

RODCHENKO VE EL LISSITZKY'NİN GRAFİK SANATINA ETKİLERİ

OZAN UYANIK

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

RODCHENKO VE EL LİSSİTZKY’NİN GRAFİK SANATINA ETKİLERİ

OZAN UYANIK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, 2005

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

RODCHENKO VE EL LİSSİTZKY’NİN GRAFİK SANATINA ETKİLERİ

ÖZET

Bu tezin temel amacı, Konstrüktivizm akımının iki önemli temsilcisi olan Alexander Rodchenko ve Lazar El Lissitzky’nin, Grafik Sanatına olan etkilerini ve katkılarını ortaya koymaktır. Tezimde öncelikli olarak, 19. Yüzyıl Dünyası ve Rusya’sı incelenmiş daha sonraki bölümde ise 20. Yüzyılı etkileyen Modern Sanat Hareketleri hakkında okuyucuya bilgi verilmiştir.

Daha sonra ise Rodchenko ve El Lissitzky’nin sanat ve tasarım anlayışları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Son olarak, iki Rus Sanatçının kendilerinden sonra gelen kuşaklara olan etkileri ve günümüze yansımaları hakkında bir takım karşılaştırmalar sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Rodchenko, El Lissitzky, Konstrüktivizm, Rus Avangardı, Propaganda Afişleri

THE REFLECTIONS OF PERCEPTIONS TO GRAPHIC ARTS AND DESIGN
BY ALEXANDER RODCHENKO AND EL LISSITZKY.

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to study the reflections of the art and design perceptions of the two important representatives in Constructivism Movement namely Alexander Rodchenko and El Lissitzky. In this thesis, the world in the 19th century and Russia have been studied primarily; in the second chapter readers have been informed about the Modern Art Movements influencing the 20th century. In the third chapter, Rodchenko and Lissitzky have been researched in detail. Finally, comparisons of the influences of these two artists on the following generations have been presented in the thesis.

Keywords: Rodchenko, El Lissitzky, Konstruktivism, Russian Avangard, Propaganda Posters

Teşekkür

126 yıldır insana, eğitime, bilime ve sanata verdiği değerden ötürü köklü eğitim geleneğine sahip olan Feyziye Mektepleri Vakfına, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesini, insanlığa, tüm sanat ve tasarım dünyasına kazandıran kurucu Dekanımız, değerli Hocamız Sayın Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan'a, Fakültemizde, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programını açarak, sanata farklı bir pencereden bakmamızı sağlayan Sayın Hocamız Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, Yüksek lisans eğitimimiz boyunca dersimize giren, bilgilerini bizimle paylaşan tüm Hocalarımıza sonsuz teşekkürler...

Tezimin her aşamasında yanımda olan, sanatçı ve insan kimliği ile bana örnek olmuş danışmanım Sayın Prof. Dr. Balkan Naci İslimyeli'ye, zorlukların olduğu dönemlerde benimle olan Zehra'ya, Asya'ya, en çok da değerli annem Birsen Karaosman'a şükranlarımı sunuyorum.

Önsöz

Sanat ve Dünya Tarihine genel olarak bakacak olursak, Ondokuzuncu Yüzyıldan itibaren dikkat çekici değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Bilim ve teknoloji alanında olan gelişmelerin, toplumsal hareketlerin dünyayı ve insan hayatını etkilediğini ve değiştirdiğini görürüz. Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, Rus Devrimi, I. Ve II. Dünya savaşları gibi önemli olaylar insanlığa damgasını vurmuş büyük olaylar olarak karşımıza çıkar.

Rönesans anlayışının yerine farklılıklar peşinde olan sanatçılar, gelenekleri reddetmişler bunun yerine farklı bir söylem geliştirmek istemişlerdir. Bunun sonucunda, Ondokuzuncu Yüzyıl başlarında birçok farklı sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımlar birbirlerini etkilemiş, her akım bir öncekinin etkisiyle daha farklı, daha yeni, daha eleştirel bir gözle eser üretme gayesinde olmuştur.

Devrim sonrasında Rusya'da ortaya çıkan Konstrüktivizm akımının iki önemli Rus temsilcisi olan Rodchenko ve El Lissitzky, kendilerini toplum mühendisi olarak görmüşler ve inşa edilen yeni hayat için, toplum için üretme misyonunu benimseyip çalışmalarına bu şekilde devam etmişlerdir. Toplumun bilinçlenmesi için yaratmış oldukları anlaşılır, farklı, çarpıcı, yaratıcı özgün sanat dili ile kitlelere ulaşıp onları bilinçlendirmiş, sanatı işlevsel bir hale getirmişlerdir.

Bu iki Konstrüktif sanatçının farklı sanat ve tasarım anlayışı kendilerinden sonraki sanat akımlarını ve günümüzde birçok sanatçıyı etkilemiştir.

İçindekiler

| | |
|---|------------|
| Özet | i |
| Abstract | ii |
| Teşekkür | iii |
| Önsöz | iv |
| İçindekiler | v |
| Resimler Listesi | vii |
| 1. Giriş | 1 |
| 2. Ondokuzuncu Yüzyıl Dünyasına Kısa Bir Bakış..... | 2 |
| 2.1 Ondokuzuncu Yüzyılda Dünyanın Görünümü..... | 2 |
| 2.1.1 Ondokuzuncu Yüzyılda Dünyanın Sanat..... | 6 |
| Penceresinden Görünümü | |
| 2.1.2 Ondokuzuncu Yüzyıl Rusya'sına Kısa Bir Bakış..... | 11 |
| 2.1.3 Çarlık Rusya'sının Son Yılları..... | 11 |
| 2.1.4 Ekim 1917 Devrimi..... | 13 |
| 2.1.5 Ekim Devrimi ve Dünya Siyasetine Etkileri..... | 15 |
| 2.2 Rusya'nın Sanat Geçmişine Kısa Bir Bakış..... | 16 |
| 2.2.1 Devrim Zamanı Rusya'da Sanat..... | 19 |
| 2.2.2 Devrim Günlerinde Edebiyat..... | 26 |
| 2.3 Rusya'da Etkin Bir Propaganda Aracı Olarak Poster | 28 |
| 2.3.1 Rus Propaganda Posterlerinin Üç Dönemi..... | 28 |
| 2.3.2 Bolşevik Dönem..... | 28 |
| 2.3.3 Yeni Ekonomik Politika Dönemi..... | 31 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.4 Birinci ve İkinci Beş Yıllık Plan Dönemi..... | 34 |
| 3. Yirminci Yüzyılın Başında Avrupa Sanat ve Tasarımını Yönlendiren Sanat Hareketleri..... | 36 |
| 3.1 O Yılların Avrupa'sına Genel Bir Bakış..... | 36 |
| 3.1.1 Kübizm..... | 38 |
| 3.1.2 Dada..... | 47 |
| 3.1.3 Ekspresyonizm..... | 69 |
| 3.1.4 De Stijl..... | 74 |
| 3.1.5 Bauhaus..... | 84 |
| 3.1.6 Fütürizm..... | 90 |
| 3.1.7 Kübo-Fütürizm..... | 103 |
| 3.1.8 Rayonizm..... | 107 |
| 3.1.9 Süprematizm..... | 108 |
| 4. Konstrüktivizm..... | 116 |
| 4.1 Konstrüktivizm..... | 116 |
| 4.2 Konstrüktivizmin Diğer Sanat Alanlarına Yansımaları..... | 123 |
| 4.3 Alexander Mikhailovich Rodchenko..... | 137 |
| 4.4 El Lissitzky..... | 172 |
| 5. Rus Konstrüktivizminin Grafik Tasarımının Görsel Diline Etkileri..... | 197 |
| 5.1 Rus Konstrüktivizmi'nin Grafik Tasarımına Örneklerle Etkileri..... | 199 |
| Sonuç..... | 226 |
| Kaynakça..... | 227 |
| Özgeçmiş..... | 231 |

Resim Listesi

- Resim 1** Çar II. Nikola ve Romanov Ailesi
(<http://news.stanford.edu/news/2004/march3/romanov-33.html>).....13
- Resim 2** Devrim sonrası Lenin halka seslenirken
(<http://www.ozgurlukatesi.net/devrim-tarihi/10651-resimlerle-ekim-devrimi.html>).....15
- Resim 3** Sanatçısı Bilinmiyor, Geleneksel bir Lubok,
(http://www.fpba.com/parenthesis/select-articles/p10_lubki.html).....17
- Resim 4** Andrei Rublev, "Christ in Majesty", 314x220 cm., Ahşap Üzeri Tempera,
Tretyakov Galeri, Moskova, 1408
http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/rumaj.jpg.....18
- Resim 5** Mayakovski' nin hazırladığı posterlerden bir örnek
<http://markandrews.edublogs.org/files/2010/04/mayakovskyeatdrinkposter.jpg>.....27
- Resim 6** Dmitri Moor, "Gönüllü yazıldın mı?", Propaganda Poster, 1920
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/0119.html>.....29
- Resim 7** Viktor Nikolaevich Deni, "Sovyetlere karşı olanlar kim: Beyaz Ordu
askeri, kapitalist, papaz ve şişko toprak sahibi..."
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/01-10.html>.....30
- Resim 8** Mayakovski, Rosta Posterlerinden bir örnek, 1919
<http://store.artlebedev.com/books/albums/okna-rosta/>.....31
- Resim 9** Strakhov, Lenin Poster, Litografi, 103x72 cm. 1933
<http://eng.plakaty.ru/posters?id=1698>.....32
- Resim 10** Rodchenko, "GUM Devlet Mağazası -Sayfiyelerden, şehirlerden,
köylerden geliyorlar", 1923
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/02-03.html>.....33
- Resim 11** V.A. Stenberg - G. Stenberg, "Karaya Oturan Gemi", Film Afişi, 1927
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/02-18.html>.....34

| | |
|--|----|
| Resim 12 Gustav Klutsis, "Marx, Engels, Lenin ve Stalin'in Bayraklarını yukarıya!", 1936 http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/03-18.html | 35 |
| Resim 13 Picasso, "Avignonlu Kadınlar", 1907 Tuval üzerine yağlı boya, 244x235 cm. NY Modern Sanat Müzesi http://www.sanatlog.com/etiket/avignonlu-kadınlar/ | 41 |
| Resim 14 Georges Braque, Müzik Aletleri, 50x61 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908 http://www.artfactory.com/art_appreciation/timelines/modern_art_slideshows/cubism_and_futurism_slideshow.html | 42 |
| Resim 15 Juan Gris, "The Bottle of Anis del Mono", Karışık Teknik, 41x24 cm. 1914, http://www.juangris.org/The-Bottle-of-Anis-del-Mono.html | 46 |
| Resim 16 Marcel Duchamp, Reprodüksiyon üzerine elle müdahale, 19.7x12.4 cm., 1919 http://www.dadart.com/dadaism/dada/023-dada-ny.html | 52 |
| Resim 17 Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", Hazıryapım, 1913 http://s-wilson1013-cts.blogspot.com/20110201archive.html | 53 |
| Resim 18 Man Ray, "Gift", 1921, http://metaphysicalpepper.tumblr.com/post/561254926/man-ray-gift-1921 | 54 |
| Resim 19 Man Ray, Jelatin Gümüş Baskı, Fotogram, 1922, http://aqua-velvet.com/2010/06/man-ray-photogram | 54 |
| Resim 20 Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa", 1920, National Museum of Art, Washington http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Dada/CKV-f0018.htm | 55 |
| Resim 21 Marcel Duchamp, "Çeşme" porselen, 1917 http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Dada/CKV-f0010.htm | 56 |
| Resim 22 John Heartfield, I. Uluslararası Dada Fuarı Katalog Kapağı, 1920 http://johnheartfield.tumblr.com/page/11 | 57 |
| Resim 23 Hugo Ball, "karawane" 1916 http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugo_ball_karawane.png | 59 |
| Resim 24 Raoul Hausmann, Fotomontaj, 28x38 cm., 1923 http://www.remixthebook.com/gallery/dada-and-collage | 61 |

| | |
|---|----|
| Resim 25 Hannah Höch, "Da Dandy", Fotomontaj, 25x35 cm., 1919 http://sfcollagecollective.files.wordpress.com/2008/08/h-hoch.jpg | 61 |
| Resim 26 Kurt Schwitters, "Merz 231", 1923 http://poulwebb.blogspot.com/2011/04/kurt-schwitters-collages.html | 62 |
| Resim 27 Kurt Schwitters, "Merz 249" 1921 http://carawalz.wordpress.com/tag/kurt-schwitters/ | 64 |
| Resim 28 Kurt Schwitters, "Merz", 1920 http://junkthief.files.wordpress.com/2011/09/merzschwitters.jpg | 64 |
| Resim 29 Kurt Schwitters, Pelikan Mürekkep Reklamı, 1924 http://www.fotolog.com/catalogodearte/67334053 | 64 |
| Resim 30 Kurt Schwitters, Pelikan Mürekkep Reklamı, 1924 http://2143.tumblr.com/post/24177622/kurt-schwitters-pages-from-merz-11-1924-via | 65 |
| Resim 31 John Heartfield, AIZ Dergi Kapağı, 1934 http://johnheartfield.tumblr.com/page/5 | 66 |
| Resim 32 John Heartfield, Fotomontaj, 1930 http://johnheartfield.tumblr.com/page/5 | 66 |
| Resim 33 Tristan Tzara, "Dada No:3", Kapak Tasarımı, 1920 http://ffffound.com/image/c0faa45263d875751902138398900323d795a906 | 67 |
| Resim 34 Erich Heckel, "Kadın Başı", Tahtabaskı, 25x17 cm., 1920 http://keithsheridan.com/images/Heckel-MadchenkopfBig.jpg | 72 |
| Resim 35 Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportresi, 1915 Tuval üzerine Yağlı Boya, 69.2 x 61 cm., A. Memorial Art Museum, Ohio http://laurashefler.net/arthistory2010/wp-content/uploads/2010/07/soldier.jpg | 73 |
| Resim 36 Piet Mondrian, "Gri ve Açık Kahverengili Kompozisyon" 1918, Tuval üzerine Yağlıboya, 80.2 x 49.9 cm., Museum of Fine Arts, Houston http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/gray-lt-brown.jpg | 76 |
| Resim 37 Piet Mondrian, "Kırmızı, Mavi, Siyah Kompozisyon II", 1937 http://exhibart.files.wordpress.com/2011/01/mondrian3.jpeg | 80 |
| Resim 38 Theo Van Doesburg, De Stijl magazine, 1917 http://littleverses.blogspot.com/ | 81 |

| | |
|---|-----|
| Resim 39 Theo Van Doesburg, "Kontra-Konstrüksiyon", Cornelis Van Eesteren 1923, http://littleverses.blogspot.com/ | 81 |
| Resim 40 Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg "Korkuluk Masalı" 1925, http://lostonsite.wordpress.com/2011/01/07/cuando-se-juega-con-en-el-arte/ | 82 |
| Resim 41 Theo Van Doesburg, De Stijl Dergisi, 1921 http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/ | 83 |
| Resim 42 Moholy Nagy, "Bauhaus Sergi Kataloğu Kapağı", 1919-1923 http://www.flickr.com/photos/laurapopdesign/3296340533/ | 85 |
| Resim 43 Bauhaus'da ders veren değerli sanatçılar; soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer http://www.smashingmagazine.com/2009/08/02/bauhaus-ninety-years-of-inspiration/ | 86 |
| Resim 44 Herbert Bayer, Deneysel Font Tasarımı, 1925 http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Bayer | 87 |
| Resim 45 Herbert Bayer, "isimsiz", 1936 http://foxesinbreeches.tumblr.com/post/1132114266/billyjane-untitled-c-1936-by-herbert-bayer | 89 |
| Resim 46 Umberto Boccioni, "Süvarilerin Hücumu", 32x50 cm. Tempera ve Kolaj, 1915, http://www.leninimports.com/umberto_boccioni_gallery_9.jpg | 96 |
| Resim 47 Carlo Carra, "Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni", 198x26 cm. Tuval üzerine Yağlı Boya, 1911 http://raforum.info/spip.php?article893&lang=fr | 99 |
| Görsel 48 Marinetti, "Zang Tumb Tumb" Dergi Kapağı, 1912 http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:3771&page_number=3&template_id=1&sort_order= | 100 |
| Resim 49 Fortunato Depero, "Depero Futurista", 1927 http://www.ifpda.org/content/node/2640 | 102 |
| Resim 50 Natalia Goncharova, "Cyclist", 78x105 cm. Tuval üzerine Yağlı Boya, 1913 http://www.designishistory.com/1850/futurism/ | 103 |

- Resim 51** Kazimir Malevich, "Bıçak Bileyicisi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm., 1912
http://russianavantgard.com/Artists/malevich/malevich_knife_grinder.html.....105
- Resim 52** Natalia Goncharova, "Elektrik Lambaları", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Goncharova_Natalia-Electric_Lamps.....107
- Resim 53** Kasimir Malevich, "Oduncu", Tuval üzerine Yağlı Boya, 1912
Amsterdam Stedelijk Museum
http://russianavantgard.com/Artists/malevich/malevich_woodcutter.html.....108
- Resim 54** Malevich, "Siyah Kare", tuval üzerine yağlıboya, 106.2 x 106.5 cm. 1913, State Russian Museum, St. Petersburg
<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.black-square.jpg>.....109
- Resim 55** Malevich, Süprematist Resim, "Aeroplane Flying"
tuval üzerine yağlıboya 57.3 x 48.3 cm., 1915, The Museum of Modern Art, New York,
<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.aeroplane-flying.jpg>.....114
- Resim 56** Sergei Eisenstein, "Potemkin Zırhlısı" filminden bir sahne, 1925
<http://www.sanatlog.com/wp-content/uploads/2010/07/Eisenstein-2.jpg>.....125
- Resim 57** Dziga Vertov, "Kameralı Adam", 1929, SSCB
http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2010/04/ManWAMovieCamera_1929_DzigaVertov.jpg.....127
- Resim 58** Naum Gabo, "Sütun", Çelik Konstrüksiyon, 194 x 154 cm. 1923 orj.
<http://www.artfortune.com/naum-%28pevsner%29-gabo/artist-83526/>.....130
- Resim 59** Pevsner, "Algılanan Zemin", 1938, Bronz ve Bakır, 52.1 x 31 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice
http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=270&page=.....131
- Resim 60** Tatlin, "III. Enternasyonal Anıtı" için maket çalışması, 1919
<http://architecture.about.com/od/20thcenturytrends/ig/Modern-Architecture/Constructivism.htm>.....134

- Resim 61** Peter Bruegel, "Babil Kulesi", Viyana versiyonu, Ahşap pano üzerine yağlıboya, 114 x 155 cm., 1563
[http://freechristimages.org/Images_Genesis/Tower-Of-Babel Bruegel.jpg](http://freechristimages.org/Images_Genesis/Tower-Of-Babel_Bruegel.jpg).....136
- Resim 62** Alexei Shulgin ve Aristarkh Chernyshev "3G International 2010 LEDs", 110 x 80 x 80 cm., Moskov
<http://www.pbart.com/tag/contemporary-works/>.....136
- Resim 63** Rodchenko, Saat Markası için Poster, Litografi, 1925
<http://www.wikipaintings.org/en/search/alexander%20rodchenko#supersized-search-242262>.....138
- Resim 64** Rodchenko, Dobroliot, Havayolu Şirketi için Poster, "İyi uçuşlar" Litografi, 1923
<http://www.wikipaintings.org/en/Tag/dobroliot#supersized-search-242223>.....139
- Resim 65** Rodchenko, Mosselprom Devlet İşletmeleri için Afiş, 1921
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>.....140
- Resim 66** Rodchenko ve Varvara Stepanova, 1922, Fotoğraf: Mikhail Kaufman, Moskova
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/russian.htm>.....141
- Resim 67** Rodchenko, Konstrüktif Kompozisyon, 25 x 40 cm. 1915
<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/11/russian-constructivism-by-alexander.html>.....142
- Resim 68** Alexander Rodchenko, Leningrad Devlet Yayınevi için poster, 1924, karışık teknik, 63 x 88cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts
<http://www.wikipaintings.org/en/alexander-rodchenko/rubbers-of-rezinotrest-1925-1#supersized-artistPaintings-242204>.....143
- Resim 69** Rodchenko, "Triptik", Saf Renkler, Kırmızı, Sarı, Mavi, Tuval üzerine Yağlıboya, 1921
<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnify&id=2762&table=items>.....145
- Resim 70** Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm, 1915-1920
<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>.....146
- Resim 71** Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920
<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>.....147

| | |
|---|-----|
| Resim 72 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920 http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/ | 147 |
| Resim 73 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920 http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/ | 147 |
| Resim 74 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920 http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/ | 147 |
| Resim 75 Rodchenko, Dergi için fotomontaj, 1923 http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s | 148 |
| Resim 76 Rodchenko, Dergi için fotomontaj, 1923 http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954 | 148 |
| Resim 77 Rodchenko, Dans Magazini için kapak, kolaj, 1922 http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/ | 150 |
| Resim 78 Rodchenko, "Novyi Lef" Dergi Kapağı, 1928 http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/576054576/ | 151 |
| Resim 79 Rodchenko, "Novyi Lef" Dergi Kapağı, 1923 http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/591846356/ | 151 |
| Resim 80 Rodchenko, Mosselprom için Poster, Litografi, 70x100 cm. 1923 http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising1920s | 152 |
| Resim 81 Rodchenko, Mosselprom için Poster, Litografi, 1923 www.artinvestment.ru | 152 |
| Resim 82 Rodchenko, Mosselprom Marketleri için Poster, Litografi, 68 x98 cm., 1920, http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s | 153 |
| Resim 83 Rodchenko, Mosselprom Marketleri için Poster, Litografi, 50x70, 1920 http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s | 153 |
| Resim 84 Rodchenko, "Novyi Lef" Dergi kapağı, 1927 http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_novyi_lef_6_b.html | 154 |

| | |
|--|-----|
| Resim 85 Rodchenko, "Novyi Lef" Dergi Kapağı, 1926 http://upstates.blogspot.com/2009/11/rodchenko.html | 154 |
| Resim 86 Rodchenko, "Novyi Lef " Dergi Kapağı, 1928 www.flickr.com/photos/20745656@N00/591846356/ | 155 |
| Resim 87 Rodchenko, "Novyi Lef " Dergi Kapağı, 1928 www.flickr.com/photos/20745656@N00/591846356/ | 155 |
| Resim 88 Rodchenko, "Lef " Dergi Kapağı, 1923 http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/ | 156 |
| Resim 89 Rodchenko, "Lef " Dergi Kapağı, 1923 http://sovietfrequency.tumblr.com/page/21 | 157 |
| Resim 90 Rodchenko, "Bunun Hakkında" için fotomontaj, 1923 http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s | 160 |
| Resim 91 Rodchenko, "Bunun Hakkında" için fotomontaj, 1923 http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s | 160 |
| Resim 92 Dziga Vertov, "Film Kameralı Adam", 1929 http://idiommag.com/2010/12/rhythm-machines-john-mackay-on-dziga-vertov/ | 162 |
| Resim 93 Rodchenko, MOSELPROM Mağazaları için Poster, 1923 http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_ad_cigarette_mosselprom.html | 163 |
| Resim 94 Rodchenko, GUM Mağazaları için Poster, 1923 http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_daite_solnze_nochiu.html | 163 |
| Resim 95 Rodchenko, Agit Poster: "We Still Have Far To Go", 1923 http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_smena.html | 164 |
| Resim 96 Rodchenko, Ayakkabı İlanı, 1923, Slogan: V. Mayakovsky http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_smena.html | 164 |
| Resim 97 Rodchenko, "Kadınlar için her şey burada", Poster, 1924 http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_ad_woman.html | 165 |

- Resim 98** Rodchenko, Poster, Litografi, 68x106 cm., 1925
<http://www.artnet.com/artwork/426140899/972 / alexander-rodchenko-the-sixth-part-of-the-world.html>.....165
- Resim 99** Rodchenko, Komünist Dergi için Poster, 1930
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising->165
- Resim 100** Rodchenko, "Cinema-Eye", Film Afişi, 1924
<http://www.pitt.edu/~slavic/courses/russ1771/posters/glaz.jpg>.....166
- Resim 101** Rodchenko, Devlet Piyango Çekilişi için Afiş, 1923
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>.....166
- Resim 102** Rodchenko, Hava Yolları için Poster, 50x70 cm, Litografi, 1920
<http://dieselpunks.blogspot.com/2011/04/shame-shame-shame.html>.....167
- Resim 103** Rodchenko, Hava Yolları için Poster, 50x70 cm, Litografi, 1923
[http://www.internationalposter.com/poster- details.aspx?id=RUL19522](http://www.internationalposter.com/poster-details.aspx?id=RUL19522).....167
- Resim 104** Rodchenko, Saat Reklamı için Poster, Litografi, 68x98 cm., 1923
<http://tincollage.blogspot.com/2011/02/constructivism.html>.....168
- Resim 105** Rodchenko, NEP için Poster, Litografi, 70x100 cm. 1925
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_.....168
- Resim 106** Rodchenko, Sovyet Cep Kitabı Serisi İçin Kapak Tasarımları,
<://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s>.....169
- Resim 107** Rodchenko, "USSR In Construction" Dergi Kapağı, 1934
[http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_ agit/rodchenko_ussr_3.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_ussr_3.html).....169
- Resim 108** Rodchenko, "Dayosh" Sovyet Otomobil Dergisi için kapak, 1926
[http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_ agit/rodchenko_dayosh_automobile](http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_dayosh_automobile).....169
- Resim 109** Rodchenko, Gazete Kapağı "Radioslushatel" 33x23.5 cm. 1929, Özel Koleksiyon
[http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_ agit/rodchenko_radio.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_radio.html)....
.....170
- Resim 110** Rodchenko, "Herkes için Herşey" Sloganlı Devlet İşletmesi için Poster, Litografi, 68x98 cm., 1923
[http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_ agit/rodchenko_gum.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_gum.html)....
.....170

- Resim 111** Rodchenko, "Mosselprom" için hazırlanmış için poster, 68x98 cm. 1905
<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnify&id=2759&table=items>.....170
- Resim 112** Rodchenko, "Potemkin Zırhlısı" filmi için poster, 68x98 cm. 1905
http://va312iremakdogan.files.wordpress.com/2010/12/bronenosets_rodchenko1.jpg.....171
- Resim 113** Rodchenko, "Potemkin Zırhlısı" filmi için poster, 70x100 cm. 1905
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/04/tatebritain.art>.....171
- Resim 114** El Lissitzky, "Had Gadya"nın son sayfası, 1919
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/El_Lissitzky.....174
- Resim 115** El Lissitzky, "The Bear", Kiev, 1919
http://www.getty.edu/research/special_collections/enlarges/enlarge_lissitzky_bear.html.....175
- Resim 116** El Lissitzky, "Prouns", 1919
<http://www.wikipaintings.org/en/el-lissitzky/proun-8#close>.....177
- Resim 117** El Lissitzky, "Prouns", 1920
<http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>.....179
- Resim 118** El Lissitzky, "Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun", 1919
http://platypus1789.home.comcast.net/~platypus1789/platypus_imperialism013007.html.....181
- Resim 119** El Lissitzky, "İki Karenin Hikayesi", 1922
<http://emilyihc.blogspot.com/2011/05/constructivism.html>.....183
- Resim 120** El Lissitzky, "Ses İçin" (Dlia golosa) Kitap illüstrasyonu, 1923, Art Institute of Chicago.
<http://blogs.forward.com/the-arty-semite/139736/>.....184
- Resim 121** El Lissitzky, "Ses İçin" (Dlia golosa) Kitap İllustrasyonu, 1923
<http://designblog.rietveldacademie.nl/?p=14765>.....185
- Resim 122** El Lissitzky, "Veshch/Gegenstand/Objet" Nesne, Dergi Kapağı, 1922
<http://www.e-flux.com/journal/art-and-thingness-part-two-thingification/>.....187
- Resim 123** El Lissitzky ve Kurt Schwitters, "Merz" Dergi Kapağı, 1924
<http://www.smashingmagazine.com/2009/08/02/bauhaus-ninety-years-of-inspiration/>.....187

- Resim 124** El Lissitzky, "Hans Die Kunstismen" 1914-1924
<http://www.betterworldbooks.com/die-kunstismen-id-3906700283.as>.....188
- Resim 125** El Lissitzky, Pelikan mürekkepleri için basın ilanı, 1925
<http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=5947>.....189
- Resim 126** El Lissitzky, Pelikan Mürekkepleri için basın ilanı, Litografi, 45x33 cm. 1925
<http://www.tonyscanlonposters.com/new.php?photo=348>.....190
- Resim 127** El Lissitzky, Çocuk kitabı için eskizler, ‘‘Türkmen, Özbek. Beyaz Rus, Ukraynalı, Kafkas, Rus eşittir SSCB, 1928
<http://uploads2.wikipaintings.org/images/el-lissitzky/four-arithmetic-actions-1928.jpg>.....192
- Resim 128** El Lissitzky, Proun odası Berlin, 1923
<http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>.....192
- Resim 129** El Lissitzky, "Konstrüktif Kompozisyon", Litografi, 53x45 cm. 1920,
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3569&page_number=19&template_id=1&sort_order=1.....195
- Resim 130** El Lissitzky, "Süprematist İki Karenin Hikayesi", üçüncü sayfa, 1922
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3569&page_number=27&template_id=1&sort_order=1.....195
- Resim 131** El Lissitzky, "Proun", Soyut Kolaj, 1922
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Lissitzky_El-Proun.....196
- Resim 132** El Lissitzky, "Proun", Soyut Kolaj, 1922
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Lissitzky_El-Proun.....196
- Resim 133** El Lissitzky, "Vkhutemas" Dergi Kapağı, 1927
<http://kwerlejek.soup.io/tag/lissitzky>.....196
- Resim 134** El Lissitzky, "Konstrüktif Kompozisyon", 1925
<http://madamepickwickartblog.com/2011/04/modernism-where-do-we-go->
.....196
- Resim 135** El Lissitzky, "Artists' Brigade" Kitap Kapağı, 1931
<http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/04/well-known-constructivist-book-covers.html>.....197

| | |
|---|-----|
| Resim 136 Rodchenko, "Leningrad Devlet Yayınevi" için poster tasarımı, 1924, karışık teknik, 63 x 88cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts http://www.wikipaintings.org/en/alexander-rodchenko/rubbers-of-rezinotrest-1925-1#supersized-artistPaintings- | 199 |
| Resim 137 Herbert Matter, Amerikan Kargo Şirketi için Poster, 1941 http://www.fulltable.com/vts/c/concor/cca/30.jpg | 199 |
| Resim 138 Susannah Briggs, Poster, 2011 http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/08/constructivism-inspired-posters.html | 200 |
| Resim 139 Sosyal kampanya için afiş, 40x65 cm. 2006 http://medussa.lacoctelera.net/post/2008/02/25/obey-the-kitty | 200 |
| Resim 140 Aloysius Hadedo, Poster, 2011 http://www.behance.net/gallery/Toys-in-the-USSR-boy-/1590655 | 200 |
| Resim 141 Shepard Fairey, Poster, 2008 http://seesaw.typepad.com/.a/6a00e54fabf0ec8833010534a741d6970c-pic | 201 |
| Resim 142 Marcelo Moreno, Poster, 30x42 cm. kolaj, 2008 http://marcelomoreno.deviantart.com/art/Macacada-87452488 | 201 |
| Resim 143 Team 8 Design, Poster, 2011 http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/09/inspirational-modern-constructivist.html | 201 |
| Resim 144 Richard Smith, "Shooting the Noise" Poster, 2009 http://www.geeks.co.uk/wp-content/uploads/2009/10/Under16winner.JPG | 202 |
| Resim 145 Ann Ramones, Poster, 2008 http://www.tomoarigato.com/print.php | 202 |
| Resim 146 Tomo Tsuchiya, Poster, 2010 http://graeme-henson.com/design-461-type-posters | 202 |
| Resim 147 Francesco Vezzoli, Lady Gaga için Poster, 2006 http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2009/11/13/now-installing-francesco-vezzoli-gets-gaga-to-moca/ | 203 |

| | |
|--|-----|
| Resim 148 "Stolichnaya" marka votka için basın ilanı, 2002 http://whiskeygoldmine.com/wp-content/uploads/2011/01/Stoli-stolichnaya-vodka-poster.jpg | 203 |
| Resim 149 Paulo Canabarro, Poster, 2008 http://www.hitherehammy.com/tag/gig/ | 203 |
| Resim 150 Shepard Fairey, Poster, 2007, http://abduzeedo.com/propagita-propaganda-and-agitation-poster | 203 |
| Resim 151 Rodchenko, Kapak Tasarımı, (Yeni Hayat ve Sanat) 22x16 cm. 1923 http://www.artvehicle.com/events/266 | 204 |
| Resim 152 Anthony Dart, Tipografi Sergisi için Poster, 2010 http://balladora.blogspot.com/2011_03_01_archive.html | 204 |
| Resim 153 Anthony Dart, Tipografi Sergisi için Poster, 2010 http://balladora.blogspot.com/2011_03_01_archive.html | 204 |
| Resim 154 Anthony Dart, Tipografi Sergisi için Poster, 2010 http://balladora.blogspot.com/2011_03_01_archive.html | 204 |
| Resim 155 Anthony Dart, Tipografi Sergisi için Poster, 2010 http://balladora.blogspot.com/2011_03_01_archive.html | 204 |
| Resim 156 Rodchenko, Saat Markası için Poster, Litografi, 1925 http://www.wikipaintings.org/en/search/alexander%20rodchenko#supersized-search-242262 | 205 |
| Resim 157 Shepard Vailey, Konser için Poster, 48x68 cm., 2008 http://omgposters.com/2008/06/29/this-weeks-obey-print-rock-the-vote/ | 205 |
| Resim 158 Shepard Vailey, Konser için Poster, 50x70 cm., 2008 http://omgposters.com/2008/06/29/this-weeks-obey-print-rock-the-vote/ | 205 |
| Resim 159 Rodchenko, "Fire's Man", Poster, Litografi, 1929 http://www.wikipaintings.org/en/alexander-rodchenko/the-fire-s-man-1929#supersized-artistPaintings-242259 | 206 |
| Resim 160 Dog On Fire Design, Poster, 2009 http://vaniergfx.blogspot.com/2011/04/constructivist-posters.html | 206 |
| Resim 161 Bob Gillespie, Açlıkla savaş konulu poster, www.behance.net/gallery/Unite-to-Fight-Hunger-AIGA-Baltimore-food-drive/856850 | 206 |

| | |
|---|-----|
| Resim 162 Rodchenko, Dergi Kapağı İllüstrasyonu 'Young guard' Fotomontaj, 48x32 cm., 1924 http://www.wikipaintings.org/en/Tag/dobroliot#supersized-search-242221 | 207 |
| Resim 163 Tadanori Yokoo, Poster, 48x68 cm. http://miscellaneous-pics.blogspot.com/2010_09_01_archive.html | 207 |
| Resim 164 Tadanori Yokoo, Poster, 35x50 cm. http://miscellaneous-pics.blogspot.com/2010_09_01_archive.html | 208 |
| Resim 165 Tadanori Yokoo, Poster, 70x100 cm., http://miscellaneous-pics.blogspot.com/2010_09_01_archive.html | 208 |
| Resim 166 Timothy Alvez, Poster, 70x100 cm., 2010 www. alvesdesign. Blogspot..... | 208 |
| Resim 167 Kenneth Martinez, 'Blade Runner' Film için Poster, 50x70 cm. 2011, http://www.coroflot.com/kmdesign/posters_flyers/8 | 209 |
| Resim 168 ZZ Design Gruppo, Poster, 70x100 cm. 2009 ' http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric- | 209 |
| Resim 169 Metric72, Poster, 70x100 cm. 2002 http://metric72.deviantart.com/art/Air-Space-Airport-138259771 | 209 |
| Resim 170 Poster, 70x100 cm. http://artcoholicz.deviantart.com/art/poster-KPK-constructivism-1440725 | 210 |
| Resim 171 Sergi Afişi, 70x100 cm. 2002 http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/04/constructivist-poster.html | 210 |
| Resim 172 Rodchenko, Konstrüktif Kompozisyon, 1919-1922 http://peckhaminfurs.blogspot.com/2010/05/alexander-rodchenko.html | 211 |
| Resim 173 Yusaku Kamekura, "Sunrise Sunset", 48x68 cm., 1999 http://www.chi-athenaeum.org/gdesign/winners99.htm | 211 |
| Resim 174 Rodchenko, "Lef" Dergi Kapağı, 1923 http://2143.tumblr.com/post/24177656/alexander-rodchenko-cover-for-lef-no-3-1923 | 212 |
| Resim 175 Stéphane Massa-Bidal, Poster, 48x68 cm., 2006 http://www.retrofuturs.com/#web-services-covers-therapy-overview | 212 |

| | |
|---|-----|
| Resim 176 "Bisikletini Sev" kampanyası için Poster, 35x50 cm., 2010 http://www.nurcandurmaz.com/wp-content/uploads/2010/07/5.jpg | 212 |
| Resim 177 Rodchenko, "Mosselprom" Devlet İşletmeleri için Poster, Litografi, 1925 http://www.crestock.com/blog/design/propaganda-design-aesthetics-soviet-retro-posters-118.aspx | 213 |
| Resim 178 Stolichnaya, Ukrayna 'da Üretilen Bir Votka Markası Etiketleri http://brygassar.en.ecplaza.net/original-stolichnaya-vodka-from-ukraine--99041-1995644.htm | 213 |
| Resim 179 Rodchenko, Film Afişi "Kino Glaz" Litografi, 1924 http://krisheding.wordpress.com/2009/09/02/about-this-wor-franz-ferdinand-fan-club-magazine-issue-2/ | 214 |
| Resim 180 Kris Heding, Franz Ferdinand Fan Klüp Dergi Kapağı, 2008 http://krisheding.wordpress.com/2009/09/02/about-this-wor-franz-ferdinand-fan-club-magazine-issue-2/ | 214 |
| Resim 181 Rodchenko, "Bunun Hakkında" isimli şiir kitabı için kapak, 1923 http://ginghamcapers.blogspot.com/2008/11/ | 214 |
| Resim 182 Francesco Vezzoli, Konstrüktivist Poster, 35x50 cm., 2003 http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2009/11/13/now-installing-francesco- | 214 |
| Resim 183 Rodchenko, "Bebek Emzikleri" için basın ilanı, 1923 http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_luchshikh_so_sok_ne_bylo.html | 215 |
| Resim 184 Emmanuel Rovere, İllustrasyon, 25x35 cm., 2009 http://www.behance.net/Gallery/La-conciencia/164915 | 215 |
| Resim 185 Rodchenko, "Towards the Living Ilyich" Kitap Kapağı http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/ilyich | 216 |
| Resim 186 Joel Nielsen, Nikotin Karşıtı Afiş, 2008 http://www.behance.net/Gallery/Philip-Morris-Wants-you-to-SMOKE/173858 | 216 |
| Resim 187 Diane N. Tran, Digital Art, 2010 http://mlle-relda.deviantart.com/art/REPO-The-Plague-Doctor-Poster-159311172 | 217 |

| | |
|--|-----|
| Resim 188 Tadanori Yokoo, "Brutus" Dergi Kapağı, 1999 http://pulphope.blogspot.com/2010/03/shonen-magazine.html | 217 |
| Resim 189 Paulo Gabriel, Votka reklamı için poster, 50x70 cm., 2008 http://abduzeedo.com/super-stylish-constructivist-art | 217 |
| Resim 190 Rodchenko "Novyi Lef" Dergi Kapağı, Litografi, 22.7x15.5 cm. 1927, Mayakovsky Müzesi http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_novyi_lef_6 | 218 |
| Resim 191 Shepard Fairey, Poster, 35x50 cm., 2010 http://omgposters.com/2010/11/24/constructivist-banner-art-print-by-shepard-fairey-onsale-info/ | 218 |
| Resim 192 Shepard Fairey, Poster, 35x50 cm., 2010 http://omgposters.com/2010/11/24/constructivist-banner-art-print-by-shepard-fairey-onsale-info/ | 218 |
| Resim 193 El Lissitzky, "İki Karenin Hikayesi", 1922 http://www.nikibrown.com/designoblog/2009/08/31/el-lissitzky/ | 219 |
| Resim 194 Egbert Jacobson, Amerikan Kargo Şirketi için Poster, 1942 http://www.fulltable.com/vts/c/concor/18.jpg | 219 |
| Resim 195 El Lissitzky, "İki Karenin Hikayesi", 1922 http://shamikodesign.blogspot.com/2011/07/el-lissitzky-creator.html | 220 |
| Resim 196 Simon Page, "Uzay" Poster, 68x98 cm., 2009 http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2009/november/astronomy-posters | 220 |
| Resim 197 Simon Page, "Uzay" Poster, 68x98 cm., 2009 http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2009/november/astronomy-posters | 220 |
| Resim 198 El Lissitzky, "Ses İçin" Sayfa Tasarımı, 1923 http://imgfave.com/view/153699 | 221 |
| Resim 199 Metric72 Tasarım Grubu, Poster, 68x98 cm., 2000 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 221 |
| Resim 200 Metric72 Tasarım Grubu, Poster, 70x100 cm., 2000 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 221 |

| | |
|---|-----|
| Resim 201 Metric72 Tasarım Grubu, Poster, 70x100 cm., 2001 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 221 |
| Resim 202 El Lissitzky, "Konstrüktif Kompozisyon", 1925 http://madamepickwickartblog.com/2011/04/modernism-where-do-we-go-from-here/ | 222 |
| Resim 203 Metric72 Tasarım Grubu, Poster, 70x100 cm., 2002 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 222 |
| Resim 204 Metric72 Tasarım Grubu, Poster, 70x100 cm., 2001 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 222 |
| Resim 205 Metric72 Tasarım Grubu, Poster, 70x100 cm., 2001 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 222 |
| Resim 206 Lissitzky, "Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun", Litografi, 1919 http://etilen.net/wp-content/uploads/2011/01/lissitzky02.jpg | 223 |
| Resim 207 Kazumasa Nagai, Poster, "Fransız Sergisi", 70x100 cm., 1985 http://gurafiku.tumblr.com/post/9665851395/japanese-poster-french-exhibition-kazumasa | 223 |
| Resim 208 Kazumasa Nagai, Poster, "Japon Dükkanı", 70x100 cm., 1986 http://gurafiku.tumblr.com/post/9588789007/japanese-poster-japan-shop-kazumasa-nagai-1986 | 223 |
| Resim 209 Design Studio, Poster, 70x100 cm., 2009 http://pinterest.com/pin/152840981073365096/ | 224 |
| Resim 210 Yusaku Kamekura, Poster, 70x100 cm., 1955 http://1.bp.blogspot.com/_CiLNu129D5Q/TI3ZG0EGWOI/AAABi0/xFcNwWTQAAA/s1600/Yusaku+Kamekura6.jpg | 224 |
| Resim 211 Metric72 Tasarım grubu, Poster, 70x100 cm., 2001 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 224 |
| Resim 212 Metric72 Tasarım grubu, Poster, 70x100 cm., 2002 http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html | 224 |

Resim 213 El Lissitzky, "Runner in the City" Jelatin Gümüş Baskı, 70x100 cm.,
1926
(<http://www.artfortune.com/el-lissitzky/artist-199492/>).....225

Resim 214 Otl Aicher, 1972 Münih Olimpiyat Afişi, 84 x 60 cm., 1971
(<http://dappledsky.com/2012/01/14/5-4-3-2-1-go/>).....225

1. GİRİŞ

Dünya tarihi boyunca eski çağlardan günümüze kadar geçen süreç içerisinde bir arada yaşamının en temel koşulu olan iletişimi anlaşılır kılmak ve karşılıklı hale getirmek amacıyla olan insan, düşüncelerine ve kavramlarına görsel bir anlam kazandırmanın yollarına başvurmuştur.

İletişim ve anlaşabilmek, insanoğlu için hava ve su kadar temel bir gereksinimdir. Bunun bilincine varan insanoğlu ihtiyaçları doğrultusunda kimi zaman mağara duvarlarına işaretler, resimler yapmış ve böylelikle görsel iletişimin serüveni de insanlık tarihiyle birlikte başlamıştır.

Bu ilk yazılı ifadelerin kiminde resim ve yazı birlikte tıpkı Mısır Hiyerogliflerinde olduğu gibi yer alırken, zaman içinde resimsel özellikler soyutlaşma yoluna gitmiş ve sembolleşmiş yazı özgün yapısına doğru biraz daha yaklaşmıştır. Zaman içinde gelişen bu süreç insanların iletişim ihtiyaçları sonucunda şekillenmeye devam etmiş ve gelişerek bu günlere gelmiştir. İnsanlık tarihi boyunca, yazı ustaları, sanatçılar, baskı ile uğraşanlara kadar birçok insan grafik tasarımın gelişim, yaygınlaşma sürecine dolaylı ya da direkt olarak katkı sağlamıştır.

Sanayi Devrimi öncesi geçen süreçte, insanlar tarafından yaratılmış biçim ve görüntülerin estetik güzelliği toplumdaki işlevselliği ile bire bir ilişkide olmuş, sanat yaşamın vazgeçilmez bir parçası olarak karşımıza çıkmıştır.

Sanayi Devrimi sonrasında, ortaya çıkan teknolojik yeniliklerin ve gelişmelerin toplumsal yaşamı kökten ve radikal bir şekilde değiştirmesiyle makine çağının gücü ortaya çıkmış ve el sanatlarının hüküm sürdüğü günler geride kalmaya

başlamıştır. Grafik tasarımın gelişim sürecinde toplumsal olayların ve dönüşümlerin bu sürece paralel şekillendiğini görmek mümkündür.

Yirminci yüzyıl başlarında yalın, geometrik ve soyut formların yanı sıra deneyselliği de sanat alanına taşıyan modernist düşünce akımlarının grafik sanatına etkisi büyük olmuştur. Bu toplumsal değişimlerin şekillendirdiği sanat hareketleri birbirleriyle çeşitli etkileşimlere girmişler, bunun sonucunda da ortaya farklı eserler çıkmıştır. Bu eserlerde birbirlerinden izler görmek mümkündür. Bu etkileri günümüzde de görebiliriz. Konstrüktivizm ve Süprematizm grafik sanatına direkt katkı sağlamış akımlardır. Dada fotomontajlarının, Fütürizm'in yücelttiği hızın etkilerinin hissedildiği konstrüktivist grafik tasarım anlayışı, bu etkileri benimseyip geliştirmiş ve sonraki dönemleri etkileyen yeni bir dil oluşturmuştur. Konstrüktivizm akımı sonlanmış olsa da, bu anlayışı benimsemiş bir tasarım ve sanat dili günümüze kadar gelmiştir.

2. ONDOKUZUNCU YÜZYIL DÜNYASINA KISA BİR BAKIŞ

2.1 Ondokuzuncu Yüzyıl da Dünyanın Görünümü

Sanayi Devriminin anavatanı 1870'li yıllara dek Büyük Britanya idi. Daha sonrasında ise doğuda Almanya, batıda Birleşik Devletler İngiliz sanayi teknolojisine yetişmeye başlamışlardı. 1789 yılından sonra ise demokratik devrimin başkenti Fransa olmuştur. Bu iki gelişme, endüstri ve demokrasi devrimi ilk çıkış merkezlerinden tüm batı dünyasına ve hemen arkasındanda Batı uygarlığının sınırlarının ötesine yayılmışlardır. Bu akımların yayılmasıyla, eskiden beri süregelen toplum, kültür ve yönetim biçimlerinde kökten değişiklikler olmuştur.

‘İster Avrupa’da ister bir başka yerde görünen biçimiyle olsun, çağdaş sanayi toplumunu, o zamana dek bilinen herhangi bir uygarlıktan farklı yeni

bir uygarlık olarak değerlendirme yoluna gidildi. Öte yandan insanın yaşam yolunda görülen bu farklılık Batı Uygarlığının yapısında ortaya çıkan bir dizi değişikliğin son halkası olarak görülebilir. Her iki görüş de akla yakındır ve ikisinden birini seçmek gerekirse yirminci yüzyılın insanları olarak bu yolda ciddi bir seçim yapabilmek için yeterince uzun bir zaman perspektifine sahip bulunmadığımız söylenebilir.”¹

“Tarihsel olarak baktığımız on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın; Birinci Dünya savaşına kadar süren ilk periyodu içerisinde kalan ve ‘Çağ Dönümü’ olarak adlandırılan zaman zarfında, Batı Dünyası Sanayi Devriminin getirdiği birçok büyük değişikliklere ve sarsıntılı olaylara sahne olmuştur.”²

Sanayi Devrimi ile birlikte milyonlarca insanın yaşamında köklü ve gözle görülür değişiklikler olmuştur. Bu değişimlerin sonucunda, insanın yaşamını endüstriyel üretim şekillendirmeye başlamış, makineleşme ve fabrika sistemi sayesinde orta sınıfın güçlenmesi ve zenginleşmesi, o zamana kadar süregelen aristokrasinin hakimiyetini zayıflatmaya başlamıştır.

“Gerçekten, 18. Yüzyılın ikinci yarısında, İngiltere’de buhar gücüyle işleyen makinelerin geliştirilmesi, bunların başta dokuma tezgahları olmak üzere çeşitli imalat kollarına ve madencilğe uygulanması, fabrikalar yoluyla türlü dallardaki üretimin o zamana değin görülmemiş ölçüde artması gibi tarihte benzeri olmayan bir olay görülür. Genellikle ‘Sanayi Devrimi’ diye adlandırılan bu oluşum, 19. yüzyılın başlarından başlayarak, Batı Avrupa’yı da sarar. Ve gerçekten ‘devrim’ adına yakışır bir oluşumdur bu. Sanayinin baş döndürücü bir hızla büyümesi, toplum yapısını kökünden sarsmıştır. O zamana değin tarımla uğraşan insanlar köylerini bırakıp kente koşmakta, daha önce adları bile duyulmamış yerlerde yeni sanayi merkezleri doğmakta ve ülkelerin nüfuslarında hızlı artışlar olmaktadır. Sanayi Devrimi, Batı

¹ H. William Mc Neill, Dünya Tarihi, İmge Yayınevi, 2008, s.646

² Dilek Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, YKY, İstanbul, 1992, s.13

Avrupa'ya bir 'hareketlilik' getirmekle kalmıyor, aynı zamanda bir sefalet tablosu da çıkarıyor ortaya: Büyük işçi kitleleri, çok küçük ücretlerle en kötü koşullar içinde çalıştırılmaktadır. Gerçi, bundan elde edilen büyük karlar, sermaye birikimine ve yeni yatırımlara yol açtığı için Sanayi Devrimi daha da hızlanmaktadır.''³

Büyük bir hızla gelişmekte olan kapitalizm, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu körüklemiştir. Çalışan, emekçi, işçi, köylü sınıflarının daha fazla ezilmiş ve bunun sonucu olarak toplumsal sınıf farkı ve krizler arttırmıştır. Sanayi Devriminin kent-soylu sınıfa, çalışan emekçi sınıfı sömürmek pahasına sağlamış olduğu zenginlik ve refah ortamı, düzenin adalet sistemini zayıflatmıştır.

Sanayi çağının bir sonucu olan bu kaotik ortam, sağduyulu bir kesim tarafından Sanayi Devriminin sağladığı medeniyetin insanı bir takım değerleri yok sayarak, toplumları materyalist bir dünyaya ittiği ve bireyin doğa ve estetik değerlerle olan iletişimini günden güne koparmakta olduğunu düşündürmüştür. 1760-1840 yılları arasında İngiltere'de başlamış ve zamanla Avrupa'ya yayılmış olan Sanayi Devrimi sonucunda sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişiklikler olmuş ve tarım toplumundan endüstri toplumuna geçiş süreci hızlanmıştır. 1780'li yıllarda James Watt tarafından geliştirilmiş olan buhar makineleri sonucunda mekanik üretim süreci başlamıştır. Bu mekanik üretimin gelişmesi ve yaygın hale gelmesi sonucun da topraklarda çalışan iş gücü fabrikalara yönelmiştir.

Şehirlerde nüfus artışı görülmeye başlamış bununla birlikte politik güç aristokrat kesimden kapitalist kesime geçme sürecine girmiştir. Teknolojik gelişmelerin üretimde söz sahibi olması sonucunda ürünlerdeki birim maliyetinin düşmesi; insanların satın alma, sahip olma standardını arttırmıştır.

³ Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, Alkım Yayınları, İstanbul, 2005, s.177

*“Bir tarafta insanların yaşam standartları yükselirken diğer tarafta işçilerin sosyal sorunları artmaya başladı. Sağlıksız çalışma koşulları, düşük ücretler ve işsizlik gündemden inmeyen sorunlar haline geldi. Maddeci nesnel değerler, manevi ve estetik değerlerin önüne geçti.”*⁴

Okuryazar oranlarının sayısında artış olması sonucunda, kitap ve diğer yayınların üretimi ve insanlara ulaşması da hızlanmıştır. Bu da beraberinde grafik iletişime verilen önemin artmasını sağlamıştır. Bilginin geniş kitlelere ulaşılabilir olması ise kitle iletişim çağının önemini arttırmıştır.

Tasarım ve üretim sürecinde tekel dönemi yavaş yavaş sona ermeye başlamıştır. Böylelikle farklı alanlarda uzmanlaşma olgusu kendini göstermiştir. Yayıncılığın, tanıtım grafiğinin, afiş tasarımının gelişmeye başlamasında Sanayi Devriminin simgesi olan; buhar enerjisi, baskı teknolojisinde büyük bir devrim yaratmış, bütün bu gelişmelerin yanında fotoğrafın icadı da büyük bir yenilik olarak devreye girmiştir. Fotoğraf bulunmadan önce bütün görsel imgeler baskı yüzeyine elle geçirilerek ya da oyularak aktarılmaktaydı. Ondokuzuncu yüzyılda fotoğrafın bulunuşu ile var olan görsel imgeler reproduksiyon yoluyla aktarılmaya başlanmıştır. Bu büyük yenilik de grafik imge üretiminde büyük değişimlere yol açmıştır. Fotoğraf gibi litografinin (taşbaskı) bulunuşu da grafik tasarımın gelişme sürecinde, önemli bir yere sahiptir.

*“Litografi (taş baskı) ile birlikte yeniden üretim tekniği bütünüyle yeni bir aşamaya vardı. Resmin taş üstüne çizimiyle gerçekleştiren, böylece de tahta baskı veya resmin bakır bir levha üstüne işlenmesiyle yapılan baskıdan çok daha kolay olan bu teknik sayesinde her gün yeni biçimlemelerle ilk kez piyasaya sürülebilmeye olanak sağladı. Litografi sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimleriyle eşlik edebilme yeteneğini kazandı.”*⁵

⁴ Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi Yayınları, 2011, Ankara, s.96

⁵ Walter Benjamin, Pasajlar, YKY, 2002, İstanbul, s.52

*“Litografi, tasarımcıları tipografik baskı tekniğinin sınırlamalarına bağlı kalmadan, bütün görsel unsurları istedikleri biçim, konum ve renklerde kullanabilmeleri özgürlüğüne kavuşturdu. Bu tür görsel olanaklar, o dönemlerin tasarımlarında oldukça süslü, girift ve dekoratif bir dilin egemen olmasına yol açmıştır.”*⁶

Litografinin bulunmadan önceki süreçte metal harfler birer birer elle dizilip düzenleniyor ve baskı işlemi bu şekilde gerçekleşiyordu. Bu işlemin sonucunda ise ortaya yüksek bir maliyet çıkmaktaydı. Daha sonrasında ise geliştirilen linotip adı verilen bir makine yardımıyla, gazete, dergi ve kitap yayıncılığı daha kolay bir hale gelmiştir. Sanayi Devrimi el sanatlarının işlevinin etkisini azaltmıştır. Bunun sonucunda, estetik bir kaygı güdülmeden gerçekleştirilmiş seri-üretim ürünlerin hayatın her alanında söz sahibi olması ve sergilediği estetik değerlerden uzak görünümü sanatçılara, işlevi tekrar eskiden olduğu gibi estetikle birleştirmenin yollarını aramaya yöneltmiştir.

Bu süreç içerisinde sanatçılardan bazıları geçmişten, ortaçağ anlayışından beslenerek sanat ve el sanatları beraberliğini yeniden hayata geçirmek istemiştir. Bu görüşün tam aksini düşünenler ise geleneğe karşı durup, yeniliğin savunucusu olmuş ve estetikle işlevi birleştirme yoluna gitmişlerdir.

2.1.1 Ondokuzuncu Yüzyılda Dünyanın Sanat Penceresinden Görünümü

On dokuzuncu yüzyıl başlarında tüm dünya, Sanayi Devriminin getirdiği yenilikleri ve değişiklikleri yaşarken, bu gelişmelere bağlı olarak sanatsal birçok hareketin olmaması kaçınılmazdı. *“Resim alanında Rönesans’tan beri geçerli olan gelenekçi imkanların artık tükendiği sonucuna varılıyordu.”*⁷

“Yirminci yüzyıl da elektrik enerjisinin tekniğe ve yaşama girmesi ile endüstri her türlü gücün üstüne çıkmış, her alanı kendine bağlamış, yaşamın

⁶ Becer, y.a.g.e., s.97

⁷ Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul, s.240

akışını görülmedik şekilde hızlandırmıştır. Endüstri tüm insanlığın işini azaltmak, onu daha az iş ama daha çok boş zaman sağlamak ve onu mutlu etmek iddiasındayken, üretim ve tüketim giderek artmış, bunun endüstrinin amacı haline gelmesi, aşırı-yoğun bir çalışma temposunu beraberinde getirmiştir. Tüm bu devrimsel süreçte yaşanan çalkantılar, toplumda ve bireyde o zamana değin tarihte görülmemiş yeni bunalımları ve psikolojik patlamaları ortaya çıkarmış, yeni sanatsal gereksinimleri yaratmıştır.’’⁸

Bunun sonucunda toplumsal dönüşümler ve hayatın devinimi insan üzerinde etkisini göstermiş ve insanlar bazı arayışlar içine girmişlerdir. Bu arayışlar sanat alanında da ortaya çıkmış ve geçmişten gelen kurallar, gelenekler gibi bir takım kalıplar sorgulanmaya başlanmıştır.

‘‘Yirminci yüzyılın başlarında, birtakım genç ve duyarlı sanatçılar sanayileşme, teknolojik devrim ve savaşının yarattığı kaosla çevrelenmiş dünyada düzen ve anlam aradılar. Yayınladıkları manifestolarda seslerini duyurdular ve yeni, çarpıcı bir görsel dağarcıkla afişler, kitaplar, dergiler ve harf karakterleri yarattılar. Şövaleleri terk edip, kitlesel iletişimi benimsediler. Simetri ve süsleme gibi estetik gelenekleri, dünya üzerinden kazınması gereken bayat artıklar olarak gördüler. Bu modern dünyaya uygun, kirlenmemiş görsel biçimler keşfetmeye yöneldiler. Böyle deneyler yoluyla, asimetrik mizanpaj, etkin beyaz alan, seri tasarım, geometrik harf karakterleri, minimalizm, hiyerarşi, işlevsellik ve evrensellik gibi öğeleri keşfettiler. Bunların sonucunda; Fütürizm, Dadaizm, De Stijl, Konstrüktivizm gibi yeni akımlar ortaya çıktı.’’⁹

⁸ Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, Beta Yayınları, 2002, İstanbul, s.170

⁹ Helen Amstrong, Grafik Tasarım Kuramları, Espas Kuram Sanat Yayınları, 2012, İstanbul, s.9

Bu ie kapanık yaşam tarzına ve olanlara tepki olarak, buhran geçiren dünyaya olan isyan duygusu, sanat alanında öfkeli bir haykırış, başkaldıran bir tavır olarak karşımıza çıkmıştır. ‘‘İnsanın bu, i dünyasına da dış dünyaya da öfkeyle bakışı, ruhsal birikimin patlamasıdır.’’¹⁰

Bu duygu ve düşüncenin sanata yansıması Ekspresyonizm akımını doğurur. Endüstri insana rahat yaşama olanaklarını getirmiş fakat; bunun getireceği dezavantajlara karşı bir koruma kalkanı sunmamıştır.

‘‘Tempolu yeni ritimler, yabanılca yapılan danslar, stadyumlardaki şuursuz bağırtılar, patlayıcı madde gösterileri, toplu kavgalar, kulüp ve diskoteklerde elektronik müzikle çılgınca eğlenmeler, tuhaf giysi, sa, takı ile teşhirci eğilimler vb. tüm bunlar endüstriyel kent hayatının sosyal psikoloji de yarattığı birikimlerin boşalma gereksinimleriydi. Bilinçli ve mantıklı olmaktan kaçış, kendinden geçme eğilimi, kendini unutmaya isteği, insanın yaşadığı bu hayata duyduğu, nefretin, iğrenmenin, uzaklaşma isteğinin kaçışları ve yansımalarıydı. Ekspresyonistlerin yapıtlarındaki çirkinlik, kabalık iğrençlik ve dayanılmazlık tam da buydu.’’¹¹

1905 yılında yeni bir ressam kuşağı ortaya çıkmıştır. Matisse ve çevresindeki bir grup ressam Paris Salonu’nda sergi açmıştır. Açılmış olan bu sergideki resimlerde, çıplak yalın ifade ve parlak renk kontrastları (zıtlıkları) dikkat çeker. Fovlar adını alan bu grupta Kandinsky ve Jawlensky’de yer almıştır. Genellikle Fovlar, doğa görünümlerini, nesnelere, gündelik yaşamlarını süren insanları konu olarak seçmişlerdir. ‘‘Öznel duygulara ve algıya dayalı yoruma önem vermiş; güzel olana ilgi duymamış; gözlemin yerine dş gücünü kullanmıştır.’’¹²

Aynı yıllarda Die Brücke (Köprü) adlı grup Fovlarla aynı sanatçılardan etkilenmiş ve Empresyonizmin gerçek kavramını reddetmişlerdir. ‘‘Empresyonizm akımında, dış

¹⁰ Aydın, y.a.g.e., s.170

¹¹ Aydın, y.a.g.e., s.171

¹² Aydın, y.a.g.e., s.172

görünüşün verilmesinin gerçeğin ruhuna inmediğini savunan grup, nesnenin ayrıntılı çözümünü ve düşünselliğinin betimlenmesinin bile, gerçeğin tümünü yakalamada yetersiz kaldığını düşünüyorlardı. ”¹³

Fütürizm ve Dada, gerek yerleşik değerlere olan karşı çıkışları, gerek sanat ve tasarım tarihine getirdikleri yenilikçi, farklı ve cesur yaklaşımlarıyla Ondokuzuncu yüzyıl sanat ve tasarım hareketlerini yönlendiren ve etkileyen iki önemli akım olarak karşımıza çıkar.

“Marinetti tarafından bir edebi reform olarak başlatılmasına rağmen Fütürizm, kısa sürede genç İtalyan sanatçıların Marinetti'nin silahlara çağrısını coşkuyla benimsemeleriyle birlikte başka disiplinleri içine alacak derecede genişledi. Hepsini birleştiren ilke, modern sanayi kentinin 'dinamizmi'ni taşıma arzusu, hız, güç, yeni makineler ve teknoloji tutkusuydu. ”¹⁴

Fütürizmin etkisindeki tasarımlarda ve sanat eserlerinde hıza, teknolojiye, savaşın getireceği düşünülen temizliğe inanılıyor, devinim ve makineler kutsanıyordu. *“Tabiatın en son gerçeği enerjidir, sanatçının amacı, bir dış görünüş resmetmek değil fakat gidişi, hareketi, canlılığı göstermektir. ”¹⁵*

Dada, 1915 ile 1922 yılları arasında önce New York'ta sonra Zürihte kendini göstermiş, II. Dünya Savaşından sonra Polonya, Berlin ve Paris'e yayılmış bir harekettir. *“Dada hareketinde, düşünen kafa ve bilincin getirdiklerine bir tepki görülmektedir. Dadaistler konu ve teknikte dahil olmak üzere bütün resim sanatına karşı durmuşlardı. ”¹⁶*

¹³ Aydın, y.a.g.e., s.171

¹⁴ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s.88

¹⁵ Sevim Erdem, Modern Sanat, Kültür Kitabevi, 1963, İstanbul, s.217

¹⁶ Erdem, y.a.g.e., s.245

“Sanat alanında bu büyük devrim 1910’larda Kübizm’le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstrüktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian’ın denge ve oran arayışları ve Malevich’in nesnesiz-sanat denemeleriyle naturalist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır. Konstrüktivistler, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler ve yeni sanatın insanlığa bu yolu açacağına inanıyorlardı. Hollanda’da Theo Van Doesburg, 1924’te De Stijl dergisinde yayımlanan bir yazısında sanatla yaşamın birbirinden ayrı alanlar olmadığını anlanması gerektiğini ifade ediyordu.”

17

Süprematizm, Rus ressam Kasimir Malevich’in 1913 ile 1915 yılları arasında tasarladığı bir saf geometrik soyutlama sanatıydı. *“1913’te yeni bir radikal konuma geçen Malevich, sanatı temsili dünyanın safrasından kurtarmak için umutsuzca çaba harcarken, kare şekline sığındığını belirtir.”*¹⁸

*“Malevich, Kandinsky gibi sanatın yapılması ve alımlanmasının siyasal, faydacı ya da toplumsal amaçlarla ilgili düşüncelerden kurtulmuş, bağımsız bir tinsel faaliyet olduğuna inanıyordu. Bu mistik ‘his’ ya da ‘seziş’ (insani duygulara karşıt olarak) en iyi, resmin temel bileşenleriyle-saflaştırılmış form ve renk-yansıtılabildi. Süprematizm çok geçmeden devrim öncesi Rusya’da geometrik soyutlamaya dayalı iki radikal sanat hareketinden bir olarak ortaya çıktı.”*¹⁹

Rusya’da Devrim sonrasında yeni bir toplum inşa etme ideali taşıyan Konstrütivizm, sanatın toplum için olduğu görüşünü benimsemiştir. Bu ideale sahip sanatçılar kendilerini halk yararına tasarımlar üretmeye adanmışlar ve bunun sonucunda insanlığın ilerlemesini, üretimi, eşitliği vurgulayan basit ama bir o kadar

¹⁷ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul, s.10

¹⁸ Dempsey, a.g.e., s.103

¹⁹ Dempsey, a.g.e., s.103

da etkili ve farklı eserler üretmişlerdir. *“Konstrüktivist teori önemli ölçüde, ‘Kahrolsun Sanat! Yaşasın Teknoloji!’ ve Tatlin’in çok sevdiği ‘Sanat Hayata!’ sloganlarıyla ilerliyordu.”*²⁰

Yaratılan bu yeni sanat anlayışından insan yaşamına girerek etkin ve belirleyici bir rol üstlenmesi beklenmiştir. Bu yüzden bir takım yenilikler sanat eğitimi veren kurumlarda da olmuştur. 1919 yılında Almanya’da kurulan Bauhaus, iş eğitimi temelleri üzerine kurulmuş ilk sanat okulu olarak karşımıza çıkmıştır.

*“Okulun kurucusu W. Gropius, Bauhaus’un gerçekleştirmek istediği idealin ‘büyük yapı’ olduğunu söylüyor. Gropius, ‘büyük yapı’da ileride gerçekleşecek olan endüstri dünyasının çekirdeğini görüyordu. Bu ideali gerçekleştirecek olan kuşaklar Bauhaus’da yetişecekti.”*²¹

*“Yirminci yüzyılın sanat anlayışı, insanlara yeni bir düşünce sistematiği sunuyordu. Topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdaki alan oluşturucu ve yapıcı bir düşünmeyi.”*²² Burada hedeflenen, çağın sanatçısının sosyal sorunlara kolektif çözümler getirecek yapıda olması gerekliliğiydi. Sanatçı bireysellikten sıyrılıp, yaratıcılığını toplumun faydasına sunmalıydı.

2.1.2 Ondokuzuncu Yılların Rusya’sına Kısa Bir Bakış

2.1.3 Çarlık Rusyasının Son Yılları

“Sanayi Devrimi’nin ortaya çıkardığı sefalet tablosunu değiştirmek üzere, sözde birtakım ‘insani’ önlemlere başvurulur. Çalışma yaşamını düzenlemek için bazı kanunlar çıkarılmaya başlanır. Bütün bu önlem ve kanunlara karşın, çocuk ve kadın emeğinin madenlerde ve ağır sanayide sömürülmesi, işçi

²⁰ Dempsey, a.g.e., s.108

²¹ İpşiroğlu, a.g.e., s.10

²² İpşiroğlu, a.g.e., s.10

yıĝınlarının ezilircesine çalıştırılması daha uzun yıllar sürecektir. İşte Marksizm Batı Avrupa'da, 19. yüzyılın ortalarında, böyle bir ortamda doğar. Marksizmin kurucuları iki Alman Düşünürdür. Karl Marx ve Friedrich Engels. Batı Avrupada Sanayi Devrimi'nin doğurduğu iktisadi ve sosyal sonuçların nedenleri ile kaçınılmaz gelişmelerini araştıran bu iki düşünür, bu araştırmalarından, sonunda yepyeni bir dünya görüşü ortaya çıkarırlar. Bu yenedünya görüşü, artık yalnız sanayi devrimi ile ilgili sorunların değil, tüm doğa, toplum ve insanla ilgili her sorunun karşılığını veren eksiksiz bir görüşür.''²³

Sanayi Devrimi sonucunda ortaya çıkan ve hızla gelişen; sanayici ve fabrikatör gibi yeni sınıfların ülke ekonomisine katkıları sonucu çok kısa süre içerisinde her alanda söz sahibi olmaları sonucunda, monarşiyile yönetilen tüm ülkelerdeki ilişkiler değişmiştir. Mevcut yönetimin sanayi ve seri üretimi desteklemesi sonucunda, sanayi sınıfı güçlenmiş ve ekonomik alanda egemen hale gelmiştir. 1861'de köleliğin ortadan kalkıp sanayi toplumunun en önemli sınıfı olan proletaryanın ortaya çıkması sonucunda kapitalizm gelişmiş ve güçlenmiştir. Bu gelişmeler sonucunda iktidarda olan Çarın halk üzerindeki otoritesi günden güne zayıflamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın sonundaki sanayinin büyümesi Çarı deviren güçlerden biri olmuştur.

''Marx ve Engels'e göre, kapitalizmin gelişmesi içinde, Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan burjuvazi-proleterya çatışması, insanlık tarihinde son sınıf çatışmasıdır. Ve proletaryanın burjuvaziyi devirip toplumu sınıfsız hale getirmesiyle yalnız burjuvazi-proleterya çatışması değil, bütün tarihi kaplamış olan sınıf çatışmaları dönemi de sona erecektir. Burjuvazinin yıkılması kaçınılmazdır, mutlaka olacaktır bu. Çünkü, burjuvazi gitgide zenginleşmekte ve hep yoksullaşan, durmadan da büyüyen proleterya ile çatışmaktadır; bu çatışmanın ortaya çıkardığı gerilim yıldan yıla

²³ Tanilli, y.a.g.e., s.178

artmaktadır. Çoğalan ve güçlenen proleterya nasıl olsa bir gün burjuvaziye üstün gelecektir.”²⁴

2.1.4 Ekim 1917 Devrimi

“Ekim Devrimi, Bolşevik Devrimi ya da Rus Devrimi Çarlık Rusyası 'nda Jülyen takvimi 'ne göre 24 Ekim 1917' de, (Miladi takvime göre 7 Kasım 1917) Petrograd' daki Kışlık Saray'ın Lenin önderliğindeki Bolşeviklerin eline geçmesiyle başlayan ve Sovyetler Birliğinin kurulmasına yol açan olaylar dizisidir.”²⁵



Resim 1 Çar II. Nikola ve Romanov Ailesi

<http://news.stanford.edu/news/2004/march3/romanov-33.html>

“1914’lerin eşiğinde, Rusya, çoğu Batı’dan aldığı ödünçlerle de olsa, ciddi sayılabilecek bir sanayi potansiyeline sahip bulunuyordu. Bu borçlanarak sanayileşmenin bir takım sonuçları olur: Diplomatik planda, Çar yönetimi, batıdaki alacaklarına bağımlı duruma düşmüş, giderek onların denetimine girmişti; ama sosyal planda, önce sayıca, sonra etki bakımından ağırlığını

²⁴ Tanilli a.g.e., s.184

²⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/Ekim_Devrimi saat 16.5313.05.2011

*gösteren bir işçi sınıfı (proleterya) doğar. özellikle 1917 devrimi büyük ölçüde bu sınıfın varlığıyla açıklanabilir.”*²⁶

Bolşevik İhtilali, Sosyalist devrimin Rusya'daki gerçekleşme biçimidir. Büyük bir taraftar grubu tarafından desteklenmiştir. Bu gruba, çoğunluğu ifade eden ‘bolşevik’ adı verilmiştir. Lenin’in düşünce yapısına karşı olanlara ise azınlıkta olanlar anlamına gelen ‘menşevikler’ denilmiştir. 1905 yılında sosyal adaletsizlik artmış, işçi sınıfı ve köylüler ayaklanmış. 1905 yılında Çarlık Rusyası' na karşı yapılan ilk devrim girişimi başarısız olmuştur. İhtilal, Çar yönetimince bastırılmıştır.

*‘Ekim Devrimi’yle Rusya’daki burjuva ve toprak sahiplerinin iktidarı devrilmiş, Bolşevik Parti yönetiminde, işçi köylü bağlaşıklığına dayanan ve Sovyet devlet biçimine dönüşen proleterya diktatoryası kurularak iktidar sorunu çözülmüştür. Ekim devrimi yalnız burjuva ve toprak sahiplerinin iktidarını yıkmakla kalmamış, aynı zamanda ‘iktisadi bakımdan geri’ bir ülkede sosyalist devrimi gerçekleştirerek emperyalist çağın koşulları içinde sosyalist bir hareket için ayak bağı haline gelmiş bulunan- dogmatik bir sosyalist devrim anlayışını da yıkmıştır.”*²⁷

1917 Ekim Devrimi, sınıfsız yaşamı hemen ortaya çıkaramamıştır. Bunun için belirli bir zaman geçmesi gerekmiştir. Bu zaman zarfında bir takım kararlar alınmış ve hızla uygulanmıştır. 1922-1928 yıllarında beş yıllık kalkınma hamlelerinde devletçilik politikası uygulanmıştır. Eğitim ve sağlık eşit olarak herkesin yararlanabildiği ve parasız hale getirilmiş, toprak sahiplerinin ellerinden toprakları alınmış ve köylülere dağıtılmıştır.

Adı sonradan Komünist Parti olarak değiştirilecek olan Bolşevik Partisi işçi sınıfı adına militan bir diktatörlük oluşturmaya başlamıştır. 1921 başlarında, üç yıl süren kanlı iç savaştan galip olarak çıkarlar ve 1922 yılında Rus İmparatorluğu'nun adını Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) olarak değiştirmişlerdir. Bolşevik

²⁶ Tanilli, a.g.e., s.184

²⁷ Tanilli, a.g.e., s.197

Devrimi Rusya'nın kaderini belirleyen önemli devrimlerden biri olmakla beraber I. Dünya Savaşı'nın itilaf devletleri açısından seyrini değiştirmiştir. Ekim Devrimi yalnızca Rusya'da değil tüm insanlık tarihinde yeni bir pencere açmıştır.

Her alanda olduğu gibi devrim, sanatta, edebiyatta yeni ufuklar açmış ve insanlığa yeni eserler armağan etmiştir. *“Alınan bütün bu önlemler ‘yeni bir toplum düzeninin temellerini kurmak için girişilen çabalardır. Yeni, Sovyet toplumu, 1917’yi izleyen yıllarda, işte bu temeller üzerinde gelişmesini sürdürecektir.’”*²⁸



Resim 2 Devrim sonrası Lenin halka seslenirken

<http://www.ozgurlukatesi.net/devrim-tarihi/10651-resimlerle-ekim-devrimi.html>

2.1.5 Ekim Devrimi ve Dünya Siyasetine Etkileri

“Birinci Dünya savaşı noktalandığında dünyanın ilgisi, yüzyılın en çarpıcı ve en kapsamlı siyasal olayına yönelmişti. Yıkılan çarlık rejiminin ardından Rusya'nın geniş topraklarında, iç savaşın çalkantıları içinde yeni bir toplumsal sistemi ve yaşam biçiminin temellerini atma mücadelesi sürüyordu. Sovyet sanatçılar geçmişin kültürel mirasıyla, yaşadıkları ama tüm yenilikçi arayışlarını birbirleriyle yoğurarak, gerçeğin peşinde koşuyorlardı. Sanatın tasarımın hem doğası hem de toplumsal işlevi üzerinde derinlemesine

²⁸ Tanilli, a.g.e., s.209

düşündüler, kuramsal açıklamalarla uygulamayı iç içe geliştirdiler. Hedefleri belliydi: devrimin kitlelerce benimsenmesine katkıda bulunmak.''²⁹

Ekim Devriminin gelişiminde, öncesinde ve sonrasında yaşanan olayların tarihsel gelişiminin önemi büyüktür. Öncelikle Rusya ekonomisi tarıma dayalı bir imparatorluktu, endüstriyel bir güç değildi. Bununla birlikte çok geniş bir nüfusa ve tarıma açık geniş topraklara sahip bir ülkeydi. Toplum olarak, toprağa bağlı köylü sınıfı ve bu topraklara sahipleri olarak belirgin iki sınıf vardı. Tarım ülkesini oluşturan nüfus büyük ölçüde okuma-yazma bilmeyen köylülerden oluşmaktaydı. Burjuvazi veya işçi sınıfı gibi bir kesime sahip değildi.

Ekim devriminin zeminini hazırlayan en temel neden 1861 yılında gerçekleşmiş toprak reformuydu. Bu reform, soyluluğu ve köleliği ortadan kaldırmaya yönelikti ve bu yüzden soyluların elinde bulunan topraklar belli ücretler karşılığında köylülere dağıtılmıştı. Ancak bu, Doğu Avrupa'daki en büyük toprak reformu olmasına rağmen dağıtımın adil olmadığı düşünülmüştü. Bunun için gerçekleşmiş olan bu reform faydalı olamamış ve bu durum daha sonra oluşacak sosyalist hareketlerin çıkış noktası için gerekli zemini oluşturmuştu.

Ekim Devrimi, bütün bu toprak siyasetinin yanı sıra dünya dengelerinin değişimi ve yeniden oluşumu açısından oldukça büyük önem taşımıştır.

2.2 Rusya'nın Sanat Geçmişine Kısa Bir Bakış

Rusya; lubok, tahta baskılar, ikonalar gibi illüstrasyon temelli güçlü bir görsel geleneğe sahipti.

''Lubok, tahta baskı, gravür baskılar gibi bir tür Rus halk sanatını ifade eder. Sözlü ve yazılı folklorik grafikler ve hikâyelerle betimlenir. Lubok baskıları hem

²⁹ Nilgün Abisel, Sessiz Sinema, 2007, Deki Yayınevi, İstanbul, s.196

evlerde hem de hanlarda dekorasyon olarak kullanıldı ve bu baskıların bir kısmı modern çizgi romanın öncülü olarak kabul edilir.’’³⁰



Resim 3 Sanatçısı Bilinmiyor, Geleneksel bir Lubok,
http://www.fpba.com/parenthesis/select-articles/p10_lubki.html

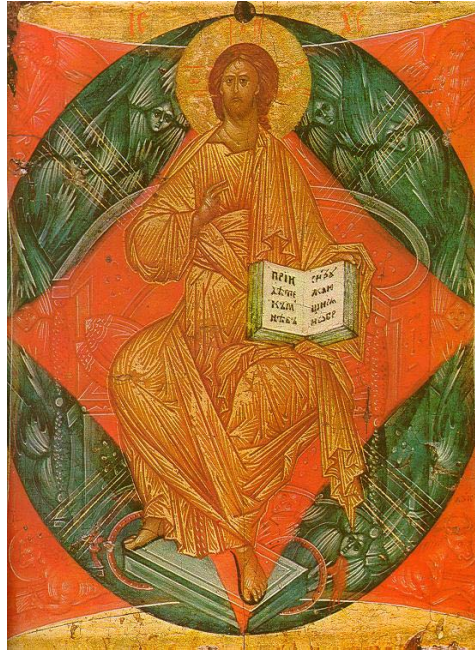
18. Yüzyılın başlarına kadar geçen süreç içerisinde Rus sanatında Bizans ve Ortaçağ sanatının etkileri yoğun bir şekilde görülmüştür. Rus Sanatında genel görünüm olarak dinsel öğeler önem kazanmış dini yücelten konular göze çarpmıştır.

“Grekçe’de ‘Eikon’” sözcüğünden gelen ikonlarda kutsal kişilerle onlara atfedilen olaylar konu edilmiştir. Bunlara dinsel tasvirler denmesi de doğru bir tanımlamadır. Onüç ve Onbeşinci yüzyılda ikonalar gelişmiş, incelik, sanatsal yönü ağır basan işçilik, geleneklere bağlılık kendisini göstermiştir. Onuncu yüzyıl sonrasında Rusya’da yoğun biçimde ikonalar yapılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak Onbirinci yüzyıl ortalarında Prens Yaroslav, Kiev Ayasofya’sı mozaiklerinin yapımında Bizanslı ressamlardan

³⁰ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Lubok>

yararlanmıştı. Bu dönemde yapılan Rus ikonalarında Bizans sanatçılarının etkin oldukları örneklerle kendisini göstermektedir. Onaltıncı yüzyılda, Rus Çarı çeşitli bölgelerden topladığı ikonaları Rusya'ya getirtmiştir. Novgorod, Suzdal, Moskova ve Yaroslav, Rusya'daki belli başlı ikona okullarıdır.’’³¹

‘‘Resim içeriği bakımından Batı'daki dinsel örneklerinden çok farklı bir yoruma açık bulunan ikonlarda önemli olan tasvirin niteliğinden çok, tasvir edilen kişinin simgelediği değerlerdi. Bu yüzden bu tasvirler, genel anlamda bir resmin gördüğünden çok farklı bir saygı görmüşler, hatta zaman zaman yeni ellerin onlara eklediği değişikliklere de uğramışlardır. Bu davranışlar, bu özel resim türü karşısındaki mistik heyecan ve cezbenin, dıştan, yüzeyden bir seyre tercih edildiğini gösterir.’’³²



Resim 4 Andrei Rublev, Christ in Majesty, 314x220 cm. Ahşap Üzeri Tempera, Tretyakov Galeri, Moskova, 1408
http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/rumaj.jpg

‘‘Büyük Petro'dan önce Rus kilisesi sanat üzerinde belirleyici etkisini sürdürüyordu. İkon, fresk ve mozaikler sanatsal anlatımın en itibarlı

³¹ Erdem Yücel, Bizans Resim Sanatında İkonlar, Sanat Dergisi SNT, sayı: 09-10, Ocak 2012, İstanbul, s.28

³² Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul, s.79

örnekleriydi. İlk kez 1870’de Moskovalı genç sanatçılar Batum’daki akademik katılığa karşı isyan ettiler. İkon sanatı geri çekilmeye başladı. Kültürel çember kırıldı. Yüzyıllar boyunca dinin sanat üzerinde belirleyici etkisi kültür ve sanat yalıtımını birlikte getirmişti. Daha önceleri I. Petro, Batı sanatından uzak durmanın, ilkel dar kalıplara, karanlık primitivizme bağlı kalmanın Rusya’yı sonsuza dek ortaçağda yaşatacağına inanıyordu. 1703’te Batılı mimarları ve sanatçıları tipik bir Batı kenti kurmaları için Rusya’ya davet etti. Batılı mimarlar onun döneminde şaheserler, görkemli yapılar ortaya koydular. II. Katarina (1792) ile başlayan Rus baroku ve neo klasisizm döneminde St. Petersburg özel rezidanslar, katedraller, geniş bulvarlar ve görkemli binalarla donatıldı. 1855’lerde oluşan toplumcu düşünce akımı sanatın toplumun yapılanmasında eğitim ve aydınlatma işlevi görmesini savunuyordu.’’³³

2.2.1 Devrim Zamanı Rusya’da Sanat

Rus Devrimi (1917-1930) sırasında Rus sanatçılar, politik karışıklığa rağmen eleştirel politik yayınlarla görüşlerini ifade etmek amacıyla yeni bir biçim arayışına girmişlerdi.

‘‘Devrimle birlikte Sovyetler Birliğinde, geçmiş alışkanlıkları ve kuralları reddederek geleceğe yönelen birçok sanat akımı yeni bir canlılık kazanmıştı. Bu akımlardan gelecekçilik (Fütürizm) ve inşacılık (Konstrüktivizm) sanatçıları oldukça etkiledi. Edebiyattan mimariye, müzikten sinemaya dek tüm sanatlarda bu etkiyi görmek mümkündü.’’³⁴

Devrim sürecinde, bütün bu olup bitene duyarlı genç sanatçılar halkla bütünleşmek için hazırды. Halkın büyük bir kısmı okuma yazma bilmeyen dev kitlelerdi. Ülkede devrim devasa bir eğitsel ve propaganda içerikli bir hareket olmuştu. Geleneksel

³³ Yahşi Baraz, Çarlık Rusya’sının Resim Patronları, Skala Dergisi sayı: 02, Şubat 2002, s.22

³⁴ Abisel, y.a.g.e., s.196

kitap parçalara ayrılmış, boyutları yüzlerce kez büyütülmüş ve yoğun biçimde renklendirilerek, halkı bilinçlendirme amacıyla afiş olarak sokakta yerini almıştı.

“Gezinler” adını verdikleri gruplarıyla, gezici sergilerle ülkeyi baştan sona kat edip taşra halkına ulaşmak, sanatı halka götürmek ve bunun sonucunda toplumsal bir bilinç oluşturmak isteyen topluluğun adı Agit Proptu. 1918 yazında, Sovyetlerin en ilginç uygulamalarından olan “ajitasyon trenleri” (agit-tren) ilk seferine çıktılar. Bu trenler ülkenin en uzak köşelerine dek gittiler. Bu trenlerde bilgilendirme ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verilmiştir. Trenlerde bir de film ekibi oluyordu. Bir yandan uçsuz bucaksız ülke görüntülenirken, bir yandan da halk için film gösterimleri düzenleniyordu.

“Devrimin ilk aylarından itibaren, sanat çalışmalarıyla yaşam arasındaki bağlantı en canlı noktasına ulaşmıştı; öyle ki, sanatçılar bildiriler hazırlamaya ve (ajit-tren) denen ünlü propaganda trenlerini, resimleriyle süslemeye koyulmuşlardı: Yan bölümleri, bütünüyle boyanan bu trenler “savaş komünizmi” yıllarında ülkeyi baştanbaşa dolaşıyor, hatta çarpışmaların sürdüğü bölgelere kadar uzanıyorlardı. Kitaplar, filmler ve küçük çapta basılı yapıtlar taşıyan bu trenlerde, bizzat sanatçılar, müzisyenler ve şairler faaliyet gösteriyorlardı.”³⁵

“Ondokuzuncu yüzyılın başlarında, insanlığın günlük yaşamına yepyeni birkaç öge katılmıştı. Makine, sürat ve genişleyen iletişim ağı. Artık evlerde elektrik, binalarda asansör, caddelerde otobüslerin yanında metro vardı. Mektuplar trenlerle taşıyor; iletişim telgrafla, ucuz gazeteler bol fotoğraflı dergilerle sağlanıyordu. Manş Denizi uçakla geçiliyor, metalik gövdeleriyle lokomotifler yeni yüzyılın sembolü oluyordu. Mühendislik en gözde ilgi alanıydı. Böylesi bir dünyada, teknoloji hayranlığıyla teknolojiden duyulan korku iç içeydi. Bu gelişmeler sanatlara da dolaylı ya da doğrudan yansdı. Sürat, insanın algılama kalıplarını zorluyor, zaman ve mekan boyutlarında

³⁵ Devrimler ve Sanatlar Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, 1975, İstanbul, s.190

değişiklik yaratıyordu. Bazı sanatçılar yapıtlarında bu durumu değerlendirirken, bazıları da doğrudan doğruya makinelerin yapısal modellerini ve işlenişini kendilerine örnek aldılar.’’³⁶

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, ekonomisi tarıma bağlı olan Rus İmparatorluğu bir modernleşme çabası içine girmiştir. Kapitalizmin yavaş yavaş gelişmesi sonucunda ortaya çıkan, Tretyakov, Mamontov, Morozov gibi Aileler Rus sanatının ilk bağımsız hamiliğini yapabilecek varlıklı bir sanayici sınıfını ortaya çıkardı.

‘‘19. yüzyılda Moskovalı tüccarların sanat dünyasındaki rolleri yalnızca saygınlık kazanmakla sınırlı kalmadıklarını, ülkenin yüceltilmesi için büyük çaba harcadıklarını da ortaya çıkarıyordu. Ortodoks ruhbanlığına karşı teknoloji gereksinimi, milliyetçilik ya da Batılılaşma... İşte bu zıt etkileşimler Rus sanatsal ve kültürel değerlerini etkiledi ve burjuvazinin Van Gogh, Gauguin, Matisse ve Picasso’yu kabullenmesini sağladı.’’³⁷

‘‘Rusya’da teknolojik yeniliklere bağlı olarak bir burjuva sınıfı oluşmakla birlikte ülke henüz feodal yaşamın ezici yükünü taşıyordu. Toprak reformundan yararlanarak iyice zenginleşen bazı toprak ağaları bir sınıfsal başkalaşım geçiriyorlardı. Batı Dünyası ile etkileşimin sonucu, ülkenin kültür ve sanat hayatı da değişim içindeydi. Sonuçta üst ve orta sınıftan bazılarının para ve zaman açısından rahatlığı, Rusya’da sanatın hem karlı ve zevkli bir uğraş haline gelmesine hem de Tretyakov, Mamontov, Morozov ve Riyabuşinski gibi sanat koruyucularının ortaya çıkmasına yardım etti. Çok geçmeden sanat, çoğunluğu tüccarlardan oluşan romantik ve hayalperest bir kesim kültür tüketicisi için özel yaşamı güzelleştirici, gerçek bir ihtiyaç olup çıktı.’’³⁸

³⁶ Abisel, y.a.g.e., s.196

³⁷ Baraz, a.g.e., s.22

³⁸ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Sanat Dizisi, 2006, Ankara, s.85

Fütürist Marinetti'nin Rusya'da vermiş olduğu konferanslar oradaki sanatçılar tarafından büyük ilgi görmüş, böylelikle Rus sanatçılar Batı Avrupa'daki sanat gelişmelerine kolayca adapte olarak ilk kez akademik kurumlar yerine çağdaş Avrupa sanatının önemli örneklerinden izleyerek kendilerini geliştirme fırsatını bulmuşlardır.

*“Geçmişle tüm bağlarını kopararak, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlayan eğilimlerin başında Fütürizm geliyordu. Marinetti'nin 1909'da Le Figaro gazetesinde yayımladığı manifesto, endüstrileşmenin gayri insanlığı üzerinde yoğunlaşan tartışmaların ortasına bir bomba gibi düşmüştü. Marinetti, hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor, yok edilmesine inandığı eski yapıtların korunduğu müzeleri yıkmaya söz veriyordu. Güzellik süratleydi ve bu nedenle en güzel biçimlerden biri de bir yarış otomobili olabilirdi. Yaşam ve tüm sanatlar, o güzel makinelerin işleyiş biçimine uygun olarak yeniden düzenlenmeliydi. Bunun içinde savaşlar gerekliydi. Savaşlar insanları geçmişin artıklarından temizleyecekti. Ancak süratin ve saldırının resim sanatında nasıl biçimlendirileceği sorusunun çözümü zaman aldı. Sonunda hareketli anları resimleyen ressamlar ürünlerini sergilediler. Geleceçilik İtalya ve Rusya'da büyük ilgi gördü. Çünkü her iki ülkede endüstrileşme sürecine geç girmiş; ama bu süreci hızlı ve sancılı biçimde yaşamaya başlamıştı. Ekonomileri hala tarıma dayalı olan bu ülkelerde, ekonomik ve toplumsal rahatsızlıklar çok daha yoğunlaşarak gündeme geliyordu?”*³⁹

1900'lerin başında Rusya'da; Fütürizm ve Kandinsky' nin “Sanattta Zihinsellik Üzerine” adlı kitabın 1912'de Rusçaya çevirisiyle sanatsal anlayışta bir hareketlenme olmuştu. Kübizmden non-objective sanata bir geçiş olması ve 1912'de Goncharova ve Larionov tarafından geliştirilen Rayonizm, Süprematizmin temellerinin atılmasını sağlaması bu hareketlenmeye verilebilecek örneklerdendir.

³⁹ Abisel, y.a.g.e., s.197

“Yanılsamacı betimlemeden gerçekçi kuruculuğa doğru gelişen ve resimsel nesnenin biçimi için kalkış noktası olan düzlemin özelliklerinin belirlemediği bütün dışsal öğelerden kendisini giderek kurtaran Rus resmi, bütünüyle özgün ve çoğunlukla Batı Avrupa etkisinden tamamen bağımsız bir dizi aşamadan geçti. Cezanne’den çabucak nesnel kübizme ilerleyerek, ortak bir doğrultuda birleşen çeşitli eğilimlere ayrıldı. Bunlar arasında soyut kübizm, suprematizm ve konstrüktivizm sayılabilir.”⁴⁰

“Kübizm, Kübofütürizm, Konstrüktivizm, saf soyutlama kısacası hemen her resim akımı o dönemin Rusya’sına yansımış, hatta kısmen orada gelişmişti. Bu ekolleri temsil eden Tatlin, Malevich, Lissitzky gibi ressamlar devrimci enerjiyle doluydular. Toplumsal misyonlarının o inanılmaz cüretkarlığıyla sanatı aşırı uygulamalara itiyor, hayatla arasındaki sınırları kaldırıyor, bütün dallarını birleştiriyorlardı. Ürettikleri, Mayakovski’nin devrimci şiir dinamiklerinin görsel karşılıklarıydı.”⁴¹

Rusya siyasal anlamda özgürlüklerin henüz tanınmadığı mutlakiyetçi bir devlettir. 1917’ye kadar geçen süre içinde, Rusya’da burjuvazinin yapısı, çekimser ve sanat konusunda devrimci olmayan bir tutum sergilemekteydi. Büyük fabrika ve sanayi kuruluşlarında gelişmeye başlayan ve büyük bir hareket olan işçi sınıfı, 1905 ve 1917 yıllarındaki devrimle birlikte güçlenmiş ve bu güç burjuvazinin önüne geçmiştir.

“Lenin önderliğindeki Bolşevikler, Marx’ın sınıfsız toplum idealine bir adım daha yaklaşabilmek için devrimin hemen öncesi ve sonrasında sanat dahil her şeyi kullanmışlardır. Buradaki kullanma terimini Bolşeviklerin kötü bir niyeti olarak ele almamak yerinde olur. Onlar Çarlık Rusya’sını yıkmak ve yeni bir düzen kurmak hayaliyle yanıp tutuşuyorlardı ki bu açıdan, hiçbir şey bu amaca hizmet etme düşüncesinden daha iyi niyetli olamazdı. Dolayısıyla eski düzenin kurumlarına lanet okuyan yeni bir sanatın ancak yeni bir toplumda yaratılabileceğine inanmış olan kültür ve sanat çevrelerine

⁴⁰ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Alkım Yayınları, 2006, İstanbul, s.115

⁴¹ Batur, a.g.e., s.119

kapılarını açık tutmuşlardır. Zaten Devrimin önde gelen liderlerinden Leon Troçki'de sanatla oldukça yakından ilgilenen bir entelektüeldi. Eski olanı yıkmak ve yeni bir dünya kurmak: İşte, politikanın devrimcileri ile sanatın devrimcilerini birbirine yaklaştıran ortak ideal buydu''⁴²

''Genellikle yalın geometrik biçimlerden ve endüstriyel malzmeden yararlanan yontuculuğun bir kolu sayılabilecek inşacılık kendini I. Dünya Savaşı öncesinde ve savaş yıllarında Rusya'da zenginleşen yenilikçi sanat ortamında ortaya koyan bir akımdı. Devrimle birlikte etkisi daha da genişleyen inşacılık, Sovyetlerin kuruluş döneminde, tinsel sanata eğilim gösterenlerle nesnelcilerden oluşan iki fraksiyonu kapsıyordu. 1920'lerin başlarında ikinci grup, geçici de olsa üstünlüğü ele geçirdi. Onlara göre, mekan algısı birincil doğal duyuyu ve bu nedenle, gerçek malzemeyle gerçekleştirilen yapılara yöneliyordu. 1920'ler de Tatlin ve arkadaşları, sanata endüstriyel üretim ve mekanikleşme süreciyle yakın ilişki içinde olacak yeni bir işlev verme açısından yeni siyasi ve toplumsal düzeni çok elverişli buldular. Artık, mühendis-sanatçının teknisyenlerle işbirliği yapması isteniyordu.'''⁴³

1917'den sonra çoğu sanatsal gruplar yok edilmiş ya da geçici olarak dağıtılmıştır. Eskiden eleştirilenler ve halk tarafından sıkıştırılan ilerici sanatçılar, bir anda kendilerini Devrimin habercisi olarak bulmuşlardır. 1920'de Moskova'da Inkhuk (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ve Vkhutemas (Yüksek Devlet Sanat ve Teknik Stüdyoları) adlı iki sanat enstitüsü kurulmuştur. Wassily Kandinsky ve sonrasında Rodchenko tarafından yönetilen Inkhuk, çağdaş sanatı araştırma merkeziydi. Inkhuk'un ana işlevlerinden biri, eğitimsel ve araştırma amaçları için kullanılabilen bilimsel temelli bir programa, Süprematizm gibi ana sanat hareketlerini ve 'materyal kültürünü' tanzim etmektir. Diğer taraftan Vkhutemas, Bauhaus gibi deneysel ve yenilikçiydi.

⁴² Yılmaz, y.a.g.e., s.86

⁴³ Abisel, y.a.g.e., s.199

“1905’deki yeni bir girişimin sonucunda; Rus Fütürizmi 1912’de ortaya çıkmıştır. Rus Fütürist sanatçılar kendi devrimlerini ortaya çıkarmışlardır. Rus Fütürist şair Mayakovski şöyle yazar ‘Kareleri paletlerimiz, caddeleri fırçalarımız yapalım.’ Rus sanatçılar, bu dönem esnasında sanatlarını ifade etmek için bir yol bulmaya çalışırken: süprematizm ve konstrüktivizm gibi iki sanat hareketi ortaya çıkmıştır.”⁴⁴

1917 Ekim Devrimi' nin dalgası ve sosyalizmin inşası ile kapitalist dünyadaki gelişmeler, Sovyet fotoğrafçılığına da yeni bir soluk getirmişti.

“Diğer ülkelerdeki fotoğrafçılık, plastik baskıların ve diğer tekniklerin büyüleyici heyecanını yaşarken, Sovyet fotoğrafçıları, ressamlığın bir benzerini yapmayı reddederek, kendilerine özgü bir kimlik ve devrimci dalganın içinde yeni bir dili oluşturuyordu. Devrimin en temel propaganda araçlarından biri oluyordu fotoğraf, çünkü başka bir araç, geniş kitleleri, bu kadar anlaşılır, açık, inandırıcı bir şekilde ülkede olanlar hakkında bilgilendiremezdi.”⁴⁵

“Rusya, dünyada devletle sinema sanayi arasında organik bir ilişki kuran ve sinemayı kolektif ve ulusal miras sayan bir ülkedir. ‘Sovyet rejiminin sinemaya verdiği önem, ilerde, Komünist Parti’sinin 13. Kongresinde (1924) Stalin tarafından ‘Sinema kitle propagandasının en büyük aracıdır’ sözleriyle vurgulanacaktır.”⁴⁶

Şiirsel belge formülünde filmler üreten Dziga Vertov, kameranın işlevini, sadece görüntüyü kopyalayan değil, "gözün güçsüzlüğünün aşılması için bir araç" olarak tanımlamıştır. Filmleri Ajit-trenlerle Sovyetler Birliği'ni baştan sona dolaşmış olan Vertov sinemada "Sine-göz" (Kinoglaz Manifestosu) akımının kuramcısıdır. Vertov

⁴⁴ Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Konstrüktivizm, El Lissitzky ve Tipografi, Sayı 11, 2007, İstanbul, s.90

⁴⁵ <http://www.arsiv.halkinbirligi.net/modules.php?name=News&file=article&sid=1719>

⁴⁶ Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975, s.153

1917 Ekim Devriminden sonra sinemayla ilgilenmeye başlamıştır. ‘‘Konstrüktivizm, Dziga Vertov’la filmi yetkin bir sanat olarak kullandı. 1922-1925 arası yaptığı belgeseller, filmin değişken gücüne karşı izleyiciyi uyardı.’’⁴⁷

Sovyet Sineması yaratıcı gücünü montajdan almaktaydı. Bu farklı ve cesur yaklaşım alışılmış sinema anlayışına tamamen farklı bir bakış açısı getirmişti.

‘‘Makine parçalarının bir araya getirilmesi demek olan montaj, Fransızcadan gelen bir sözcüktür ve Sovyet Sinemacılar aracılığıyla sinema terminolojisinde özel bir anlam kazanmıştır. Montaj filmin öyküsünü anlatmak üzere yapılan çekimlerin, ayıklanarak seçilmesi, olay örgüsüne uygun biçimde sıralanarak düzenlenmesi, devamlılığı ve görüntülerin etkisini arttıracak biçimde birbirine eklenmesi demek olan kurgu dan farklıdır. Kurgu sinemaya özgü teknik bir işlemdir. Ve hemen hemen her film kurgu aşamasından geçer. Montajdan söz edildiğinde ise çekimlerin yan yana getirilme işleminin, öykü ve onun akışıyla ilişkisi olmadığını görürüz. Burada amaç özel olarak seçilmiş parçaların yan yana gelişinden ortaya çıkan ve parçaların kendi başlarına içerdikleri anlamdan farklı olanı yeni, özgün bir anlamı, duygusu ya da düşünceyi yaratmaktır. Bir montaj ayrımının tamamı, onu oluşturan çekimlerin anlamalarından bağımsızlaşmış, başlangıçta birbiriyle ilgisi olmayan parçalarla özgün bir yapı kurulmuştur.’’⁴⁸

2.2.2 Devrim Günlerinde Edebiyat

Rus biçimciliğinin en önemli üyelerinden biri olan avangard yazar ve edebiyat eleştirmeni olan Osip Maksimovich Brik (1888-1945) LEF adında bir derginin kurucu üyeleri arasında bulunmuştur. Bu dergi Rus Konstrüktivist sanatının lokomotifiydi.

1911' de Fütürist Bildiri' ye imzasını koyan Mayakovski, burjuva geleneklerine meydan okuyan ve genel beğenileri sarsan edebi ürünler vermiştir. Öğretmenlerini

⁴⁷ Aydın, a.g.e., s.169

⁴⁸ Abisel, a.g.e., s.211

eski dünyanın temsilcileri olarak görmekte ve devrimle kurulacak yeni dünyaya ilişkin beklentilerini sanat anlayışını yansıtan Mayakovski'nin bu çalışmaları Rus Fütürizminin başlangıcı olarak nitelendirilebilir. Bu duygularla 1917 yılında Ekim Devrimi'ni coşkuyla karşılamış ve devrimin başlıca sözcülerinden birisi olmuştur. Devrim sonrasında çıkan iç savaşta Mayakovski bu sefer sanatını propaganda afişlerinde göstermeye başlar. Duvarlarda, direklerde, binalarda Mayakovski'nin hazırladığı propaganda afişleri vardır. Mizahi yönü güçlü bu afişlerde olumsuzluklar hicvedilmiş, anlaşılır, sade ama etkili tipografik düzenlemeyle mesaj halka iletilmiştir. Mayakovskinin akıcı ve vurgulu sloganları ile metinleri, etkileyici görsellerle birleşmişti.



Resim 5 Mayakovski'nin hazırladığı posterlerden bir örnek
<http://markandrews.edublogs.org/files/2010/04/mayakovskyeatdrinkposter.jpg>

Kışkırtıcı propaganda posterleri (Agitprop) Bolşevikler 1917'de Rusya'da iktidarı ele geçirdiklerinde, Bolşevikler için son derece önemliydi. Devrimi takip eden sosyal yapılanma sırasında bu posterler çoğunluğu okuma yazma bilmeyen nüfusa gündelik bilgiler ve siyasi haberler iletliyordu.

2.3 Rusya’da Etkin Bir Propaganda Aracı Olarak Poster

Rusya'da Devrimden önce de posterler üretilmesine rağmen bunlar Sovyetlerin olağanüstü propaganda posterlerinin yanında çok sönük kalıyordu. Lenin ilk gerçek modern propaganda mekanizmasını yaratan kişidir. Bu propagandanın etkili, renkli, dramatik ve özgün formu olan poster yoluyla zamanın en büyük sanatçıları yeni Sovyet iktidarını inşa etme hedefiyle hükümet politikalarını duyurmuşlar, halktan destek istemişlerdi. Poster anlatımlarında üç önemli evre karşımıza çıkar.

2.3.1 Rus Propaganda Posterlerinin Üç Dönemi

Bolşevik Dönem (1917-1921) Bolşevikler ve Bolşevizm ideolojisi için bir ölüm-kalım mücadelesidir. İçerideki ve dışarıdaki düşmanlarla savaşmaya destek olan ilk Sovyet posterleri devrimci bir coşku ve güçlü bir sembolizme sahiptir.

Yeni Ekonomik Politika Dönemi (1921-1927) Savaş, kıtlığın getirdiği yıkımın toplum olarak derinden hissedildiği ülkede bir iyileşme ve özgürlük döneminde "Kükreyen Yirmiler"’in ticari posterleri ve film posterleri avantgard, konstrüktivist tarzıyla göze çarpıyordu.

Birinci ve İkinci Beş Yıllık Plan Dönemi (1928-1937) Stalin' in, Rusya' yı tam anlamıyla komünist sanayileşmiş bir güce dönüştürme yolundaki yoğun baskısının yaşandığı döneme denk gelen Birinci Beş Yıllık Plan'ın büyük fotomontaj posterleri bu çabanın destansı yanını gösteriyordu.

2.3.2 Bolşevik Dönem (1917-1921)

Bolşevik Devrimi sonucunda işçiler ve köylülerin iktidarda olduğu komünist bir hükümet anlayışı karşımıza çıkmıştır. Büyük çoğunluğun okuma yazma bilmediği Rusya’da posterler, kitlelere ulaşmada önemli bir rol oynamıştır. Lenin'in kültürel ve siyasal dönüşüm vizyonunun en temel aracı olan bu posterler, gerçek modern propaganda hareketinin en önemli yapı taşı olmuştur. Toplamda, üç yıl içerisinde 3600 yakın poster hazırlanmıştır.

Kağıt stokları ve basım evlerinin denetimini devlet kontrolüne geçmiştir. 1918 yılında hükümet posterler basmaya ve dağıtmaya başlamış ve Bolşevikler propagandayı kontrol etmek için yeni bir Yayın Dairesi kurmuşlardı. Bu dairenin önde gelen iki ismi Dimitri Moor ve Viktor Deni'ydi.



Resim 6 Dimitri Moor, "Gönüllü yazıldın mı?", 1920

<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/01-19.html>

Moor erken dönemine ait sembolik tarzını zaman içinde değiştirmişti. "Gönüllü Yazıldın mı?" adlı ünlü propaganda posterini, orduya asker alımı ihtiyacı gerekli olduğu bir aşamada bir gecede tasarlanmıştır. Elli bin kopyası dağıtılan, canlı renklere sahip ve yalın Kızıl Ordu Askeri imgesiyle poster olumlu etkisini göstermiş ve bunun sonucunda genç insanlar akın akın askere yazılmıştır. Bu afişte askerlik çağına yakın genç erkeklerin kahramanlık duyguları hedef alınmış, kırmızılar içinde heybetli görünümüyle subayın çağrısına gençler kayıtsız kalamamışlardır. Burada kırmızı rengin etkileyciliği kadar, metnin sadeliği ve anlaşılır olmasının etkisi büyüktür.



Resim 7 Viktor Nikolaevich Deni, "Sovyetlere karşı olanlar kim: Beyaz Ordu askeri, kapitalist, papaz ve şişko toprak sahibi..."
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/01-10.html>

Bir hiciv ustası olan Viktor Deni ise, karikatürlerinde konu olarak genellikle şişko kapitalist, subay ve papaz figürlerini hicvetmiş ve sistemi bu şekilde eleştirmiştir. Halk üzerinde olumsuz etkileri olan sınıfların karikatürize edilerek yerildiği bu posterde amaçlanan, halkın bilinçlenmesini sağlamak ve ve ezilen sınıfın kanını emen bu imtiyazlı sınıfların def edilip sınıfsız, eşit bir toplum yaratılmasına motive edici bir güç oluşturmaktır. Bu yıllar poster sanatında bir diğer yeniliğe de esin kaynağı olmuştur. Rus Telgraf Ajansı (ROSTA) vitrinlerini, haberleri özetleyen karikatür tarzındaki posterler süslüyordu. Oldukça etkili bu posterler şair Vladimir Mayakovski ile Mikhail Çeremnik ve İvan Malyutin adlı sanatçılar tarafından hazırlanmıştır.



Resim 8 Mayakovski, Rosta Posterlerinden bir örnek, 1919
<http://store.artlebedev.com/books/albums/okna-rosta/>

2.3.3 Yeni Ekonomik Politika Dönemi (1922-1928)

1921 yılında Rusya barışa kavuşmuştu ama savaşlar yüzünden ekonomisi oldukça zor günler geçirmekteydi. Lenin zorunlu olarak bazı özel teşebbüslere izin veren Yeni Ekonomik Politika'yı (NEP) yürürlüğe koymuş ve bunun sonucunda devlet, ağır sanayiye, ulaşımı ve dış ticareti denetimi altında tutarken küçük çiftlikler ve işletmeler ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Üretimi destekleyen bu tavır, posterlere; makinanın başrolde olduğu, traktör ve tarım aletlerinin, fabrika bacalarının görünümüleri olarak yansımıştır. Tarlada üreten kesim, mutlu ve geleceğe umutla bakar bir şekilde iderleri Lenin ile birlikte posterlerde yer almıştır.



Resim 9 Strakhov, Lenin Poster, Litografi, 103x72 cm. 1933
<http://eng.plakaty.ru/posters?id=1698>

NEP yılları Rusya'nın gelişmeye ve değişmeye açık yıllarıydı. Bu özgür dönem tüm alanlarda heyecan verici denemelere sahne olmuştur. Sanatı sanat için olmaktan çıkarmak isteyen bir grup sanatçı yeni bir komünist toplumun inşasına katkıda bulunmak istiyordu.

"Sanat Üretimi" nin öncüleri yaratıcı deha sahibi iki sanatçı olan, El Lissitsky ve Alexander Rodchenko'ydu. Fotomontaj, fotoğraf ve grafik tasarım yoluyla ürettikleri yapıtları Bauhaus ve Batı Grafik Sanatının gidişatı üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

Mayakovski ve Rodchenko' nun devlet işletmelerinde "reklâm danışmanı" olarak birlikte çalışmaları sonucunda "Ajitatif" bir reklâm tarzı ortaya çıkmıştır. Sert ve net sloganlardan, parlak renklerden ve güçlü diyagonallerden oluşan dikkat çekici kompozisyonlar devrimci poster anlayışının en belirgin özelliklerindedir.



Resim 10 Rodchenko, "GUM Devlet Mağazası -Sayfiyelerden, şehirlerden, köylerden geliyorlar", 1923

<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/02-03.html>

NEP yılları Sovyet film endüstrisinin zirvede olduğu yıllardı. Binlerce sinema inşa edilmiş ve yüzlerce film çekilmiştir. Ulusal Film Enstitüsü, Eisenstein'ın, Vertov'un filmlerini finanse etmiştir Yönetmenlerin geliştirmiş olduğu fotomontaj, çift imgeler, ara çekimler, bölünmüş ekranlar ve donuk kareler gibi yeni teknikleri kullanmaları Batı sineması üzerinde büyük bir etki yapmıştır. Filmler sessiz olduğu ve olay örgüsü uygulanan sansürler doğrultusunda sık sık değiştiği için sanatçılarda inanılmaz bir yaratıcılık yetkisi vardı.

Devlet poster üretim dairesinin iki ünlü tasarımcısı, kardeş olan Georgi ve Vladimir Stenberg'ti. Kardeşlerin poster anlayışlarındaki imgeler çağın kaotik ruhunu yakalıyordu. Diyagonal hareketler dinamizmi sağlayan en önemli unsurlardı. Bu hareket enerjiiyi, geleceğe dair umutları, çalışkanlığı, üretimi temsil ediyordu.



Resim 11 V.A. Stenberg - G. Stenberg, "Karaya Oturan Gemi", Film Afiş, 1927
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/02-18.html>

2.3.4 Birinci ve İkinci Beş Yıllık Plan Dönemi (1928-1937)

Stalin 1928 yılında denetimi tümüyle ele geçirdikten sonra hemen NEP'e bir son verdi ve Beş Yıllık Plan ile tam komünizme doğru yeni bir girişim başlattı. SSCB'yi hızlı bir şekilde güçlü bir sanayileşmiş ülkeye dönüştürme amacını taşıyan bu plan bütün ülkede üretimin büyük ölçüde artırılmasını ve yaygın bir inşaa faaliyetini öngörüyordu.

Plan'ın ikinci yönü özel çiftçiliğin ortadan kaldırılması ve köylülerin devlet için çalıştığı kolhoz adı verilen kollektiflerin oluşturulmasıydı. Geniş çaplı bir direniş ve acımasız cezalandırmalar sonrasında bu amaçlara ulaşıldı. 1933 yılı itibariyle sanayi ve tarım sıkı bir şekilde Stalin'in denetimindeydi ve planın altı ay önceden hedeflerine ulaştığı açıklandı.

Seferberlik bu yılların temasıydı. 1932 yılında Stalin bütün sanatçıların "Toplumsal Gerçekçilik"e uymalarını istemiştir. Bu, Sovyet yaşamının ve Komünist değerlerin

"gerçekçi" resmedilişine sıkı sıkıya uymayı gerektiriyordu. Toplumdaki denemeler sona erdi ve her türlü ifade biçimi devlete hizmet için seferber edildi.

Plan, sıkı bir şekilde kontrol edilen bir propaganda yığını yarattı. Çok miktarda ve çok çeşitte göz alıcı posterler her yerde kendini gösterdi, fabrikalarda, çiftliklerde ve tüm kamusal alanlarda. Ülke ayağa kalkmıştı, plan yerine getirilecek, SSCB savunulacaktı. Bu mesajın ustası Konstrüktivist bir sanatçı olan Gustav Klutsisti. (1895-1944) Klutsis 1920' lerin tekniklerini, planın ve yeni toplumun görsel olarak yüceltilmesine dönüştürmüştü. Çoğu kez sadece kırmızı ve siyah rengi kullanan sanatçının ürettikleri basit ama çok etkiliydi. Fotomontaj kompozisyonu dinamik ve şaşırtıcıydı. Alışılmadık oranlar ve perspektifler, çarpıcı bir tipografiyle yan yana kullanılıyor ve bütün bunlar çağın anıtsal ve destansı yönünü vurgulamıştır.



Resim 12 Gustav Klutsis "Marx, Engels, Lenin ve Stalin'in bayraklarını yukarıya!", 1936
<http://www.solakkedi.com/posterler/sovyet%20posterleri/images/03-18.html>

Bu destansı dönemden sonra ikinci bir Beş Yıllık Plan hemen yürürlüğe konmuş ve özellikle ulaşım ve tüketim malları gibi Birinci Plan'ın eksik bıraktıklarının telâfi edilmesi için hazırlanmıştı. Ama bunlar Nazi tehlikesine karşı yeniden silahlanma ihtiyacının gölgesinde kalmıştı. 1934' ten başlayarak Stalin önce partide ve daha sonra da orduda esaslı bir tasfiyeye girişmiş, muhalif olduğundan en ufak bir şüphe duyduklarını çalışma kamplarına sürmüşlerdi.

Zamanla tek bir tema egemen olmuştur. Bu dönemde edebiyat, sanat ve posterler mutlak Lider Josef Stalin'in rolünü kuvvetli bir biçimde vurgulamışlardır. Resimleri, gerçek boyutlarından büyük olarak her yerde görülmüştür.

3. YIRMİNCİ YÜZYILIN BAŞINDA AVRUPA SANAT VE TASARIMINI YÖNLENDİREN SANAT HAREKETLERİ

3.1 O Yılların Avrupasına Genel Bir Bakış

“1890-1914 arası, tarihte bir benzerine rastlanmayacak sayıda özgün resim kuramının ortaya çıktığı bir dönemdir. Bilim alanında da bu dönem birçok yeniliklere tanık oldu. Sözcüğü zafiyet kuramı, kuantum kuramı, psikanaliz, sembolik mantık, radyo, X ışınları ve uçağın icadı gibi. Ama gerek sanat, gerek bilim alanında gelenekçi kuram ve yöntemler yenilerin yanında yerlerini koruyabiliyorlardı. Yeni ve eskinin birlikte yaşaması, tarihteki co-existence (birlikte yaşama) 'ları, söz gelişi Gotik-Rönesans ortak sorunlarını hatırlatıyordu. Hatta geçmişte yapılmış bazı yenilikler, söz gelişi Caravaggio'nun 17. yüzyıl başındaki yeniliklerinin yarattığı sarsıcı etki, empresyonist ve kübistlerin modern çağda eski sanat gelenekleri üzerindeki etkilerden çok daha güçlüydü.”⁴⁹

Yirminci yüzyılın ilk yirmi yıllık dilimi içerisinde insan hayatını ilgilendiren büyük değişimler olmuştur. Sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yaşamda görülen büyük kaotik ortam sonucunda Avrupa'da bir takım dengeler değişmiş; monarşi yönetim şekli yerini demokrasiye, sosyalizme ve komünizme bırakmıştır.

⁴⁹ Tansuğ, a.g.e., s.240

Motorlu taşıtlar ve uçağın icadı gibi ulaşım, iletişim ve taşımacılık alanlarında büyük değişime ve gelişime neden olan bu teknolojik ve bilimsel ilerlemeler sonucunda; ticaret ve endüstrinin yapısı değişmiştir. İletişim araçlarının gelişimi insanları bilinçlendirmiş ve bilgiyi daha kolay ulaşılabılır bir hale getirmiştir. Bu süreçte geri kalmış ülkelerde bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir.

‘‘Bu karmaşa ortamında; Avrupa’nın yozlaşmasına, gelenek ve sosyal düzenine karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana gelmiştir. Mevcut sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştiren bu hareketler, endüstriyel bir dünya için ‘‘yeni bir dünya görüşü’’ yaratmışlardır. Bu Modern sanat hareketlerinden bazıları olan: Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm ve Konstrüktivizm Grafik Dilin biçimini ve çağımızdaki görsel iletişimi doğrudan etkilemişlerdir. Söz konusu hareketlerin üyeleri, farklı felsefe ve ilkelere sahip olmalarına rağmen, aralarında sık sık iletişim kurarak düşüncelerini paylaşmışlar, çalışmalar yönetmişler hatta bazı projelerde işbirliği yapmışlardır. ’’⁵⁰

‘‘Belli bir ‘izm’e bağlı olmayan sanatçı, belki de gerçekten çağın en büyüğüdür. Hele üslup çeşitliliğinin tarihin hiçbir döneminde görülmeyen bir ölçüde arttığı modern çağda bu bir zorunluluk da sayılabilir. Ama kuşkusuz, üslup özellikleriyle bugün birbirinden çok ayrılan sanatçılar, ilerde, yaşadıkları çağı yansıtan nitelikleriyle birbirlerine oldukça yakın da görülebileceklerdir. Çağdaş Batı’da yüzyılın başlarından bu yana gelişen modern resim akımları bazı ortak sanatçı eğilimlerinin oluşturduğu görünümlere sahiptirler. Bu akımlar, birbirlerini izleyip durmuşlar ve çağın hızlı değişim gereksinmelerini karşılamışlardır. ’’⁵¹

⁵⁰ Bektaş a.g.e., s.39

⁵¹ Tansuğ a.g.e., s.241

3.1.1 Kübizm

Yirminci yüzyıl sanatında Kübizm, büyük bir farklılığın ve değişimin başka bir deyişle bir devrimin hareketi olarak ortaya çıkar. Çünkü soyut anlamda bir sanat anlayışı olan bu hareket, kendisine gelinceye kadar ki doğayı ve onu yinelemeyi alışkanlık haline getirmiş olan sanat anlayışına karşı olarak, özerk bir yaratım sürecini ortaya koymuştur. *‘Kübizmde I. Dünya Savaşı’ndan biraz önceki dönemin ruhuna uygun olan nesnenin parçalanması ve tekrar uygulanması söz konusudur.*’’⁵²

‘Kübizm’de, Öklid (İ.Ö.330-275) geometrisini ve onun sanatsal karşılığı olan uzamın niceliksel ölçümünü, diğer sanatsal karşılığı olan uzamın niceliksel ölçümünü, diğer bir deyişle Rönesans’tan beri gelen perspektifi reddetmek şeklinde tezahür eder.’’⁵³

‘20. Yüzyılın başında Avrupa’nın en ileri düzey ressamaları çalışmalarında derinlik ve hacim illüzyonu yaratmaya, giderek daha az önem verdiler. Sanatçılar batı geleneğine alternatif oluşturacak unsurlardan daha fazla haberdar olmaya başladılar-örneğin Afrika sanatı Batı sanatının natüralizm ve güzellik ideallerini zorlayan bir karaktere sahipti. Kübizm objelerin ve alanların temsil ettiği şeyler üzerinde oyunlar oynayarak bu gelenekleri yırttı. Her ne kadar Picasso ve Braque yapmaya çalıştıklarının ne olduğuna dair çok az sözlü açıklama bırakmış olsalar da, sanat tarihçileri Kübizmin gelişiminde net biçimde şekillenmiş aşamalar tespit etmişlerdir. 1907 ve 1909 yılları arasındaki dönemde-ki bu bazen ‘Negro Mask’ (Zenci Maskesi) dönemi olarak adlandırılır- Picasso ve Braque konutu blok- türü formlarla ifade ederek güzelliğe dayalı batı geleneklerine karşı geldiler. Eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından verilen ‘Kübist’adı da işte bu yaklaşımdan ortaya çıktı.’’’⁵⁴

⁵² Özi Huntürk, Heykel ve Sanat Kuramları, Kitabevi, 2011, İstanbul, s.232

⁵³ Nilüfer Öndin, XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar, 2009 MSGSÜ yay. İstanbul, s.30

⁵⁴ Batur, a.g.e., s.175

Güçlü bir dünya görüşünü temel alan Kübizm, kelime anlamını zaman içerisinde olumsuz ve alaycı niteliğini kaybederek bulmuştur. Kübist sanatın manifestosunu yazmış olan şair Apollinaire'e göre; Kübizm kelimesi, bu sanat hareketine tesadüfen ve alay etme amacı ile konulmuştur. Apollinaire bu konuya şu şekilde açıklık getirmektedir: *‘‘Yeni resim okulu Kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni resim okulu bu adı 1908 Sonbahar Sergisinde Matisse'in alaycı kullanımıyla elde eder. Matisse kübik biçimleri özellikle dikkat çeken evleri olan bir resmi gördüğünde ‘kübist’ sözcüğünü alay etmek üzere kullanır.’’*⁵⁵

*‘‘Uzamsal ve zamansal kural bozmalara dayanan imge kullanımı ile XX. Yüzyılın, geçmişin yadsınması üzerine kurgulanan sanatsal hareketlerine devrimsel ivme katan Kübizm, düşünsel değişimlere verdiği yanıtla, yerleşik estetik tavrı da dönüşüme uğratar. Belirli bir anda ve uzamdaki sabit bir noktada olana karşılık gelen resimsel yanılsamayı reddederek, resme birden fazla bakış açısını ve çapraşık uzam ilişkilerini ithal eden Kübizm, sanat yapıtında dış dünyanın nesnel görüntüsünü bekleyen zihinleri şaşırtır. Kübist sanatçı dış dünyayı birebir betimlemekten vazgeçer. Birebir betimlemeyi, diğer bir deyişle, mimesisi reddetmesi sanatçının zihinsel dönüşümünün göstergesi olarak karşımıza çıkar.’’*⁵⁶

Yirminci yüzyılın başındaki sanat ve tasarım anlayışındaki yeni yapısal çözümlene arayışları, bir anlamda dönemin ruhunu yansıtmaktaydı. *‘‘Bu yapısal çözümlene arayışları’’ doğada ne varsa, küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir’’* diyen Cezanne'nin anısına açılmış olan sergiyi izleyen genç sanatçıların sonraki biçimsel yöntemlerinde yerini bulmaktadır.⁵⁷

⁵⁵ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, s.164

⁵⁶ Öndin, a.g.e., s.30

⁵⁷ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi Remzi Kitabevi İstanbul, 1992, s.582

*‘‘Kübitler nesnelere göründükleri gibi değil düşündükleri gibi kavrarlar. Bu kendine özgü düşünce biçimi ile varlık düzeni alışılmış, biçimsel düzenini yitirir. Biçimi bozulmuş ve yeniden kurulmuş bir düzen görülür.’’*⁵⁸

*‘‘Gerçekliği birebir taklitten vazgeçen Kübizm, geleneksel estetik çerçevesinde yargılanamayacak eser anlayışını ortaya koyar: organik olmayan eser. Organik eser, Organik sanat eseri, doğanın benzeri olarak görülürken, organik olmayan eser, kendini yapay bir inşa olarak görür. Organik olmayan eser, bütünlük görüntüsünü kırdığı gibi, eserin gerçeklik fragmanlarından oluştuğuna işaret eder. Organik eserde, bütünlük izlenim uyandırmak ana ilke iken, organik olmayan eserde tekil unsurlar başattır. Kübit kolajlar ile gerçeklik fragmanları resme dahil edilirken, resmin birliği ortadan kaldırılır. Aynı zamanda gerçekliğin aktarılması ilkesine dayanan geleneksel temsil sistemi de geçersiz hale getirilir. Kolajlarda, gerçekliğe işaret eden fragmanlar somut olmaktan çıkar. Sanat ile gerçeklik arasındaki karşıtlık vurgulanırken, resim ile gerçek şey arasındaki karşıtlığın çözülmesi işi izleyiciye bırakılır. Gerçekliğin sanat eseriyle bütünleşmesinin söz konusu olup olmadığını sorgulamak için en elverişli tekniklerden biri olan kolaj, bir olayı mantıksal eylemle sınırlanmış statik bir şekilde yansıtmayı tercih etmez. Kolaj, keyfi seçilmiş etki unsurlarının serbestçe montajlanmasıdır.’’*⁵⁹

Picasso tarafından yapılmış ‘Avignon’lu Kadınlar’ı Kübizmin bir anlamda öncüsü olarak karşımıza çıkar. Afrika yontusundan geometrik stilizasyonlar ve Post-Emresyonist Cezanne’dan parçalar alan ve bir genelevi gösteren bu resim aynı zamanda, uzayın ve insanın duygularının yeni bir biçimde kavrayış biçimidir. Figürler geometrik kısımlara bölünmüş ve o zamana kadar resmedilen insan figürlerinden farklı bir şekilde ele alınmıştır. Perspektifin mekânsal yanılsamaları iki boyutlu mekanların değişimini sağlamıştır ve bu durum oturan figürün farklı bakış açılarından görülmesini sağlamaktadır. ‘‘Bu resimle Picasso’nun tüm batı sanatı

⁵⁸ Huntürk a.g.e., s.232

⁵⁹ Öndin, a.g.e., s.35

geleneklerinden ve kendi geçmişinden kopması, avangard sanatının liderliğine oturması ve hayret verici bir yaratıcılık dönemine adımını atmasıdır. ’’⁶⁰



Resim 13 Picasso, ‘‘Avignonlu Kadınlar’’, 1907

Tuval üzerine yağlı boya, 244x235 cm. NY Modern Sanat Müzesi

<http://www.sanatlog.com/etiket/avignonlu-kadinlar/>

1908’den önce Picasso ve Braque, aynı anlatım tarzına sahip fakat birbirlerinden bağımsız olarak çalışan iki kişiydiler ve bu süreç Braque’ın ‘Avignon’lu Kadınları’ görmesine kadar devam etmiştir. Aralarındaki anlatım benzerliğini gören Braque birlikte çalışmalarını önermişti ve bu birliktelikle, ‘‘Cezanne’nın yaptığı gibi Rönesans perspektifindeki kaçış noktasını bırakırlar fakat renkten tam manasıyla vazgeçmeleri ile Cezanne’den ayrılmışlardır. Çünkü renk resimdeki kübik vücutlaşmaya karşı koymaktadır’’⁶¹

‘‘Kendi resmini ‘‘bozulmuş öğelerin bir toplamı’’ olarak tanımlayan Picasso, yine de kaybolan bir şey olmadığını söyleyerek, resmin değerinin kendi başına bir anlamı olduğunu vurgular. Kendini, söylendiği gibi, bir ‘‘arayan’’

⁶⁰ Robert Cumming, Sanat Kitabı, Görsel Rehberler Serisi, İnkilap Yayınları, İstanbul, 2008, s.349

⁶¹ Turani, a.g.e., s.582

olarak değil, bir ‘bulan’ olarak nitelendirir ve ‘Biz hepimiz, sanatın hakikat olmadığını biliyoruz. Sanat bize hakikati kavramayı öğreten bir yalandır.’ Diyerek, Kübizmin felsefesini ironik bir şekilde tanımlar.’⁶²

‘Özetle kübizm, nesnenin parçalanıp, farklı bir anlatım biçimiyle bir araya tekrar getirilmesi temel ilkesine dayanmaktadır. Bu birleştirme işlemi sırasında iki tür yöntem göze çarpmaktadır. Bunlardan biri, analizi yapılan biçimlerden, elde edilen geometrik parçaların tuvale serpiştirilmesi, diğeri ise; yine bu parçaların üst üste bindirilerek bir yığına dönüştürülmesidir. Her iki yöntemde de nesne ilk şeklini kaybetmekte ve birbiri içerisine geçen bir dizi geometrik düzlemden oluşan yeni yorumlanmış bir biçime dönüşmektedir.’⁶³

Kübizm, dönemsel bir gelişim sergilemektedir; Analitik Kübizm 1908-1912 yılları arasındaki çalışmalara verilen isimdir. Analitik Kübizmde nesnel maddenin doğal görüntüsünden hareket ederek yeni bir yapıya ulaşılır ki; bu yapı tamamen doğa biçimlerinin analizine dayandığı için ‘Analitik Kübizm’ adını almıştır. Bu resimlerin konuları genelde atölye içi nesnelere ve kişilerdir.

Çoğunlukla cansız doğa belli bir eşya ve insan resimleri olan bun çalışmalara en güzel örnek, Braque’nin ‘Gitar ve Akordeon’ adlı çalışmasıdır.



Resim 14 Georges Braque, Müzik Aletleri, 50x61 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908

http://www.artfactory.com/art_appreciation/timelines/modern_art_slideshows/cubism_and_futurism_slideshow.html

⁶² Aydın, a.g.e., s.177

⁶³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s.1074

Analitik Kübizmin kendisine çıkış noktası olarak belirlediği doğa olsa da, burada doğadan kastedilen, bütünsellik taşımayan parçaların oluşturduğu bir varlıktır. Bu varlıkların bu şekilde olmasındaki amaç, kübist sanatçının onları tekrar kendi içinde düzenli varlıklar haline getirme isteğidir. Bu istek doğal olarak ortaya çıkan yeni yapıyı doğal olandan bağımsız olarak oluşturulmuş düşünsel bir varlık haline getirmeyi doğurmaktadır. Aynı zamanda bu soyut varlık doğal bir yapı değil daha çok yapay bir yapıdır.

‘‘1911 yılı Sonbahar Salonu Anaitik Kübizmin zirvesidir. Vellon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Metzinger, Duschamp, aynı türden olmayan ama ortak bir çalışmanın ürünü olan Analitik bir program ortaya koyarlar. Programın analitik olmasının nedeni, iki boyutlu bir düzlem üzerinde biçimin üç boyutlu analizini yapmaya çalışarak biçimi parçalayarak, Cezanne’ da kendisini bulan geometrik yapılara geri dönüş yapmasıdır.’’⁶⁴

Kübizm’in bir diğer dönemin de ise, salt düşünsel biçimlerden yola çıkarak, yapıya ulaşılma çabası gözlemlenir. ‘‘Sentetik Kübizm’’ adını alan bu dönem, nesnel maddenin sunumu yerine sadece düşünsel elemanların sentezine dayanmaktadır. ‘Sentetik Kübizmin’ ıkış noktası analitik kübizm gibi doğa değildir. Çünkü onun elemanları doğal elemanlar değil, soyut işaretler ve geometrik biçimlerdir. Bu arada amaç eğer doğayı ve nesnelere sanatın dışında tutmaksa ‘Sentetik Kübizm’ bu açıdan bakıldığında gerçek bir başarı elde etmiştir. 1912 yılında çok uzun bir tarihe sahip olan kolaj tekniği Braque ve Picasso’nun tuvalleri üzerinde yerini almıştır.’’ *Bu anlamda; Kübizm’de resmin farklı malzemelerle oluşturularak, parçadan bütüne varma yönteminin kullanıldığı görünmektedir.’’⁶⁵*

‘‘Daha erişilebilir bir resim stili olan Sentetik Kübizm, 1912 den itibaren gelişmeye başladı ve sade, düz renkli yüzeylere yer verdi. Konu daha çok soyut formlar aracılığıyla  ne sürülüyor, resmin ortamı dışında herhangi bir anlam taşımıyorlardı. Bu dönemde, gazete ya da duvar kağıdı parçaları gibi

⁶⁴ Tunalı, a.g.e. s.170

⁶⁵ Tunalı, a.g.e., s.170

malzemelerin kullanıldığı, kağıt yapıştırma uygulaması resimlere katıldı ve böylece ticari kültürle politika resimlerde kendine yer buldu.’’⁶⁶

‘‘Kolaja bir boya resminkine eşit bir ifadesel içerik yüklenerek, onu bir sanat formu düzeyine yükseltenler, Kübistler olmuştur; böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak bir çok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı; sanatçının, artık gerçeğe öykünme değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu’’⁶⁷

Kolaj yapısı gereği, gerçek nesnenin özgürce düzlem üzerindeki yapılanmasına izin vermekte ve resmin iki boyutlu gerçeğini bu anlamda vurgulamaktadır. Yerleştirilen her elemanın dekoratifliği var olan objeyi vurgulamaya yöneliktir.

Aynı zamanda montajın da, Kübizm kaynaklı ortaya çıktığı söylenebilir. Montaj, gerçek olanın artbilgilerine ayrılarak bunun sonucunda, yeniden oluşturulma sürecini tarif eder. Montaj bir sürece ilişkin bir sanat tekniği değil de aynı zamanda yöntemin gidişinin doğrultusunu belirleyen sanatsal bir prensip statüsüne sahiptir. Modern kolaj tekniğinin kullanımına ilişkin olarak Wissman, Kübist kolajın etkisini şu şekilde açıklamıştır:

‘‘Gerçekçiliğe işaret eden fragmanlar, somut olmaktan çıkmış resim göstergelerini okunabilir kılma görevini üstlenir. Bu tekniğin amacı, geleneksel anlamıyla bir yanılsamacılık değildir. Burada gerçekleştirilen şey, sanat ile gerçeklik arasındaki karşıtlıkla çok ince bir biçimde oynayan bir yabancılaşmadır; burada resmi yapılan şey ile gerçek şey arasındaki çekişliklerin çözülmesi işi izleyiciye bırakılmıştır. Burada kolaj ‘içkin estetik’

⁶⁶ Sanat Atlası, Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, s.478

⁶⁷ Batur, a.g.e., s.324

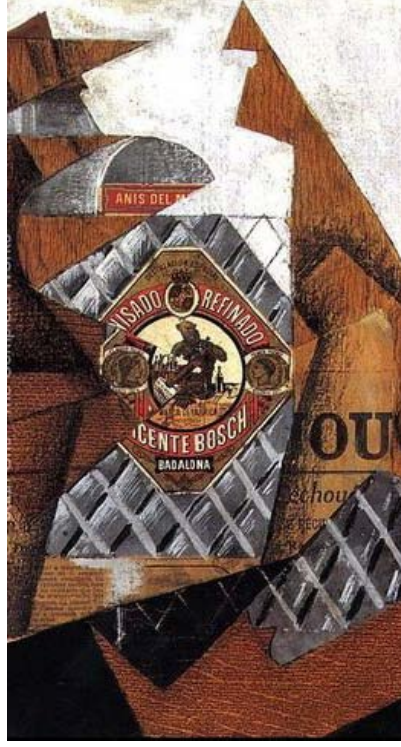
bakış açısıyla değerlendirilir; problem; 'gerçekliğin sanat eseri içinde bütünleşmesidir''⁶⁸

''Ressamlar fırçayı ve yapay renkleri bir tarafa bırakıp cam, tahta, metaller gibi özgün malzemeyle çalışmaya başladılar. Sanatsal bir biçim olarak kontrarölyef öncelikle Rus sanatında ortaya çıktı. Dokuyu çeşitlendirip ifade gücünü yoğunlaştırmak için etiket, kağıt, harf, talaş, plaster gibi şeyler kullanan ilk sanatçılar Braque ve Picasso ise de, Tatlin daha da ileri gidip özgür malzemedен kontra-rölyefler yaptı.'''⁶⁹

Picasso ve Braque ile birlikte Kübizm'in gelişimine önemli katkıları bulunmuş bir başka isimde Juan Gris'tir. Gris, gerçeğe ulaşmak için yapısal bir yaklaşımdan yola çıkarak, geometrik düzeni düzlem üzerinde bütün incelikleriyle kullanmıştır. 1912'de Analitik Kübizme yönelerek ilk kolaj denemelerini gerçekleştirmiştir. 1914'de yaptığı resimde görüldüğü üzere sanatçı kolaj tekniğinden yararlanmışır. Burada formlar parçalanıp resmin yüzeyinde yeniden yapılandırılmış ortaya yepyeni anlamlar çıkmıştır. Şablonla uygulanan harfler ise kimi zaman resmin anlamına dair bir takım ipuçları içermiştir.

⁶⁸ Peter Bürger, Avangard Kuramı (3.Baskı), İletişim Yayınları, 2004, İstanbul, s.147

⁶⁹ Batur, a.g.e., s.120



Resim 15 Juan Gris, The Bottle of Anis del Mono, Karışık Teknik, 41x24 cm., 1914
<http://www.juangris.org/The-Bottle-of-Anis-del-Mono.html>

Kübist harekete katkıda bulunan bir diğer isim ise, Fernand Leger'dir. Leger çalışmaları ile afiş, tipografiyi etkileyen bir sanatçı olup resimlerine geometri yerine tekniği ve yapısalcılığı yerleştirmiştir. Yani onun resimlerinde Cezanne'nın silindir, küre ve koni formları, diğer kübistlerin çalışmalarında bir anlamda makineye dönüşmektedir. Leger çalışmaları ile 1920'lerin sanatsal afişlerinde temel alınan piktografik Modernizme öncülük etmiştir. Onun çalışmalarındaki dinamik fakat düz renk paletindeki kırmızılar, yeşiller ve maviler Birinci Dünya Savaşı sonrası Modern Tasarımın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Sanat tarihinin önemli kavramlarından biri olan Kübizm, çağına getirdiği farklı anlayışı ile sadece resim alanında değil aynı zamanda grafik tasarımına da yeni bir yön vermiştir. Getirmiş olduğu bu bakış açısı sonucu, değişim içerisinde olan grafik tasarım için bir anlamda öğretici ve yol gösterici bir tavır sergilemiştir.

3.1.2 Dada

‘‘Dada hareketi sahte itibariliğe, çoktan içi boşalmış, ömrünü doldurmuş kanılara karşı, entelektüel bir isyan ve savaş idi. Ancak Dada akımı bir kalite kavramından yoksun olduğundan, savaşını paradokslar, blöfler ve esprilerle kuvvetlendirmek istiyordu. Dadaizm’in anlamı, sanat eseri, yücelik, ebedilik değeri değil; şüphe, protesto ve benliğin kurtuluşu idi.’’⁷⁰

Fütürizmin geleneksel olanı reddedişi ve bu doğrultuda ortaya konmuş olan isyankar tavır, Dada üzerinde de etkisini göstermiş, mantıksızlık ve var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi ana karakterini oluşturduğu Dada 1916’da İsviçre, Zürih’te, gece kulübü ile sanat lokali arası bir mekan olan Cabaret Voltaire’ de Tristan Tzara, Hugo Ball ve Hans Arp gibi farklı sanat disiplinlerinden gelen sanatçılar tarafından oluşturulmuş bir hareketti. *‘‘Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğunu ilan ettiler. Sanat karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın savunuculuğunu yaptılar.’’⁷¹*

‘‘Şiddete inanan Fütüristler savaşı kutsuyor ve bir tür temizlik maddesi olarak ele alıyordu. 1916’da Zürih’te savaşın oluşturduğu hayal kırıklıkları içinde ortaya çıkan Dadacıların çalışmalarında ise Avrupa’da milyonlarca insanın, katledilmesi karşısında duyulan tepki ve nefretin izleri görülür. Gerçekte Marinetti’nin retoriğini ve bütün sanatsal ve sosyal geleneklere karşı saldırı tavrını miras alan Dadacılık, isyan ve buluşa dayalı yaklaşımlara esin kaynağı olmayı hala sürdürebilen ‘‘özgürleştirici’’ bir akım olmuştur. Savaşa karşı bir protesto hareketi olarak doğan bu akım, savaştan sonra yıkıcı eylemciliğini daha da üst düzeye çıkarmıştır. Savaşın çilğine döndürdüğü dünyaya tepki olarak; güçlü, negatif ve yıkıcı unsurlar içeren sanat karşıtı bir yaklaşımı savunan Dadacılar, bu amaç doğrultusunda bütün gelenekleri alaşağı edip her şeyiyle özgür bir ifade biçimini araştırdılar. Akımın temsilcileri; şaşkırtma, protesto etme ve saçmalama gibi yöntemleri kullanarak Birinci Dünya Savaşı’nın yol açtığı felakete, Avrupa

⁷⁰ Turani, a.g.e., s.602

⁷¹ Stephen Little, ...izimler, Yem Yayınları, 2009, İstanbul, s.110

toplumunun çöküşüne, teknolojik gelişmelere ilişkin yüzeysel ve bilinçsiz inanca ve geleneksel ahlak değerlerine karşı bir isyan bayrağı yükseltmişlerdir. Dadacılar sanat ve geleneklere karşı tavırlarıyla, Fütürizmin tipografi alanında oluşturduğu görüntü gramerini daha da zenginleştirme olanağı buldular. Planlı kararlarla, kendiliğindenlik ve rastlantısallığı aynı yapı içinde bir araya getirerek tipografik tasarımı geleneksel kurallara bağımlı olmaktan kurtaran bu akım, birer fonetik (ses dayalı) simge olmanın ötesine taşıdığı harfleri-aynen kübistlerin yaptığı gibi-somut görsel formlara dönüştürmeyi başarmıştır.’’⁷²

“Dadacılık, Nietzsche’nin “Estetik Ahlaksızlık” kavramını ilke edindiği için yıkıcı bir hareket haline dönüşmüştür. Tzara’nın yapıtlarında da sanatsal biçimlerin tanımlanmış sınırlarını aşındıran, dil ve şiir yapısını oluşturan ve kurallara karşı çıkan ve sürekli değişen üretim stratejileri izleyen yıkıcı bir anlayış egemendir. Sanatçının şiirlerini form ve dile dayalı içerik açısından reklamcılık dilinden ayırt etmek pek de kolay değildir. Özünde muhalif bir yapı barındıran Dadacılık, sistematik bir direniş yöntemi kullanan ya da kurallardan kaçmak için kendi kurallarını sürekli olarak değiştiren bir oyun olarak da tanımlanabilir. Benzer biçimde Tzara’nın yapıtları da, her türlü sistematigi imkansız hale getirmeyi hedefleyen bir aykırılıklar ve çelişkiler dizisidir. Sanatçının “Yedi Dada Manifestosu”nun dışında ikincisinde şu tür terim eşleştirmelerine rastlanır: Düzen=Düzensizlik, Ego=Nonego, Onaylama=Reddetme... Tzara birbirine zıtlık oluşturan bu çıkış noktalarıyla, bütünlüğü ve bütünlük oluşturmaya yönelik her türlü kurumu yıkmayı amaçlıyordu.’’⁷³

Tüm dünyadaki yıkımın sebebi olan savaşlar, dünya üzerinde yeni paylaşımlar yapmak üzere, belli kesimler tarafından saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsız düşünce yapısına karşı var güçleriyle uluslararası platformda bir mücadele veren sanatçılar bütün Batı kültürünü sorgulamış ve savaşın yarattığı yıkıma tepki

⁷² Becer, Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Dost Yayınları, 2006, Ankara, s.86.

⁷³ Becer, y.a.g.e., s.92

göstermişlerdir. Dada Dünya Savaşının barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki kalıplara, karamsarlıklara, umutsuzluklara, alışkanlıklara bir protesto olmuş ve tüm bu değerleri yıkmak istemiştir. Her ne kadar Fütüristler savaşın getirdiği şiddet ve yıkım ortamına hayranlık duysalar da Dadai buna karşı çıkmışlardır. *“Andre Breton’a göre Dada kendisini hiçbir şeye adamaz, ne aşka ne de işe. Dadacılar için bir insanın yeryüzünden geçerken kendinden iz bırakması kabul edilemez bir şeydir.”*⁷⁴

Dada için cazip olan sıra dışılıktı. Yaşamın kendisini çelişkilerle dayattığını ve kendi çağının, kendisinden önce gelene göre çok daha fazla bir şekilde, bütün cömert dürtülerin yıkımını hedeflediğini bildiği için her türlü maskeyi hoş karşılamış ve içinde bir kandırmaca iktidarının olduğu bütün saklambaç oyunlarına gülmüştür. Doğrudan ve ilkel olan şey ona bu devasa karşı-doğanın içinde, doğaüstünün kendisi olarak görünür.⁷⁵

*“Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklını gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir-akıl dışı’na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini, reddederek düzen karşıtı bir tavır takınan Dadalar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır.”*⁷⁶

Bu hareket, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir. Birinci Dünya Savaşı’nın ardından gelen buhranın ve dengesizliğin akımıdır. Dada’cı sanatçılar

⁷⁴ Huntürk, a.g.e., s.259

⁷⁵ Charles Harrison, Sanat Ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, 2011, İstanbul, s.281

⁷⁶ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2008, İstanbul, s.124

kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek ve sarsmak istiyorlardı. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin tiksiniçliğini, pisliğini, iğrençliğini, berbatlığını, rezaletliğini vurguluyorlardı. Burjuva toplumunun kök salmış, kalıplaşmış kültür değerlerinin dokunulmazlığına olan inancın yıkılması Dadanın tek amacıydı. Müzeleri tapılası bir put, bir nevi tapınak gibi gören, burada bulunan yapıtları ve onlara sımsıkı bağlanmış, tartışmasızca ve hayranlıkla izleyen kitleyi sarsmak, şaşırtmak, ezberlerini bozmak için üretiyorlardı. Rumen şair Tristan Tzara ya göre Dada, protest bir hareketti. Yıkıcı bir eylem amacıyla yola çıkan bu harekette hedef mantığın yok edilmesi idi. *“Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir.”*⁷⁷

Dada her şeyin anlamsızlığını, umursamazlığını, eleştirel bir bakış açısıyla, alaycı bir şekilde, ironik bir dille ele almış ve sorgulamıştır. *“Toplumun, Birinci Dünya Savaşı katliamına yol açan milliyetçilik ve maddecilikten silkinmesini uman Dadacılar için şok yaratmak temel taktikti.”*⁷⁸

*“Dadaistlerin bir noktada amacı, insanları hayrete düşürerek içinde buldukları kaotik dünyanın anlamsızlığına dikkatleri çekip, onları sarsmaktır.. Dadaistler, sanatın, insanın bireysel ifadesinin en ileri biçimi olduğu düşüncesine karşıydılar. Dadaizmin savunucuları, kendi dönemlerinde etkili olan dışavurumculuğa karşı çıkmışlar, onların ‘ezilmişlik, yoksulluk, mutsuzluk, edebiyatını yapan anlayışlarını, kötümser bakış açılarını gereksiz ve anlamsız bulmuşlardır.”*⁷⁹

Tristan Tzara- Dada Manifestosu:

(...)

“Dada Hiçbir Anlama Gelmez. Bunu boş buluyorsanız ve hiçbir anlama

⁷⁷ Antmen, a.g.e., s.122

⁷⁸ Little, a.g.e., s.111.

⁷⁹ Adem Genç, “Dada –Antropoloji ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitüsü, 1983)

gelmeyen bir sözcükle vaktinizi boşa harcamak istemiyorsanız... Bu tür insanların aklına ilk gelen, özünde bakteriyolojik bir durumdur: sözcüğün etimolojik, ya da en azından tarihsel ya da psikolojik kökenini bulabilmek. Gazeteler, Kru Zencilerinin kutsal ineğin kuyruğuna Dada dediklerini yazıyor. İtalya'nın bazı bölgelerinde kübe ve anneye de dada deniyor. Rusça da Rumencede de hem oyuncak at, hem dadı anlamında: Dada. Bazı bilmiş gazeteciler, onu bebekler için üretilmiş sanat olarak tanımlıyor, günümüzün başka ermiş isaötekiçocuklarıçağuruyorcuları ise kuru ve gürültülü, gürültü ve monoton bir primitivizm depreşmesi olduğunu söylüyorlar.

(...)

Dadacı tiksinti, ailenin yadsımasına dönüşebilecek her türlü tiksinti Dada ürünüdür; bütün varlığının sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış protesto Dada'dır; rahat uzlaşmanın ve terbiyenin edepli cinselliğiyle reddedilmiş olanın bugüne kadarki bilgisi Dada'dır; yaratamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımı Dada'dır; hizmetkarlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular, çarpıklıklar Dada'dır, hayaletler ve kavganın silahları olan paralel çizgilerin keskin çarpışması dada'dır; belleğin lağvedilmesi Dada'dır; arkeolojinin lağvedilmesi Dada'dır; peygamberlerin lağvedilmesi Dada'dır; geleceğin lağvedilmesi Dada'dır; kendiliğindenliğin acil ürünü olan her tanrıya mutlak ve sorgusuz inanç Dada'dır: Dada, ahenkten öteki dünyaya önyargısız ve nazik bir sıçrayış; Dada , çizilmiş bir plak gibi fırlatılmış bir sözün yörüngesidir. Dada ciddi, kokmuş, çekingen, gayretli, güçlü, karalı, hevesli olsun, anlık deliliğe tutulmuş bütün bireylere saygıdır; Dada insanın kendi kilisesini her türlü gereksiz hantal aksesuardan kurtarmasıdır; Dada nahış ya da hoş tüm fikirleri aydınlanmış bir şelale gibi tükürmek ya da ateşte kaynatmaktır-üstelik hiç fark etmediğinin zevkine tüm ruhunun, soyluların böceklerden temizlenmiş kanının, başmeleklerin, yaldızlı vücutlarının yoğunluğuyla vararak bunu yapmaktır. Özgürlük: Dada Dada Dada, gerilimli renklerin

kükreyişi, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, grotesklerin, tutarsızların dantel gibi örülmesidir. YAŞAMDIR.''⁸⁰

Kolaj ve assemblaj gibi teknikleri ürettikleri eserlerde sıklıkla kullanan Dadalar, anlatımlarındaki ifadesel rastlantısallığa önem vermişler, Batı dışında kalan kültürlerin 'primitif' ifadelerine ilgi duymuşlardır. Dadacıların dikkat çeken en büyük özelliği, sanat ile yaşamın arasında var olan bütün sınırları yok etme isteği ve buna bağlı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Bu tavırda Dadayı diğer sanat akımlarından ayırmaktadır.

Dada bu amaç doğrultusunda bazı büyük sanat yapıtlarına da müdahale etmekten geri kalmamıştır. Fotoğraflar üzerinde oynanarak, çeşitli yazılar ve karalamalarla yapıt üzerinden bir eleştiri getirilerek, gülünç ve sorgulayan bir durum ortaya çıkmıştır.



Resim 16 Marcel Duchamp, Reprodüksiyon üzerine elle müdahale, 19.7x12.4 cm., 1919

<http://www.dadart.com/dadaism/dada/023-dada-ny.html>

⁸⁰Ali Artun, Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş, İletişim Yayınları, 2010, İstanbul, s.128



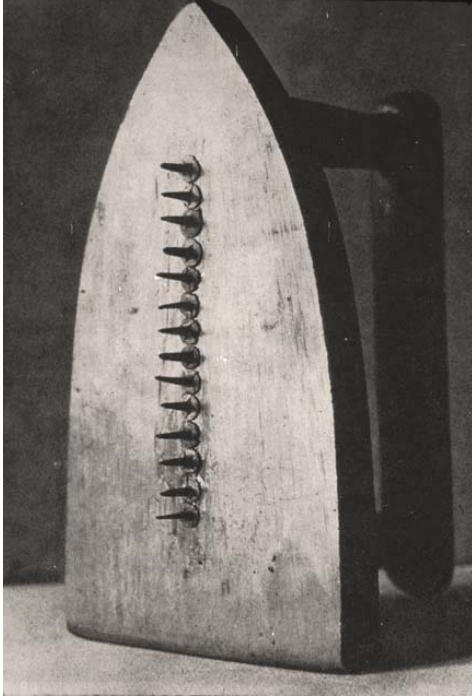
Resim 17 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazıryapım, 1913
<http://s-wilson1013-cts.blogspot.com/20110201archive.html>

‘Dada’da ayrıca gündelik nesnelere kullanılıyor, ütü, telefon gibi objelerde Dadaistlerin kendilerini ifade etme aracı olarak karşımıza çıkıyordu. Bunlar yapılan müdahaleler sonucunda, işlevinden uzak çevresinden koparılmış, yeni bir adla, başka bir anlamda karşımıza bir sanat yapıtı olarak çıkıyordu. Dadalar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla ‘ready-made’ diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren türün ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray veriyor.’⁸¹

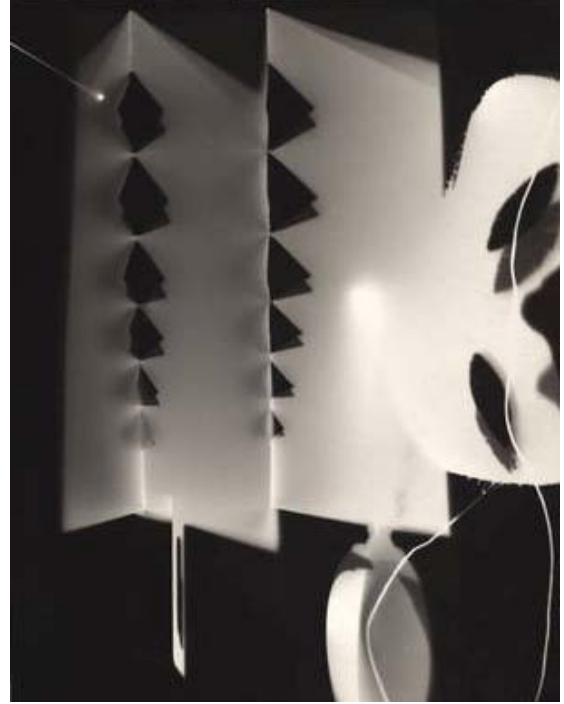
‘Duchamp’ın cesur girişimi sanat tarihindeki önemli dönüm noktalarından biridir, sanata bakışa getirdiği farklılık ile sanat tarihinde ismi en çok geçen sanatçılardan biri olur. Onu izleyen sanatçılar zaman içinde her tür malzemeyi sanata katma özgürlüğünü yaşadıkları gibi, düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başlarlar. Her tuvalette, nalburda vb. bulunabilecek olan bir pisuarın sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası sayılmasında sanat eseri olan elbette pisuarın kendisi değil, onu kullanan

⁸¹ Nazan ipşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul, s.99

sanatçının sanatın sınırlarını zorlayan yaklaşımı, entelektüel düşüncesidir.’’⁸²



Resim 18 Man Ray, Gift, 1921
[/http://aqua-velvet.com/2010/06/man-ray-post/561254926/man-ray-gift-1921](http://aqua-velvet.com/2010/06/man-ray-post/561254926/man-ray-gift-1921)



Resim 19 Man Ray, Jelatin Gümüş Baskı, Fotogram, 1922
<http://metaphysicalpepper.tumblr.com>

‘‘Man Ray film banyosu sırasında karanlık odaya ışık sızdırarak, resimdeki renkleri tersine çevirme tekniği olan solarizasyon gibi birçok yenilikçi teknik geliştirdi. Ayrıca objelerin ışığa duyarlı kağıdın üzerine yerleştirilip kısa bir süre ışığa maruz bırakılmasından oluşan, doğrudan fotoğraf uygulaması olan Rayografi tekniğini de geliştirdi.’’⁸³

Sanatçılar sürekli yeniyi ararlar, denenmemişi denerler. Bu arayış esnasında farklı malzemelerle beraber yeni bir söylem, yeni bir dil oluşturma amacıyla olan Dada sanatçılarından biri de Raul Hausmann'dır. Hausmann (1886-1971) Berlin Dada hareketinin önemli sanatçılarından. ‘Mekanik Kafa’ adlı eserinde Hausmann, birbirinden farklı hazır nesnelerin kullanarak sanatta geleneksel malzemelere bağlı kalınmasının şart olmadığını vurgular ve kuaförlerde kullanılan modelbaşını; şerit

⁸² Huntürk, a.g.e., s.261

⁸³ Sanat Atlası, a.g.e., s.468

metre, cep saati ve diğler nesnelere birleřtirerek ortaya Dadanın ruhuna uygun dűřen bir eser çıkartır.

“Hausmann’ın buluntu nesnelere gerçekleřtirdiđi “Mekanik Kafa” adlı asemblesi, Dadanın tepkiselliđinin kaynađı olan ‘aklın iflası’na yűnelik en simgesel yapıtlardan biri olarak gűnűműze kalmıřtır. Aklın iflası, insanın makineleřmesi, uygarlık adı altında saldırgan ve ađzli dođasına yenik dűřmesi gibi olgular, Dada’nın yayıldıđı her yerde sanatçıların űrettiđi birçok ‘mekamorfik’ imgenin de kaynađıdır.”⁸⁴



Resim 20 Raoul Hausmann, “Mekanik Kafa”, 1920, National Museum of Art, Washington

<http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Dada/CKV-f0018.htm>

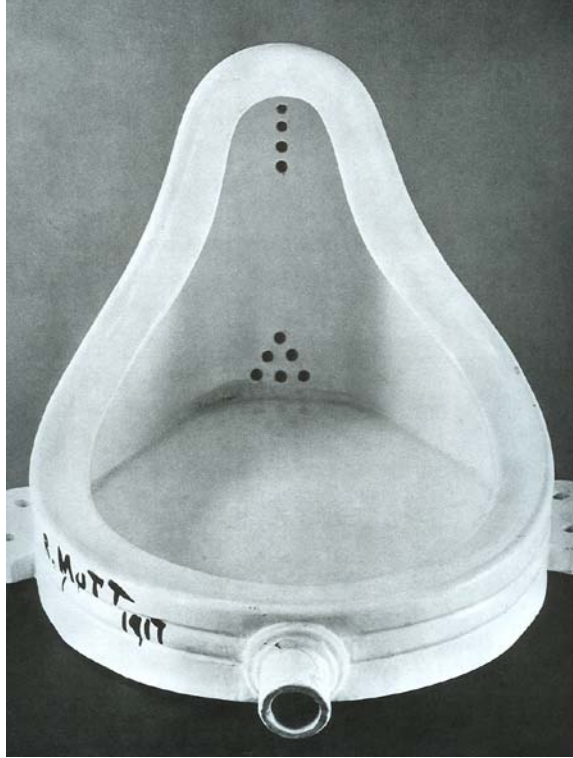
Marcel Duchamp 1913 yılında “Bisiklet tekerliği” ile başladığı çalışmalarının devamında, 20. yűzyılın en çok konuşulan “eřme” adlı çalışmasını 1917 yılında űretmiřtir.

“Amerika’ya gű eden Duschamp, ‘hazıryapımlar’ yani bařka etkilerinin yanı sıra, sanatsal deđer atfedilmesinden ayrılmaz bir řey olan sanat sezgisinin iřleyiřini de ortaya çıkarmak űzere dűřűnűlmű eserler űretmeye bařladı.

⁸⁴ Antmen, a.g.e., s.126

1917 yılında, Richard Mutt takma ismiyle, bir açık hava heykel sergisine bir pisuar gönderdi; eser kabul edilmedi. 6 Dolar ödeyen her sanatçının katılabildiği bu sergide, Bay Mutt'un çeşmesinin reddedilme dayanakları nelerdi?

- 1- Bazıları onun ahlakdışı, kaba olduğuna inanıyordu.
- 2- Başkaları onun intihal olduğuna, basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu. Bay Mutt'un çeşmesi ahlakdışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlakdışı olduğunu söylemek kadar saçmaydı. O her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğümüz tesisatlardan biriydi. Bay Mutt'un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmasının bir önemi yoktu, o onu seçmişti. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onun kullanım alanının, yani adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi. O nesne için yeni bir düşünce yarattı. ''⁸⁵



Resim 21 Marcel Duchamp, ''Çeşme'' porselen, 1917
<http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Dada/CKV-f0010.htm>

⁸⁵ Harrison, a.g.e., s.283

“Duchamp’ın hazır-nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg’in deyimiyle bir tür “kaygı nesnesine” dönüşür. Duchamp sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçülerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.”⁸⁶

“Rahatının içinde bulunduğu düzenin bozulmasından korkanlara, çıkarıcılara, mal mülk düşkünlerine, paracılarının üstüne titreyenler, kısaca burjuva sınıfına karşıydı Dada. Savaş Dada’yı yaratmıştı. Dada’ da burjuva sınıfına karşı savaş açıyordu. Dada yıkıcılıktı! Dada anarşiydi! Dada komünizm kışkırtmacılığıydı! Herkes böyle görüyordu Dada’yı. Onlar da bunu seve seve benimsemişlerdi”⁸⁷



Resim 22 John Heartfield, I. Uluslararası Dada Fuarı Katalog Kapağı, 1920 <http://johnheartfield.tumblr.com/page/11>

⁸⁶ Antmen, a.g.e., s.125

⁸⁷ İpşiroğlu, a.g.e., s.96

‘‘I. Dünya Savaşının katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye k r  k r ne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi’’⁸⁸

Dada sanatçı grubunun her şeye olan bu karşıt ve eleştirel tavırları bizzat ‘Dada’ sözcüğünün anlamı üzerinde bile kendinisini göstermiş ve ortak bir kaniya varamamışlardır. Kimi Dada sanatçısına göre, ‘Dada’ sözcüğü hiçbir anlama gelmeyen bağıra çağıra yapılan Romen diline ait bir sözcük, kimi sanatçıya göre tahta oyuncak at anlamına gelen ve sözlüğü rastgele açma sonucunda bulunmuş Fransızca bir sözcüktü. Tam olarak kesin bir karara varılamasa da Dada’nın ne anlama geldiği, bu hareketin felsefesi ve tavrına uyduğu tartışılmazdı.

Dada akımının öncülerinden genç Macar şair Tristan Tzara 1917 yılında Dada dergisini çıkarmaya başlamıştı. Dadanın ruhunu yansıtan, sıra dışı tipografik ve grafik yaklaşımı olan bu dergi uzun süreli yayımlanmış tek Dada dergidir.

‘‘İnsanın anlamsızlık üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlam dışılık, konmalıdır. Dada, sanata karşı, doğanın yanındadır. Dada’ya göre doğada anlam yoktu,  yleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Bu bağlamda şair Hugo Ball ‘‘opthophonetic’’ adlı şiirinde sözcükler anlamsal içeriğinden arındırılarak göze ve kulağa hitab eden, anlam dışı bir nitelik kazanmaktaydı.’’⁸⁹

⁸⁸ Bektaş, a.g.e., s.45

⁸⁹ Bektaş, a.g.e., s.45

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Resim 23 Hugo Ball, "karawane", 1916

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugo_ball_karawane.png

Fakat Dadalar ne kadar sanata da karşı olduklarını, gelenekleri reddettiklerini belirtip, yozlaşmış düzene tümünden karşı çıksalar da ortaya çıkardıkları çalışmalardaki anlayış sayesinde kendilerinden sonra gelen akımların sanatının görsel belleğine katkıda bulunmuşlardır. Kural ve belli değerleri kabul etmeyip onlardan kurtulma amacı sanatçıyı kendi gerçeklerine daha da yakınlaştırmıştır.

“Şans eseri olarak bilinçsizce yapılanın etkinliği anlaşılınca, Dadaistler kendiliğinden (spontane) olanı planlı davranışla birleştirmenin yollarını aramışlar; bu sentez sayesinde tipografi geleneksel kısıtlamalarından kurtulmuştur. Dada aynı zamanda, harf biçimlerini Kübizm kavramına uyan fonetik semboller olarak değil, görsel biçimler olarak kullanmıştır. Tzara ve Hausmann, harf biçimlerini bu şekilde ele alarak, ayrıca harf, tipografik malzeme ve görsel işaretler de kolajlar yaparak gerilim ve kontrast alanları oluşturmayı amaçlayan tipografiler gerçekleştirmişlerdir.”⁹⁰

Kabare Voltaire’deki toplantılarda bir araya geldiklerinde sanatçılar, hiçbir kurala, notaya, bağlı kalmadan müzik enstrümanları çalıyor, dans ediyorlar, şiirler okuyorlardı.

⁹⁰ Bektaş, a.g.e., s.46

‘‘Saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, eğlence, eleştiri, oyun hepsi birbirine karışıyordu. Dadacılar doğaçlamada çok ustaydılar. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğramış olduklarını anlayamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurtulamıyordu. Konuşma ve yazı dili, anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor, Schwitters’de gördüğümüz gibi, hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiliyor, bunlarla ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar, büyük sözler, demogoji, olanca gülünçlüğüyle sergileniyordu. Her alanda olduğu gibi bir anlaşma aracı olan dilde de kalıpları ve kalıpcılığı kırmak istiyordu Dada. Bu kalıpların başında ‘‘deha’’ ve ‘‘üstün insan’’ edebiyatının, insanı yüceltmek için kullandığı aşınmış kavramlar geliyordu’’

91

Dada’nın hemen her şeyi inkar ve reddeden bir tavra sahip olması, yeni ve etkili bir iletişim dili yaratmış, bu yeni dil şiirde yeni biçimlerin kullanılmasına, görsel iletişim alanında ise kolaj ve fotomontajın etkin bir biçimde kullanılması olarak karşımıza çıkmıştır. Bu tekniklerde, pullar, eski mektuplardan, resimli dergilerden, gazete ilanlarından, çeşitli basılı materyallerden kesilmiş olan fotoğraflar yeni bir düzenleme anlayışı içerisinde yapıştırılmış ve birbirleriyle hiç alakası olmayan, birbirinden farklı bu görsel malzemelerden yeni anlamların ortaya çıktığı kışkırtan, sorgulayan farklı düzenlemeler yapılmıştır.

‘‘Dadacılar Birinci Dünya Savaşı’na neden olan köhnelik, budalalık ve çürümeye isyan ederek insani değerleri yüceltmeye çaba göstermişlerdir. Arp’ın ifadesiyle Dadacılık cennet ve cehennem arasında denge kurmaya çalışan bir hareketti. Akımının temsilcileri iflas etmiş toplumsal değerleri

⁹¹ İpşiroğlu, a.g.e., s.98

*alaya alarak, yerleşik değerlerin saçmalığını şaşkırtıcı ve mizahi bir dille gözler önüne sermiş; ironiyle yüklü kompozisyonlarında kübist kolaj tekniklerinden sıkça yararlanmışır.*⁹²

Hannah Hoch ve Raoul Hausmann 1915 yıllarından itibaren fotomontaj tekniğiyle ürettikleri yapıtlarıyla dikkat çekmişlerdir. Höch ve Hausmann kolajlarını hazır malzemelerden yararlanarak oluşturmuşlardır. Bu kolajlar da, sanatçıların sözcük ve imgeleri alışlageldik söz dizimini altüst edecek biçimlerde kompoze ettiklerini görürüz.



Resim 24 Raoul Hausmann, Fotomontaj, 1923
28x38 cm.
<http://www.remixthebook.com/gallery/dada-and-collage>



Resim 25 Hannah Höch, "Da Dandy", 1919
Fotomontaj, 25x35 cm.
<http://sfcollagecollective.files.wordpress.com/2008/08/h-hoch.jpg>

Yazılı kültürün en gerekli ve önemli parçalarından biri olan tipografi uzun bir süre mekanik bir işlem gibi görülmüş; bu nedenle çoğu zaman hayal gücünden ve yaratıcılıktan uzak kalmıştır. Tipografinin Fütüristler tarafından ilk kez radikal bir

⁹² Becer, a.g.e. s.88

sanat formu haline dönüşmesi sonucunda tipografi sadece mesajı iletmekle yükümlü bir bilgi metninden çıkıp, tasarımın bir ögesi haline gelmiştir.

‘‘Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilme olanağını keşfederek o saldırgan fotomontajlarını yapmaya başladıklarında, ilginçtir, aynı teknik aynı anda, eşzamanlı olarak Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi çok çeşitli ülkelerde ortaya çıktı. ‘’⁹³

Kurt Schwitters (1887-1948) Alman Dadacı ressam ve heykeltıraştır. Sanatçı kolajlarında, tiyatro ve otobüs bileti, gazete, dergi küpürleri, çeşitli kağıt atıkları, çivi gibi hazır malzemelerden yararlanmıştır. *‘‘Dadaizmin bir diğer Alman Sanatçısı Kurt Schwitters gördüğü herşeyi bir potansiyel sanat aracı olarak görmüştür. Schwitters yaratıcı sanatın, bu bütünün içerisinde görüp seçerek , karşılaştırarak ve kontrast ilişkiler kurularak meydana getirileceğini savunmuştur. ‘’⁹⁴*



Resim 26 Kurt Schwitters, ‘‘Merz 231’’, 1923

<http://poulwebb.blogspot.com/2011/04/kurt-schwitters-collages.html>

⁹³ Antmen, a.g.e., s.130

⁹⁴ Bektaş, a.g.e., s.49

‘‘Schwitters karmaşık kompozisyonlarda, saçmalık ve rastlantıya dayalı Dadacı unsurlarla güçlü bir tasarım duygusunun başarılı bileşenlerini ortaya koymuştur. Hem anlama, hem de anlam dışılığına ilişkin değerlerin, ifade aracı olan şiir, Dadacı tipografinin önemli bir kanalı haline dönüşmüştü. Şiire; harf, hece, sözcük ve cümlelerin bir etkileşim alanı olarak tanımlayan Schwitters, 1920’lerin başında Konstrüktivist akımlardan oldukça etkileniş; El Lissitzky, Theo Van Doesburg gibi sanatçılarla yakın ilişkiler kurmuştur.’’

95

Kurt Schwitters’ in Hannover’de 1923-1932 yılları arasında yayınladığı Merz Dergisi de kolajlarla yaratılmış kompozisyonları ile dikkat çeker. Schwitters geleneksel olmayan, birbirinden farklı, aykırı malzemelerle deneysel çalışmalar yapmıştır.

‘‘1919 yılında yapmaya başladığı Merz resimlerinde gazete, dergi parçaları, süprüntüler ve bulunmuş malzemelerden kolaj düzenleri kurmuş, renge karşı renk biçime karşı biçim ve dokuya karşı doku koyarak kompozisyon yapmıştır. Bu karmaşık tasarımlarında, Dada’nın anlamsız ve şans eseri elemanlarını güçlü tasarım yeteneğiyle birleştirmiştir.’’⁹⁶

⁹⁵ Becer, a.g.e., s.94

⁹⁶ Bektaş, a.g.e., s.49

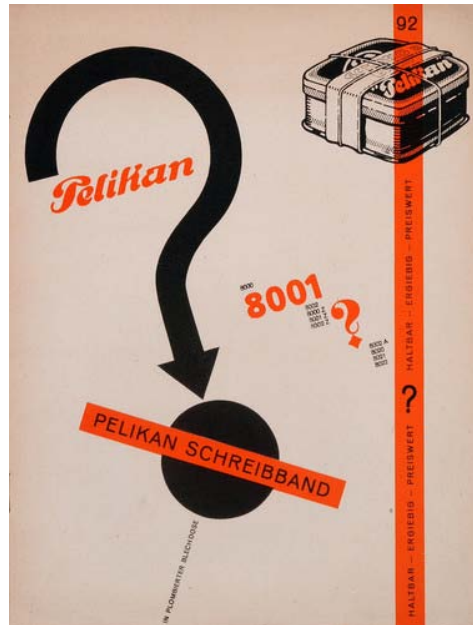


Resim 27 Kurt Schwitters, "Merz 249" 1921
<http://carawalz.wordpress.com/tag/kurt-schwitters/>

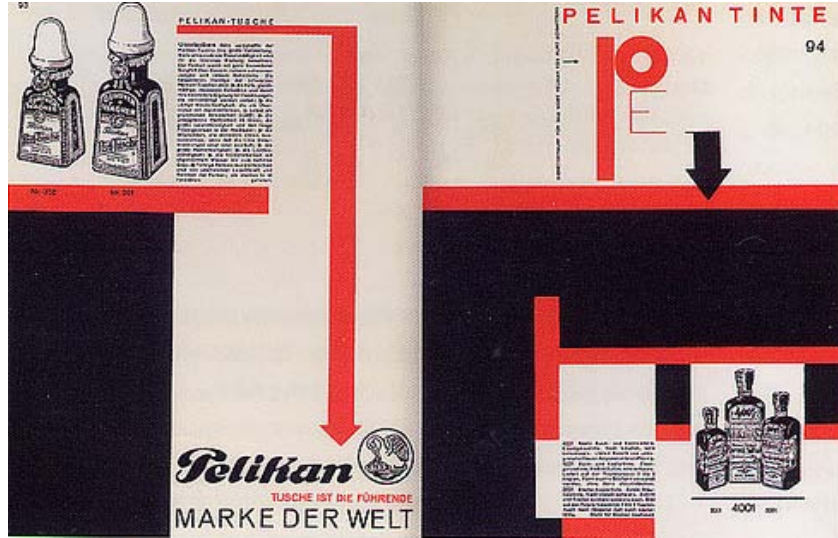


Resim 28 Kurt Schwitters, "Merz", 1920
<http://junkthief.files.wordpress.com/2011/09/merzschwitters.jpg>

Merz Dergisinin iç tasarımında, El Lissitzky'nin Konstrüktivist ve Van Doesburg'un De Stijl etkileri görülür. Zamanın diğer sanatçı ve tasarımcılarına göre politika ile daha az ilgilenen Schwitters 'Merz' dergisi sayesinde tipografik dilini daha da ileriye taşımıştır.



Resim 29 Kurt Schwitters, Pelikan Mürekkep Reklamı, 1924
<http://www.fotolog.com/catalogodearte/67334053>



Resim 30 Kurt Schwitters, Pelikan Mürekkep Reklamı, 1924

<http://2143.tumblr.com/post/24177622/kurt-schwitters-pages-from-merz-11-1924-via>

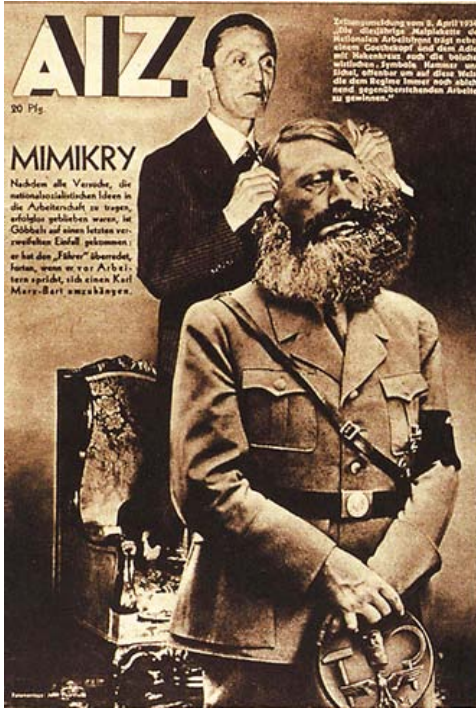
1921’de konferanslar vermek üzere Raoul Hausmann ve Hannah Höch ile birlikte Prag’a giden Schwitters daha sonrada Hollanda’da De Stijl akımının lideri Theo Van Doesburg’la çalışmıştır. Aynı dönemde Almanya’da Rus Konstrüktivizminin öncü sanatçılarından El Lissitzky ile sık sık bir araya gelen sanatçı Van Doesburg’un aracılığıyla Hollanda’da birçok De Stijl üyesi ile tanışmıştır. 1921 sonrasında yaptığı çalışmalarda Konstrüktivist etkilerin açıkça görüldüğü Schwitters, Van Doesburg’un çıkardığı ‘‘Mecano’’ dergisine de katkıda bulunmuştur.

‘‘Schwitters’in grid oluşturan kalın çizgiler üzerinde yazı kullanımı, yazı bloklarının başka çizgi ya da satırlarla kesilmesi ve resimlerin asimetrik olarak dengelenmiş kompozisyonlar içine yerleştirilmesi gibi öncü tasarım uygulamaları, geleneksel formları yıkan Yeni Tipografi yaklaşımının en önemli örnekleri arasına girmiştir.’’⁹⁷

1919 yılında kurulmuş olan Berlin Dada grubunun önemli temsilcilerinden biri olan gerçek adı Helmut Herzfeld olan John Heartfield, fotomontajın çarpıcı nitelikteki aykırı ve farklı unsurları bir araya getirme özelliklerini, etkili ve güçlü bir propaganda aracı olarak kullanarak Weimar Cumhuriyeti politikalarını, büyümekte

⁹⁷ Becer, a.g.e., s. 99

olan Nazi Partisinin izlediği yolu; afiş, karikatür ve illüstrasyonları ile hedef almış ve acımasızca eleştirmiştir. Toplumsal yergiye tahammül edemeyen rejim tarafından rahat bırakılmamış ve baskıya dayanamayarak 1933'te Prag'a, 1938'de Londra'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Hitler faşizmini eserleriyle yerden yere vurmaya sürdüren Heartfield, İkinci Dünya Savaşı sonrası Doğu Berlin'e dönmüş ve 1968'de ölmüştür.



Resim 31 John Heartfield, AIZ Dergi Kapağı, 1934
<http://johnheartfield.tumblr.com/page/5>



Resim 32 John Heartfield, Fotomontaj, 1930
<http://johnheartfield.tumblr.com/page/5>

Heartfield'in anlatımındaki keskinlik, montaj tekniğinin, fotoğrafın anlamını dönüştürmekte ne kadar etkili bir araç olduğunun kanıtıdır. Çalışmalarını renkli basında yayımlanmış fotoğraflar üzerinde yoğunlaştırarak, kısa zamanda kamuoyu algısının oluşturulmasında etkin bir konuma gelir. Fotomontajları dergiler, posterler, kitap kapakları ve sahne tasarımlarında boy gösterir; seyirci ve okuyucunun algısını değiştirmek adına işine yarayabilecek hemen her fotoğrafı kullanır. Heartfield, fotomontaj tekniğini, avangard sanat ve ilencilik dışında çok farklı kullanım alanlarına sahip, yetkin bir görsel iletişim aracı haline getirmiştir.

Alaycı, eleştiren, karşı çıkan tavrı ile alışlagelmiş toplumsal değerleri kökünden sarsan Dadaizm, 1912 ve 1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine almış sanat dallarında olduğu gibi grafik tasarımın da diline devrimci bir soluk getirmiştir. Dadacı el ilanlarıyla afişler tipografi kurallarına yenilikçi bir anlayış getirir, şimdiye kadar süregelen tasarım anlayışını altüst etmiştir.

Dada ve tipografisi, uzlaşmayı radikal olarak reddetmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu reddedişle birlikte, tasarımlarda birçok görsel yenilikler görülmüştür. *“Ortaya çıktığı zamandan çok kısa bir süre sonra, sunduğu karşı eleştiriyi kitap, dergi, afiş ve diğer basılı malzemeler ile destekleyerek var olan politik ve sosyal grupları etkilemiştir.”*

98



Resim 33 Tristan Tzara, “Dada No:3”, Kapak Tasarımı, 1920

<http://ffffound.com/image/c0faa45263d875751902138398900323d795a906>

Dada tipografisi ve tasarım anlayışı, reklam ve bilgi aktarımı yani afişler, el ilanları için kullanışlı, işlevsel bir uygulamaya sahip değildi. Fakat bu özgür yapı içerisinde, yine de bireysel tasarım denemelerine yaklaşımla bir farklı hava kazandırmış, bir etki bırakmıştır. Dada felsefesi kapak tasarımlarında da kendini göstermiş, alışılmış

⁹⁸ Yakup Öztuna, “Dadaizm ve Grafik Tasarım”, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı:14, Kasım 2007, İstanbul, s.91

sayfa ve sütun düzeni reddedilip, sıradanlığa ve gelenekselliğe karşı çıkmıştır. Gazeteden kesilmiş ekler ile kelimelerin, harflerin yerleri değiştirilmiş başka bir anlatım dili ortaya çıkmıştır. Dadacı tipografik tasarımlarında, kelimeler karakteri yaratmış, sesi taklit ederek, sunulan düşüncenin resmini insanın kafasında canlandırmasına olanak sağlamıştır.

“Dada sanatının ayırıcı bir özelliği de çeşitliliğidir. Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusunda yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Hiç değilse görünüşte, yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı. Bu yüzden, onların yeni yöntemler ve üsluplar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmaları bizi şaşırtmamalıdır. “Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır,” diyordu Kurt Schwitters. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir. Bu tutumu, Kübizm, Fütürizm ve Devrim-öncesi Rus Sanatı belki de hazırlamıştı; fakat artık bu tutum kendini açıkça ortaya koyuyordu. Sanatçı ressam, heykeltarihi ya da başka bir yaratıcı olarak varlığını sürdürmektedir. Biz de, sanatçının etkinliğinin bundan sonraki dönemde de önemli bir yeri olduğunu düşünebiliriz. Oysa sanatçının kendisi, seçtiği yolun herhangi bir seçenekten bir olduğunun bilincine hergün biraz daha fazla varmaktadır. Sanatçının akışı genişlemekte ve yatağından taşmaktadır. Bu alandaki her yeni tanım, yeni bir genişlemeye yol açmakta, o tanım da ancak bir önceki dönem için geçerli olmaktadır. Modern sanatın haritasını çizen biri için, farkına varılması gereken en önemli gerçek budur. Böyle biri, bir nehrin deltasının haritasını çıkarmak sorunuyla karşı karşıyadır, ne varki, kendisi o deltanın üzerinde uçan bir helikopterden aşağıya bakmamakta, nehrin üstünde durarak, önünde ne gibi arazi değişimleri olacağını anlamaya çalışmaktadır. Önünde, bazılarının haber verdiği gibi, denizin olup olmadığını bilememekte, bu yüzden de sanatın bu denize karışıp kendi özel

değerini yitireceği ve bir zamanlar olduğu gibi sıradan bir insan davranışına dönüşeceği konusunda kesin bir karara varamamaktadır.”⁹⁹

“Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta avangard’ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetilen ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyıl başında deneylenmiş bir akımdır.”¹⁰⁰

Sanatı reddetmeye kadar ileri giden isyankar ve sorgulayan bir tavırla yeni bir yaşam, kültür ve düşünce sistemi yaratmaya çalışan Dada, gerçeği bulmak adına burjuvazinin her şeyine tavr almıştır. Bunu yaparken Fütürizmin başlattığı görsel dili zenginleştirip kendine göre yorumlamış ve ortaya yepyeni bir tasarım anlayışı çıkartmıştır. Bu anlayış farklı, cesur ve deneyselliğe açık bir görsel dil olmuştur.

3.1.3 Ekspresyonizm

“Çağdaş resim dünyasında önemli bir yeri olan Ekspresyonizm (ifadecilik) akımı öteden beri Kuzey Avrupa’da geçerli olan, şiddetli ve abartmalı biçim çarpıtmalarıyla aşırı heyecanları amaçlayan eğilimleri yeniden benimsemiş oluyordu.”¹⁰¹

Farklı ülkelerde eş zamanlı olarak gelişmiş bu akım, resim, grafik, edebiyat, film, mimarlık, tiyatro gibi birçok sanat alanında kendini göstermiştir.

“Sanat tarihindeki anlamıyla Ekspresyonizm, Empresyonizm’in tersine çevrilmiş haliydi: Sanatçı kendi etrafındaki dünyanın bir izlenimini kayda geçirmek yerine dünya görüşüne kendi ruh halini dayatıyordu. Bu sanat

⁹⁹ Lynton, a.g.e., s.130

¹⁰⁰ Antmen, a.g.e., s.126

¹⁰¹ Tansuğ, a.g.e., s.242

anlayışı o denli devrimciydi ki, 'ekspresyonizm' genelde 'modern' sanatla eş anlamlı hale gelmişti. Daha özgül bir kategorik anlamıyla ekspresyonizm, 1909-1923 yılları dolaylarında üretilen belirli tipte bir Alman Sanatını ifade etmeye başlamıştı.''¹⁰²

''Ekspresyonizm, objektif gerçekliği göstermenin geleneksel yöntemlerini kabul etmemiş, subjektif ruhasl durumları ve duyguları ''ifade etmek'' (''dışavurmak'') amacıyla dış dünyanın özelliklerini abartmış ve bozmuştur. Başka bir deyişle, Ekspresyonist resimler, dış dünya gerçekliğinden ziyade, sanatçının zihin durumunu yansıtmayı amaçlamıştır. Bu harekette yer alan sanatçılar, stil'den, daha fazla mizaçla (huyla) ilgilenmişlerdir. Onlar, çizgi ve rengin çarpıtılması aracılığıyla duyguyu dışa vurmuş ve doğal görünüşün arasındaki gerçekliği aramışlardır. Yalnızca mistisizm, ekspresyonistler arasında etkili olmamış, yaratılarıyla da yeni ve daha iyi bir toplumun olabilirliğini yansıtmak istemişlerdir.''¹⁰³

''Ekspresyonizmde mevcut düzene karşı çıkmak kadar doğaya dönerek toplumdaki kaçma anlayışı da hakimdir. Doğada kişinin, toplum içinde olduğundan daha canlı ve sağlıklı olduğunu ileri süren ekspresyonistler için ütopya hala olasıdır; kişi toplumdaki kaçabilir ve doğada kendi otantikliğini keşfedebilir. Modern dünyadan kaçış ve doğanın verdiği nedenin anlamını keşfetmekle var olmanın temel anlamı idrak edilebilir.''¹⁰⁴

1910 ile 1920 yılları arasında sosyal, kültürel ve politik alanlarda olan değişiklikler Alman Ekspresyonizminde etkisini göstermiştir. Birinci Dünya Savaşı, Ekspresyonist sanatçıları derinden etkilemiş bu savaşın yıkımlarını, acılarını ve bu savaşa duydukları nefreti çalışmalarına sıkça yansıtılmışlardır. Ekspresyonistler için yabancılaşma, ölüm, savaş, insanlığın yaşadığı düş kırıklıkları gibi toplumsal konular sanatlarında ana tema olarak karşımıza çıkmıştır. Almanya'da kentlerin zaman içinde

¹⁰² Dempsey, a.g.e., s.70

¹⁰³ Yakup Öztuna, ''Ekspresyonizm'', Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 9, Haziran 2007, İstanbul, s.78

¹⁰⁴ Öndin, a.g.e., s.55

büyümesi, hızlı endüstrileşme ve artan zenginlik sonucunda ülkede sosyal boşluk etkileri görülmeye başlamıştır. Ekspresyonist sanatçılar, olaylara karşı politik bir duruş sergileyip, izlemek yerine, kendi kabuklarına çekilip, görsel anlatımlar aracılığıyla toplumsal duyarlılık göstermişler ve bu doğrultuda eserler üretmişlerdir. *‘Ekspresyonizm, yaşama karşı içten gelen tepkilerin ortaya konulması olarak ele alındığında, resim, biçimlerin yansıtılmasından ziyade, derin içsel duyguların anlatımına dönüşür.’*¹⁰⁵

*‘Ekspresyonizm, baskiresim üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Alman ekspresyonistlerinin baskı resimleri bir ölçüde Almanya’nın kültürel mirasını tekrar kazanma girişimini yansıtmış ve On beşinci yüzyılın önemli tekniği olan ağaç baskının tekrar keşfine olanak tanımıştır. Ağaç baskılar, kompozisyon yapısı, dramatik ışık ve renk zıtlıkları, düz resim düzlemi gibi tuvallerinde görünen etkileri doğrulama olanağı sağlamıştır. Vallotton, Gauguin ve Munch tarafından tekrar ele alınan ağaç baskı, Ekspresyonist niyetin doğrudanlığına uygun düşmüştür. Aynı zamanda ağaç baskı, özellikle Brücke sanatçıları için, biçimin yalınlaştırılmasına yardım etmiştir. Baskı tekniğinin doğal dokusu, Ekspresyonistler için uygun görsel iletişim aracı olmuştur.’*¹⁰⁶

İzlenimciler gibi, Ekspresyonist sanatçılar kendilerini çevreleyen dünya tarafından önerilen görsel verileri taklit etmemişler, bunun yerine olay ya da obje ile ilgili kendi yorumlarını betimlemek yoluna gitmişlerdir. *‘Bu durum sanatçının gözleri aracılığıyla, izleyicinin, dünyayı hem görmesine hemde hissetmesine izin veren bir sanat biçimidir.’*¹⁰⁷

Duygusal ifadesini göstermek isteyen Ekspresyonist sanatçılar, renkleri abartılı bir şekilde ve doygun olarak kullanılmışlardır. Ekspresyonist sanatçılar, içsel duygusunu resmetmek için görünüşlerde ve renklerde abartma eğilimini göstermişlerdir.

¹⁰⁵ Öndin, a.g.e., s.55

¹⁰⁶ Öztuna, a.g.e., s.78

¹⁰⁷ Öztuna, a.g.e., s.79

“Ekspresyonist sanatçıların birçoğu üsluplarının oluşum aşamasında Jugendstil’den etkilenmişlerdir; ancak onun dekoratif (süsleyici) özelliğinin ifade etmek istedikleri içeriğe uygun olmadığını görmüşlerdir. Jugend ve Simplicissimus gibi hiciv dergilerinin sanatsal üslubundan etkilenen Ekspresyonistler, insan figürlerini ve manzara görüntülerini bozmuşlardır.”

108



Resim 34 Erich Heckel, “Kadın Başı”, 1920, Tahtabaskı, 25x17 cm.

<http://keithsheridan.com/images/Heckel-MadchenkopfBig.jpg>

¹⁰⁸ Öztuna, a.g.e., s.79



Resim 35 Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportresi, 1915, Tuval üzerine Yağlı Boya, 69.2x61 cm., A. Memorial Art Museum, Ohio, <http://laurashefler.net/arthistory2010/wp-content/uploads/2010/07/soldier.jpg>

Alman Ekspresyonist hareketi, iki grup tarafından biçimlenmiştir. Bir tanesi ‘‘Köprü’’ anlamına ve Kirchner tarafından oluşturulan Die Brücke’dir. Diğeri ise Kandinsky’nin öncüsü olduğu ve ‘‘Mavi Atlılar’’ anlamına gelen Der Blaue Reiter’dır.

‘‘1920’ler ve 1930’larda Ekspresyonizmle beraber anılan ütopyacı ideallerin korunmasının zorluğuna rağmen Ekspresyonizmin bütün sanatlara bıraktığı miras oldukça kapsamlıydı. Kısa vade de, hareketin idealleri ‘Bauhaus’a bir temel sağlamış, sonraki hayal kırıklığı ve toplumsal eleştiriler ‘Neue Sachlichkeit’in’ önünü açmıştı. Daha genel bir düzeyde sanatın betimleyici rolünden kurtulması, sanatçının imgelerinin yüceltilmesi ve renk, çizgi ile formun ifade edici yetilerinin genişlemesi belli ölçülerde ondan sonra gelen bütün sanatları etkileyecekti.’’¹⁰⁹

¹⁰⁹ Dempsey a.g.e., s.74

3.1.4 De Stijl

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve Yirminci yüzyıl başlarında grafik tasarım, politik kültürel ve felsefi anlayış içerisinde şekillenmeye başlamış, toplumda kabul görmüş, daha geniş ve değişik kitleye daha etkili iletişim mesajlarını iletmede etkin bir rol oynamıştır. Ayrıca kitle iletişim adına, evrensel görsel iletişim dilinin yapılanmasına ve görsel sembollerin daha fazla yaygınlaşmasında grafik tasarım öncülük etmiştir. Ortaya çıkan toplumsal çatışmalar, sanatsal hareketler, felsefe, psikoloji, sosyoloji, dilbilim, grafik tasarımın gelişimine yön vermiş ve yeni bir görsel anlatım tarzını oluşmasına yardım etmiştir. *“De Stijl Hollanda’da doğan soyutlama eğiliminin görüldüğü bir akımdır. Stijl sanat anlayışı De Stijl isimli dergi çevresinde oluşur, yeni bir sanat görüşü ve neo-plastisizm denilen estetiği beraberinde getirir.”*¹¹⁰

*“Uzam tasvirinin ortadan kaldırılması, nesnelere üç boyutlu özelliğini yadsımayı da beraberinde getirir. Üç boyutlu nesne anlayışı karışıklığı-kaosu çağrıştırdığı oranda reddedilir. Bu durumda, sanatçıya kalan amorf veya geometrik imgelerdir. Amorf veya geometrik imgeler, belirsizliği ve karışıklığı ortadan kaldırır.”*¹¹¹

De Stijl, 1917 yılında Hollandalı ressam ve mimar Theo Van Doesburg’ un (1884-1931) bir araya getirdiği sanatçılar, mimarlar ve tasarımcıların oluşturduğu bir hareketti. Hollanda’da yeni bir sosyal düzen altında yaşayan bir kuşağın gereksinimlerini karşılamak amacıyla, bir ifade biçimi olarak, I. Dünya savaşının toplum üzerinde yaratmış olduğu sosyal belirsizlik ve kaos ortamı sonrasında ortaya çıkmıştır. De Stijl’in misyonu, ideali barış ve uyum olan uluslararası yeni bir sanat akımı yaratmaktı. Gruba ilk katılan sanatçılar: Van Doesburg, Van Der Leek, Piet Mondrian, Belçikalı ressam ve heykeltıraş Georges Vantongerloo, Macar mimar ve Tasarımcı Vilmos Huszar, Hollandalı Mimarlar Van’t Hoff ve Jan Vils’ti.

“De Stijl aynı zamanda, Hollandalı mimar, kuramcı H.P. Berlage’in görüşlerinden de etkilenmiştir. Berlage, ‘mekanın önceliği, duvarların önemi

¹¹⁰ Huntürk, a.g.e., s.236

¹¹¹ Öndin, a.g.e., s.50

ve sistematik oran, gibi üç mimari gerçeğin var olduğuna inanmıştır. Berlage, De Stijl bağlamında sözcük üslubunun anlamını şöyle tanımlar: 'Üslup, yalınlıkla eşdeğerdir, çoklukta birliktir, üslup, düzendir.' ¹¹²

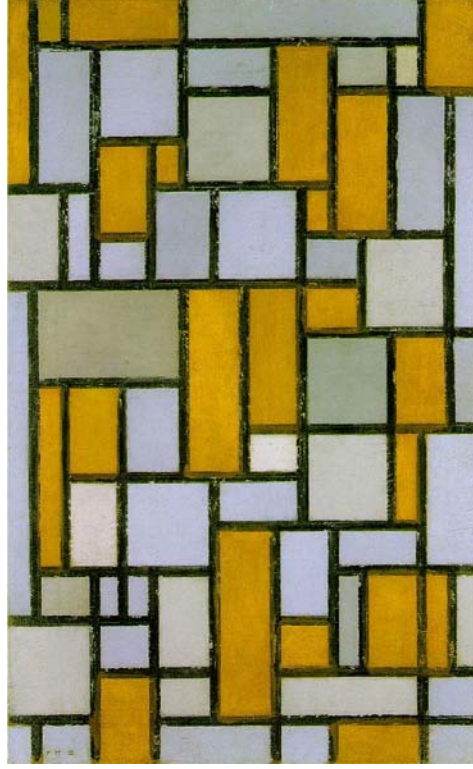
De Stijl sanatçıları, geometrik saflık peşinde doğal biçimleri reddetmiş, özellikle soyut nesnelcilik yolunda dikdörtgen kullanımı üzerinde yoğunlaşmışlardır. Alternatifli yatay ve dikey çizgilerden, kareler ve dikdörtgenler kullanılarak yalın ve soyut biçimlerle yapı oluşturan bu harekette, nötr renklere ek olarak ana renklere bağlı kalarak minimalist duygular yansıtılmıştır. Soyut Kübizmin plastik özellikleri, bu hareketin tasarımcılarını yakından ilgilendirmiştir. *'De Stijl'de mutlak soyut görülür, soyut biçim kendi başına bir gerçeklik üzerine kurulur.'* ¹¹³

'Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo ve Van der Leek, pratik amaçlarla da kullanılıp, daha iyi toplum arzularını yansıtabilecek bir soyut görsel sözlük yaratmak için zaten birlikte çalışmaktaydılar. Onların o dönemki çalışmalarının ayırt edici özellikleri, yatay ve dikey çizgilerin kullanımı, doğru açılar ve düz renklere dikdörtgen alanlardı. Paletleri yeri geldiğinde ana renklerin, kırmızı, sarı ve mavinin, beyaz, siyah ve griden oluşan nötr renklerin kullanılmasına indirgenecekti. Mondrian bu indirgemeci üslubu tanımlamak için 'yeni plastisizm' terimini bulmuştu.' ¹¹⁴

¹¹² Yakup Öztuna, İlk Modern Tasarım Hareketi De Stijl (üslup), Grafik Tasarım Dergisi, Sayı: 17, 2008, s.94

¹¹³ Huntürk, a.g.e., s.237

¹¹⁴ Dempsey, a.g.e., s.121



Resim 36 Piet Mondrian, “Gri ve Açık Kahverengili Kompozisyon”
1918, Tuval üzerine Yağlıboya, 80.2 x 49.9 cm., Museum of Fine Arts, Houston
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/gray-lt-brown.jpg>

Savaşa, bireyselciliğe ve ulusçuluğa bir tepki olarak doğan De Stijl hareketinin amacı evrensel bir bakış yaratmaktı. Yuvarlak çizgiler, diyagoneller kısacası duyguya hitap eden her öge dışlanmış bunun yerine evrensel uyumu betimlemek üzere, duygusal abartılardan uzak resimsel öğeler aranması hedeflenmişti.

“Mondrian, 1910’da kübist resimleri gördükten sonra, geleneksel manzara resminden vazgeçerek, sembolik bir stile yönelmiştir. Birkaç yıl içerisinde, sanat çalışmalarını tüm temsili elemanlardan arındırarak, Kübizmi geometrik soyutlamalardan ibaret bir sadeliğe indirgemıştır. Mondrian’a göre, kübistler buluşlarının mantıksal sonuçlarını görememişlerdi, yani buldukları soyutlayıcı sanatı son noktasına kadar götürmemişler, doğayla ilişkilerini koparmadan hacime bağlı kalarak, soyutlayıcı ama sonuçta soyut

olamamışlardı. Tam anlamıyla soyut bir sanat yaratamadıkları için de yalan gerçekliği ifade edememişlerdi.’’¹¹⁵

Mondrian, Malevich'in sanat anlayışında olduğu gibi nesneden bağımsız ürünler yaratma yolunu seçmiştir. Çalışmalarında geometrik kompozisyonları temel alan Mondrian zıtlıklar aracılığıyla dengeyi yansıtmış ve oluşturduğu biçimsel üsluptan yola çıkarak, yaşamı boyunca bu temayı sıkça işlemiş, De Stijl'in akımının karakteristik hatlarından biri olan dikey ve yatay kompozisyonlarda bir çok sanat eseri ortaya koymuştur.

‘‘Mondrian’ın resmindeki dikey ve yatay çizgiler, nesnel ve özel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında bocalamaktaydı insan zihni. Mondrian’ın resmindeki dikey ve yatay çizgiler bu karşıtlıkları yansıtıyordu. Dikeyler nesnel, erkeksi ve evrensel, yataylar ise öznel, dişsel ve bireysel demektir.’’¹¹⁶

Mondrian resmin yapıldığı alan, düzlem olduğu için, derinliği bir aldatmaca, yalan olarak görmüş ve reddetmişti. *‘Resmini tuval yüzeyindeki renk alanlarına indirgeme nedenlerinden biri de işte bu geleneksel hacim yanılısamından kurtulma manevrasıydı.’’¹¹⁷*

Mondrian bu doğrultuda resimlerinde monotonluğa düşmemek için, tuval yüzeyinde birbirine eşit olmayan birbirinden farklı boyutlarda bölmeler açmıştır. Simetrik gibi gözüken kompozisyonlarda bir asimetrik düzen söz konusuydu. Mondrian özellikle simetriden kaçınmıştır. *‘‘Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilgenliğe sanatta da monotonluğa yola açacaktı.’’¹¹⁸*

¹¹⁵ Bektaş, a.g.e., s.66

¹¹⁶ Yılmaz, a.g.e., s.67

¹¹⁷ Yılmaz, a.g.e., s.67

¹¹⁸ İpşiroğlu, a.g.e., s.56

*“De Stijl hareketi, savaş sonrası dünyada matematiksel ve bilimsel gelişmelerle egemen olan bir sisteme doğru, yeni bir yüzyıl için yeni bir sanat biçimi yaratmaya odaklanmıştır. Matematik ve Bilimin mantıksal sadeliğini kullanarak, sanatın karmaşık özelliklerini ortadan kaldırmayı amaç edinmiş; ve ortaya çıkan etkileri, sanatın, modern tasarımın ve diğer ifade biçimlerinin içerisinde yansıtmıştır.”*¹¹⁹

De Stijl sanatçıları sınırlandırılmış görsel anlatım biçimlerine ilaveten, evrenin matematiksel strüktürünü ve doğanın evrensel uyumunu ifade etmenin yollarını da aramışlardır.

*“Buldukları dönemin entelektüel ortamıyla yakından ilgili olan bu sanatçılar, ‘çağlarının genel bilincini ifade etmek istemişler ve I. Dünya Savaşının eski bir devri ortadan kaldırdığına, bilim, teknoloji ve politik gelişmelerin ise, nesnellik ve kolektivizm içeren yeni bir devri başlattığına inanmışlardır. De Stijl sanatçılarının görsel gerçekliği yöneten, fakat nesnelerin dış görünüşlerinin arkasına gizlenmiş olan evrensel kanunları bulmaya çalışmalarının nedeni bilimsel teoriler, üretim, mekanik ve modern şehrin ritmlerinin, bu evrensel kanunlarla biçimlendiğini düşünmelerindedir.”*¹²⁰

“De Stijl hareketi saf sanatın uygulamalı sanatlar tarafından özümsemesinin gerekli olduğunu savunmaktaydı. Sanatın ruhu bu şekilde, mimari, ürün ve grafik tasarım yoluyla topluma nüfus edecek ve sanat gündelik nesnelere düzeyine inmeden, aksine gündelik nesnelere ve onların yoluyla gündelik yaşam-sanat düzenine yükselmiş olacaktı. Yeni bir mimari ve grafik tasarım dili yaratmak isteyen De Stijl sanatçıları, teknolojiyi, sosyal ve insani değerleri, görsel biçimle birleştirmek istiyorlardı. 1920’lerin

¹¹⁹ Yakup Öztuna, İlk Modern Tasarım Hareketi De Stijl (Üslup) Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı 17, 2008, İstanbul, s.95

¹²⁰ Bektaş, a.g.e., s.67

başında De Stijl etkisi, mimarlık, endüstri tasarımı ve grafik tasarımda hissedilmeye başladı.’’¹²¹

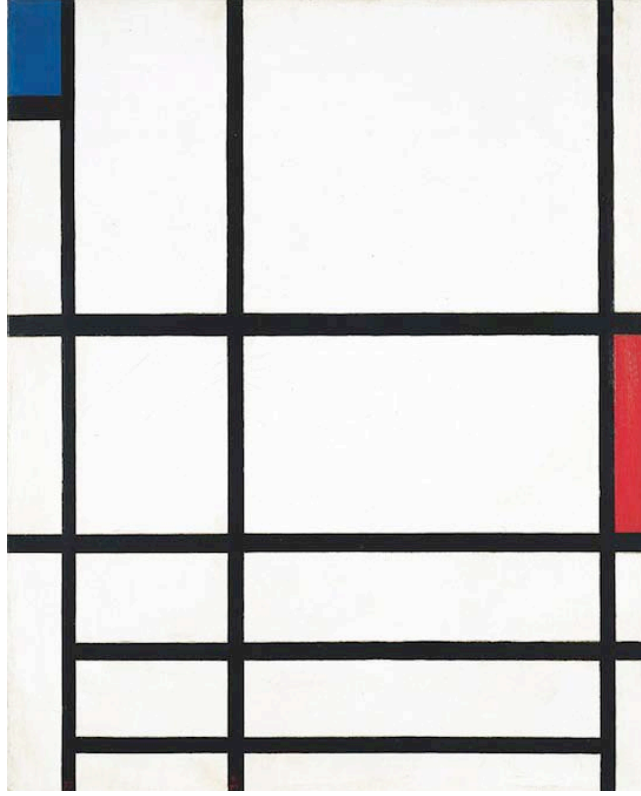
Belirli bir konunun gerçekçi betimlemesi üzerine temellendirilen resim ve tasarım anlayışını reddeden De Stijl sanatçıları, tasarım öğelerinin en saf haline odaklanmışlardır. En temel düzeyde öğeleri kullanarak, tasarıma, bilimsel ve sistematik bir açıdan yaklaşmışlardır. Çizgi, şekil ve renk gibi tasarım öğeleri, en yalın anlatım biçimlerine indirgemişler, diyagoneller, eğriler ve düzensiz çizgilerden özellikle kaçınılmışlardır. ‘*Bu sanat bir bunalımdan doğmuştu, elde etmek istediği de ‘barış ve denge’ idi.’*’¹²²

‘‘Sadece dikey ve yatay çizgiler yeğlenmiş; ana renkler daha karmaşık renklerin dışlanmasıyla kullanılmıştır. Bireysel bileşenlerle kompozisyon düzenlenirken; bütün olarak algılanan biçimsel görünümün içerisinde bu temel öğeler, De Stijl’in üslupsal özelliklerini yansıtmaktaydı.’’¹²³

¹²¹ Bektaş a.g.e., s.68

¹²² Nazan İpşiroğlu, Oluşum Süreci Tarihinde Sanatın Tarihi, Hayalbaz Yayınları, 2010, İstanbul, s.175

¹²³ Öztuna a.g.e., s.95



Resim 37 Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi, Siyah kompozisyon II”, 1937
<http://exhibart.files.wordpress.com/2011/01/mondrian3.jpeg>

De Stijl hem yatay hem dikey çizgilerin hem de dik açılı geometrik şekillerin kullanımıyla, dünyayı sanatı yalınlaştırarak betimlemeye odaklanan sanatsal bir grup tarafından şekillenmiş, sadece ana renkler (kırmızı, mavi ve sarı) saf gerçekçiliğin, soyut ifadesini yaratmak adına siyah, beyaz ve griyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. *“De Stijl tasarımcıları, ayrıntıya girmeksizin konunun özünü sunmuşlar; herhangi bir ayrıntının konunun kutsal saflığını bozacağına inanmışlardı.”*¹²⁴ *“De Stijl grubu, nesnelere dış görüntüsünün altındaki gerçekliğin evrensel yasalarını belirlemeyi ilke edindi. De Stijl sanatçılarına göre güzellik, yapının mutlak saflığı ile doğru orantılı bir kavramdı.”*¹²⁵

“Kübist Sanat Mondrian’a göre soyutlayıcıydı, ama soyut değildi. Çünkü hacme bağlı kalmıştı. ‘Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de düzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve onları renklendirdim. Şimdi de

¹²⁴ Öztuna, a.g.e., s.96

¹²⁵ Becer, a.g.e., s.164

karşıtlıklarla çizgileri yok etmek istiyordum. Mondrian'ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor.”¹²⁶



Resim 38 Theo Van Doesburg, De Stijl magazine, 1917
<http://littleverses.blogspot.com/>



Resim 39 Theo van Doesburg, "Kontra-Konstruksiyon", Cornelis Van Eesteren, 1923
<http://littleverses.blogspot.com/>

“1920’li yıllar boyunca De Stijl grubu ve dergisi daha bilinçli bir tutumla uluslararası bir boyut kazandı. Van Doesburg, sergiler düzenleyip

¹²⁶ İpşiroğlu, a.g.e., s.176

konferanslar vererek durmadan seyahatlere çıkıyordu. 1920 ve 1921’de Almanya’dayken Bauhaus’u önemli ölçüde etkilemişti. Seyahatleri sayesinde, kısa süre yakınlık duyduğu ‘Dada’yla ve El Lissitzky aracılığıyla Rus Süprematizmi ve Konstrüktivizmiyle temas kurdu.’’¹²⁷

Theo Van Doesburg, Kathe Steinitz ve Schwitters ile birlikte, tipografik öğelerin bir görsel olarak kullanıldığı ‘Korkuluk Masalı’ adlı bir çocuk masalı yayınlamışlardır. Burada anlatılan hikaye de, harfler karşımıza bozulmuş, deforme edilmiş bir şekilde çıkar. Korkuluk Masalı çocuk kitabının ilham kaynaklarından başlıcası; El Lissitzky’dir. Lissitzky’nin Mayakovsky’nin şiirlerini tipografik olarak resimlediği tasarımlarının etkileri ‘Korkuluk Masalı’nda açıkça görülür.



Resim 40 Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg ‘‘Korkuluk Masalı’’ 1925
<http://lostonsite.wordpress.com/2011/01/07/cuando-se-juega-con-en-el-arte/>

‘‘El Lissitzky, Rodchenko ve diğer Konstrüktivistlerin 1921’de Sovyetler Birliğinde yaptıkları gibi Van Doesburg, 1917’nin başında, sanatın toplumsal bir işlevinin olması gerektiğine ve toplumun refahına hizmet etmek amacıyla var olduğuna inanmıştır. Birçok alanda yetenekli olan Van Doesburg,

¹²⁷ Dempsey, a.g.e., s.123

seminerler vermiş, yazmış, düşünmüş, düşünce alışverişinin yapıldığı resmi ve resmi olmayan kongreler, toplantılar düzenlemiş ve mimarlık, resim, tipografi, heykel, mobilya ve ürün tasarımı gibi disiplinleri birbiri içine örtüştürmüş, Dadaist şiirler yayımlamıştır.”¹²⁸



Resim 41 Theo Van Doesburg, De Stijl Dergisi, 1921

<http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/>

De Stijl grafik tasarımı, genelde çok disiplinli ve katı bir anlayışı yansıtmıştır. Düz yatay ve dikey çizgiler, katı dikdörtgen bloklar ve asimetric sayfa düzeni sıklıkla kullanılmıştır. Grafik sayfa düzeni içerisinde grid ve sütun anlayışı benimsenmiş, tasarımcılar aynı zamanda geleneksel harflerin gereksiz süslemelerinden kaçınmış ve tırnaksız yazı karakterinin çeşitleriyle deneyim kazanmışlardır.

Yeni estetik birliğe olan bağlılığından dolayı ilk modern tasarım hareketi olarak kabul edilen De Stijl, hareketin üslupsal ve sanatsal özellikleri, Almanya'daki Bauhaus okuluna ve II. Dünya Savaşı sonrası uluslararası tipografi üslubuna yansiyarak yaşamaya devam etmiştir. De Stijl hareketi, güzel sanatlarda olduğu kadar, mimarlık, grafik tasarım, mobilya ve tekstil tasarımında da etkili olmuştur.

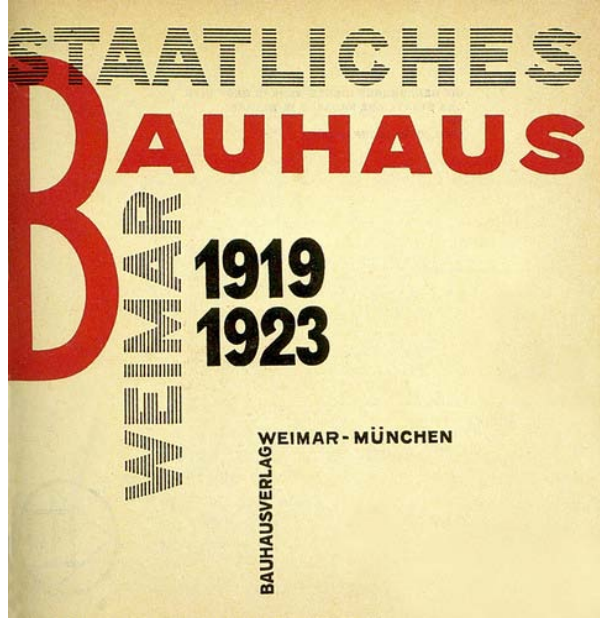
¹²⁸ Öztuna, a.g.e., s.98

3.1.5 Bauhaus

Birinci Dünya savaşını takip eden yıllar ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan zor geçen yıllar olmuştu. Bu zorluklarla birlikte yeni bakış açılarına olan gereksinimlerin gündeme gelmesi kaçınılmaz hale geliyordu. Bununla beraber, Almanya'da Birinci Dünya savaşını, işsizlik, enflasyon, ve politik kaos izlerken, kuzey Avrupa'nın merkezi şehirlerinde grafik tasarım, modern endüstriyel toplumun bir parçası haline gelmiş; sadece caddelere asılan afişler değil, antetli kağıtlarda, reklam broşürlerinde, kataloglarda ve ticari fuarlarda kendini göstermişti.

1914 yılında Almanya'da sanat eğitiminin yöntem ve kalitesini geliştirme ve değiştirme amacıyla, güzel sanatlarla uygulamalı sanatları tek bir program içinde birleştirilerek değiştirilmesini amaç edinmiş yeni bir hareket başlamıştır. Bu yeni hareket doğrultusunda, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ve Weimar Kunstgewerbeschule'nin birleşmesinden oluşan yeni bir eğitim kurumu olan ve ileriki dönemlerde modern sanat ve mimarlığın oluşum sürecinin en önemli temsilcilerinden biri olacak olan Bauhaus'un temelleri, mimar Walter Gropius tarafından, Almanya'nın Weimar kentinde atılmıştır. Bu yeni okulda eğitim göreceğ öğrencilerin sanata yeni bir bakış açısı kazandırabilmeleri için daha önceden edindikleri tüm kuralları unutmaları gerekmektedir. *''Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı.''*¹²⁹ Sanatla yaşamı iç içe tutan, usta çırak ilişkisine önem veren bu yeni eğitim anlayışı sonucunda, öğrenciler kendi özgün dillerini oluşturacaklardı.

¹²⁹ İpşiroğlu, a.g.e., s.85



Resim 42 Moholy Nagy, ‘Bauhaus Sergi Kataloğu Kapağı’, 1919-1923
<http://www.flickr.com/photos/laurapopdesign/3296340533/>

‘Alman gazetelerinde yayınlanan ‘Bauhaus Manifestosu’ yeni okulun felsefesini ilan etmekteydi: ‘Bütün görsel sanatların esas amacı yapının tümüne katkıda bulunmaktır. Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir, bunlar mimarın vazgeçilmez öğeleriydi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar yeniden, yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar... Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkardır... Her sanatçı için esas olan kendi sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliktir. Gropius, güzel sanatlar ve tasarım sanatlarının ortak köklerini görerek, bu okulda, sanatçı, mimar, zanaatkar ve endüstri arasındaki bağları yeniden kurmayı ve böylece sanatla endüstriyi birleştirmeyi amaçlamaktadır.’¹³⁰

Eleştirel yaklaşım ve ortaklaşa yaratımın ön planda tutulduğu okulda, her öğrenci, başlangıçta zorunlu olan bir takım dersleri aldıktan sonra, kişisel tercih ve beğenisine göre bir sanatçının veya zanaatçının yönettiği bir atölyeyi seçebiliyordu. Eğitim ve öğretim üç ana sanat dalında toplanmıştı. Bunlar, mimarlık, resim ve yontuydu. Eski

¹³⁰ Bektaş, a.g.e., s.69

dönem Rönesans atölyelerinde olduğu gibi öğrenciler birçok farklı disiplini tanıyorlardı. Burada hedeflenen; öğrencinin mezun olduğu zaman sahne dekorundan, mobilyaya, her türlü kullanılabilir eşyanın tasarımını yapabilecek düzeye gelmesiydi. Sanatı gündelik yaşama uyarlamak ve sanatçının makine çağında kendine bir yer edinmesini hedefleyen bu farklı eğitim biçimi, aynı zamanda bu mantıkla sanayileşmiş toplumlarda, sanatın ve sanatçının rolünün önemini ifade ediyordu.

Bauhaus eğitim sisteminin en önemli özelliklerinden biride öğrencilerine; hazır, var olan biçimleri taklit etmek yerine, yeni yaşama adapte olacak yeni biçimler oluşturmalarını sağlamak yönünde motive etmesiydi. Bu doğrultuda Kandinsky, Moholy Nagy, Klee gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başında bulunuyordu. Diğer ülkelerden Malevich, Lissitzky, Le Corbusier gibi tanınmış sanatçılar Bauhaus'a konuk öğretim görevlisi olarak ya da konferans vermeye geliyordu.



Resim 43 Bauhaus'da ders veren değerli sanatçılar; soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer

<http://www.smashingmagazine.com/2009/08/02/bauhaus-ninety-years-of-inspiration/>

Bauhaus'un ilk zamanlarında belirgin bir grafik anlatım dilinden söz edilemese de Moholy Nagy'nin katılmasıyla, asimetrik bir tipografi düzeni geliştirilmiş, Herbert Bayer'in de katkılarıyla bütün büyük harfleri reddeden evrensel bir Bauhaus grafik

dili ortaya çıkmıştır. Bu tarz daha sonrasında, işlevsel grafik tasarımına örnek teşkil edecektir.

‘‘Etkileyici simgesel unsurları tipografik bir düzenleme içinde bir araya getiren Bayer’in çalışmalarındaki anahtar unsurlar şöyle sıralanabilir:

- 1- Kırmızı ve siyahın öncelikte olduğu bir renk anlayışı,*
- 2- Statik bordürler yerine, beyaz boşluklarla yaratılan bir dinamizm,*
- 3- Mesajın önemine göre tipografide oluşturulan boyuta dayalı kontrastlar,*
- 4- Fotomontaj ve kolajın giderek daha yoğun bir biçimde kullanılması.*

Okulun grafik bölümündeki bütün alışmalar Bayer’in görüşleri doğrultusunda ve kitlesel üretim çağına uygun olarak; A0, A1, A2, A3, A4 ve A5 gibi standart kağıt formatları içinde hazırlanıyordu.’’¹³¹



Resim 44 Herbert Bayer, Deneysel Font Tasarımı, 1925

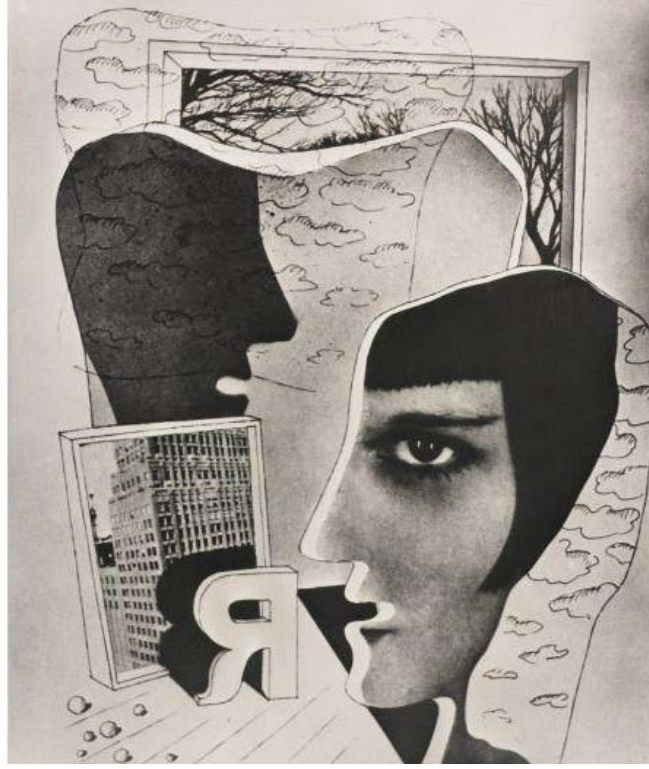
http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Bayer

¹³¹ Becer, a.g.e., s.210

Herbert Bayer, tipografik ve fotografik görüntüleri bir arada kullanarak fotoğrafa yeni bir soluk getirmiştir. Bu yeni yöntem, objektif ve gerçekçi bir görüntü yaratmak amacıyla tipografik elementlerle, fotografik öğeleri bir araya getirmeyi amaçlamıştır.

‘‘Bayer’in bütün grafik tasarımlarında işleve dayalı bir berraklık göze çarpar: Yalın, geometrik yapı, serifsiz yazılar ve kontrast oluşturan (ikinci) renk olarak kırmızının kullanımı. Sanatçı, bir tasarımın etkili bir iletişim kurması gerektiğini ilişkin düşüncelerini 1922 sonrasındaki çalışmalarına belirgin biçimde yansıtmıştır. Önceki çalışmalarında kıvrımlı, dekoratif unsurlara ve kaligrafik yazılara yer veren, ama sonradan giderek yalın ve işleve dayalı bir iletişimi ön plana çıkaran Bayer; hayatı boyunca dil, metin ve tasarım üzerine araştırmalar yaparak sözel bilgileri görsel yapıya modern araçlarla etkili bir biçimde aktarabilmenin yollarını aramıştır. Sanatçıya göre; Bir yazı karakteri geometrik olarak tasarlanmalı, endüstriyel olarak üretilebilmeli, bir stil bütünlüğüne sahip olmalı ve el yazılarından miras kalan gereksiz uzantılardan (yani seriflerden) arındırılmalıydı. Alfabe çalışmalarına ek olarak, tipografik metin düzenlemeleri konusunda yeni öneriler de getiren ve okumayı zorlaştıran uzun satırlar yerine gözü daha az yoran dar sütunları ve kare biçimli kısa yazı bloklarını tercih eden Bayer, iki taraftan bloklanan satırlarda oluşan dengesiz kelime espaslarından kurtulmak için metnin değişken uzunlukta satırlarla yani sadece soldan bloklanarak dizilmesi gerektiğini savunuyordu.’’¹³²

¹³² Becer, a.g.e., s.211



Resim 45 Herbert Bayer, ‘isimsiz’, 1936

<http://foxesinbreeches.tumblr.com/post/1132114266/billyjane-untitled-c-1936-by-herbert-bayer>

Fotoğrafta, biçime ayrı bir önemle yaklaşan Bauhaus sanatçıları, montaj, aşırı pozlama ve kolaj teknikleriyle çeşitli denemeler, deneysel çalışmalar yapmışlardır. Kullandıkları çeşitli portreler vasıtasıyla ‘Yeni Görüş’ adını verdikleri bu yeni kavramla, fotoğraf sanatına başka bir bakış açısı getirmişlerdir.

Bauhaus, modern dönem içerisindeki yerini, özellikle grafik anlamdaki yüzey çözümleriyle göstermiştir. Fotoğrafın, tasarıma iletişim anlamında getirdiği faydalar, etkin şekilde kullanılmaktadır. Bauhaus’ta fotoğraf kullanımı, sadece kitap tasarımlarıyla sınırlı kalmamıştır. Afişlerde, reklam panolarında, tanıtım ve endüstriyel anlamda fotoğrafçılığın gelişmesinde Bauhaus sisteminin katkısı olmuştur.

3.1.6 Fütürizm

*‘‘Batı ’nın zihinsel dönüşümünün göstergelerinden biri olan Fütürizm, Birinci Dünya savaşından önceki dönemde ortaya çıkar. 1914 öncesi, kapitalizmin ilerlediği yükseldiği ve hızla sanayileşmenin görüldüğü bir dönemdir. Tutucu akademik sanata karşı çıkan sanatçılar, bu yeni düşüncelerin etkisiyle hareket ederler.’’*¹³³

Fütürizm gelecekti, İtalya’nın geleceği ve geçmiş ile koparılacak bağlar ülkeyi ileriye taşıyacak, yeni bir geleceğin müjdecisi olacaktı. Filippo Tommaso Marinetti 1909 yılında bir Fransız gazetesinde, modern teknolojiyi, hızı ve şehir yaşamının enerjisini yücelten, Geleneksel Batı sanatı kurallarına başkaldıran ‘Le Futurisme’ yayınlamasıyla başlayan bir İtalyan sanat hareketiydi.

‘‘İtalya’da ortaya çıkan Fütürizmin, emperyalizm ile ilişkilendirilmesinin nedenlerinden biri, İtalyanın yeni pazarlar arayışıdır. Kolonileri sayesinde zenginleşen İngilterenin tutucu ve geçmişe dönük kültür anlayışına karşın, İtalyan burjuvazisinin dünyaya bakış açısı farklıdır. İtalyan burjuvazisinin emperyalist kanadı, mevcut düzeni korumak yerine, onu yıkmak ister. Dünya pazarındaki yer almada geç kalmışlıktan doğan sorunlardan ve güçlü rakiplerden kurtulmanın tek çözümü vardır: Savaş. Savaş korkulacak bir şey değildir, aksine zaferle ilgili bir serüvendir ve İtalyan halkının hem maddi hem de tinsel yeniden doğuşu için gerekli olan tek koşuldur. Savaş sanatta da taçlandırılmalıdır. Fütürizmin kuramcısı Marinetti, 1915 yılında kaleme aldığı, ‘‘Savaş-Dünyanın tek Hijyeni’’ adlı eserinde, savaşın insan zihnini tutuculuktan, durgunluktan kurtaracağını ve insanı arındıracağını, uyandıracağını dile getirir. Tutucu ve durgun olan düzenin tüm kurumları, yaratıcılığın özgürleştirilmesi için yıkılmalıdır anlayışı, sanatsal olduğu kadar, politik alanda da söz konusu olur. Sadece geleneksel sanat değil, eskiye ait tüm manifestoların ortadan kaldırılması gerektiği düşüncesi

¹³³ Öndin, a.g.e., s.37

Bakunin'in görüşlerini çağrıştırır: yeni bir toplum kurmanın yolu, olanı yıkmaktan geçer.''¹³⁴

''Fütürizmin imalarla yüklü tipografisinin yanı sıra modernist tasarımın ilk örneklerinde de anlaşılabilirliğin aslında basit ve sıradan bir düzenlemenin ötesinde bir kavram olduğu anlaşılmış; dinamik bir kompozisyon oluşturma amacına yönelik yeni düşünceler geliştirilmeye başlanmıştı. Kuşkusuz, her okuyucu sayfanın ortasında yer alan ve beyaz boşluklarla kuşatılan bir metni ve başlık yazısını çok rahat algılayabilir. Ancak bu düzenleme biçimi algılamamanın statik ve sorgulamacı olmayan, sadece tek bir türüdür. Fütüristler önce Kübizmin sonrada Süprematizm, Dadacılık ve Bauhaus gibi akım ve okulların desteğinde, Yirminci Yüzyıl yaşamının çağdaş yüzünü simgeleyen yeni ifade biçimlerini harekete geçirdiler. Modernist duyarlılığın bu ilk parlıtlı sinyalleri, dönemin tipografisini ve yazı tasarımını da doğrudan etkiledi. Modernizmin devrimci rüzgarları endüstriyel tipografi dünyasını yönlendirmeye başladı: Klasik yazı karakterleri yeniden ele alınarak, bunların farklı ve modern çeşitlemeleri üretildi. Erken modernist düşünceler etrafında toplanan sanatçı ve tasarımcıların ivme kazandırdığı bu gözden geçirme süreci, günümüzün sanatsal ve endüstriyel tipografisini anlamak için oldukça önemlidir.''¹³⁵

''Gelecekçiliğin doğduğu ortam, 1850'lerin yoğun endüstrileşme dönemidir buna karşı İtalya'da endüstrinin yaşattığı dönüşüm daha yavaştır. Dönüşümü hızlandırma maksatlı eski değerler yok edilip yeniler yüceltilir ve bu ortamda gelecekçilik doğar.''¹³⁶ 1905 yılında Filippo Marinetti, geleneksel şiirden radikal biçimde ayrılan serbest şiir (Parole in Liberta) çeşidini müjdeleyen bir sanat hareketini desteklemiştir. Marinetti'nin amacı; sosyal hiyerarşi karşısında kişisel özgürlüğü ve yaratıcı ifade için sezgiyi yüceltmektedir ve bu düşüncesine dayalı fikirlerini Milano'da yayınladığı 'Poesia' adlı dergisinde aktarmıştır. Böyle bir ideolojik modelden yola

¹³⁴ Öndin, a.g.e., s.39

¹³⁵ Becer, a.g.e., s.126

¹³⁶ Huntürk, a.g.e., s.240

çıkan Marinetti, Paris'te yayımlanan 'Le Figaro' gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında ilk olarak "Fütürizmin Kuruluşu ve Manifestosu" nu yayınlamıştır. Ancak bu manifesto yayımlandığı dönemde çok az kişinin ilgisini çekmişti.

Manifestoda, Fütürist yazarın görüntü ve seslerin bir orkestrasyonu olan bir serbest vezin kullanacağını, karada, denizde, havada buhar ve elektrik sayesinde hız ile yoğunlaştırılmış bir yaşamın çağdaş yaşamın ifadesi olduğuna değinmişti.

*"Sanat akımları, sanatçıların sosyal, kültürel, politik değişimlere olan tepkilerini ifade etme gereksinimini karşılama aracı olarak ele alınır, Fütürizm tepki bağlamında en saldırgan olanlarından biridir."*¹³⁷

Filip Tommaso Marinetti - Fütürizm Manifestosu

- 1. Tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerjiyi ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz.*
- 2. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır.*
- 3. Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime bir uyku içinde olmuştur. Biz onu saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışçının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hizaya getireceğiz.*
- 4. Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir. Kaportası şiddetle soluyan yılanlara benzer büyük borularla süslenmiş, kükreyerek giden bir yarış arabası, kanatlı Zafer tanrıçası'ndan daha güzeldir.*
- 5. Ruhunun mızraklarını Dünya'nın dört bir yanına gönderen direksiyondaki adama ilahiler okuruz.*
- 6. Şair kendini gayretkeşlik, görkem ve bonkörlükle tüketmeli, tüketmeli ki temel öğelerin hevesli harlı ateşini üzerine çekebilsin.*
- 7. Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir*

¹³⁷ Öndin, a.g.e., s.39

saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır.

8. Yüzyılların son kalesinde duruyoruz!... Amacımız İmkansız'ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse, o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve Mekan dün ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile.

9. Savaşı, dünyanın tek temizlik olanağı olan savaşı, militarizmi, vatanseverliği, özgürlük savaşçılarının yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz.

10. Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportunist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz.

11. Çalışmakla. Ve hazla ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern başkentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerinin ve tersanelerin şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlamış gece öfkesinin; dumanlar saçan yılanları yutan açgözlü tren istasyonlarını, bulutlar üzerinde dumanlarıyla asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parıldayan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekleri rayları tüplerle gemlenmiş dev çelik atlar gibi döven iri lokomotiflerin; pervaneleri rüzgarda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz.

Şiddetli başkaldırımızı dile getiren bu manifestoyu İtalya'dan dünyaya duyururuz. Bununla birlikte biz, bugün, Fütürizmi kurduğumuzu ilan ediyor, topraklarımızı, profesörlerin, arkeologların, Ciceroni'lerin ve antika uzmanlarının kokuşmuş kangreninden kurtarmayı istiyoruz. İtalya artık elden düşmeleri pazarlamaktan kurtulmalı. İtalya'yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz.

Müzeler: mezarlıklar!...''¹³⁸

¹³⁸ F. T. Marinetti, Fütürist Manifestolar Kitabı, altıkkırkbeş yayımları, 2008, İstanbul, s.29

Genel olarak baktığımızda bütün Fütürizm manifestolarında yeni bir dünya, yeni bir düzen için bir öneri, bir inanç vardır. Ve bu inanç için ortaya yeni bir sanat önerisi sunulmuş. *‘Ancak bu yeni sanat’ hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak önerilir, ama yerine ne konacaktır bu o kadar da açık değildir.’*¹³⁹

*‘Marinetti’nin ‘Fütürist Manifesto’ da açıkça belirttiği gibi, sanat ancak geçmişin ölü ellerinden kendini kurtardığında yaşayacak bir alan bulur.’*¹⁴⁰

*‘1850’lerde Orta İtalya’da başlayan demiryolu yapımı ve 1900-1912 arasında kuzey İtalya’da Milano ve Torino kentlerinde başlayan yoğun endüstrileşme ülkede önemli bir dönüşüm süreci başlatmıştı. Bu dönemde Fransa, İngiltere ve Almanya ile karşılaştırıldığında İtalya henüz çok geriydi. Bu nedenle dönüşümün hızlandırılması gerekiyordu. Ani değişiklere yol açan bu hızlanma sürecinin bir parçası da eski değerleri yok edip yeni koşulları yüceltmekti.’*¹⁴¹

İşte Fütürizm böyle yaşamsal şartlar altında doğmuştur. İtalya’nın 19. yüzyıl boyunca Avrupa’daki diğer ülkelerin yanında gelişmeleri yakamla konusundaki geri kalmış olmasına duyduğu tepkiden kaynaklı bir heyecan ateşli bir saldırganlık ve sabırsızlık duyan şair, oyun yazarı, Fütürizmin çıkış noktası sayılan Marinetti, manifestosunu ilk yayınladığında yalnız olmasına rağmen daha sonrasında edebiyat ve sanat alanında birçok destekçi edinmiştir. Şair, öncüsü olduğu bu ilerici hareket için önce ‘elekrik’ ya da ‘dinamizm’ gibi isimler düşünmüş fakat Fütürizm’de karar kılmıştır. Marinetti’nin çağdaş yaşamın her alanında devrimci bir rol oynayacağına ve etkili olacağına inandığı Fütürizmi, ona bu düşüncelerinde eşlik edecek olan 1910 yılında bu beraberliğe katılan Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla ve Gino Severini gibi sanatçılarla ileri doğru bir yönelimde bulunmuşlardır.

¹³⁹ Antmen, a.g.e., s.66

¹⁴⁰ Öndin, a.g.e., s.40

¹⁴¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 1, 2008, İstanbul, s.664

“Marinetti kendini Batı sanat geleneğinin ağırlığı altında ezilmiş hisseden bir kuşağın hayal kırıklığını ifade ediyordu. Fütüristler geçmişin kültürünü ve sanatını reddettiler. Yeni ve canlı olan her şeye yol açmak için eski ve saygın olan her şeyi yıkmak istiyorlardı. Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi Fütüristler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi. Benzer biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir politik güçtü. Yapıtlarını tanıtmakta oldukça ustaydılar. Konferanslardan, halka açık gösterilere kadar her şey Fütüristleri oldukça görünür bir akım durumuna getirdi. Çoğunlukla keskin tonlarda renkleri kullandılar, ama hiçbir zaman onları dönemin öteki sanat akımlarından ayıracak tutarlı bir renk kuramı geliştirmediler.”¹⁴²

Fütüristler söylemlerinde çok iddialı idiler. Onların manifestosu, burjuvaziye karşı ezici bir dekor işlevi gören güzel ve ağır resimlere karşı, anarşist sanatçı kuşağının şiddetli, estetik ve siyasal başkaldırısı niteliğindedir. Bu durum itibarıyla bu yeni sanat akımı bir tür meydan okuyuştan öte bir tür savaş olarak algılanmaya başlamıştır.

“Fütürizm, Kübizmin İtalyan versiyonu olarak başlar. Fütüristler aradıkları temaları geçmişte değil, bugünde ve hatta gelecekte bulurlar. 19. yy. romantiklerinin kaçtığı makine çağı, Fütüristler için çıkış noktası olur, makine formları sanatın önemli elemanı haline gelir.”¹⁴³

¹⁴² Little, a.g.e., s.109

¹⁴³ Öndin, a.g.e., s.40



Resim 46 Umberto Boccioni, “Süvarilerin Hücumu”, 32x50 cm. Tempera ve Kolaj, 1915
http://www.leninimports.com/umberto_boccioni_gallery_9.jpg

Boccioni ateşli bir savaş yanlısı olmasına rağmen savaşı anlatan tek önemli eseri İtalya savaşa girmeden önce hazırladığı bu kolajdı. Fransız ordusunun ilerleyişini anlatan gazete küpürlerinin üzerinde süvarilerin Alman siperlerine saldırı anı resmedilmiştir. “*Zaman kavramının önemli olduğu Fütürizm’de, Fütürtistler üç boyutlu biçimin dinamiğinin resimde en önemli şey olduğunu savunmuşlardır.*”¹⁴⁴

Fütürizmin gelişimi tarihsel olarak iki evrede gelişmektedir. Birinci kısım 1909’dan Boccioni’ nin ölümüne yani 1916 yılına kadar devam etmiş, ikinci kısım ise Birinci Dünya Savaşının ardından Mussolini yönetiminde Marinetti’nin kişisel çabaları ile canlandırılmaya çalışılmıştır. Öyle ya da böyle, savaş öncesi ve sonrası bu akımın genel özelliği; tahrip edici ve yıkıcı olma özelliği olmuştur. Çünkü hız, enerji, korkusuzluk, devrim kısacası modern yaşamı ve bu yaşamın hayata getirmiş olduğu süratliliği, makinenin çağdaş yaşama getirmiş olduğu hareketliliği övmektedir.

‘Fütürizm sanatın yoğun bir durağanlık ve uyku içinde olduğunu öne sürerek, saldırgan eylemleri, uyanık olma eğilimleri ile yeni bir yaşam tarzı ortaya koymayı hedefler. Hızın güzelliği yeni bir güzellik anlayışı olarak sunulur. Hızlı ritmi olan yaşamın ivme kazanması, insanı düşünsel, duygusal

¹⁴⁴ Harrison, a.g.e., s.206

*yeni bir denge kurmasına neden olur. Yeni denge, eski ve bilinen her şeyden, dingin olan her şeyden, Marinetti'nin ifadesiyle, "Tiksinmeyi" beraberinde getirir. Yeniye duyulan heves, hız ve sürata olan ilgi, resimde dinamizm, müzikte armonik olmayan ve gürültü, edebiyatta gramer kurallarının reddi ile özgürlüğe kavuşmuş sözcükler, heykelde hareket olarak, fütürist duyarlılığın göstergeleri haline gelir."*¹⁴⁵

*"Savaş, isyan, yaşamın adaletsizliği onlar için bir anlamda büyüleyici etkilerdir. Çünkü Fütüristler, birebir makine tutkunu kişilerdir ve teknoloji onlar için anahtar kelimeydi. Gelişen ve değişen dünya, teknoloji sayesinde var olduğu yerden çok ilerilere adım atmaktaydı. Teknolojinin ürünü olan arabaların ve uçakların yanı sıra savaş araçları, Fütüristler için etkileyici nesnelereydi."*¹⁴⁶

*"Savaş imgesi, Marinetti'nin çalışmalarında adeta bir şiddet estetiğine dönüşmüştür. Marinetti'ye göre savaş, bir temizlik ve hijyen unsuruydu. Sanatçı bu nedenle yapıtlarında şiddet, bir şifa kaynağı olarak gerekli gören Nietzsche'nin avukatlığını üstlenmiş gibidir. Şiddet, Marinetti'nin çalışmalarında konu ve yöneme dayalı bir temel oluşturur. Bütün bu özellikler, sanatçının sıradan dil kuralları ve şiir normlarına karşı bir saldırı başlatmasına neden olmuştur. Asla simgesel bir tavır olarak değerlendirilmemesi gereken bu saldırı, Marinetti'nin sosyal düzeni yıkmaya yönelik hayallerini gerçekleştirme yolunda başvurduğu bir yöntemdir. Fütürist "özgür sözcükler" tipik bir avangard tavır olarak, norm ve geleneklere karşı yıkıcı ve saldırgan özellikleriyle dile dayalı "kırılmanın" başarılı örnekleri arasında sayılabilir."*¹⁴⁷

Marinetti ve yandaşları var olan sistemi, yaşamın bütün varoluşlarını, sanatçının yeni bir insan mistizmini yaratmadaki düşlerine aktarması konusunda yetersiz, hatalı ve

¹⁴⁵ Öndin, a.g.e., s.41

¹⁴⁶ Richard Hollis, Graphic Design A Concise History, Thames and Hudson World Art, 1997, Slovenia, s.37

¹⁴⁷ Becer a.g.e., s.54

eksik bulunmaktadır. Çünkü var olan sistem kendi içinde kişiyi boğmakta ve bütün bu kurallar içinde hareket alanı bırakmamıştı. Tekniğin ve sanayi nesnesinin yüceltilmesi ve buna bağlı olarak insani gereksinimlerin değişim ve gelişime paralel bir yapı içerisinde karmaşık bir hal alması sonucunda var olan sistem gereksinimini karşılayamamıştı. Bu anlamda Fütürizm 1909 ve 1910 yıllarında Marinetti'nin yayınladığı 'Birinci Politik Manifesto' ve 'Fütürizmin İkinci Politik Manifestosu' ile aynı zamanda politik ideolojisinin şekillenmesinde de ilkelerini ortaya koymaktadır.

148

*“Rusya’da Mayakovski, Aleksandra Ekster ve Klebnikov gibi Marinetti de uygarlığın değişmesinin, teknoloji çağına geçişin ve kentlerdeki kitlelerin paradoksal bir dinamiğe sahip, sözün ve rengin gerçek neferleri bazı kavgacı sanatçıların kahramanca davranışlarıyla, insana ilk kez donuk yaşamı bile değiştirebilecek mekanik bir karakter kazandıran, kolektif sansasyona, coşkuya ve ritme sonsuza kadar açık, nerdeyse türdeş kitleler arasında gerilmiş yeni bir sanat gereksinimi yarattığına inanır”*¹⁴⁹

Fütüristler bu anlamda resmi de ihmal etmemişlerdir. *“Makineye olan tutkuları 1910’larda büyük ölçüde resme yansımıştır, motorun insanla özdeş bir kişiliği akli ve ruhu olduğunu söylemişlerdir.”*¹⁵⁰ Aksine resim sanatçıları ve grafik tasarımcılar tipografik kompozisyonlarında ve kinetik tuvallerinde hızı yüceltmişlerdir. Fütürist devrim, reklam, kitaplar ve giysiler gibi yaşamın tüm yönlerini yeniden keşfetmiştir.

“Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı vardır diyen Fütüristler her şeyden çok büyük kent yaşamının heyecanlarıyla sarhoş oluyorlardı. “Bir oda içinden bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Aksine balkondaki adamın görüp yaşadığı o duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin

¹⁴⁸ Hollis, a.g.e., s.37

¹⁴⁹ Jean Vedrines, İsyankar Yüzyıl, Sel Yayınları, s.246

¹⁵⁰ Huntürk, a.g.e., s.243

sırası...’’ Görülüyor ki Fütürizm kendine amaç olarak objeyi değil insanın iç yaşantısını ele alıyordu. Yani ruh durumu resme giriyordu.’’¹⁵¹



Resim 47 Carlo Carrà, ‘‘Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni’’, 198x26 cm. Tuval üzerine Yağlı Boya, 1911

<http://raforum.info/spip.php?article893&lang=fr>

Fütüristlerin sanatı aslında deneyselliğe açıktı. Bu anlamda sanatçılar, düşüncelerini ve heyecanlarını çalışmalarına yansıtırken, belli bir yönetime sadık kalma zorunlulukları yoktu. Bununla birlikte, iddialı görüşlerine paralel bir yolda ilerleyen abartılı bir sanatta ortaya koymamışlardır. Fakat yine de ortaya koydukları işler göz önüne alındığında; elde ettikleri sonuç ve vardıkları nokta oldukça çarpıcı özellikler taşımaktadır.

¹⁵¹ Turani, a.g.e., s.601



Resim 48 Marinetti, ‘Zang Tumb Tumb’ Dergi Kapağı, 1912

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:3771&page_number=3&template_id=1&sort_order=1

1914 yılında Marinetti ‘Parole in Liberta’ adlı kitabını yayınlamıştır. ‘Zang Tumb Tumb’ adını verdiği eski zamanda olmuş Tripoli Savaşını kutlayan çalışmasında bir çeşit sözsel resim yapmaya çalışmıştır. Burada, kelimelerin göreceli büyüklük ve oranlarını, görsel sessel eşitlikler bulabilmek için kullanmıştır. Bu çalışma Marinetti’nin programında Fütürist edebiyat için bir örnek olarak gösterilir ve grafik tasarımda, kelimelerin nasıl kullanılması gerektiğini açıklar.

“Marinetti, Zang Tumb Tumb (1914) başta olmak üzere, özgür sözcük kuramına dayalı çoğu kompozisyonunda Fütürist şiirin parçalara ayrılarak dağılan dil yapısını kullanarak imgeleri, düşünceleri, mecazları, sesleri, kokuları, olayları ve bombardıman sahnelerini alışılmadık, ama tanımlanabilir bir tipografiyle görselleştirmiştir. Bu kompozisyonlarda beyaz boşluklar bile ifadeci niteliğe bürünür ve sayfa alanı içinde hızla akıp giden yazıların yanında ayrı bir kanal oluşturur. Bir süre sonra tasarım yüzeyi olarak kağıdın yanında metalden de yararlanan Fütürist sanatçılar, yazılı ya da basılı sayfayı adeta “şiirsel besinlerin” ve görsel unsurların hızla tüketildiği bir sofraya ya da yemek tabağı gibi değerlendirmiştir.”¹⁵²

¹⁵² Becer, a.g.e., s.69

‘‘Marinetti’nin tipografik metin parçacıkları ve kaligrafilerden oluşan kolaj şiirleri, bu yapılarıyla teknik sınırlamalar karşısında bir ‘‘özgürlük durumu’’ simgeler. Sanatçının ustalıkla ortaya koyduğu bu tür grafik ve tipografik oyunları normal tipo baskı teknikleriyle gerçekleştirmesi elbet mümkün değildir. Basılı malzeme parçacıklarını keserek, yapıştırarak, üzerlerine çizimler yaparak ve reproduksiyon yöntemleriyle çoğaltarak çok katmanlı bir kompozisyon dili geliştiren Marinetti; böylelikle biçimleri bozulan harflerle, çok sayıda baskı kalıbı kullanmadan ve normal bir yüksek baskı tekniğiyle elde edilmesi kesinlikle imkansız olan ‘‘mekana dayalı bir düzensizlik etkisi’’ yaratmayı başarmıştı.’’¹⁵³

‘‘Marinetti simetrik sayfayı parçaladı. Parçalamış olduğu bu kompozisyonda yazı parçaları, matbaa işaretleri ve ilanlar bir araya gelerek alışılmamış, cesur ve yeni bir görsel dil oluşturdular.’’¹⁵⁴

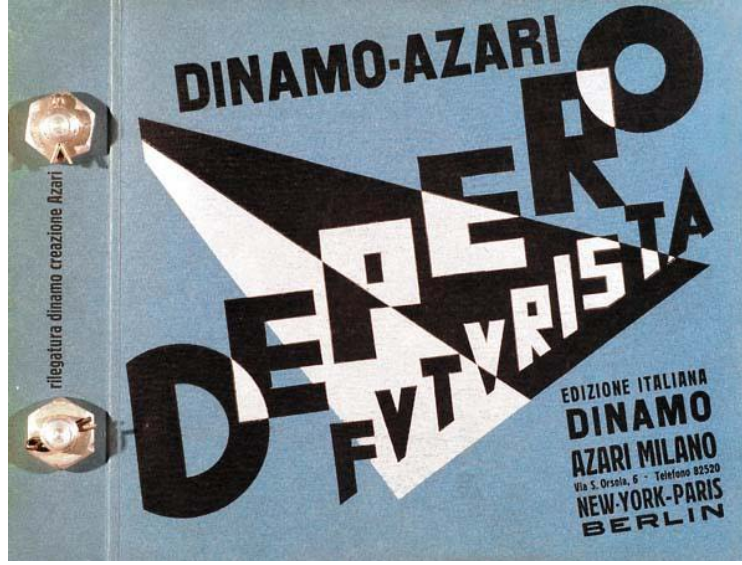
Aynı dönem içinde İtalya’da bazı şehirlerde kelimelerin anime edilmesine izin veren yeni yayınlar ve broşür sayfaları yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Tasarımcılar için adeta bir dış alan niteliğinde olan bu sayfalar, yazarlar ve sanatçılar tarafından çığınca yarım bırakılmakta veya üzerlerine birkaç kelime yazılarak deneysel bir yönde sınırlandırılmıştı. Fütüristlerin çalışmalarının etkileri ileriki süreçlerde Konstruktivizm’i ve Dadaizm’i derinden etkilemiştir.

Kendi yayınlarını yapan kişiler olarak Fütüristler, modern hayatın bir manifestosu olarak reklamcılığı benimsemişlerdir. Çünkü reklamcılık onlar için, küçümsedikleri ve yok edilmesini istedikleri müze kültürüne karşılık, onların verdiği bir cevaptı ve bu cevap kendi içerisinde şiirselliği devam ettirmenin bir başka yoluydu.

Fütürist sanatçı Fortunato Depero’ya göre de reklamcılık, Fütürist figürleri dünyaya tanıtmak amacıyla kullanılabilir bir yoldu. Depero bir başka Fütürist ressam olan Giacomo Balla ile işbirliği yaparak 1915’te ‘‘Evrenin Fütürist İnşası’’ adlı manifestoya imza atmıştır.

¹⁵³ Becer, a.g.e., s.73

¹⁵⁴ Amstrong, a.g.e., s.17



Resim 49 Fortunato Depero, "Depero Futurista", 1927

<http://www.ifpda.org/content/node/2640>

Fütüristler, reklamcılıkta kullanılan öğeleri kendi edebiyatları ile ilişkilendirme yoluna giderken, aynı zamanda Fütürizm'i de reklamcılığa doğru kaydırarak, arada mükemmel bir köprü kurmuşlardır.

Fütürizmin önemi basılı sayfanın geleneksel sayfa düzeninden kurtulmasında da etkili olmuştur. Kübizm ile etkileşim içerisinde giren Fütürizm, Almanya'da ortaya çıkan Dadaist tipografiye kaynak oluşturmuş ve 1917 Ekim Devrimi öncesi Rusya'daki deneysel çalışmalara zemin hazırlamıştır.

Aynı zamanda Alman Bauhaus'u dizayn, endüstri, sanat ve yüzyılın tüketici yaşam tarzları bu anlamda gerçekleştirdikleri çalışmaları Fütürizme borçludurlar.

"Sessiz ve devinimsiz bir sanat olan resim, gelecekçilerin aşırı isteklerine yanıt vermede yetersiz kalıyordu. Ama herşeye karşın, sanatta yeni çıgırlar açtıklarını kabul etmeliyiz. Politik görüşleri açıkça gerici, sanatlarıysa ilericiydi. İşliğinde kendi başına çalışana sanatçı tipi gitmiş, onun yerine dışa dönük ve kışkırtıcı bir gösteri sanatçısı gelmişti. İtalyan gelecekçiliği, yaşamın bir cilvesi olarak, en güçlü sanatçılarından Boccioni'nin 1915'te ölmesiyle hız kesti. Ancak onların sanata getirdiği yeni tavır, daha sonra Rus

Gelecekçiliği ve İnşaatçılığı, Dadacılık, Oluşum, Fluksus ve Beden Sanatı gibi sanat hareketlerinde kendini yeniden gösterecekti.”¹⁵⁵

3.1.7 Kübo-Fütürizm

Birinci Dünya Savaşı ve Sovyet devriminin çalkantıları içerisinde Rusya’da yenilikçi ancak oldukça kısa ömürlü bir sanat hareketi gelişmişti. Bu radikal tavır 20. Yüzyılın grafik tasarımını ve tipografi anlayışını derinden etkilemişti. “1909 - Figaro Manifestosu” Rusçaya çevrilerek yayınlanan Marinetti, 1910 yılında St. Petersburg’u ziyaret etmiş 1914 başlarında da Moskova ve Petersburg’da konferanslar vermiştir.

Bu gelişmeler Fütürist düşüncelerin Doğu Avrupa’yı hızla etkisi altına almasına neden olmuş batıdan esen Kübist ve Fütürist rüzgarla alevlenen yeni sanatsal düşünceler Rus sanatçıları bu yaklaşımları hızla benimseyerek yaratıcı adımları için yeni çıkış noktaları oluşturmalarına zemin hazırlamıştır.



Resim 50 Natalia Goncharova, “Cyclist”, 78x105 cm. Tuval üzerine YağlıBoya, 1913

<http://www.designishistory.com/1850/futurism/>

¹⁵⁵ Yılmaz, a.g.e., s.84

Ancak belirtmek gerekir ki, Rusya'da oluşan Kübo-Fütürist akımın, Avrupa kaynaklı bu iki akımdan farklılığı vardı; "Rusya'da Fütürist resim İtalyan ve Fransız okulundan tamamen farklıydı. Her ne kadar Malevich "Bıçak Bileyicisi"yle, Olga Rosanova "Coğrafya" adlı yapıtlarıyla İtalyan Fütüristlerine yaklaştırmışlardı, ancak bu iki işin ne denli İtalyan akım ve ideolojisiyle ilişkisi olmadığını" göstermek istediğini belirten Camilla Gray yorumunu şöyle sürdürür; "Coğrafya" adlı yapıtta makine parçalarının saat gibi karışık bir iç görüntüsüyle karşılaşırız. Makinenin dişlileri durmaktadır. Bu acımasız, insanlık dışı organizmanın işleyişiyle yakından yüzleştik. Ancak onun işleyişine katılmaksızın durduk. İtalyan sanatçıların resimlerinde hızdan sarhoşluk, devinime coşkulu biçimde teslimiyet, yatıştırılmaz ritim özellikleri bu resimde kesinlikle bulunmaz. Burada egemen oluş ya da üstünlükle etkilemenin tersine makine uzak, yabancı gizli bir dünyada durmaktadır. Böylece yeni resimsel bir elemandan daha çok sadece bir makine olarak karşımıza çıkar.

*"Fransız Kübizmi ve İtalyan Fütürizminden etkilenen ve kendilerine Kübo-Fütürist olarak adlandıran Rus şair ve ressamlar grubu doğrudan anlamlandırma ve betimlemeden uzaklaşarak ses, ritim, geometri ve soyutlamayı ön plana alan yenilikçi bir sanat hareketi başlattı. Bu yenilikçi tavır aralarında Süprematizm ve Konstrüktivizmde yer aldığı birçok sanat ve tasarım akımının doğuşuna ortam hazırlamıştır."*¹⁵⁶

"Zaten Kübo-Fütürizm terimi de Kübist düşünceler Rusya'yı etkilemeye başladığında ilk kez Malevich tarafından kullanılmaya başlamıştı. Önceleri Kübizmden etkilenen sanatçının "Bıçak Bileyicisi" (1912) adlı yapıtı, sergi ve reproduksiyonlar nedeniyle Rusya'da çok tanınan Fernand Leger (1881-1955) ilk resimlerine oldukça benzer. Malevich geçmişte çok sayıda figür çizimi yapmış olmasına karşın, sanki bu resimdeki makine nesnesine özel bir anlam yüklemişti: "Bıçak Bileyicisi" bir insan ile sahip olduğu ve geçimini sağladığı basit bir alet arasındaki "mutlu ilişkiyi" anıtlıyordu adeta. Sanatçının yapıtında makineyi ele alış biçimi, bu özellikleriyle daha çok

¹⁵⁶ Becer, a.g.e., s.107

otomobil gibi seri üretilmiş araç gereçlerle ilgilenen İtalyan Fütüristlerinden oldukça farklıdır. Bununla birlikte ‘‘Bıçak Bileyicisi’’, Malevich’in resimleri arasında en Fütürist olanıydı. Sanatçı, 1915 yılında kare, çarpı ve dairenin beyaz bir zemin üzerine yerleştirildiği ilk ‘‘Süprematist’’ çalışmasıyla Kübo-Fütürist dönemini tamamlamış ve yeni bir sanat serüvenine yelken açmıştır.’’¹⁵⁷



Resim 51 Kazimir Malevich, ‘‘Bıçak Bileyicisi’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm., 1912
http://russianavantgard.com/Artists/malevich/malevich_knife_grinder.html

Malevich'in ‘‘Bıçak Bileyicisi’’ Rusya'daki Fütürist akıma ait en iyi örneklerden biridir. Bu resimde o kadar yoğun bir hareket vardır ki figürü seçmek neredeyse imkansızdır. Fakat dikkatli bakılınca bir takım detayları rahatlıkla fark ederiz.

‘‘En belirgin motif, resmin ortalarındaki çarktır. Bunu bulduktan sonra elleri, bıçağı ve derken diğer parçaları izleyerek sonunda belli bir bütünlüğe ulaşabiliriz. Bir merdiven aralığında, önündeki aygıtına büyük bir dikkatle eğilmiş, kıvil bıyıklı bir bileyici bu. Baş, kollar, bacaklar ve eller eşanlı olarak üç dört açıdan üst üste gösteriliyor; demek ki sanatçının devinimi

¹⁵⁷ Becer, a.g.e., s.74

vermek gibi bir endişesi varmış. Grinin ve ana renklerin neredeyse bütün tonlarını kullanmış. Bazı yüzeyler dümdüzken, bazıları da ışık gölge mantığıyla boyandığından bir hacim yanılsaması yaratıyor. Hacim yanılsaması kompozisyonun sağ üst köşesindeki taş merdivende ve sol üst köşesindeki merdiven korkuluğunda belli oluyor en çok.’’¹⁵⁸

‘‘20. Yüzyıl başlarında bu Fütürist sanatçıların çıkardığı kitap ve dergiler yeni tipografik yaklaşımların deney alanı haline gelmiş, Rus Fütürist kitapları Çarlık Rusya’sının değerler sistemine karşı gelişen bir tepkinin simgesi haline dönüşmüştü. Ucuz ve kaba dokulu kağıtlar kullanılarak el işçiliğine dayalı yöntemlerle üretilen bu yayınlar, köylü toplumunun yoksulluk ve sefaletini çok iyi yansıtıyordu.’’¹⁵⁹

Bununla birlikte bu resim makine ile insan hareketinin bir analizi olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada hızın gösterilişine kalkışmak yerine makine ve insanın, hareketinin durdurulmuş bir anının ritmini göstermek amaç olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişik bir açıdan zaman ve mekân içinde hareket dizilerinin biçimini resmedilmiştir. Yine de bu makine insana egemen olan bir makine değildir, idealize edilmemiştir, tersine oldukça ilkel bir makinedir. Görülüyor ki Malevich, makine gücünden yaratılan yeni insan düşüncesiyle ilgili değildir. Üstün insan, makineleşen insan gibi Severini’ nin yapıtlarında bulduğumuz gibi kişisel bir heyecan, Boccioni’deki gibi boşluk içinde devam ettirilen güç çizgileri bulunmaz.

Böylelikle Ruslar için makine, doğanın uranlığında özgür insana sonunda efendisi olacağı tümüyle insan yapımı bir dünya kurma olanaklarını vererek özgür bir güç haline geldi. Özgür bir güç olarak makineye ait bu görüş, birkaç yıl sonra yeni rejimi neşeyle karşılayış nedenlerinden biri olmuştur.

¹⁵⁸ Yılmaz, a.g.e., s.69

¹⁵⁹ Becer, a.g.e., s.108

3.1.8 Rayonizm

‘‘Rayonizm, Mikhail Larionov ve partneri Natalya Goncharova tarafından Kübizm, Fütürizm ve Orfizmin keşiflerini tek bir sanatsal dilde buluşturmaya yönelik bir girişim olarak kurulan kısa ömürlü bir Rus akımıydı. Rus soyut resminin gelişimi açısından hayati bir adım niteliği taşıdı. ‘‘Farklı objelerden yansıyan (ışık) huzmelerinin keşişmelerinde ortaya çıkabilecek olan...’’dinamik enerjiyi sunmayı arzu eden Rayonistlerin eserlerinin en belirgin özellikleri, ritmik bir şekilde keşişen renk akıslarıdır.’’¹⁶⁰

İşincilik, anlamına gelen bu sanat hareketi, ressam tasarımcılar Mikhail Larionov ve Natalia Goncharova tarafından 1913 Mart’ında Moskova’da ‘‘Hedef’’ başlıklı bir sergiyle başlatılmıştı.

‘‘Larionov’un kabul ettiği üzere, onların sanatı ‘Kübizm, Fütürizm, ve Orfizmin bir sentezi’ sayılabilir. ‘‘Gördüğümüz şeyi olduğu gibi resmetmek istersek, nesneden yansıyan ışık huzmelerini de resmetmeliyiz.’’¹⁶¹

Hareketi yansıtmak için dinamik çizgilerin kullanılması ve etkili sözlere dayalı manifestoları, ışıncıları İtalyan F t ristlerine bağlıyordu ve iki akım da aynı makine estetiğini paylaşmaktaydılar.



Resim 52 Natalia Goncharova, ‘‘Elektrik Lambaları’’, 1912, Tuval  zerine Yağlıboya, Mus e National d’Art Moderne Centre Pompidou http://www.terminartors.com/artworkprofile/Goncharova_Natalia-Electric_Lamps

¹⁶⁰ Sanat Atlası, a.g.e., s.428

¹⁶¹ Dempsey, a.g.e., s.102

3.1.9 Süprematizm

Rusya'da yaratıcı sanat ve tasarım alanında yaşanan altın çağ; 1917 Ekim Devriminde Çarlık Rejiminin devrilmesi sonucunda; Rusya'nın iç savaşa sürüklenmesi ve Sovyetler Birliğinin kurulmasına kadar geçen süre içinde yaşanmıştır. Parlak geçen bu süreçte Rusya'daki gelişmeler, Yirminci yüzyıl grafik tasarım ve tipografisinin şekillenmesinde etkilemiştir.

1913 yılında Kazimir Malevich (1878-1935) saf renklerden ve temel geometrik biçimlerden oluşan yeni bir resim stili geliştirdi ve bu Süprematizm akımının doğuşu oldu. *'Kendimi biçimin sıfırına dönüştürdüm ve akademik sanatın çöp dolu havuzundan çıkardım'*¹⁶² diye niteleyen Malevich, Moskova'da Resim, Heykel ve Mimarlık okulunda eğitim görmüş ve 1913 yıllarına kadar Kübist eğilimi benimsemişti. Süprematizm, negatif mekan ile çevrili karelerin ve dikdörtgenlerin sembolik yerleştirmesiyle tanımlanan, figüratif olmayan sanat olarak adlandırılabilir. Malevich resimsel betimlemeyi kabul etmemiş, onun yerine duyguların dışavurumunu amaç olarak almıştır. *'Süprematizme göre biçimler özgür olmalı, doğadaki herhangi bir şeye benzememeli, konudan kurtulmalıdır.'*¹⁶³



Resim 53 Kasimir Malevich, 'Oduncu', Tuval üzerine Yağlı Boya, 1912, Amsterdam Stedelijk Museum

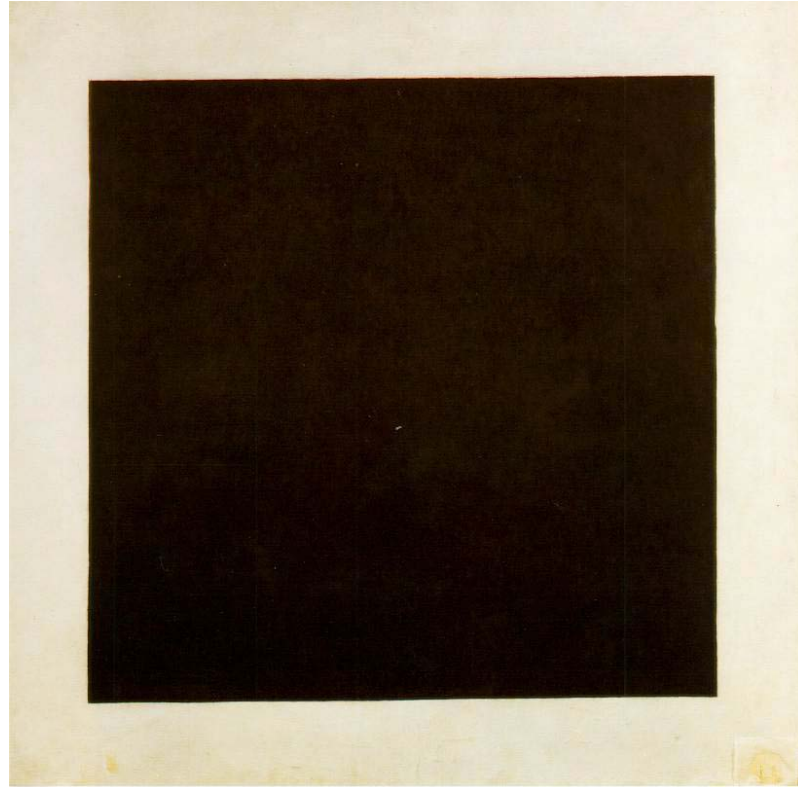
http://russianavantgard.com/Artists/malevich/malevich_woodcutter.html

¹⁶² Harrison, a.g.e., s.199

¹⁶³ Huntürk, a.g.e., s.244

Malevich, Birinci Dünya savaşı öncesinde Empresyonizm, Primitivizm, Kübizm, Fütürizm gibi Batı Avrupa Avangart sanat akımlarını incelemiştir. Daha sonra ise savaş yüzünden Batıyla bağlarını koparan Malevich, Aralık 1915'te Petrograd'da yapılan "0,10 Son Fütürist Sergi" de Süprematizmi ilan etti.

*"Beyaz üstüne siyah kare diye anılacak bu resim 1915'te Petrograd'da Son Gelecekçi Resim Sergisi-0,10 adı altındaki sergide çok büyük bir tepki aldı. Tuvalde büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlanması değildi. Bir imgeden çok bir simge gibi duruyordu. Sığınabileceğim son biçim dediği kare, Malevich'e göre geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge, susan hiçliğin simgesi idi."*¹⁶⁴



Resim 54 Malevich, "Siyah Kare"

1913, tuval üzerine yağlıboya, 106. 2 x106.5 cm. State Russian Museum, St. Petersburg
<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.black-square.jpg>

¹⁶⁴ Yılmaz, a.g.e., s.71

‘‘Sıfır biçim adı ile sergilenen bu yapıtta: Yeni sanatın geçmişle tüm ilişkilerini koparıp, sıfırdan başlamak, yeni bir sayfa yeni bir varoluş amacıyla yola çıkması esas alınmıştır. Malevich’in bu eseri sanatsal devrimin sembolü olmuş ve ‘‘yaratıcı sanatta saf duygunun yüceliği’’ olarak tanımlamıştır. Malevich’in konsepti, yerçekiminden özgür beyaz, evrensel uzam üzerinde dolaşan geometrik biçimleri geliştirmektir.’’¹⁶⁵

‘‘Malevich beyaz renginin, sonsuz uzam kavramını maviden daha iyi temsil ettiğine inanıyordu. Beyazı, üzerine renkli çizgiler ve kütleler yerleştirdiği bir fon olarak kullandı. Bu şekiller aynı anda hem yükselip hem de batarak yerçekimine meydan okuyormuş hissi yaratmaktaydı.’’¹⁶⁶

1919’a gelindiğinde renkten geçip beyaza, sonsuzluğun ‘‘rengine’’ vardığına inanan Malevich, göğün mavisini Süprematist sistemde aşmış, içinden geçmiş ve beyaza girmiştir. Böylece sonsuzluğun asıl hakiki temsili olan beyaza ve böylece göğün arka planındaki renk ortadan kalkmış oldu. ¹⁶⁷

‘‘Eskiyle uzlaşmazlık ve gelenekleri yıkma, o yıllarda endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak, sanatta bu şekilde belirginleşmekteydi. İlk olarak kübistlerin sanatta ortaya attıkları aklın soyutlama ve eleme gücü, Malevich gibi sanatçılar tarafından yıkma ve yok etme etkinliğine dönüştürülmüştür.’’¹⁶⁸

‘‘Soyutlama eğilimini, geometrik imge kullanımıyla en uç noktaya taşıyan Süprematizm, resmi resim olmayan elemanlardan arındırmasıyla, onu (resmi) sıfır noktasına götürür. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, geometrik bir imge olarak yakın yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçimlenir. İdesiz ve

¹⁶⁵ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım Dergisi 12, El Lissitzky, 2007, İstanbul, s.91

¹⁶⁶ Sanat Atlası, a.g.e., s.437

¹⁶⁷ Harrison, y.a.g.e., s.326

¹⁶⁸ Bektaş, a.g.e., s.57

içeriksiz yaratmaları ifade eden Süprematizm, sanat için yeni bir çalışma alanı, suprema (en üst, en yukarı) alanı ifade eder.’’¹⁶⁹

‘‘Malevich resmi her türlü okunabilirlikten ya da kendi olanaklarına ait olmayan görünebilirlikten kurtarır; düzlem renk üstünlüğüdür bu. Ama onun kafasında köylü sanatının ikon geleneği ve duygusal gücü vardır. Özellikle Bizans’taki Kilise Babaları arasındaki tartışmaları çok iyi bilir. Eski tasvir ve put düşmanlarıyla buna karşı olanlar arasındaki tartışma sürekli beslemiştir düşüncelerini. Bilindiği gibi resim iktidar ve zorbalığın bütün biçimleri için en önemli silahtır. Bu nedenle 1915’te, St. Petersburg’da, ilk kez Siyah Karesini sergiler ve bu yapıtını tavan ve duvarların oluşturduğu köşede, en üste asar: Ortodoks mekanlarda ikon ‘‘En iyi köşe’’ dedir. Üstelik ilk Süprematizmin en fazla yayılmış üç rengi ya da renksizliği Novgorad ekolününükilerdir, yani en eski Rus İkonu geleneğine (siyah, kırmızı ve beyaz) aittir. Malevich’in resimleriyle ilgili düşünceler sonuçta gerçek bir bilinç devrimini amaçlar. O anarşist bir duyarlılıkla Bolşevizm’in, en köhne stratejilerini benimsemiş olduğu eski dünyanın devamından başka bir şey olmadığını anlamıştır.’’¹⁷⁰

‘‘İnsana özgü kültür içinde insan kendi amacını bulabilir, bu da ancak pratik realizmin üstünde ve ötesinde (Suprema) bulunan özgür hiçliktir. Böyle bir özgürlük hayvansal kültürden, onun faydacı (utilitarist) değerinden kurtulmayı ifade eder, Süprematizmin ulaşmak istediği hiçlik gerçeklikten yoksunluk değildir. Süprematik dünya mutlak birlik ve mutlak hiçlik olarak tam bir gerçekliği gösterir. Bu gerçeklik insani gerçekliktir. Malevitch’e göre soyutlamaya ve içeriksizliğe karşı savaş aslında hayvanın insana karşı savaşıdır. Çünkü savunulan eski düzen, karın tokluğu değerinin egemen olduğu hayvansal düzendir.’’¹⁷¹

¹⁶⁹ Öndin, a.g.e., s.51

¹⁷⁰ Frederic Valabreque, İsyankar Yüzyıl, Sel Yayınları, 2004, İstanbul, s.416

¹⁷¹ Huntürk, a.g.e., s.247

Susan hiçliğin sembolü, simgesi olan bu eserin felsefi altyapısında olan niyet; sanat için olduğu kadar insanlık içinde açılacak yeni temiz bir sayfa olmuştur. Yeni bir toplumun inşası, insanlığın kurtuluşunun, yenilenmenin de bir simgesi olacaktı. İhtirasların, materyalizmin, yıkıcılığın, kötülüğün ortadan kalkıp, eşitlik, barış, adalet havasının hüküm süreceği; gelecek güzel günlere inancın bir simgesi, bayrağıydı bu yeni filizlenen düşünce yapısı.

“Malevitch, geometrik formlardan yararlanıyordu. Buna karşın bu formlar çoğu zaman ‘titriyor’ ve renklerin altından kurşun kalemle çizilmiş konturlar görülebiliyordu. Sanatçının ‘el titremeleri’ tuval yüzeyi üzerinde açıkça algılanıyor; Malevich’e özgü bu insani dokunuşlar soğuk geometrik formlarla iyi bir denge oluşturuyordu. Sanatçının serbest elle çizilip boyanan ünlü ‘Siyah kare’ sinin üzerinde bile hala fırça izleri bulunuyordu. Geometrik soyutçu birçok ressamın aksine, hiçbir zaman çizim araç-gereci kullanmayan Malevich, çalışmalarında homojen renkler yerine insan elinin ‘kusurlarını ve düzensizliğini’ özellikle tercih etmiştir.”¹⁷²

“Malevich felsefe ile yakından ilgilenen bir sanatçıydı. Nesne, nesnelere anlamı, insan ve doğa, mülkiyet gibi konular üzerinde kafa yoruyordu. Ona göre insan, nesne dünyasını kendi çıkarı için, sanki bir yemlik gibi acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlıktı. Bu yüzden nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi.”¹⁷³

“Siyah Kare, tuval resmine nihai noktayı koyan yeni bir başlangıçtır gerçekte; boya resim o denli ölümün döşegine gelmiştir ki, yeni varoluşunu kutsamak üzere doğumuyla flört etmeye başlamıştır artık. Malevich’in önce öğrencisi daha sonra asistanı olan Anna Leparskaia, söz konusu resimle ilgili anılarını aktarırken bu gerçeği bir kez daha doğrular, Siyah Kare’nin neyi kapsadığını Malevich’de kavrayabilmiş değildi; ancak sanatsal yaratıcılığı

¹⁷² Becer, a.g.e., s.124

¹⁷³ Yılmaz, a.g.e., s.71

için bu eserini öylesine önemli buluyordu ki kendi ifadesine göre bir hafta boyunca aç susuz kaldığı gibi gözüne uyku da girmemişti. Aslında böyle bir başyapıta imzasını atan her sanatçı, doğrudan ya da dolaylı, bu sancılı zaman dilimini hayatı boyunca yaşar. Nitekim önce hazırlık, ardından buluş'u izleyen rahatlama dönemi, özünde bu sancılı evre olup, gerek sanatçı, gerek baş/yapıtını somut yaşamda çerçevelemesi kaçınılmaz olan büyük suskuyla eş anlamlıdır çünkü.''¹⁷⁴

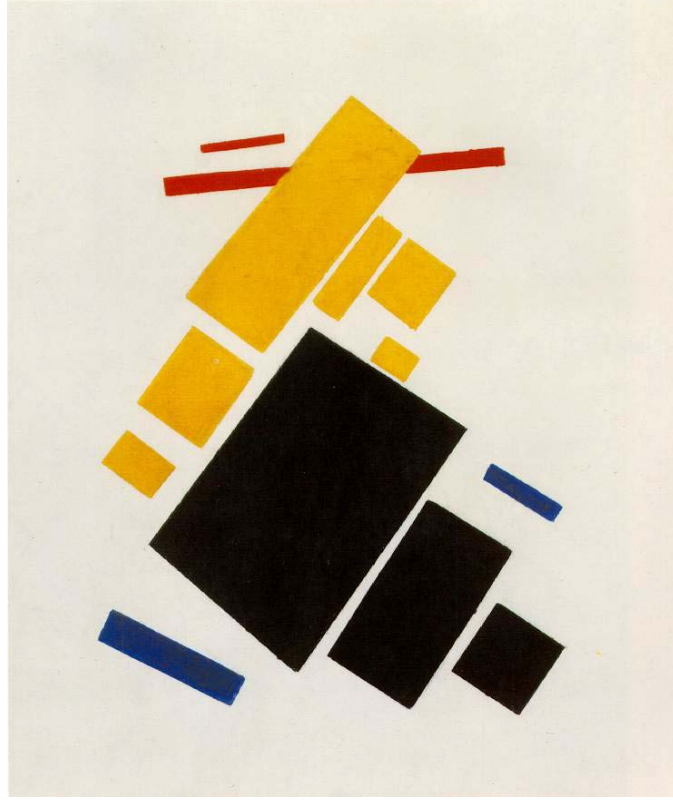
Süprematist sanattaki öğelerin çoğunluğu, kare, daire, üçgen ve kesişen çizgilerden meydana gelen geometrik biçimler olmuştur. *''Malevich, sanatının ''biçimin, sonuç olarak doğa üzerindeki başarısı olacağı ve sezginin sadece kılavuz olduğu, yeni bir çağın ilk meyvesi'' olduğuna inanmıştır.*''¹⁷⁵ Bu görüş daha sonra El Lissitzky'nin sanat ve tasarım anlayışını da etkilemiştir. Geniş alanlar içinde simgeselciliğe yakın sade bir anlatım tarzı ile karşımıza çıkan Lissitzky, boşlukları ön planda tutan tasarım anlayışında kullandığı geometrik öğelere anlamlar yüklemiş ve izleyiciye mesajı ulaştırmıştır. *''Siyah Kare motifi; farklı formlarda ya da başka formlarla kullanılsa da, birçok süprematist resmin başrol oyuncusu olmuş ve bu konumuyla adeta bir ikon haline dönüşmüştür.*''¹⁷⁶

¹⁷⁴ Mehmet Ergüven, Renkli Susku, Skala Artist, Sayı: 1, Nisan 2001, İstanbul, s.77

¹⁷⁵ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Dergisi, El lissitzky, Sayı:12, 2007, İstanbul s.

92

¹⁷⁶ Becer, a.g.e., s.125



Resim 55 Malevich, Süprematist Resim, "Aeroplane Flying "

1915; tuval üzerine yağlıboya 57.3 x 48.3 cm., The Museum of Modern Art, New York
<http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.aeroplane-flying.jpg>

"Rusya'da önceleri, Süprematizm gibi modern akımların kabul görmesi, yalnızca sosyalist toplumun sanat için en uygun formu bulmak amacıyla söz konusu olmaz, aynı zamanda sanatın yeni oluşan toplumdaki işlevinin belirlenmesi amacından da kaynaklanır. Yeni toplumda sanatın hamiliği devlete geçerken, kitlelere yönelen sanat, "halk için ne yapabilirim?" sorusuna odaklanır. Bu tartışmaların içinde bulunan Malevich, 1917 Devriminin yeni çerçevesi içerisinde resim anlamını değiştirir. Malevich, Süprematizmi tarihteki ani bir kırılmayı, geleneksel düzenin yok edilmesini, devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolize etmek amacıyla ortaya atar. Süprematizm, fenomenler dünyasının tinidir ve sanat dünyasının non-objektif, saf ve yeni dilidir. Geleneksel sanat insan zihnini statikleştirirken,

Süprematizm izleyicinin duygularında dinamik etki, algısında ani bir aydınlanma, ani bir değişim yaratır.’’¹⁷⁷

‘‘İçeriksiz bir dünyayı ifade eden Süprematizm, içeriksizliği hiçlik olarak ele alır ve içeriksizliğin deneyimlenmesini sunar. İçeriksizlik açısından, nesnelere dünyasının reddi, sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmediğinden, sanatın içeriği sanatın kendisi olur, herhangi bir şeyin idesi yerine, yalnızca sanat idesi sanat olarak yapıtta ortaya çıkar. Süprematizmde, anlam her zaman görüntünün arkasında gizlidir ibaresiyle örtüşür. İnsanın empirik dünyasının karmaşası karşısındaki üstünlüğünün ifadesi olan Malevich’in karesi, doğada bulunmadığı için, görünüş dünyasının reddi anlamını taşır.’’¹⁷⁸

Rus Devriminde sanatında sosyal bir role sahip olması Rusya’da var olan sanat hareketlerine de hız kazandırmıştır. Sol görüşe sahip sanatçılar eski düzene ve tutucu görsel sanatlar karşı çıkarak, 1917’de Bolşevikleri desteklemek ve dünyanın değişmesinde üzerlerine düşeni yapmak üzere kendilerini propagandanın ve devrimin yılmaz savunucuları olarak görmüşlerdir.

¹⁷⁷ Öndin, a.g.e., s.51

¹⁷⁸ Öndin, a.g.e., s.52

4. KONSTRÜKTİVİZM

4.1 Konstrüktivizm

1913'den 1940'lara kadar aktif olmuş ve Rus Avangardı tarafından yaratılmış Rus Konstrüktivizmi, sanatsal ve mimari bir hareket olarak doğmuştur.

“Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğinde bir grup sanatçı ‘sanat için sanat’ görüşünü reddetmişler ve endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlar alanlarında, endüstriyel tasarımdan, metal ve cam gibi materyallerden etkilenecek ürün verip, sanatı toplumcu, toplumdansa; yani sanatı toplum için yapma yoluna gitmişlerdir. Burada kendilerini topluma, kurulması amaçlanan yeni düzene sorumlu hisseden sanatçılar, sanatlarını, üretimlerini toplumun hizmetine sunmuşlardır. Sanatın toplum yararına yaratılmasını savunur ve yeni bir toplum inşasına yardımcı olmasını ister.”¹⁷⁹

Konstrüktivizmin amaçladığı devrim yıllarında dünyayı yorumlamaktan yerine, onu değiştirmek için amaçlı bir şeyler yapılması gerektiği yolundaki felsefi çağırışı cevap aramaktır. *“Konstrüktif Düşüncenin dolaylı kaynağı Kübizmdir, ama o da bir çekimden çok itim özelliğine sahip olmuştur.”¹⁸⁰*

“Dada ve Fütürizm gibi mevcut kültürel değerlere saldırmayan ancak, teknolojiye duyulan hayranlığın sanata yansımaları bağlamında, Fütürizm ile aynı doğrultuda hareket eden Konstrüktivizm; akılsal olanın görselleştirilmesi ve kitle kültürü teknolojisine duyulan hayranlığı sembolize eden bir anlayışa sahiptir.”¹⁸¹

¹⁷⁹ Huntürk, a.g.e., s.247

¹⁸⁰ Harrison, a.g.e., s.420

¹⁸¹ Öndin, a.g.e., s.44

‘‘Yeni Dünyayı inŒa etme tasarısı: Konstruktivizmi bir akım olarak modernlik bağlamında değerlendirebilmek için, onu yüzyıl baŒındaki ortamdan soyutlamamak gerekir. Avrupa’nın büyük baŒkentlerinde, XIX. Yüzyıl sonundan baŒlayarak gerekleŒen yaratıcılık d n Œ m  Rusya’da da hayli yankı uyandırmıŒ belli baŒlı  nc ler Paris ve Münih, Roma ve Londra arası mekik dokumuŒlardı. Œ phesiz Moskova ve St. Petersburg’daki atılımlar bu alıŒveriŒten etkilenmiŒti; ne var ki Rus yenilikçiliği bir ithal ürünü kesinkes sayılamazdı. 1930’ların baŒında, özellikle ‘‘uygulamalı sanatlar’’ çerçevesinde üst üste etkili olan üç anlayıŒ göze çarpıyordu. Ulusal romantizm, modern stil ve neoklasik izgi. Yeniilki akımların daha çok da Fütürizmin ve Konstruktivizmin 1917 Devrimiyle birlikte iyiden iyiye ağrlıklarını koymalarına kadar geçen süreyi onlar yoęurmuŒtu.’’¹⁸²

‘‘1917 de Rus Devrimi gerekleŒince yeni bir Komünist toplum inŒa etmeye hazır, ilerici sanatçılardan oluŒan öncü bir birlik çoktan hazırđı. Böylesine bir görev, devrimin ideallerini kapsayacak yeni bir sanatsal dile ihtiyaç duyuyordu. Bu dil Konstruktivizm oldu. Köken olarak Tatlin’in 1914’te Picassoyu Pariste’ki stüdyosu ziyaretine dayandırılabilir. Tatlin’in baŒardığı Œey bu stüdyoda gördüğü Kübizmin boyalı düzenlemelerini ‘‘gerçek mekanda gerçek materyallere’’ d n Œt rmektir. Duvara monte edilen ‘‘boyalı rölyefler’’ yaparak baŒladı, bunlar form olarak tablo olsalar da yüzeyinden dıŒarı doğru çıkan metal, ip ve ahŒap malzemeleri ieriyorlardı. 1915’e gelindiğinde Tatlin doğal malzemelerin renk, doku ve Œekil  zellikleri için kullanıldığı, tavana asılı eserler üretiyordu. Diğer yandan Alexander Rodchenko ve El Lissitzky gibi sanatçılar Kasimir Malevich tarafından geliŒtirilen Süprematist akımından ciddi anlamda etkileniyordu. Ancak daha farklı bir amaçları vardı. Sanatın sanat için olduğuna inanmak bir yana, sanatsal formların yeni bir toplum yaratmakta kullanılabileceğini d Œ n yorlardı.’’¹⁸³

¹⁸² Batur, a.g.e., s.194

¹⁸³ Sanat Atlası, a.g.e., s.448

Konstrüktivistler sanatın maddi ve biçimsel mantığı üzerine yaptıkları sistematik araştırmaların komünist bir toplumun yaratılmasında vazgeçilmez olduğunu düşünmüşlerdi. Üretilen her şeyin toplum yararına olması birincil hedef olarak görmüşler ve afişler başta olmak üzere tüm tasarlanan eserlerde bu niyet kendini göstermiştir.

‘‘Ancak 1920’lerde Rus öncüleri arasında sanatçının yeni komünist devletteki rolü üzerine derin ideolojik ayrılıklar ortaya çıkmaya başladı. Malevich ve Kandinsky gibi öncüler sanatın topluma yarar sağlamaya yönelik bir etkinliğe dönüşmemesi ve manevi boyut içerisinde kalması gerektiğini savunuyorlardı. Ve bu düşüncelerini şu cümlelerde dile getiriyorlardı.’’Devletler politik ekonomik sistemler çöker, düşünceler zaman içinde yok olup gider... Sanatımızın tek hedefi dünyanın bir zaman mekan formu içinde algılanmasını sağlamaktır. Sol kanatta yer alan başka bir sanatçı grubu ise Çarlık Rusya’sının tutucu ve gelenekçi üslubuna karşı çıkarak özellikle 1917 Ekim devriminden sonra Bolşevikleri desteklemek amacıyla yoğun bir propaganda faaliyetine girişti. Tatlin ve Rodchenko önderliğindeki bu 25 sanatçı Sanat için Sanat anlayışına karşı bir muhalefet geliştirerek yeni komünist topluma hizmet etmek amacıyla kendilerini endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlar alanında çalışmaya adadıklarını duyurdular. Konstrüktivist ilkeleri benimseyen grup üyeleri sanatçıların işe yaramaz şeyler üretmekten vazgeçerek farklı tasarım alanlarına yönelmeleri gerektiğini düşünüyor, eskinin saçmalıklarını temizleyerek yeni yaşam stilleri oluşturan bir toplumun üyesi olan bu yaratıcı kesimin asli görevini tasarım yapmak olduğunu savunuyorlardı.’’¹⁸⁴

Konstrüktivistler konularında sanat yapıtlarını en temel öğelere indirgemişlerdir. Kare, üçgen, daire ve dikdörtgenler sanat yapıtlarında sıklıkla kullanılan egemen şekillerdi. Konstrüktivistler, geçmişi reddetmiş, düzenin sanatını savunmuşlardır. ‘‘Bu dönem esnasında, ressamalar, heykeltıraşlar ve fotoğrafçılar, makinelere,

¹⁸⁴ Becer, a.g.e., s.109

fabrikalara, teknolojiye, işlevselliğe ve modern araçlara hayranlıklarından dolayı üyeler kendilerini sanatçı-mühendis olarak nitelendirmişlerdir.”¹⁸⁵

“Konstrüksiyon düşüncesi, teknoloji ve mühendisliğin çağrışımlarına sahip olmuş ve malzemelerin ekonomik kullanışıyla, düzenlemenin berraklığıyla ve süslemenin ya da gereksiz öğelerin yoksunluğuyla tamamlanmıştır. Çalışmalarına 'konstrüksiyon' özelliği kazandırmak adına sanatçılar, mekanda endüstriyel malzemelerle çalışma lehinde soyut resmi reddetmişlerdir.”¹⁸⁶

“Fütürizmin öncelikle de LEF'teki ataklarıyla Vladimir Mayakovski'nin şemsiyesi altında ortaya çıkan Konstruktivizm burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky'nin deyimiyle organize bir bakış açısını seçmişti. Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atan konstruktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üstüne yerleştiriyorlardı. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru taşıyacak olanlardı.”¹⁸⁷

1917 Ekim Devrimi'yle birlikte Konstruktivizm, geçmişle ve geleneksel değerlerle olan tüm bağlarını koparmıştır. Bunun yerine endüstriyel malzeme, mühendislik estetiği ve bu teknikleri yücelten bir söylem tarzı benimsemişler ve Devrim ilkelerini sanat aracılığı ile halka yaymayı birincil olarak hedeflemişlerdir.

“Rus Gelecekçileri ve inşaatçıları sanatın yeni bir toplum yaratmada önemli bir işlev üstlenebileceği gibi bir umut içindeydiler. Bu ise baştan beri bir evrensellik iddiası taşıyan modernizm içinde yeni bir kırılma, yani bir çatlak demektir. Ama yinede toprağa karşı makineyi, geleneğe karşı yeniyi yücelttikleri için modernleşmenin gönüllü savunucuları oldular.”¹⁸⁸

¹⁸⁵ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 11, İstanbul, s.93

¹⁸⁶ Öztuna, y.a.g.e., s.93

¹⁸⁷ Batur, a.g.e., s.194

¹⁸⁸ Yılmaz, a.g.e., s.88.

‘‘1917’den sonra endüstri ve makine, işçi sınıfının ve yeni komünist rejimin önemli özellikleri olarak görülmüştür. Hükümet, sanat ve endüstri arasında burjuva ayırımının ortadan kalkması gerektiğine inanmıştır. Makine ve konstrüksiyon, yeni kültür için hem metafor hem de komünizmi oluşturma amacını başarma ve ekonomiyi tekrar yapılandırma adına işlevsel araçlar olmuştur.’’¹⁸⁹

‘‘Konstrüktivizm; sanatta alışılmış terimler yerine. Batı sanat diyalektiği içinde o güne kadar yerleşmiş değerler dizgesini tersine çeviren, kendi ideolojik alt yapısına uyumlu yeni ve günümüzde de geçerliliğini sürdüren sanat terimleri ve anlayışı getirmesiyle bir dünya görüşünün sanatta yansımaları olarak açıklanabilir. Kompozisyona odaklı sanatı, özellikle resim sanatını konstrüksiyon düşüncesine odaklayarak, mühendis-sanatçı tipini yaratmıştır.’’¹⁹⁰

Resim sehпасına bağımlı sanat ve sanatçı mantığını reddeden Konstrüktivistler geliştirmekte olan bilim ve teknolojinin imkanlarını benimsemişlerdir. Bu nedenle Konstrüktif ressamlarının sloganı "resim sehпасından makineye" olmuştur.

‘‘Rus Bilimler Akademisi 'nin Sanat Bölümü üyesi olan ve Malevich'in de öğreticilik yaptığı İnkhuK / Sanatsal Kültür Enstitüsü'nde çalışan, aynı zamanda dönemin en önemli dergilerinden biri olan Lef Dergisi'nde yazan Boris Arvatov 1923'de kendi yayını olan "Sınıf ve Sanat" adlı dergisinde Konstrüktivizm anlayışını "Resim Sehпасından..." adlı yazısında şöyle açıklıyordu; "Modern resim taklitten soyuta dönüştü. Bu yöntem iki yönde gelişmiştir; birincisi aşırı idealist bireycilikle biçimlerini gerçekleştiren Ekspresyonizm, Dışavurumculuk, diğeri birincilerin tamamen karşısında olan soyut ressamlarca (Cezanne, Picasso, Tatlin) gerçekleştirilen Konstrüktivizm'dir". "Resamılar ilk ve son olarak perspektif yanılısamasını resimlerinden kovdular. Çünkü materyallerin gerçek nitelikleriyle ilişkiye giremeyen bir yöntemdi. Sanatçılar iki boyutlu resimden,

¹⁸⁹ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 11, İstanbul, s.93

¹⁹⁰ Beykal Canan, Konstrüktivizm, Sanat Sanat Dergisi, İstanbul, Bahar Sayısı, 2004

gerçek üç boyutlu konstrüksiyonlara döndüler. Buna en iyi örnek Tatlin'in Kontr/Rölyeferidir.''¹⁹¹

''Ressamlar fırçayı ve yapay renkleri bir tarafa bırakıp cam, tahta, metallere gibi özgün malzemeyle çalışmaya başladılar. Sanatsal bir biçim olarak kontrarölyef öncelikle Rus sanatında ortaya çıktı. Dokuyu çeşitlendirip ifade gücünü yoğunlaştırmak için etiket, kağıt, harf, talaş, plaster gibi şeyler kullanan ilk sanatçılar Braque ve Picasso ise de, Tatlin daha da ileri gidip özgür malzemedeki kontra-rölyefer yaptı.''¹⁹²

Dönemin sanatçıları idealleri ve sorumlulukları doğrultusunda kendilerine uygun bir gerçekliğin peşinden gitmişlerdir. Sanatçılar kararlılıkla toplum ve sanat bilinci uğruna sanatsızlığı göze almışlardır. Bu sanatçıların kendi toplamlarının değişiminde sorumluluk hissettikleri kadar dünyanın değişiminde de sorumlulukları olduklarını düşünmüşlerdir. Bu yeni sanatın kuramlarını kendileri oluşturmuşlardır. Konstruktivizm salt bir sanatsal akımdan öte gerçekte bir dönemin, bir ülkenin ve bir toplumun geçirdiği büyük değişimle yeniden yapılanması aşamasında önerilen, bilinçli, duyarlı bir sanat görüşüydü.

1913 tarihinde Tatlin'in denemeleriyle ortaya çıkmış ve 1920'de ülkenin resmi sanatı olarak onaylanmış, 1922'de bütün dünyada aynı koşullukla kabul edilmiş olan belli bir ideoloji temelli bu sanat akımının günümüze kadar yansımaları, sözcüğü genişletmiş ve yapısal sanatı açıklamak üzere kullanılan genel bir terim haline sokmuştur. *Konstruktivizm'i, 'Weshch' adlı dergisinde Lissitzky şöyle açıklamıştı; "Konstrüktif olan sanat yaşamı süslemeyecek, örgütleyip düzenleyecektir. Toplumu yaşamdan koparmayacak, onların yaşamı örgütleyip düzenlemelerine katkıda bulunacaktır"* ¹⁹³

¹⁹¹ Beykal, a.g.e.

¹⁹² Batur, a.g.e., s.120

¹⁹³ Beykal, a.g.e.

Rusya yüzyılın başında düşünsel, sanatsal ve kültürel anlamda bir merkez haline gelmişti. İki önemli koleksiyoncu olan Morosov ve Schukin Rus sanatçılarının Batı sanatının en yeni eserlerini anında görebilmelerini sağlamışlardır.

Ülkenin düşünsel temelinde zaten var olan zenginlik kendi kaynaklarından beslenen sanatçılarla savaş bitiminde dünyaya büyük etkisi olacak yeni sanat akımı yaratmalarına olanak vermişti.

"Gerçekte bütün Fütürist görüntüler çok açık biçimde bir masaldır ve Fütürizm zaman ve mekân dünün ölüleridir diye ilan ettiği andan itibaren soyutlamaların karanlığına dalmıştır. Ne Fütürizm, ne de Kübizm çağımızın onlardan beklediklerini bize getirebilmişlerdir. Bu iki sanat okulunun yanında yakın geçmişimizin dikkate değer önemde hiçbir şeyi yoktur" ¹⁹⁴

"Bu sert ve yadsıma dolu sözlerin arkasından kendi sanatsal görüşlerini açıklayan Gabo, Konstrüktivistlerin mühendis-sanatçı kavramına da açıklık getiriyordu" Ama hayat beklemiyor ve kuşakların gelişimi durmuyor. Tarihin içinden geçen ve tarihin oluşumuna katkıda bulunan bizler yüzyıllara eş deney yıllarından sonra hataların ve başarıların sonuçlarını ellerimize alarak diyoruz ki; yeni hiçbir sanatsal sistem yaşamın gerçek yasaları üstüne temellerini atana dek, yeni gelişen bir kültürün baskısına karşı koyamayacaktır... Bugün zaman ve mekan bizim için yeniden doğmuştur. Sanatımızın tek amacı, bu anlayış içinde dünya görüşümüzü gerçekleştirmektir. Bunun için yapıtlarımızı güzellik uzunluğunda ölçmüyoruz, duygu ve sevgi ağırlığıyla tartmıyoruz. Ellerimizde çekül, bir cetvel denli keskin gözler ve pusula gibi şaşmaz bir ruhla, alanları formüle eden matematikçi, köprüleri kuran mühendis ve evrenin kendisini kurması gibi yapıtlarımızı Konstrükte ediyoruz" ¹⁹⁵

¹⁹⁴ Beykal, a.g.e.

¹⁹⁵ Beykal, a.g.e.

Aleksei Gan'ın 1920'de yazdığı ancak 1922'de yayımladığı bildirisinde Konstrüktivizm'in propaganda kitabı olan eski sanata karşı yeni sanat anlayışlarını şöyle dile getiriyordu;

*"Geçmiş kültürler yani gücün ve ruhun kültürleri, sanatı betimlediler. Bu betimlemeyi 'güzel' ve 'sonsuz' olarak yaptılar. Sanat görselliğinin aracısı olarak dini, filozofiyi ve geçmişin ruhsal kültürlerini kullandı. Sanat, kutsal hikayeler, ilahi gizler, evrensel sırlar, soyut neşe ve kederlerle, filozofinin teorik gerçekleri, büyüklerin çocuksu oyunlarının tümünü, o ya da bu tarihsel gerçek içinde ulusal ekonomik koşullarla belirlenmiş davranışları resimlemekle ruhsallığı teorik olarak maddeleştirdi. Sosyo-politik düzen anlatım araçlarını ve yeni biçimleri doğuran yeni ekonomik yapı tarafından koşullandı. İş ve aklın oluşturduğu sanat, akıl ve materyal üretimi olarak açıklanabilir."*¹⁹⁶

Gerçekten de bütün sanat dallarına yayılan Konstrüktivizm salt plastik sanatlarda değil, sinema, tiyatro, mimari, edebiyat, şiir ve hatta müzik gibi disiplinlerde de önemli eserlerin üretilmesine olanak vermiştir.

4.2 Konstrüktivizmin Diğer Sanat Alanlarına Yansımaları

Birçok Sovyet sanatçısı ve yönetmeni gibi, devrimle özdeşleşmiş Eisenstein başkaldırının simge adlarından biri olmuştur. 1924-1932 yılları arasında Eisenstein adı özellikle toplumsal başkaldırıcıyı temsil eden yapıtlarla birlikte anılır. *"Eisenstein'in amacı lirik ve belgesel değil, anlatımsaldır. Yönetmen, görüntülerin yoğun değerine, ideolojinin perspektifini ve kişilerin somutluğunu katmak istemektedir."*¹⁹⁷

"Eisenstein, makine estetiğine tutkundu, ama Marinetti gibi Rönesansın tüm kalıntılarının yıkılıp, yok edilmesi düşüncesinde değildi. Tam tersine, bu dönemin

¹⁹⁶ Beykal, a.g.e.

¹⁹⁷ Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, a.g.e., s.154

yapıtlarına hayranlık duyuyor, mimar ve mühendis yönüyle, eski ustaların mekan ve hacim kullanımlarından etkilenmişti. ‘ ‘¹⁹⁸

Bu filmlere propaganda filmleri gibi bakılmış olsada bunlar her şeyden önce seferberlik, toplumsal ajitasyon filmleri olmuşlardır ve İkinci Dünya Savaşından önce kapitalist ülkelerin çoğunda yasaklanmış ya da yok edilmiştir. Gerçekten de, sosyalist de olsalar bir devletin ya da bir siyasal örgütlenme biçiminin çıkarlarının gösterilmesinden çok genel bir başkaldırı çağrısı, bir dünya devrimiyle ilgili ütopyik düşünceler sergileyen yapıtlardır bunlar.

‘‘1925-1929 yılları arasında Eisenstein, Sovyet filmine ve genel olarak sinema sanatına, değeri ölçülmez bir katkıda bulunur. Potemkin Zırhlısı (1926), Ekim (1928), Eski ile Yeni (1929) olağanüstü çerçeveleme duygusu, ışıklandırma etkileri (görüntü yönetmeni Eduard Tisse'nin katkılarıyla), kurgunun sinema sürecinin merkezi estetik ilkesi olarak kullanılması ve özellikle anlamlı nesnelere seçimiyle nesnelere nesnelere, insanlarla nesnelere arasındaki simgesel ilişki bakımından, sessiz sinemanın başlıca klasik yapıtlarıdır. Potemkin zırhlısında gemicilere verilmek istenen çürümüş etin görüntülerini ve Odessa Limanındaki merdivenlerin simgesel işlevini hatırlatmak yeterlidir bu konuda.’ ’¹⁹⁹

Potemkin Zırhlısı 1925 yılında tamamlandı. Öykünün yalın anlatımının bölümlere ayrılmış olmasına karşın, stilize kompozisyonlar ve ritmik monaj filmi çok etkileyici kılmişti.²⁰⁰

‘‘Eisenstein'in kitlenin devrimci eylemini anlatırken gösterdiği ustalık, sözellikle kitleyi oluşturan bireylerin etten kemikten yaşayan insanlar olarak sunulduğu, hem duygusal hem de düşünsel açıdan etkilidir. Bunda görüntülerin, ritim ve gerilimin düzenlenişindeki özgünlüğün önemi büyüktür. Ayzenştayn bu filmde, montaj aracılığıyla çeşitli etkiler yaratmıştır. Birkaç

¹⁹⁸ Abisel, a.g.e., s.234

¹⁹⁹ Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, a.g.e., s.154

²⁰⁰ Abisel, a.g.e., s.237

kez gerçek zamanın akışını bozmuş, görüntülenen eylemin etkinliğini arttırmak amacıyla eylemin süresini uzatmıştır.’’²⁰¹

Filmin çarpıcı özelliklerinden biri, 4. bölüm sonundaki aslan kükreyiştir. Eisenstein burada 3 farklı aslan heykelinin; uyuyan, doğrulmuş, kükreyen çekimlerini art arda getirerek, bu taştan kuvvet simgesinin uyanıp kükreyişi aracılığıyla devrime katılan halkın gücünü temsil etmiştir.



Resim 56 Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı filminden bir sahne, 1925
<http://www.sanatlog.com/wp-content/uploads/2010/07/Eisenstein-2.jpg>

Eisenstein' ın burada kullandığı kavramlar eskiyi yıkan ve yeni bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Burada kurgunun önemine dikkat çekmek gerekir. Kurgu Eisenstein için dinamizmdir ve bununla aranan imge yansıtılmaktan ziyade, yaratılmış olur. *‘‘Bu montaj tekniğinin devrim yaratıcı niteliği kısa çekimler, ritm hızlanması, çekim noktalarının değişkenliği olmuştur.’’²⁰²*

²⁰¹ Abisel, a.g.e., s.238

²⁰² Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Deniz Kitabevi, 2002, Ankara, s.400

Yakın çekim sayesinde Sovyet Sineması başka herhangi bir sanat dalında görülemeyecek kadar güçlü etkiler yaratabilen, dinamik ritimleri, çarpıntılı ruh dönemlerini belirtebilen ve diğer sanat türlerinde erişilemeyen yeni bir ekspresyonist film anlatım yolu bulmuş ve bunu beyaz perdeye yansıtmıştır.

Dönemin bir başka öncü sinemacısı olan Dziga Vertov 1922'de ilk Kino-Pravda'larını yapmış ve böylece sinemada Konstrüktivist prensipleri uygulamış ilklerden biri olmuştur.

Vertov sinema kuramını o dönemki bolşevik iktidarının kendini halka anlatma ihtiyacı üzerinden şekillendirmiştir. Vertov'un çoğu film bolşeviklerin sosyalizmi ve çarlığı anlatmak amacıyla ülkenin dört bir yanını dolaşan Ajit-tren adı verilen bir trenle gösterilmiştir.

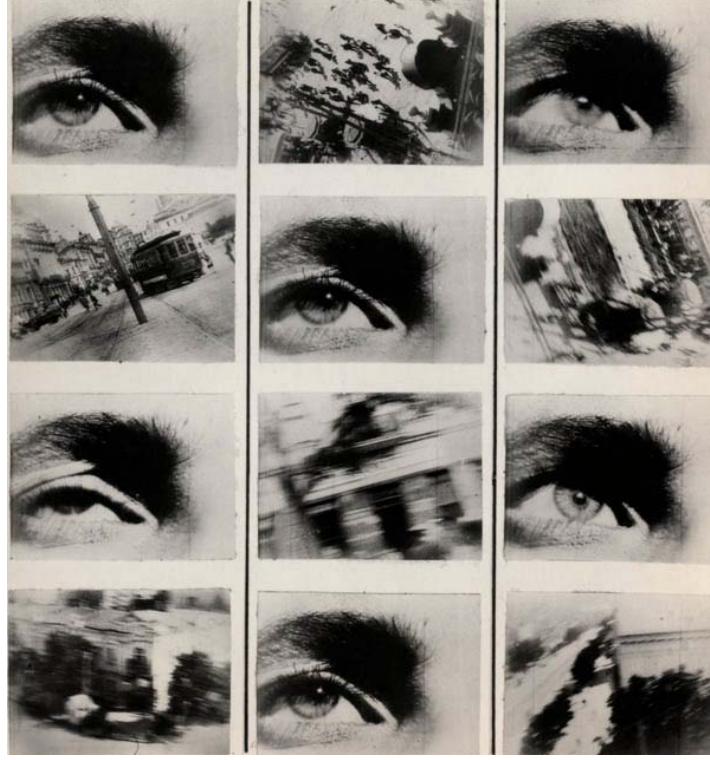
“1920’de agit-trenlerle ülkeyi dolaşan Vertov, bu yolculukları filme çekmiştir. Manifestoları ve yazıları birbirini kovalıyor, yeni 5 yıllık ekonomik planı imkanlarından yararlanılarak getirilen yabancı filmlere şiddetle karşı çıkıyordu. Kent soyluların sinemasının, cicili bicili teknik atraksiyonla sarmalanmış örneklerine gösterilen ilgiyi küçümsüyorlardı.”²⁰³

Vertov filmlerinde kullandığı kurmaca tekniğinin benimsemiş seyirciyi kolaylıkla etki altına aldığı için birer uyutucu olarak nitelediği bu kurmacalarla bilincini yitiren izleyiciye, çarpıtılmış yanlış fikirleri kabul ettirmek daha kolay olduğunu düşünmüştür. İşte bu yüzden Vertov sinemada gerçek olayların yer almasının önemine inanmıştır.

Vertov birbiriyle bağlantısız görüntüleri montaj tekniğiyle bir araya getirir ve bunun sonunda yeni bir bütüne ulaşır. Bu ulaşılmış olduğu yeni bütün artık bir yeni bir önermedir. Montajın, yönetmenin yaratıcılığını ve film üzerindeki etkisini gösterdiğini savunmuş ve bu kolaja varan farklı montaj denemeleriyle farklı ve çarpıcı sonuçlar elde etmiştir.

²⁰³ Abisel, a.g.e., s.221

Bütün bu yaratıcı deneylerin sonucunda Vertov, 1924'te ilk uzun filmi olan Sine-Göz (kino-glaz) yaptı. Filmin etkisi, gizli kamerayla elde edilmiş çekimlerin sağlam bir yapısal simetriyle kurgulanmış olmasından kaynaklanıyordu.²⁰⁴.



Resim 57 Dziga Vertov, Kameralı Adam, 1929, SSCB
http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2010/04/ManWAMovieCamera_1929_DzigaVertov.jpg

Kendisini bir mekanik göz, bir makine olarak tanımlayan Vertov, izleyiciye sadece kendi görebileceği bir dünyayı açmıştır. Hiç durmadan hareket eden nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşan, onların altına süzülüp giren, koşan bir atın ağzı boyunca koşan, düşen ve yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkan, karmakarışık hareketler içinde hareketleri sırayla kaydederek kendisini bir makine olarak tanımlamıştır. Zaman ve yer sınırlamalarının ötesinde, evrenin tüm noktalarını istediği gibi düzenleyen Vertov izleyiciye bilinmeyen bir dünyanın kapılarını açmayı vaad eder.

²⁰⁴ Abisel a.g.e., s.222

‘‘Dziga Vertov ve öbür yönetmenlerin elinde film, Konstrüktivist sanatın en yetkin anlatım aracı oldu. Sinema kamerası dünyayı kaydediyor; film yönetmeni de bu nesnel malzemeyi belli bir amacı olan dinamik bir gösteriye dönüştürüyordu. Uydurma öyküler yerine, gerçek malzeme belli bir işleve göre kugulanıyordu. Vertov’un 1922-1925 yılları arasında yaptığı ünlü belgesel filmleri-Kino Pravda (Sinema-Gerçek) ve Kino-Glaz (Sinema-Göz), özellikle de Film Kameralı Adam (1929) filmin yanılmacı gücünü etkisiz kılmak için sürekli neyi seyrettiğimizi ve bunların nasıl bir araya getirildiğini bize hatırlatıyordu. Örneğin, Vertov kendisini kurgu odasında, filminin kurgusunu yaparken, kameraman olan kardeşini biraz önce seyredilen görüntüleri çekerken, ya da aynı filmi başka bir sinemada oynatılırken, yani hem perdeyi, hem de seyircileri birlikte gösteriyordu. Aynı yıllarda adını duyuran Alman oyun yazarı Brecht ve Meyerhold gibi, Vertov da seyircinin bu olaya bilinçli ve etkin bir biçimde katılmasını istiyordu. Vertov, Biz (1922) başlıklı bildirisinde şöyle diyordu: ‘Biz makinenin ruhunu keşfediyoruz, tezgahın da çalışan işçiyi seviyoruz, traktöründeki çiftçiyi seviyoruz, lokomotifindeki makinisti seviyoruz. Her türlü mekanik etkinliğe yaratıcı bir sevinç getiriyoruz. İnsanla makine arasında barışı sağlıyoruz. Yeni insanı eğitiyoruz.’ Victoria çağı İngiltere’sinde Ruskin’le Morris, işle eğlence ve mutluluk arasında uyum sağlamak için çalışma hayatında bir rönesansın sözcülüğünü ediyorlardı. Prodüktivistlerin düşü de, insanla makine arasında böyle olumlu bir ilişki kurmaktı. Vertov gibi, tiyatrodaki Meyerhold’la çalışan, Grev (1924) ve Potemkin Zirhlisi (1925) gibi tarihsel olayları canlandıran filmleriyle, uluslararası ün yapan Eisenstein da, film sanatında kurgunun önemini ve seyirciye sunulan her görüntünün içerdiği anlamın üzerinde durulması gereğini titizlikle belirtmiştir. Her iki sanatçı da o yıllarda değer verilen romantik konulu filmlere karşı çıkmışlardır. Leger ve daha başka bazı sanatçılar gibi onlar da Amerikan sinemasının serüven filmlerini ve sille-tokat güldürülerini daha etkili bulmuşlardır.’’²⁰⁵

²⁰⁵ Lynton, a.g.e., s.112

1920'de Berlin Dadacıları Tatlin'in sanatını yüceltiyorlar ve ona ithafen açtıkları sergilerinde "Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı" yazılı pankartlar kullanıyorlardı. Rusya'da yeni toplumun yeni sanatçısını yaratmak için Çarlık rejiminin geleneksel sanat akademileri yerine açılmış olan Vkutemas, ilerici okul sistemine örnek olmuştur ve burada yaratılmış ürünlerle de konstrüktif tasarımın belgelerini sunmuştur.

Rusya'da o dönemde yayımlanan en önemli dergilerden biri olan ve Mayakovsky, Osip Brik'in çıkardığı Lef Dergisi etrafında toplanan sanatçıların da Konstrüktivizmi desteklemişlerdir.

Konstrüktivist Heykeltıraş, Naum Gabo 1910'da Münih Üniversitesinde önce tıp ve sonra doğal bilimler okumuş ve bu sırada Wölflinn'in sanat tarihi derslerini izlemiş ve sonrasında da mühendislik okumuş kardeşi Pevsner'in etkisiyle heykele merak salmıştır. İlk inşacı heykellerini 1915'te yapmaya başlamıştır. Kardeşi ile karıştırılmamak için Gabo soyadını alan sanatçı 1917 Devrimi esnasında Moskova'da bulunan sanatçı Tatlin, Malewich, Kandinsky ile sık sık görüştü. 1920'da Pevsner ile bir açık hava sergisi düzenlediler.

‘‘Gabo, Malevich'in sanatın bağımsız bir etkinlik olduğu görüşünü paylaşıyordu. O da, Lissitzky gibi, sanata mühendislik öğreniminden geçerek gelmişti. Kendisi Batı'da gördüklerinin ve kardeşi heykeltıraş Antoine Pevsner'in etkisi altında kalarak sanatçı oldu. Devrim başlayınca iki kardeş Rusya'ya döndüler ve Moskova'da öbür öncü sanatçılarla birlikte, onların kurduğu kurumlarda çalıştılar ve o çevrelerde sürdürülen tartışmalara katıldılar. Gabo'nun ilk heykelleri demir ve selüloit düzenlemelerden oluşan soyut başları betimliyordu. Bu düzenlemelerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içindedi, iç ve dış uzayı da birbirinden ayırmıyordu.’’²⁰⁶

Gabo'nun sanat anlayışında yapıcı bir enerjiye dayalı idi. Bunun sonucunda evrensel yıkıcılıktan uzak bu sanat anlayışı, başlangıçtaki inşacılık etkileri zamanla yerini

²⁰⁶ Lynton, a.g.e., s.122

geometrik ve soyut biçimlerden oluşan kompozisyonlara bırakmaya başlamıştı. Gabo, modern çağın her alanında gerçekleşen devrimler sonucunda büyük yıkımlar ve acılar yaşamış dünyanın, maddi ve manevi çok büyük zararlar görmüş insanlığın, her şeye rağmen iyimserliğini ve umudunu kaybetmemesi gerektiğini düşünmekteydi.

Gabo'nun plastik, cam, metal plaka, tel, karton, tahta gibi birbirinden farklı malzemelerden inşa ettiği ilk denemelerde figüratif etkiler kendini gösterirken daha sonraki dönemlerinde eserlerinde soyutlamaya yönelik bir hareket görülür. Yuvarlak hatların ve pozitif duyguların ön planda olduğu eserler üreten Gabo saydam malzeme kullanımıyla eserin her açıdan izlenebilmesine olanak tanımıştır.



Resim 58 Naum Gabo, 'Column' (sütun) çelik konstruksiyon, 194 x 154 cm., 1923 orj.
<http://www.artfortune.com/naum-%28pevsner%29-gabo/artist-83526/>

İlk zamanlar ortaçağ ve halk sanatları ile ilgilenen Pevsner ise 1913 yılında Boccioni'nin Fütürist eserlerini görmüş, sonrasında Kübizm ile tanışmış ve bu etkiler sonucunda soyut sanata yönelmiştir. 1915 yılında Oslo'da bir araya geldiği kardeşi Gabo'nun etkisi ve yönlendirmesiyle konstrüktivist heykeller yapmaya başlamıştır. Gabo ve Pevsner kardeşler düşüncelerini bir manifesto halinde yayınlarlar. Manifestolarında;

“Devletlerin düşüncelerin, ekonomik sistemlerin, gelip geçici olduğuna ve zamanın gerçek sürekliliğine değinilir. Bu bakımdan dünyayı uzay-zaman olarak ele almak istediklerini vurgularlar. Eserlerini güzellik kıstası ile ölçmediklerini ve duygular ile tartmadıklarını söyleyerek çalışmalarını evrenin kendi biçimini kurmasına, mühendisin köprüleri kurmasına, matematikçilerin çember/yörünge formüllerini kurmasına benzediğini söylerler. Onlara göre uzayda resimsel ve plastik tek biçim derinliktir.”²⁰⁷



Resim 59 Pevsner, “Algılanan Zemin”, 1938, Bronz ve Bakır, 52.1 x 31 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venice
http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=270&page=

Konstrüktivist hareketin kurucusu, Süprematizm ve Kübizmden etkilenen Vladimir Tatlin'dir. “Tatlin yeni komünist partiye hizmet eden uygulamalı sanatlara, endüstriyel tasarıma ve görsel iletişime kendilerini adanmak için ‘sanat sanat içindir’” görüşüne karşı çıkmıştır.”²⁰⁸

Tatlin halkın eğitilmesi ve bilgilendirilmesi amacıyla, sanatın ve sanatçıların aktif bir rol üstlenmesini savunmuş ve bunun için Sovyet Eğitim Komiserliğinde çalışmıştır. Bu dönemde Tatlin, gerçek mekan da, gerçek malzemeleri kullanan devlet tarafından desteklenen ve resmi olarak yetki verilen bir sanat biçimi geliştirmişlerdir. Tatlin

²⁰⁷ Harrison, a.g.e., s.300

²⁰⁸ Öztuna, a.g.e., s.92

resimsel gelişiminde önemli yer tutacak olan rölyef konstrüksiyonlarında Kübizm'in boşluk sorunlarını çözümlene anlayışlarından hareket etmiştir.

‘‘Plastik sanatlarda, geleneksel formları reddetme, 1920-1921 yıllarında, birçok sanatçıda görüldüğü gibi, sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma istencine dönüştü. Bu özlem, bir ölçüde Tatlin ve Malevich'in yapıtlarından kaynaklanıyordu. Tatlin'in yapıtları, yeni kuşak üzerinde derin bir etki yaratmıştı. Sanatı, üretimin içine sokma ve onu toplumsal açıdan haklı çıkarma isteği, çeşitli biçimlere büründü.’’²⁰⁹

Sanatçılar yaratıcılıklarını günlük sorunları yansıtmak üzere kullanacaklardı. Fabrikalara girecek, yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar geliştireceklerdi. Tatlin bu hedefler doğrultusunda çalışmalarına başlamıştı bile: Yakıttan tasarruf sağlayan bir soba, üşütmeyecek kışlık giysi, yaylı sandalye, en kullanışlı biberon Tatlin'in projeleri arasında vardı.²¹⁰

‘‘Tatlin, Birinci Dünya savaşından önceki yıllarda primitivizmden Kübizme dek bir dizi Avangart üsluptan geçti. 1915'ten sonra, Rus avangardı içinde Malevich'in süprematizmine karşı bir eğitimin lideri olarak tanınmaya başladı. Bu eğilim ‘malzemenin kültürü’ üzerinde duruyordu ve devrimden sonra yararçı konstrüktivizm ve ‘üretime yönelik sanat’ yöneliminin temelini oluşturuyordu. 1919 yılında Aydınlanma halk komiserliği içindeki Güzel sanatlar bölümü sanatçısı Tatlin'e Üçüncü Enternasyonal için bir anıt tasarısı yapma işini verdi. Sanatçı Tatlin hemen çalışmaya koyuldu ve bir tasarı hazırladı. Anıtın temel fikri mimari, heykel ve resim ilkelerinin organik bir sentezine dayanıyordu ve yararı bir biçimle birlikte saf yaratıcı bir biçimi kendi içinde birleştiren yani bir anıt türü üretmek üzere düşünülmüştü. Bu fikre uygun olarak, anıtın tasarımı, karmaşık bir dikey direkler ve sarmallar sistemi aracılığıyla ayakta duran üç büyük cam yapıyı içeriyordu. Bu yapılar üst üste yerleştirilmiş ve farklı, uyumlu bir şekilde birbirine bağlı biçimlerin içinde duruyorlar. Özel bir mekanizma onların farklı hızlarla hareket

²⁰⁹ Batur, a.g.e., s.187

²¹⁰ Abisel, a.g.e., s.199

etmelerini sağlamaktadır. Sanatsal önem olarak sosyal bir devrim sanatsal biçimleri kendiliğinden değiştirmez ama onların aşamalı dönüşümü için bir zemin sağlar. Anıtsal propaganda fikri heykel sanatını ya da heykeltıraşları değiştirmede ama burjuva dünyasında hakim olan plastik görünüm ilkesini sarstı. Bir anıtın şehrin, sosyal ve politik yaşamını yaşaması gerekir ve şehirde onun içinde yaşamalıdır. Zorunlu ve dinamik olması gerekir, o zaman modern olur. Çağdaş, heyecan verici plastik sanatlar birey olarak insan tasvirinin ötesinde durur. Rönesansın feodal ve burjuva gelenekleriyle sakatlanmamış olan çağdaş plastik bilincin üç birimi malzeme, konstrüksiyon ve hacim üzerinde bir işçi gibi çalışmış olan bir sanatçı tarafından bulunur. Malzeme, konstrüksiyon ve hacim üzerinde çalışan Tatlin, anıtsal yaratım dünyasında yeni olan bir biçim üretmiştir III. Enternasyonal anıtı öyle bir biçimdir.”²¹¹

Tatlin gerçekleştirilmemiş bu yapıtı yanında gerek bireysel, gerekse öğrencileriyle birlikte pek çok işlevsel tasarım ürünleri gerçekleştirmiştir. Hayatının sonuna doğru üzerinde çalıştığı motorsuz uçak, yani bir planör tasarımına, kendi adıyla özdeşleşen biçimde Letatlin/Uçan Kuş adını vermiştir. Tatlin ve Konstrüktivizm akımı hiç kuşkusuz pek çok sanatçıya yeni teknikler, yöntemler ve bilgiler hatta sanat dışından sayılan pek çok alanlarla ilişkiye girmeleri cesaretini aşlamıştır.

“Eski yaşam biçimini reddeden ve yıkan Komünizm, hiç kuşkusuz eski mimarinin iğrenç formlarının sürdürülmesini ve estetikçiliği kabul etmeyecekti. Komünizm, üretim ilişkilerinde ve üretimin kendisinde gerçekleştirdiği devrimci etkinlik, endüstriyi, yeni koşullara sokacak; Onu tekniğin enerjisiyle soluklandırarak ve işte ancak o zaman, kapitalist dönemin ‘inciler’i çırılçıplak ortaya konacak, yani kesinlikle yargılanacaktı. Konstrüktivistler, ‘akılsal inşa ediş’ diye tanımladıkları olgu, konstrüktivist akılsallığın ve akılsal konstrüktivizmin özü olarak karşımıza çıkmaktadır.”²¹²

²¹¹ Harrison, a.g.e., s.371

²¹² Batur, a.g.e., s.188

“1919 yılında Vladimir Tatlin (1885-1953) III. Enternasyonal Anıtı adlı dinamik yapıtını gerçekleştirmiştir. Ancak 1921’de Lenin’in ilan ettiği yeni ekonomi ve kültür politikasının yönü birdenbire değişince, devrimin tabanı olan işçi sınıfı ile beyni olan aydınlar arasında ilk sürtüşmeler başlamış ve yeni komunist devlette sanatçının konumunu yeniden tartışma konusu olması sanatçılar arasında derin bir ideolojik ayrılığın doğmasına neden olmuştur.”²¹³



Resim 60 Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı” için maket çalışması, 1919

<http://architecture.about.com/od/20thcenturytrends/ig/Modern-Architecture/Constructivism.htm>

“Tatlin 1919-1920 yıllarında Petrograd’daki Neva nehri üzerine kurulacak büyük bir yapıt tasarlamıştı. Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan, III. Enternasyonele bir anıt olarak ısmarlanan Tatlin’in kulesi Paris’teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400

²¹³ Bektaş, a.g.e., s.58

metre olarak tasarlanan Tatlin Kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Kominternin merkezi olarak kullanılacaktı. Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay bir kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecekti: küp biçimindeki mekan toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekan sekreterlik bürosu, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekanda danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı.’’

214

Alışlagelmiş kalıpların dışında olan bu yapı gerek tasarımı, gerek idealize ettiği değerler açısından, insanlık için çok önemliydi. Teknolojiye, daha iyi bir yaşama, barışa tüm insanlığın ulaşmasını hedefleyen bu yapı içinde iyilik, bilim, üretim gibi pozitif değerler barındırıyordu.

‘‘Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, çelik ve cam malzemenen oluşacaktı. Asansörle, yapının giriş omurgasına yerleştirilecek, iki sarmal rampa da araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Tümüyle gözlemesine benzeyecek olan bu yapının, son zamanlarda açıklandığına göre, eğik eksenli Kutup Yıldızına doğru yönelecekti. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarımın bir parçası olduğunu düşünmek hiç de aşırı bir yaklaşım değildir.’’²¹⁵

Uzaya fırlatılmış bir roket hissi veren bu yapı, tüm insanlık içindi. İnsanlığın yönünü belirleyecek olan Tatlin Kulesi hep daha güzele, daha iyiye gidişin simgesi olacaktı.

‘‘Kulenin tepesindeki bayraklar ve radyo direkleri, gemileri anımsatıyordu. Neva'nın ağzı Petrograd'da büyük bir liman meydana getiriyordu; Petrograd ayrıca önemli astronomi çalışmalarının yapıldığı bir merkezdi. Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti, toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise

²¹⁴ Lynton, a.g.e., s.107

²¹⁵ Lynton, a.g.e., s.108

dünya gibi günde bir kere dönecekti. Böylece kule insanın zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini yüklenecekti. Bu kule, yuvarlak bir plana göre yapılan, iki sarmal rampadan tepeye doğru çıktığı yüksek koni biçimiyle eski bir ziguratı da andıracaktı. Bu biçimiyle de Kutsal kitabın 'Başlangıç' bölümünde, insanlığın tek dili yitirilişini simgeleyen bir başka ziguratla, Babil Kulesiyle, bir bağlantı kurulmuş olacaktı. Komintern Kulesi, insanlığı yeniden birliğe kavuşturarak, Babil Kulesine bir yanıt vermiş olacaktı.'²¹⁶

Devrim için yapılmış bu anıt, hiç inşa edilmemesine karşı, Rus avangard mimarisi ve uluslararası modernizm için bir sembol olmuştur.



Resim 61 Peter Bruegel, "Babil Kulesi", Viyana versiyonu, ahşap üzerine yağlıboya, 114 x155 cm., 1563
http://freechristimages.org/Images_Genesis/Tower-Of-Babel-Bruegel.jpg



Resim 62 Alexei Shulgin ve Aristarkh Chernyshev "3G International 2010 LEDs", 110x80x80 cm., Moskova
<http://www.pbart.com/tag/contemporary-works/>

²¹⁶ Lynton, a.g.e., s.108

4.3 Alexander Mikhailovich Rodchenko

Yirminci yüzyıla damga vuran, en büyük devrimsel hareketlerden biri olan Ekim Devrimi'nin liderleri, sosyal adaleti sağlamak adına yeniden şekillenen yeni bir toplum inşa etmek amacındaydılar. Kısa bir zaman zarfında küçük bir sanatçı grubu, bu yenilikçi hareketi benimsemiş ve yeni bir toplumu inşa etme amacıyla olan bu harekete aktif olarak katılmışlardır. Rusya'da sanatçılar, bu yeni endüstri çağının ideal ve değerlerinin sosyal açılımlarını kitlelere yaymak adına, çalışmalarında yeni bir görsel iletişim dili arama yoluna gitmişlerdir.²¹⁷

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru endüstrinin gelişmesi, Çarlık rejiminin devrilmesinde etkili olmuş; işçi, köylü, emekçi sınıfı egemen güç olma yolunda önemli bir adım atmıştır. 1920'lerin başlangıcında Rusya, okuma yazma bilmeyen köylülerin oluşturduğu bir tarım ülkesi modelini geride bırakıp; teknolojik gelişim, yeni sosyal evrimlerle komünist programın temelini oluşturmuştur. Bu değişimler sonucunda sadece yönetim anlayışı değil tüm hayat şartları etkilenmiş ve değişmiştir. Kitlelerin bilinçlenmesi, sorgulayan bir tutum içinde olmaları algıları değiştirmiştir.

‘‘Bu dönemde kitle iletişim sisteminde resimsel mesajları içeren afişler, önemli bir görsel iletişim aracı olmuştur. 1920’lerde konstrüktivist sanatçılar, plastik sanatlarla, afiş sanatını kaynaştırıp ortaya yeni bir iletişim dili çıkarmış ve onu kitlelere ulaşılabilir kılmışlardır. En önemli amaçları tasarımı işlevsel olmasına inan konstrüktivistler, ürettikleri objelerden tamamıyla kişisel zevki ortadan kaldırmışlar ve sanatın sanat için değil de toplum için yapılması fikrini benimsemişlerdir.’’²¹⁸

Bu düşünceye göre üretilen sanat eseri toplum için işlevsellik kaygısı taşıdığı zaman amacına ulaşmış olmaktadır. Aksi halde sadece belirli azınlıkta olan bir kesim tarafından anlaşılabilirdi ve bu da yeni bir toplum inşa etme amacı taşıyan bu sanatçı grubu tarafından reddedilmekteydi.

²¹⁷ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım Görsel İletişim ve Kültür Dergisi, Sayı: 12, Eylül 2007, İstanbul, s.90

²¹⁸ Öztuna, y.a.g.e., s.91

Yirmilerde Sovyet ekonomisi içerisinde varlığını sürdüren özel sektörle rekabetin bir boyutu olarak devlet, ilgisini tanıtıma yani reklama çevirmiştir. Bu dönemde reklamları devletin sözcüsü durumunda olmuş; devletin çıkarlarını görselleştiren bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Sovyet Devletinin gücünün propagandasını yapmak amacıyla tasarımcılar reklamlara önem vermişlerdir.

Reklamlar yaratılacak yeni toplum düzeninin oluşmasında belirleyici ve önemli bir rol üstlenmişlerdir. Reklamlarda ülkenin ve toplumun yeni yaşam biçimi, fabrikaların ve eşyaların yeni isimlerinde, yeni sloganlarında yansıtılmıştır. Yeni ülke için sosyal, politik ve ekonomik olarak çok önemli olan her şey, reklamlarda kendini göstermiştir. Ve bu yeni içerik, yeni biçimler aracılığıyla tasarlanmıştır. Bu yeni biçimler arasında Futurizm'in hızı, makineleşmeyi, teknolojiyi yüceltmesinin izlerini, Dadanın reddeden, yıkıcı tavrını, Süprematizmin, sadeliğe, hiçliğe doğru gidişinin izlerini görebiliriz.

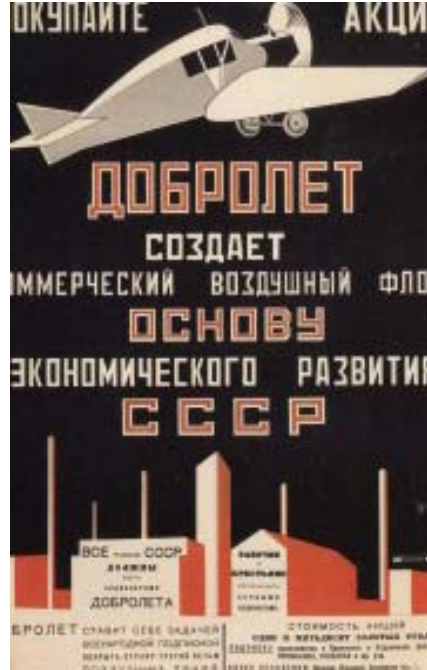


Resim 63 Rodchenko, Saat Markası için Poster, Litografi, 1925

<http://www.wikipaintings.org/en/search/alexander%20rodchenko#supersized-search-242262>

Devlet destekli reklam, konstrüktivist tasarımcılar tarafından hayata geçirilmiştir. Bu tasarımcılar, yalın yazı karakterlerini ve saf geometrik biçimleri tasarımlarında kullanarak; açık seçik, her şeyin rahatlıkla algılanabileceği bir kompozisyon anlayışını benimsemişler; tipografi ve grafik tasarımın kışkırtıcı ve tamamıyla süsten arınmış dekoratif olmayan sadece işleve yönelik bir üslubunu yaratmışlardır. Burada sanatçılar mesajı direkt olarak topluma vermekte ve insanları bilinçlendirmeyi de birincil amaç olarak görmüşlerdir.

“Çalışan insanlar, inşaat vinçleri, sigara fabrikalarının bacaları, uçaklar, trenler, motorlu arabalar, yeniyi yapılandırmada ve genç bir ülkenin tanıtımında sembolik olarak kullanılan tipik imgeler olmuştur. Burada seçilen konular ve nesnelere neredeyse hepsinin teknolojiyle, makineleşmeyle, çağdaşlaşmayla alakalı olması, tarıma bağlı ekonomisi olan günlerin geride kaldığı ve artık günün bu değişime ayak uydurup yenilenmenin, makinanın, fabrikanın, üretimin baş tacı edildiğinin göstergesidir.”²¹⁹



Resim 64 Dobroliot, Havayolu Şirketi için Poster, “İyi uçuşlar” Litografi, 1923

<http://www.wikipaintings.org/en/Tag/dobroliot#supersized-search-242223>

²¹⁹ Öztuna, a.g.e., Sayı: 12, s.91

Bu sembolik yaklaşım sadece bir grafik araç olmanın ötesinde; aynı zamanda ideolojik ilkenin politik dışavurumunu göstermiştir. Reklam, o dönemin atmosferini yansıtmış ve ihtitaçlarına yanıt vermiştir. Alexander Rodchenko tarafından ortaya atılmış olan ‘‘çağımız endüstri çağıdır’’ adlı slogan, buna en güzel örnektir. Savaşla, devrimle ve kıtlıkla altüst olan; ulaşım için yük arabasına ve ata bağlı kalan bir tarım ülkesi, tamamen endüstrileşen bir ülke olarak çok yakın bir gelecekte kendini kanıtlayarak göstermiştir. Bu ortamda yapılan tasarımlar, yaygın olarak endüstrileşme temasını işlemiş ve tanıtmıştır. Tarıma dayalı bir hayat tarzından fabrikalarda, makinaların seri devinimleri eşliğinde yenilikçi bir hayat tarzına geçiş tasarımlarda kendini göstermiştir. Kibrit ve sigara paketlerinde, afişlerde, amblemlerde, endüstriyel yapıların motifleri, fabrika bacaları tekrar tekrar vurgulanmıştır. Uçaklar sayesinde uzaklar yakın olmuştur. Haberleşme sistemleri günden güne gelişmiş, radyo istasyonları, uzay temaları, makinelerin ve uçakların aksamaları konu olarak posterlere dahil edilmiştir.



Resim 65 Rodchenko, Mosselprom Devlet İşletmeleri için Poster
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>

“Her şeyi salt estetik açıdan ele alan gelenekçi görüşlere karşı çıkan Konstrüktivist tasarımcılar, özellikle kitap tasarımında yeni sanatsal ilkeler oluşturmaya girişti. Sayfalardaki figüratif süslemeler kaldırılarak, yerine geometrik formlar yerleştirildi. Fotomontaj, zarif yazı ve illüstrasyonların yerini aldı. Kitap tasarımında klasik simetri anlayışı yıkıldı ve kitabım işleve dayalı doğası daha fazla vurgulanmaya başladı. Konstrüktivist üslupta tasarlanan kitaplardevrim niteliğindeki köklü değişiklikler sonucunda bir afiş ya da gazeteyi hatırlatacak kadar güçlü görsel kontrastlarla yüklenmiş; Lissitzky ve Rodchenko bu yeni yaklaşımın en önemli temsilcileri olmuştur.”

220

Ondokuzuncu yüzyılın ilk çeyrek yıllarını kapsayan zaman diliminde Sovyet ekonomisinde reklamın önemini özellikle vurgulamak gerekir. Bu dönemde Konstrüktivizmin en önemli temsilcilerinden Alexander Rodchenko'nun sanat ve tasarım anlayışı öne çıkar ve döneme damgasını vurur.



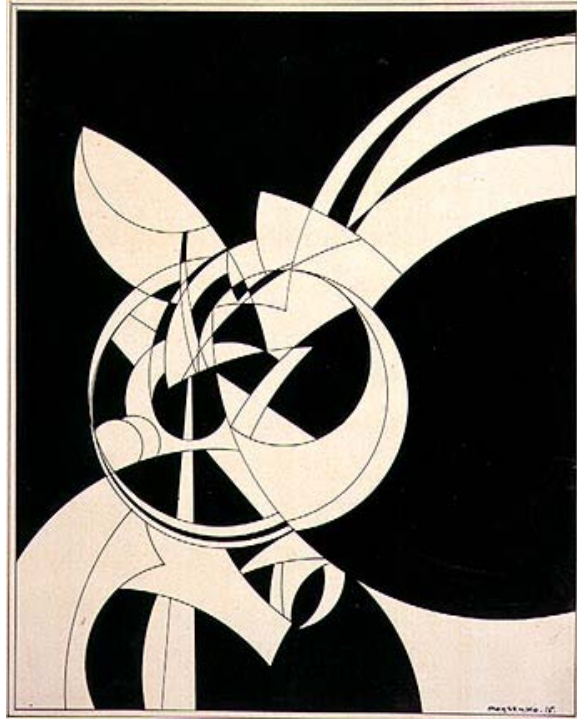
Resim 66 Alexander Rodchenko ve Varvara Stepanova, 1922, Fotoğraf: Mikhail Kaufman, Moskova

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/russian.htm>

²²⁰ Becer, a.g.e., s.110

Dönemin politik görsellerinin en iyi örneklerini üretmiş olan Rus Avant-garde sanatçısı Rodchenko, 1891’de ST. Petersburg’da doğmuştur. Rusya’da köklü siyasi değişimlerin ve sanat akımların olduğu bir dönemde yaşamıştır. Konstruktivizmin önemli sanatçılarından ve tasarımcılarından biri olan, ressam sahne tasarımcısı, fotoğraf sanatçısı, sanat yönetmeni ve tipografçı Alexander Rodchenko, 1910’dan 1924’e kadar Rus Fütürizmiyle tanıştığı Kazan Sanat Okulunda okumuştur. 1915’te Moskova Stroganov Enstitüsüne devam eden Rodchenko, pergel ve cetvel gibi geleneksel malzemelerle tasarımlarının ilk örneklerini vermeye başlamıştır.

*“1915 yılı sonunda Moskova’ya taşındıktan sonra 1916 Mart’ında Tatlin tarafından organize edilen Dükkân adlı bir sergide sergilediği bir dizi pergel-cetvel çizimleriyle avangard çevrelerinde kendini gösterdi. Bu çizimlerin mekanik kesinliği Rodchenko’nun profesyonel bir teknisyen veya mühendis olarak sanatsal duruşunu ortaya koydu.”*²²¹



Resim 67 Rodchenko, Konstruktif Kompozisyon, 25x40 cm., 1915

<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/11/russian-constructivism-by-alexander.html>

²²¹ Öztuna, a.g.e. s.92

1916'da Tatlin, Popova, Malevich gibi sanatçılarla tanışmış olan Rodchenko; aynı yıl Tatlin tarafından düzenlenen "Store-Depo" adlı sergiye katılmıştır. Rusya'daki devrimci dönemin 1917-1921 arası en heyecanlı yıllarında Rodchenko hem Kübist, hem Fütürist eğilimlerle tasarım deneyimini özgünleştirmiştir. Aynı zamanda arkadaşı olan Tatlin'in ve Süprematist Malevich'in çalışmalarından etkilenmiştir. Fizik, matematik ve geometriye olan ilgisi, çalışmalarında bilimsel yaklaşıma olanak tanımıştır. Ve bu yaklaşımı ile kendine has bir üslup geliştirmiştir.

1917 Devriminden sonra Rodchenko, Konstrüktivist tasarımın organizatörü olarak aktif rol üstlenmiştir. Solcu politik gruplara yakın olan sanatçı, Moskova'da Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün kuramsal çalışmasına ve yazarlarla, mimarlarla, tiyatro ve sinema yönetmenleri ile katkıda bulunan Aydınlanma Komiserliğinin Sanat Bölümünde çalışmıştır.



Resim 68 Rodchenko. "Leningrad Devlet Yayınevi" için poster , 1924, karışık teknik, 63 x 88cm.

The Pushkin State Museum of Fine Arts

<http://www.wikipaintings.org/en/alexander-rodchenko/rubbers-of-rezinotrest-1925-1#supersized-artistPaintings-242204>

Rodchenko'nun, halkçı politikanın izlerini belirgin bir şekilde taşıyan Leningrad Devlet yayıncıları için yapmış olduğu afişte de net bir şekilde görüleceği üzere;

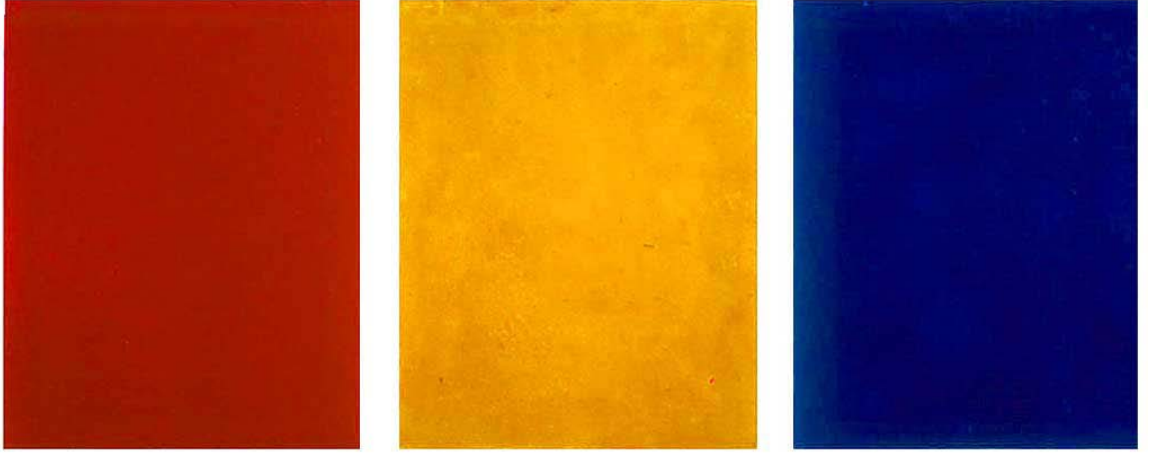
Fütürizmin yücelttiği hız, devinim gibi değerler keskin diyagonal hatlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu afişte yer alan kadın portesinde ise; kadın modern kentli bir görünüme sahip bir şekilde karşımıza çıkmıştır. Artık bir zamanların okuma yazma bilmeyen tarım işçisi, köylü kadını modern çağa giyimiyle, değişen dünya görüşüyle, gücüyle ve hayat tarzıyla kendine kitle iletişim araçlarında önemli bir yer bulmaktadır. Kadının güler yüzlü, geleceğe umutla, inançla bakıyor olması genç ve dinamik görünümü de afişin amacına uygun bir görünüm sergilemiştir. Fabrikada çalışan bir işçi ya da bir çiftçiyi temsil eden emekçi kadın portresi yoldaşlarını okumaya, bilinçlendirmeye ve değişimde payı olması için harekete geçirmeye çağırır ve teşvik eder.

Afişi daha detaylı inceleyecek olursak; Sola doğru hızla giden bir roket görüntüsü göze çarpar. Bu hıza, makineleşmeye, endüstri çağının bir saygı duruşudur. Roketin hızla giderken ardından çıkardığı; sürati betimleyen dört blok halindeki parça tasarıma hareket kattığı gibi bu hareket hız olaraktan içinde bulunduğu çağa direkt gönderme yapmaktadır. Mesajın ağızdan çıkar halde görünümü stilize bir megafon etkisiyle güçlendirilmiş, mesaj yani afişin tipografik ögesi belirli bir perspektif içerisinde daha etkili, dikkat çekici bir hale gelmiştir. Renklerin seçiminde yalın renkler kullanılması ve kırmızının baskın renk olması dikkat çeker. Renklerin kullanılışı ve sadeleştirilmiş ifade biçimi ile suprematist bir anlayışta afişte kendini gösterir. Tipografi ise sade, direkt anlatıma yani işleve yönelik, süsten, abartıdan uzaktır. Yüzey, çizgi ve renklerle net bir şekilde ayrılmıştır.

Sovyet Hükümeti yeni sistemi güçlendirmek ve yeni sosyal ilişkilerin farkındalığını kitlelere aktarmak amacıyla tanıtıma, bir nevi propagandaya çok önem vermiştir. Devlet destekli reklam, genç ülkenin kaygılarını paylaşmış ve görsel biçimlerle politik düşünceleri yansıtmıştır. Bu dönemde afişler en etkin kullanılmış araç olarak karşımıza çıkarlar.

1921'de Moskovada açılan Eylül'ünde beş Konstrüktivist sanatçı Rodchenko ve Stepanova ile birlikte Aleksandra Ekster, Liubov Popova ve Aleksandr Vesnin Moskova'daki $5 \times 5 = 25$ başlıklı ve iki kısımdan oluşan bir serginin ilk kısmına beşer

eser ile katıldılar. Rodçenko *Çizgi* ve *Hücre* başlıklı resimlerinin yanısıra 1921 tarihli üç tek-renkli tuvali olan *Saf Kırmızı Renk*, *Saf Mavi Renk* ve *Saf Sarı Renk*'i sergilemiştir. Yıllar sonra bu üç resim hakkında şunları söyleyecekti: “*Resim sanatını mantıksal sonucuna indirgedim ve üç tuval sergiledim: kırmızı, mavi ve sarı. Şunu söyledim: Bitti. Ana renkler. Her düzlem bir düzlemdir ve hiçbir temsil yoktur.*”²²²



Resim 69 Rodchenko, Triptik, “Saf Renkler, Kırmızı, Sarı, Mavi”, Tuval üzerine Yağlıboya, 1921

<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnify&id=2762&table=items>

*“Rodchenko'nun tablosu örneği, resmin geçmişte de şimdi de betimsel bir sanat olduğunu ve betimsel olanın sınırlarının dışına çıkamayacağını göstermektedir. Geleneksel sanatta betimleme resmin içeriğiydi. Betimsel olmaktan uzaklaşan resim ise içsel anlamını yitirdi. Saf biçim üzerinde yapılan laboratuvar çalışması sanatı dar bir çember içine hapsetti, gelişmesini durdurdu, yoksullaştırdı.”*²²³

Resim sanatını bütün diğerlerinin yapılabildiği üç ana renge damıtan bu üç parçalı tablo modernist sanatın temel bir gerekliliğini gerçekledi: biçimsel bir araştırmayı mantıksal sonucuna dek izlemek. Rodchenko ve diğer Konstrüktivist arkadaşlarının gözünde bu süpürme hareketinin sanatsal olduğu kadar politik bir önemi de vardı. Rodchenko'nun resim sanatını terk edişi, meslekdaşı Nikolai Tarabukin'in şu

²²² Öztuna, a.g.e., s.93

²²³ Batur, a.g.e., s.123

sözlerinin eyleme geçirilmesi idi: “Hali hazırdaki toplumsal koşullar yeni sanat biçimleri dayatıyor.” Eski biçimlerin ölümüne hükmeden Rodchenko yeni biçimler arama serüvenine koyuldu ve tümüyle fotoğrafa bağlandı.



Resim 70 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm, 1915-1920

<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>

Rodchenko 1923-1924 yıllarında yaptığı fotomontajlar sayesinde fotoğraf anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Devrimin ihtiyaçlarını da düşünerek, fotoğrafın salt sanat amacıyla yapılmayacağı, hayatın belgesel ve duyarlı bir yansımasını gerçekleştirmek için kullanılması gerektiği düşüncesine inanmış sanatçı bundan sonra fotoğraf alanındaki farklı ve deneysel çalışmalarına devam etmiştir. Bu deneysel çalışmalarında da makinelerin, teknolojinin sahip olduğu enerji Rodchenko'nun fotoğraflarına yansımıştır. Çarpaz kurguların ön planda olduğu bu farklı karelerde, hareketin kendisi başrolde dir. Fotoğraf karesine konu olmuş figürler ve nesnelere adeta sahip oldukları dinamizmi izleyiciye aktarır.

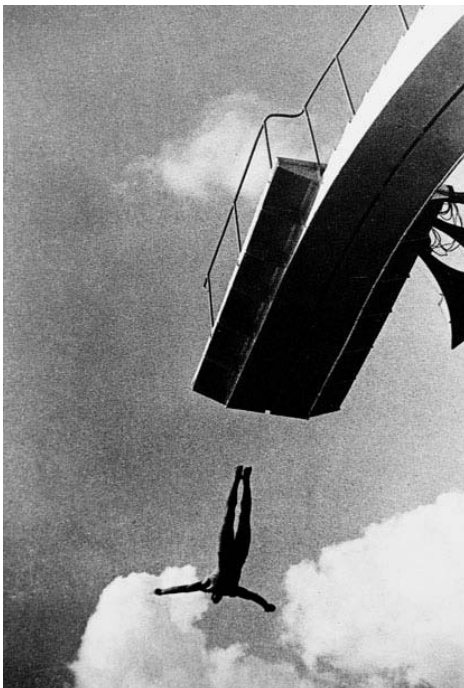


Resim 71 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920



Resim 72 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920

<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>



Resim 73 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920



Resim 74 Rodchenko, Fotoğraf, 24x36 cm. 1915-1920

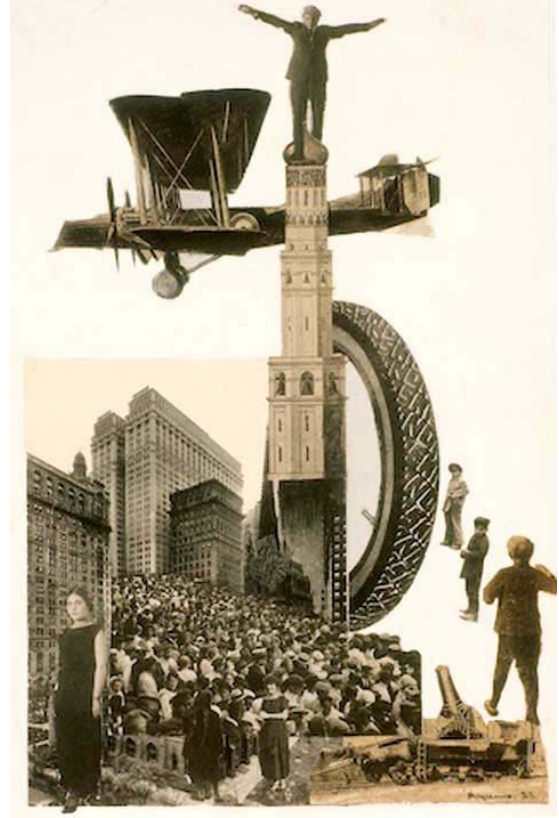
<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>

Rodchenko'nun fotoğraflarında kendine has, farklı bir çekim tekniği görülür. Genel olarak insan ölçülerine yakın bir çekim tekniği kullanmıştır. Modern kentlerin, çok katlı binaları, devasa fabrikalar, trenler, otobüsler, uçaklar gibi pek çok nesne Rodchenko tarafından birer sanat ve tasarım yapıtına dönüştürülmüştür.

Alexander Rodchenko, bireysel sanatsal ifadenin kullanımı yerine, sanatçının sosyal sorumluluklarından birinin geniş kitlelere ulaşmak olduğu düşüncesinden hareketle, 1921'de resim yapmayı bırakmış ve tasarıma yönelmiştir. Rodchenko'yu resmin sonunu ilan etmeye ve topluma hizmet için alternatif araçlar ortaya koymaya yöneltti. Bu gözüpek atılım onu tasarım, fotokolaj ve fotoğrafın birçok alanını derinlemesine araştırmaya yöneltmiştir.



Resim 75 Rodchenko, Dergi için fotomontaj, 1923
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s>



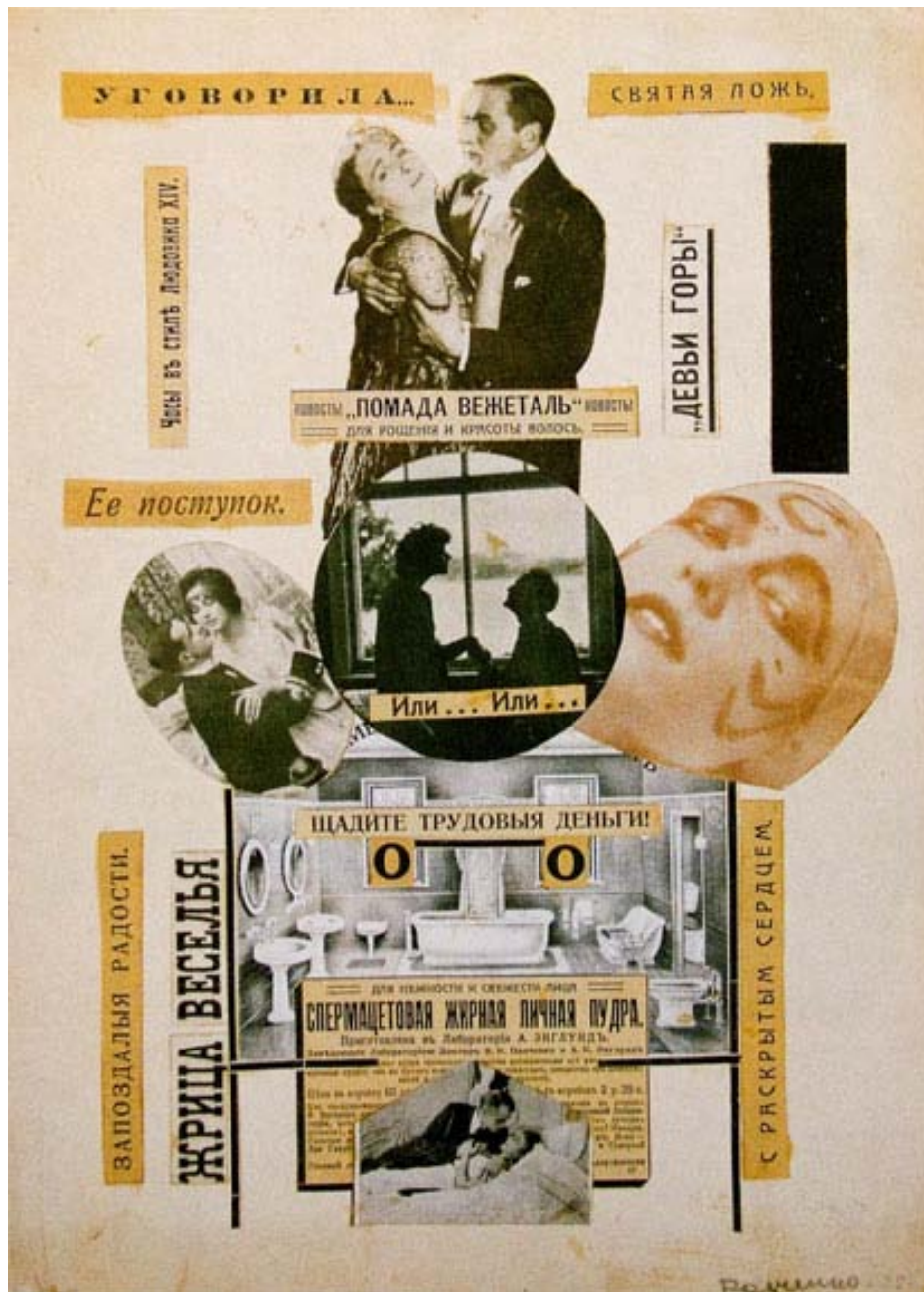
Resim 76 Rodchenko, Dergi için fotomontaj, 1923
<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>

Bu tarihten sonra Rodchenko kitap kapakları, afişler ve dergi sayfa tasarımından fotoğrafa, sinemaya, ambalaj tasarımına, mobilya elbise ve tiyatro dekoruna kadar birçok alanda tasarımlar üretmiştir.

Fotomontaj tekniğini geliştiren Rodchenko'nun fotoğrafları, özellikle afişlerde ve bildirilerde en çok kullanılan fotoğraflar oldu. Güncel sosyo-politik yayınların Rodchenko tekniğiyle resimlenmesi, devrim yönetiminin tercihleri arasında önde geliyordu.

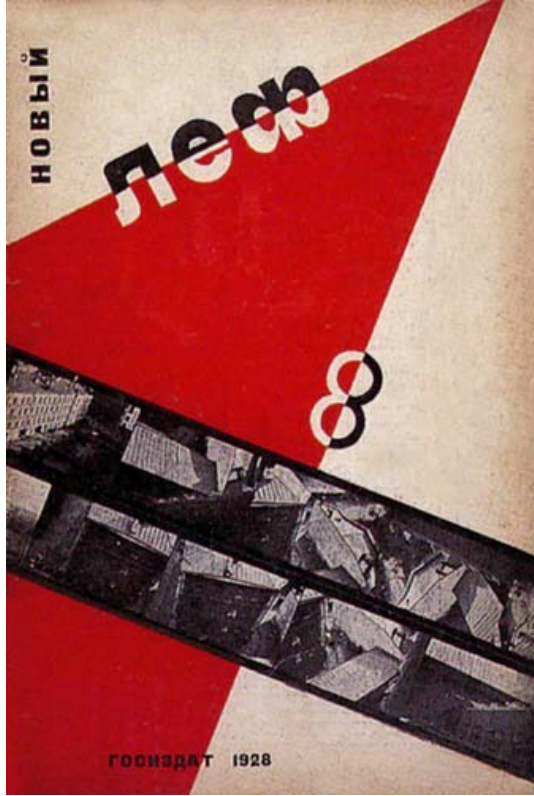
‘‘Rodchenko fotoğraf ve tipografiyi yeni bir form ve mekan anlayışı içinde bir araya getirmiştir. Sanatçının gerçekliği propagandacı anlamda biçim bozumuna uğrattığı afiş tasarımlarında, günümüzde deaynı güçlü etkisini sürdüren bir doğrudanlık söz konusudur. Rodchenko'nun çalışmaları; karşılıklı olarak yerleştirilen tipografik gruplar, sözcük ve imgenin renkle özdeşleşmesi, izleyiciyi tipografi ve görsel unsurlar arasında bağlantılar kurmaya ve yorumlar yapmaya yönelten yazı odaklı bir duyarlılık ile özgün bir fotoğraf dilinin başarılı sentezleridir. Aynı yıllarda, bulunmuş imgelerle ve rastlantısallığa, dayalı Dadacı kompozisyonlar bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Ama Rodchenko hazır imgeyi Dadacıların yaptığı gibi absürd bir melodram unsuru olarak değil, kitle iletişiminde uygun tonlarda ve doğrudan bir mesaj unsuru olarak kullanmaya çalışıyordu.’’²²⁴

²²⁴ Becer, a.g.e., s.112



Resim 77 Rodchenko, Dans Magazini için kapak, kolaj, 1922

<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>



Resim 78 Rodchenko, Novyi Lef Dergi Kapağı, 1928

1928<http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/576054576/>



Resim 79 Rodchenko, Novyi Lef Dergi Kapağı, 1923

<http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/591846356/>

Rodchenko, 1924-1934 arasında, aktif fotoğrafçı olarak sürekli üretti. Pek çok fotoğrafçıya örnek oldu, ilkeleri rehber kabul edildi. Rodchenko'nun fotoğrafları, bir dönemin anlatıcıları olmaktan çok, bizzat o dönemin yaratıcılarından biri olarak rol oynadı. Eserleriyle, "resimlerden türetilmiş buluşların sahibi" olarak tanımlanması ise, aktif olarak katıldığı devrim sürecinin onun etkilerini yorumlarken göz önünde tutulması gereken bir özelliktir. Yalnızca fotoğrafta değil, resim, grafik, heykel ve mimarlık alanlarında da sürekli yaratan sosyalist bir sanatçıydı. Sosyal ve ideolojik etkiye sahip olan soyut geometrik biçimlerin, düzenli, mantıklı, standart dilini geliştirmişlerdir. Amaçları hem tekstil, seramik, mobilya ve mimariyi içeren üretim mekanik biçimleriyle daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmayı amaçlamış afiş ve kitaplar gibi tipografi ve grafik tasarımın yeni biçimleriyle işlevsel ürünler yaratmaktaydı. Böylece yeni komünist topluma daha iyi hizmet etmiş olacaklarına dair güçlü bir inanç taşımaktaydılar.

Rodchenko, geometri uzmanının ve mühendisin malzemeleriyle düzenlemeler yapmak amacıyla bir obje olarak basılı harfi tasarımlarında önemli bir yere oturtmuştur. Tipografik öğeleri barındıran, Lissitsky' nin kitaplarının açık alanlarına zıt olarak; Rodchenko, yüzeyi düzleştirmek ve doldurmaya eğilim gösteren geniş enli, iri biçimlerle kompozisyonlarını geliştirmiştir. Tırnaksız, okunurluğu yüksek, anlaşılır tipografiyle bezenmiş yazı blokları resmin yapısının temelini oluşturmuştur.



Resim 80 Rodchenko, Mosselprom için Poster, litografi
70x100 cm. 1923
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>



Resim 81 Rodchenko, Mosselprom için Poster, Litografi, 1923
www.artinvestment.ru

Rodchenko, güçlü geometrik konstrüksiyon, saf rengin geniş alanları, blok harfler, keskin kenarlı şekiller ve okunaklı, kalın tırnaksız yazı karakterlerinden oluşan grafik tasarımlarla konstrüktivizmin ilk yaratıcılarından biri sayılmıştır. Rodchenko, gençlik, güzellik, gelecek, yurtseverlik temalarını işleyen fotoğraflar çekti. Sosyalizmin inşasını anlatan ve günümüzde pek çok insanın inanılmaz bir ütopya gibi algıladığı eşitlik ve özgürlük toplumunun yaşanmış olduğunu kanıtlayan eserler yaratmıştır.



Resim 82 Rodchenko, Mosselprom için Poster

Litografi, 50x70

<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>



Resim 83 Rodchenko, Mosselprom için Poster, Litografi, 68 x98 cm., 1920

<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>



Resim 84 Rodchenko, "Novyi Lef" Dergi kapağı, 1927
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_novyi_lef_6_b.html

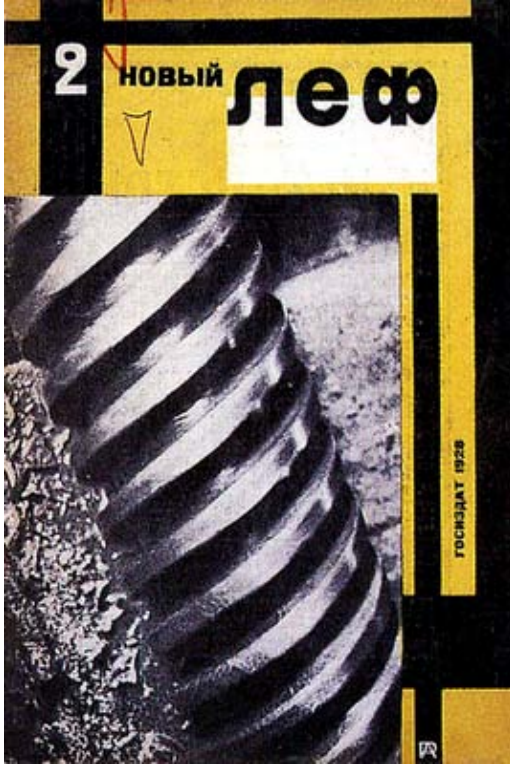


Resim 85 Rodchenko, "Novyi Lef" Dergi kapağı, 1926
<http://upstates.blogspot.com/2009/11/rodchenko.html>

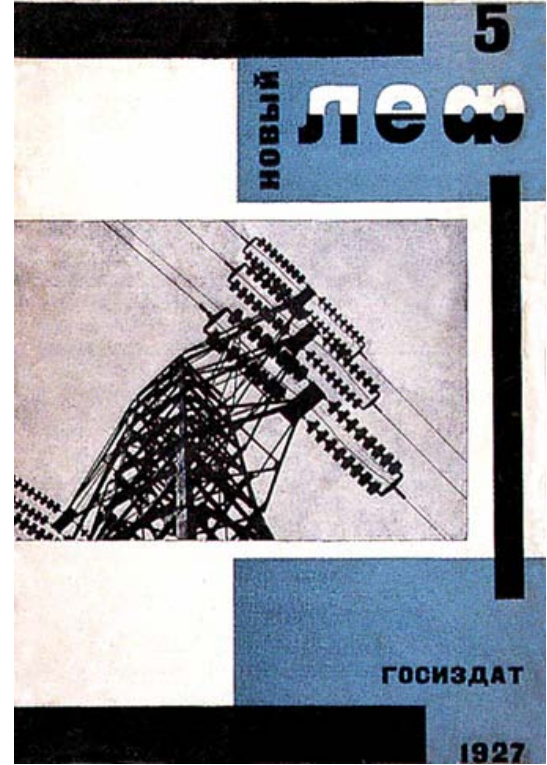
Deneysel şiirleri ve aşırı davranışlarıyla Devrim'den önce ün kazanmış olan Vladimir Mayakovski öncülüğündeki LEF çevresi içerisinde Nikolai Aseev, Osip Brik ve Sergei Tretiakov gibi yazarlar, Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi film yapımcıları, sahne yönetmeni Vsevolod Meyerhold ve edebiyat kuramcısı Viktor Şiklovski bulunuyordu. Rodchenko grubun çıkardığı dergilerin bütün kapaklarını tasarladı Lef (1923-25) ve Novyi Lef (Yeni Sol 1927-28) ve içeriklerine büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

“Lef dergisinin editörü Mayakovsky 1923 yılında şu satırları kaleme almıştı: ‘Lef’in en büyük başarılarından biriside, üretime yönelik sanatları estetikten arındırması olmuştur: İşte, Konstrüktivizm! Ve buna şiirsel bir ekleme: Kışkırtma sanatı (agit-art) ve ekonomik kışkırtıcılık... ‘ Rodchenko’nun Lef dergisi için hazırladığı tasarım ve tipografi, geometrik yapısı ve cesur renkleriyle gerçektende “estetik-dışı”ydı. Kapak yüzeyinin nere deyse üçte birini kaplayan dev boyutlu yazılar, orantılı ve canlı renkleriyle algıyı

yönlendiren birincil unsur haline dönüşmüştü. Logosunda daha çok Konstrüktivist bir form anlayışının izleri görülen Lef Dergisi, Sovyet Sanatlarının gelişiminde gerçekten kışkırtıcı bir rol üstleniyordu. Rodchenko'nun çalışmalarında görülen üslup ve amaç sentezi, Lissitzky'nin "Tipografinin Topografisi" başlıklı manifestosunda belirlediği ilkelerle tam bir uyum içindeydi. Sanatçı, bu konuda Lissitzky ile aynı görüşleri paylaşır: Sayfa üzerindeki yazılar; fiziksel varlıklarının yanında aynı zamanda görsel ve duygusal işlevlerde üstlenmelidir." ²²⁵



Resim 86 Rodchenko, "Novyi Lef" dergi kapağı, 1928
www.flickr.com/photos/20745656@N00/591846356/



Resim 87 Rodchenko, "Novyi Lef" dergi kapağı, 1928
www.flickr.com/photos/20745656@N00/591846356/

Rodchenko'nun fotoğraflarının çoğu bu dergilerin kapakları olarak kullanılmıştır. Kullanmış olduğu imgelerde gereksiz ayrıntıları ortadan kaldırmış; dinamik diyagonal kompozisyonları ön plana çıkarmış, mekanda objelerin hareketini ve yerleşimini vurgulamıştır. Rodchenko bu görseller üzerinde çalışırken; Mayakovsky' de bu görsellerin sloganlarını hazırlamıştır. Rodchenko'nun afiş üslubunda güçlü bir

²²⁵ Becer, a.g.e., s.148

kontrast üslubu, koyu renk bloklarını, sıklıkla fotomontaj ile kontrast hale getirilen güçlü diyagonal vurguyla tasarımlarını oluşturmuştur. Aynı zamanda Rodchenko; ağır, kalın, özlü, elle yazılan tırnaksız (sans serif) yazı karakterini tasarımlarında baskın olarak kullanmıştır. Bu baskın üslup, tasarımda tipografiyi daha belirgin bir hale getirip, sloganı daha etkin bir biçimde karşı tarafa yönlendirmekteydi. Lef Dergi kapaklarının tasarımında, kapak düzenlemesinin genel olarak beş eşit parçaya bölüdüğü görülür.

En altta kalan Lef logosunun alt yarısında kullanılmış olan siyah alan, artık tükenmiş eski rejimi temsil etmekteydi. Dergi logosunun alışılmış kalıpların dışında, altta yer alması ise konstrüksiyon olgusunu güçlendirmektedir. Diğer yazı bloklarını ve görsel elemanları taşıyan bu yapı, yeni rejimdeki her türlü sosyal ve ekonomik yapının taşıyıcısının sosyalizm olduğunu işaret ediyordu.



Resim 88 Rodchenko, "Lef" Dergi kapağı, 1923

<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeuer-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>



Resim 89 Rodchenko, ‘Lef’ Dergi kapağı, 1923
<http://sovietfrequency.tumblr.com/page/21>

Rodchenko ve Mayakovsky, ROSTA’nın (Rus Telgraf Şirketi) tanıtım işlerinde yakın bir işbirliği içerisinde olmuşlardır. Lenin’in Yeni Ekonomik Politikasının tanıtımında aktif bir rol üstlenmişlerdir. NEP, özel şirketlerle yarış edebilmeleri için, devletin sahip olduğu şirketleri daha sağlıklı kılan, sınırlı serbest yatırıma izin vererek Sovyet Ekonomisini yeniden canlandırmayı amaçlamıştır.

Mayakovsky, aliterasyon (ses yinelemesi) ritim ve tekrarı içeren avangard reklam metinlerini yazmış; Rodchenko, bu metinlerdeki müzikaliteyi görsellerle anlatarak, ortaya farklı ve etkili bir sentezin çıkmasını sağlamışlardır.

Mayakovsky ve Rodchenko’ nun yakın işbirliği sonucunda yaptıkları reklam işlerinde kendilerine ‘Reklam İnşaatçısı’ adını vermişlerdir. Mayakovsky ve Rodchenko’nun reklam çalışmalarında her şeyin üreticisi metin olmuştur. Rodchenko’nun tasarıma olan yaklaşımı sonucunda; Mayakovsky’nin yazdığı metinler; görsel biçime dönüşmüş, harfler daha aktif hale gelmiş ve metin

içerisindeki düşünceye hizmet etmede harf biçimlerine önemli bir işlev yüklenmiştir. Tasarımlarda cümlelerin anlamlarına, ses tonlamalarına, söz ritimlerine ve tüm mesajdaki rolüne uygun olarak kullanılan yazı karakteri, büyüklük ve rengin görsek özelliklerine göre parçalar bölünmüştür. Tipografik konstrüksiyon, kendi içinde ve sayfa üzerinde sözcüklerin düzenlemesi olarak karşımıza çıkar.

‘‘Rusya’da Konstrüktivizmin egemen stil olduğu dönemin birçok afişi Alexander Rodchenko ile şair Vladimir Mayakovsky’nin işbirliğiyle hazırlanmıştır. Reklamcılık dilini çok iyi kullanan Mayakovsky propaganda amaçlı şiir ve sloganlar yazıyordu. Bir dönemde bütün Moskova sokakları kendilerini ‘reklam konstrüktörleri’ olarak adlandıran bu ikilinin güçlü geometrik çizimler, saf renklerden oluşan geniş zeminler, eğlendirici bir metin ve berrak bir tipografiyle dolu afişleriyle donatılmıştı. Rodchenko ile Mayakovsky; kısa ve anlaşılır bir tipografinin, etkileyici geometrik formların ve geniş yüzeylere uygulanan saf renklerin vurgulandığı bir grafik tasarım stilinin öncülüğünü yaptı. Rodchenko’nun bu çalışmalar sırasında geliştirdiği kalın hatlı, serifsiz ve bloklanmış el yazıları da Sovyetler Birliğinde yaygın olarak kullanılan tipografik formların çıkış noktası olmuştur.’’²²⁶

Mayakovsky ve Rodchenko tarafından uygulanan söz dizimi (sentaks), duyarlılıkla organize edilmiş ve kışkırtmacı bir yaklaşımı ön plana çıkartmıştır. Tipografik hammaddeyi yapılandırma ve vurgulama sürecinde Rodchenko oklar, ünlem işaretleri gibi görsel dinamiği yaratabilen ya da ilgiyi çekebilen her türlü iletişim araçlarına tasarımlarında yer vermiştir. Rodchenko'nun kompozisyonları, soldan sağa, sağdan sola çapraz, piramit, düşey ya da yatay olarak birbirine geçmiş çemberler, çizgiler içerir. Montaj tekniğiyle, eski-yeni karşılaştırmaları yapmıştır. Pek çok fotoğrafında, +, x, ++, xx gibi kompozisyonlar uygulamıştır.

‘‘Rodchenko tipografi alanında hiçbir zaman radikal bir tasarım yaklaşımı sergilememiştir. Sanatçının birçok çalışmasında; sıkışık espaslı ve daraltılmış

²²⁶ Becer, a.g.e., s.143

formlarda, durağan ve kaba görünümlü, keskin köşeli, kalın ve serifsiz harflerden oluşan bir tipografinin çeşitleme ve tonlamalarla yatay ritimler meydana getirdiği görülür. Rodchenko'nun tasarladığı ve elle çizdiği yazılar Rusya'da tam siyah, (bold) serifsiz yazılar için bir standart haline almış; matbaalarda kitap kapaklarında ve başlık yazılarında yaygın olarak kullanılarak dönemi için adeta, tarihsel bir belge niteliği kazanmıştır. Birçok kişi, bu köşeli yazı formunu devrimin yeni sanat stili ile özdeşleştirir: Gerçektende süslemeden arındırılmış, iri cüsseli ve işlenmemiş formlar, hayatın saflığını her türlü gösterişten vazgeçme eğilimini çok iyi yansıtıyordu.''²²⁷

Alman Dadaların fotomontaj çalışmalarından etkilenen Rodchenko, bu teknikle kendi deneysel çalışmalarına başlamış ve Mayakovsky'nin 'Bunun Hakkında' adlı şiiri için bir dizi illüstrasyonlar yapmıştır. Genel olarak bu fotomontajlarda kullanılan görseller; dergilerden kesilen imgelerden, Mayakovsky'nin fotoğraflarından ve onun sevdiği kadın Lily Brik'in fotoğraflarından oluşmaktaydı. Alışılmış kompozisyonların dışında montaj etkilerinin güçlü etkilerinin görüldüğü bu çalışmalarda farklı, yenilikçi ve cesur anlatım tarzıyla karşımıza çıkar. Tipografi her zamanki gibi sade ve etkileyicidir.

²²⁷ Becer, a.g.e., s.143



Resim 90 Rodchenko, Bunun Hakkında için fotomontaj 1923



Resim 91 Rodchenko, Bunun Hakkında için fotomontaj 1923

<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s>

‘‘Rus Konstrüktivistleri Grosz’la, Heartfield’in yapıtlarına hayranlık duyuyorlardı. 1921’in Eylülünde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodchenko, görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotomontaja daha sonra da fotoğrafçılığa döndü. Mayakovsky’nin Pro Eto (Bunun Hakkında) adlı şiiri 1923’te yazılmış ve yayımlanmıştı, aynı yıl Rodchenko bu şiir için bir dizi fotomontaj hazırladı. Şiir, Mayakovsky’nin arkadaşı Osip’in karısı Lily Brik’e olan aşkıyla ilgiliydi. Rodchenko’nun konuyla yakından ilgili olması bu üçlü ilişkiye benzer bir ilişkiyi çağrıştırıyordu. Mayakovsky ile Lily’nin görüntüleri tekrar tekrar karşımıza çıkıyor, Lily’nin çocuk, genç kız ve kadın olarak değişik görüntüleri yansıtılıyordu. Rodchenko şiirdeki bu saplantıyı görsel bir biçimde yansıtmak için aile albümünü iyice taramış olmalı, tıpkı Mayakovsky’ninki kadar zengin ve hızlı bir içerik yaratmak için daha geniş bir fotoğraf dünyasını taradığı gibi.’’²²⁸

²²⁸ Lynton, a.g.e., s.140

‘‘Bu şiir kitabı için hazırladığı kapak ve sayfalarda fotomontaj tekniğini ilk kez deneyen Rodchenko, bu kitaptaki bütün kompozisyonları önceden yayınlanmış görsel malzemelerden rastlantısal seçimler yaparak ‘kes-yapıştır’ yöntemiyle hazırlamıştı. Sanatçı, sonraları tasarımlarında kullanacağı fotoğrafları da kendisi çekmeye başladı. 1927-1930 yılları arasında yayınlanan birçok derginin kapağında yer alan bu fotoğraflarda keskin ve sert açılara sahip, Konstrüktivist üslubun etkileri hissedilir.’’²²⁹

1920’lerin sonları ve 1930’ların başlarında sanatçılar, politik amaçlar adına fotomontaj tekniğini kullanmaya başlamışlardır. Özellikle propaganda amacı olan fotomontajın bu yeni politik tarzı, ‘‘kitlelerin yeni sanatı’’ olarak nitelendirilmiştir. Sovyetlerde, fotomontajın sanatçılar tarafından kullanımı, topluma hizmet etmek amacıyla hükümetin başarılarını yüceltmek ve desteklemek amacını taşımıştır. Genel olarak kırmızı ve siyah ağırlıklı endüstriyi ve işçi sınıfını gösteren, fotografik parçaların bir araya gelmesiyle oluşan bu fotomontajlar komünist ideali destekleyen anlatılar yaratmışlardır.

‘‘Grafik alanında fotomontaj tekniği, kurgunun özgün bir sinema olarak Sovyet sinemasında kullanılmaya başladığı yıllarda yaygınlaşmıştı. Bu tekniğin öncülerinden Rodchenko’nun fotomontajlarında da sinemasal özelliklere rastlanır: Eşzamanlı eylem, iki ya da daha fazla görüntünün üst üste bindirilmesi, ayrıntının yakın çekimle vurgulanması, çok sayıda unsurun ritmik kullanımı ve perspektife dayalı kısaltmalar... 1910’ların sonunda ortaya çıkan fotomontaj, Rusya ve Almanya’da aynı dönemde kullanılmaya başlamıştı. Bu alandaki çalışmalarıyla Rodchenko’yu da etkilemiş olan Alman Dadacılarından Hannah Höch, bütün amaçlarının makine ve endüstri dünyasının nesnelere sanat dünyası ile bütünleştirmek olduğunu söylüyordu.’’²³⁰

²²⁹ Becer, a.g.e., s.147

²³⁰ Becer, a.g.e., s.147

Alexander Rodchenko dışında, Varvara Stepanova ve El Lissitzky' de propaganda amaçlı olarak fotomontaj tekniğini çalışmalarında kullanmışlardır. Fotoğraf, sanatçılara kitlelerle iletişim kurmada en etkin ve popülist teknik olanakları sunmuştur. Tasarım, renk ve şekille iletişim kurarken; fotoğraf ve fotomontaj, spesifik sosyal mesajları yapısında barındırmıştır. Bu dönemde Sergei Eisenstein, Vertov gibi film yapımcılarının kurgulama sistemleri, fotomontaj ile çalışan görsel sanatçıları etkilemiştir.



Resim 92 Dziga Vertov, "Film Kameralı Adam", 1929

<http://idiommag.com/2010/12/rhythm-machines-john-mackay-on-dziga-vertov/>

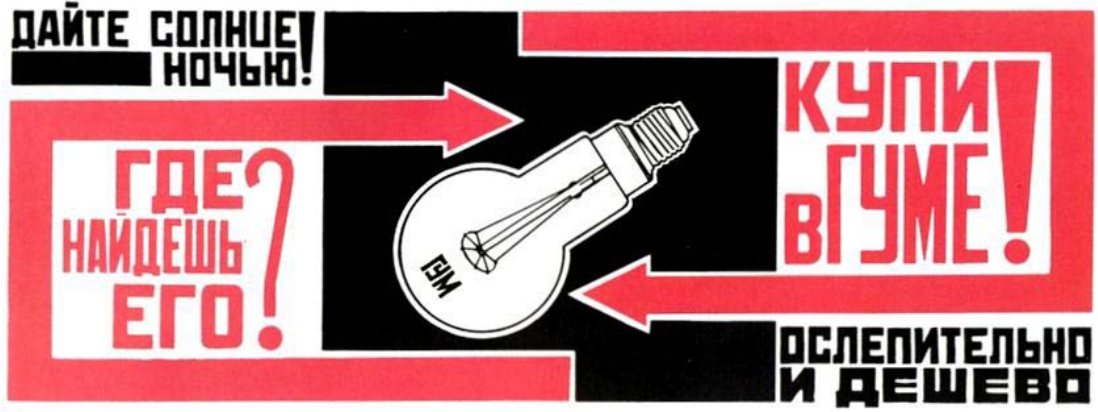
"Bu yeni teknik, farklı bir yerleştirmeye ve yan yana sıralamaya, kolajın sonsuz çeşitliliğine ve montaja olanak tanımıştır. Fotomontaj, fotoğraf ve tipografinin afiş sanatında bir arada kullanımın sağlamış ve yarattığı sınırsız çeşitlilikle yeni bir afiş sanatının doğmasına neden olmuştur." ²³¹

²³¹ Öztuna, a.g.e., s.96



Resim 93 Rodchenko, "Mosselprom" Mağazaları için Poster, 1923.

http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_ad_cigarette_mosselprom.html



Resim 94 Rodchenko, "GUM" Mağazaları için Poster, 1923

http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_daite_solnze_nochiu.html

Reklamda önemli objenin etkili bir şekilde kullanımına inanmıştır. Rodchenko belirgin geometrik harf biçimleri kullanarak, düz renklerle, çapraz kurgular, açılı fotoğraflar, çarpıcı ve farklı fotomontajlarla Konstrüktivizmin görsel temelini oluşturmuş ve bu anlaşılır, etkili ifade biçimiyle kitlelere ulaşmıştır.



Resim 95 Rodchenko, Agit Poster: We Still Have Far To Go. 1923
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_smena.html



Resim 96 Rodchenko, Ayakkabı ilanı, 1923. Slogan: V.Mayakovsky
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_smena.html



Resim 97 Rodchenko, Poster, "Kadınlar için her şey burada".

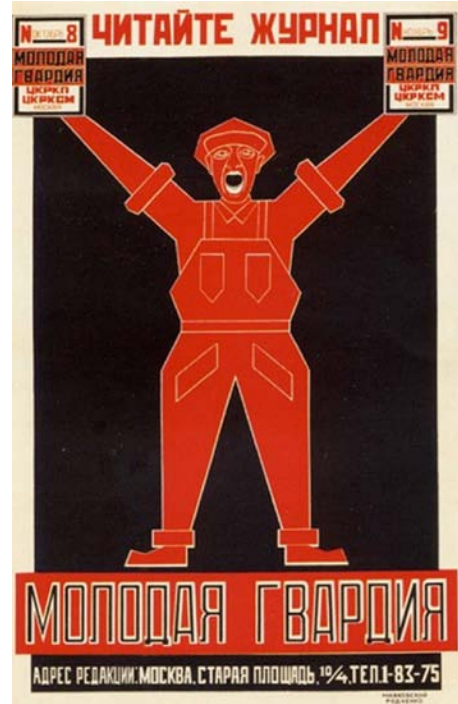
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_ad_woman.html

1923' ün başlangıcında ve iki yıllık süre zarfında Rodchenko, Devlet temelli Moskova yiyecek depoları olan Mosselprom için reklam kampanyalarında Mayakovsky ile birlikte çalışmıştır.



Resim 98 Rodchenko, Poster, Litografi, 68x106 cm. 1925

<http://www.artnet.com/artwork/426140899/972/>
alexander-rodchenko-the-sixth-part-of-the-world.html



Resim 99 Rodchenko, Komünist Dergi için Poster, 1930

<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising->



Resim 100 Rodchenko, "Cinema-Eye", Film Poster, 1924.
<http://www.pitt.edu/~slavic/courses/russ1771/posters/glaz.jpg>



Resim 101 Rodchenko, Devlet Piyango Çekilişi için Poster
<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-advertising-1920s>



Resim 102 Rodchenko, Hava Yolları için Poster, 50x70 cm, Litografi, 1920
<http://dieselpunks.blogspot.com/2011/04/shame-shame-shame.html>



Resim 103 Rodchenko, Hava Yolları için Poster, 50x70 cm, Litografi, 1923
<http://www.internationalposter.com/poster-details.aspx?id=RUL19522>

Rodchenko'nun çalışmalarında genel olarak kullanmış olduğu yazı ve harf biçimi doğal ve basittir. Bu basitliğe karşın işlevsellik konusunda büyük başarı sağlamıştır. Dekoratif özellikler yok edilerek okunabilirlik ilkesiyle şekillenmiştir. Gerek uygulama gerekse kuramsal açıdan çok yönlü olan Rodchenko'nun tarzı, işlevselciliğiyle, inşa ediciliğiyle, seri üretimle tanımlanmıştır. Bu yaklaşım Konstrüktivizmin işlevsel tasarım anlayışının en önemli simgesi olmuştur. Bu tasarım anlayışında sanatı demokratikleştirmek ve halkın beğeneceği şekle sokmak, komünist idealin başarısı olarak ortaya çıkmıştır.

“Rodchenko ve Lissitzky boşluğa dayalı bir dinamizm içinde Konstrüktivist yazılar, nesne dışı unsurlar, fotoğraf, fotomontaj ve çarpıcı renkler aracılığıyla anlatımcı roller üstlenen basılı harf ya da sözcükleri, aynı zamanda tasarımın bağımsız birimleri haline dönüştürerek grafik alanında bir devrim gerçekleştirmişlerdir. Lissitzky'nin tasarımlarında siyah, kırmızı ve beyaz gibi çarpıcı renklerin kullanıldığı güçlü ve vurgulu başlık yazıları

sınırları belirsiz bir boşluk duygusu taratan beyaz fonlar üzerinde ‘‘asılı gibi’’ görünürken; Rodchenko’nun kırmızı ve siyah dikdörtgenleri ise, tipografik karakterlere bağımsız birer grafik unsur görünümünü kazandıracak biçimde sıkı ve sağlam zeminler oluşturur. Rodchenko ve Lissitzky, geleneksel anlamda edilgen bir konumda bulunan tipografiyi hareketli ve dinamik unsurlarla ifadeci anlamda zenginleştirmeyi başaran iki önemli sanatçıdır. Konstrüktivist tasarımın temel ilkelerinden biri olan ‘‘görüntüde kinetik reaksiyon’’ yaratmak, tipografik kompozisyonlarında sürekli olarak renk ve yön kontrastları kullanan Rodchenko’nun birincil hedefi olmuştur. Sanatçının tasarımlarında şu üç özellik kendini daima hissettirir: Geometri, açıklık ve ritim.’’²³²



Resim 104 Rodchenko, Saat Reklamı için Poster, Litografi, 68x98 cm., 1923
<http://tincollage.blogspot.com/2011/02/constructivism.html>



Resim 105 Rodchenko, NEP için poster, Litografi, 70x100 cm. 1925
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_

²³² Becer, a.g.e. s.152



Resim 106 Rodchenko, Sovyet Cep Kitabı Serisi için Kapak Tasarımları
[://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s](http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/soviet-book-design-1920s)



Resim 107 Rodchenko, "USSR In Construction"
 Dergi Kapağı, 1934.
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_ussr_3.html



Resim 108 Rodchenko, "Dayosh"
 Sovyet Otomobil Dergisi için kapak, 1926.
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_dayosh_automobile.html



Resim 109 Gazete Kapağı "Radioslushatel" 33x23.5 cm. 1929

Özel Koleksiyon

http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_radio.html



Resim 110 Rodchenko, 'Herkes için Herşey' Sloganlı Devlet İşletmesi için Poster, Litografi, 68x100 cm., 1923.

http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_gum.html



Resim 111 Rodchenko, Mosselprom için hazırlanmış poster, Litografi, 1923,

<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnify&id=2759&table=items>

Rodchenko birçok Sovyet yapımı filmlerde sanat yönetmeni olarak karşımıza çıkmıştır. En dikkat çeken ve yenilikçi çalışmaları, reklam ve film afişleri için yaptığı montaj çalışmalarından meydana gelmektedir. ‘‘Potemkin Zırhlısı’’ (1925) ‘‘Kinoglaz’’ (1924) gibi filmler için yaptığı afişler, sinema afiş sanatına damga vurmuş afişler arasında yer almaktadır.



Resim 112 Rodchenko, ‘Potemkin Zırhlısı’ filmi için poster, 68x98 cm. 1905
http://va312iremakdogan.files.wordpress.com/2010/12/bronenosets_rodchenko1.jpg



Resim 113 Rodchenko, ‘Potemkin Zırhlısı’ filmi için poster, 70x100 cm. 1905
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/04/tatebritain.art>

4.4 El Lissitzky

Yirminci yüzyılın başlangıcından itibaren modernist grafik tasarım anlayışı, yazı ve resmin birlikteliğini, kimi zamanda sadece yazının kullanımını içeren sanat hareketlerinin, biçimsel, kuramsal ve radikal ilkeleri doğrultusunda gelişim göstermiştir.

Yirminci yüzyılın başlangıcında, basılı sözcük artan bir şekilde modern sanatçıların görsel ve sözel araştırmaları için önemli olmuştur. Sanatsal ve sosyal statükonun eleştirileri içerisine teknolojik kültürü, endüstrinin işlenmemiş malzemesini katan sanatçılar, avangard perspektifi iletmede ana iletişim aracı olarak basılı sözcüğün gücünü kullanmışlardır. Onlar, işlevle biçimi kaynaştıran grafik düzenlemeyi resmeden yeni tipografik üslupları araştırmışlardır. El Lissitzky bu dönemin en etkili temsilcisidir.

*“Yazıyı, tasarımın bir parçası olarak ele almıştır. Modern tasarımın birincil koşulu olan yazının okunurluğu, modernizmin işlev ve biçim bileşkeni ile örtüşmüştür. Bu noktada Grafik tasarım kendine bir iletişim misyonu üstlenmiştir. Bu misyonun belirgin karakteri ise yazı ve harf olmuştur. Aynı zamanda modernist anlayış, fotografik tasarım konsepti bağlamında, malzemesiyle ilişki içerisinde fotoğrafı da başkalaşıma uğratmış; grafik tasarımın formüle etme ve problem çözme işlevi içerisinde ele aldığı öğeleri yeniden biçimlendirmiş ve onlara müdahale etmiştir.”*²³³

Lissitzky fotomontaj tekniğiyle devrim sonrasında küçük çocuklar için resimli kitaplar hazırlamış, konstrüktif estetiğe odaklı afişler gerçekleştirmiştir. Modern tipografi konusunda önemli bir yeri olan Lissitzky Vesch/Gegenstad/Objet (nesne) adlı bir dergi yayımlamıştır. Bu dergi 1922'lerden sonra uluslararası bir sanat akımı olarak yaygınlaşacak olan Konstrüktivizm akımının biçim ve anlayışının savunucusu olmuştur.

²³³ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografî, sayı:11, 2007, İstanbul, s.91

Konstrüktivist tipografinin gelişiminde önemli bir figür olan ve 20. yüzyıl modern grafik tasarım anlayışının biçimlenmesinde etkin bir rol oynayan, ressam, illüstratör, tipografi tasarımcısı, fotoğraf sanatçısı; tam adıyla Lasar Mourduchowitsch Lissitzky 23 Kasım 1890 yılında Rusya da doğdu. Annesi fanatik bir Yahudi, Babası Rusça ve İbraniceden başka İngilizce, Almanca bilen ve bu dillerden çeviriler yapan kültürlü, açık fikirli, modern bir insandı. Erken yaşlarda sanata ilgi duyan Lissitzky lise öğrenimini büyükannesinin yanında Smolensk'te tamamlamıştı. St. Petersburg Akademisinin Resim Bölümüne Çarlı Rusya'sının ırkçı yönetimi nedeniyle kabul edilmeyen Lissitzky, eğitimini Almanya Darmstadt Teknik Yüksekokulunda Mühendislik-Mimarlık Bölümünde tamamlamıştır.

I. Dünya savaşının çıkmasıyla kesilen eğitim yıllar sırasında uzun ve geniş kapsamlı yolculuklara çıkan sanatçı Fransa, İtalya, Almanya'da bulunan dini yapıları gezip bunların mimari özelliklerini inceliyordu. Lissitzky'nin ilgisini aynı zamanda halk sanatı, Batı resim, heykel sanatı ve Japon baskıları çekiyordu.

Lissitzky'nin baskı ve çizimlerinde yüzyıl sonunda iyice yaygınlaşan Art Nouveau akımını etkileri görülmektedir. Savaş nedeniyle bir süre sonra ülkesine dönen Lissitzky 1917 Devrimiyle devrilen Çarlık rejiminin ırkçı baskısından kurtulan Riga Politeknik Enstitüsü'ne kaydolmuş ve 1918'de mimar-mühendis olarak diploma almıştır. Ancak Lissitzky'nin bu yıllardaki esas etkinliği devrimden sonraki ortamda filizlenen Yahudi Rönesansı'nın, sağlanan yeni özgürlüklere bağdaşması ve ulusal bir kişilik kazandırılmasıydı. Bu dönemde Lissitzky'i Yahudi basımevleri içinde çalışmıştır. Onlar için illüstrasyonlar, kitap kapakları ve amblem çalışmaları yapmıştır.



Resim 114 Lissitzky, 'Had Gadya'nın son sayfası, 1919
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/El_Lissitzky

*'Lissitzky, Ekim Devrimi'nin insanlık için yeni bir başlangıç olacağına yürekten inanmıştı. Bu inanca göre Komünizm ve toplum mühendisliği yeni bir düzen oluşturacak, teknoloji toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak ve sanatçı-tasarımcılar zenginleşen toplumu ve çevreyi biçimlendirecek yeni bir 'nesne dünyası' yaratmak üzere sanat ve teknolojiyi bir araya getirecekti. Bu ideal, sanatçıyı estetik deneyimi kişisel yönde geliştiren müzelerden uzaklaştırarak toplum hayatının dinamik çevrelerine yöneltmiştir. Lissitzky'nin çalışmalarını giderek artan bir oranda grafik tasarım alanında yoğunlaştırmasının başlıca nedeni budur.'*²³⁴

Laik bir Yahudi Kültürünün yaratılması, edebiyat dili olarak İbranice'nin kullanılması, yaşayan ve emekçi geniş Yahudi kitlelerinin kuvvetiyle milli formlar çerçevesinde ve gelecek idealleriyle uyum içinde bir Yahudi kültürü yaratmak amacıyla olan Lissitzky Kiev'de kaldığı sürece yerel idarenin sanat şubesinde

²³⁴ Becer, a.g.e., s.130

çalışmış aynı zamanda Yahudi Basımevleriyle ilişkisini sürdürmüştür. Daha çok çocuk kitapları üzerinde çalıştı. Sadece üçü yayınlanabilen “Çocuk Bahçesi” adında on bir kitaptan oluşan çocuk kitapları dizisi sanatçının bu döneminin eseridir. ‘Lissitzky, ‘amaca yönelik yaratı’ anlayışına Rusya’da Yahudi kültürü için promosyon araçları olarak kullanılan Aşkenaz (İbranice ile karışık Alman Lehçesi) diline ait çocuk kitaplarını resimleme yılları esnasında başlamıştır.’²³⁵



Resim 115 El Lissitzky, “The Bear”, Çocuk Kitabı İllustrasyonu, Kiev, 1919

http://www.getty.edu/research/special_collections/enlarges/enlarge_lissitzky_bear.html

1919 yılında Bolşevikler tarafından kuşatılan Kiev’den Vitebsk’e geçen sanatçı orada yeni kurulan okulda Marc Chagall tarafından mimarlık, baskı ve grafik atölyelerinin yürütücülüğüne getirildi. Mimarlık eğitiminde öngördüğü; öğrencilerine ana metod ve sistemleri yanında özgün yapı fikirlerinin, grafik ve plastik ifadelerini modeller yardımıyla öğretmekti.

²³⁵ Öztuna, a.g.e., s.94

“Lissitzky, Komünizm ve sosyal mühendisliğin yeni bir düzeni yaratacağına ve yeni teknolojinin toplumun gereksinimlerini karşılayacağına inanmış; kendisini bir sanatçı ya da tasarımcıdan ziyade inşaatçı olarak görmüş ve insanoğlu için yeni objeleri inşa ederek; sanat ve teknoloji arasında bir birlik yaratmaya çalışmıştır.”²³⁶

Aynı okulda diğer resim öğretmeni olarak görev alan Kasimir Malevich, birçok uluslararası avangard stili denedikten sonra, kendi geliştirdiği iki boyutlu, renkli sayıca çizgisel ifadelerle ağır basan formların, hareketsiz, beyaz tarafsız bir zemin üzerine serpiştirilmesinden oluşan bu soyut resim kurgusuna “Süprematizm” adını vermişti. Buna göre resim düzleminde kareler ve dikdörtgenlerle dinamik düzenlemeler yapılıyor, bunlar hem katıksız bir ifadeyi hem de sonsuz ve kozmik bir mekan da dalgalanan dünyevi ve manevi formları şekillendiriyorlardı. *“Renk skalası çok geniş, içinde eğriler, köşegenler, tekil elemanlar, hatta bazen edebi ifadelerin de yer aldığı bu metot, resme oldukça esnek bir yaratım süreci getirmekteydi.”²³⁷*

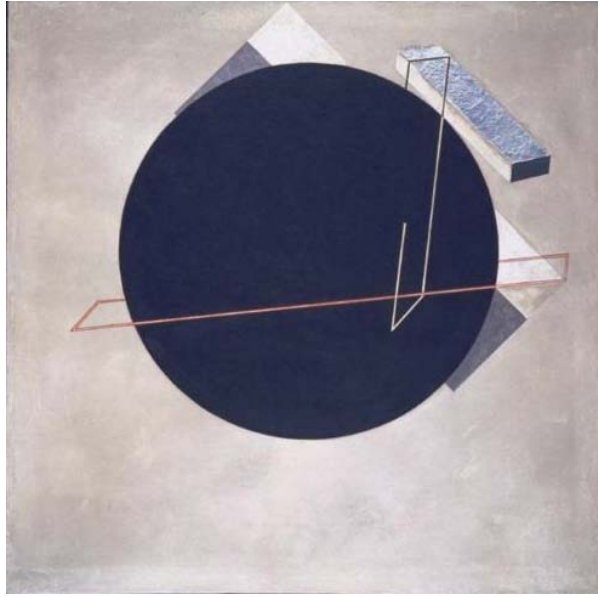
“1919-1920 yıllarında Vitebsk’te öğretim üyeliği yaptığı sırada Malevich’ten kuram ve uygulamasını öğrendiği Süprematizm, Lissitzky’nin yaratıcılık kariyerinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçı bu yeni akımı şöyle tanımlıyordu. “Süprematizm, bütün evrensel sistemin bir parçası olan mutlak formu algılamak olarak görülmemelidir. Aksine bu tavır, bütün o saflığı içinde, önceden bilinmeyen ve yaşanmamış yeni bir dünyanın açık ve temiz bir simgesi ve planıdır. Lissitzky “Dünyanın inşasında Süprematizm 1920” başlıklı makalesinde, her türlü yaratıcı ifadenin ilk kaynağı olan karenin üretken ve disipline edici gücünü şu satırlarla yüceltiyordu: “Süprematizm yaratıcı etkinlik içinde bulunan herkesi özgürleştirecek ve dünyayı kusursuzluğun gerçek bir modeli haline getirecektir. İşte bu, Kazimir Malevich’ten beklediğimiz bir modeldir. Kutsal kitaptaki Eski Ahit’in yerini ‘yenisi’ almıştır. Yeninin yerini Komünizm, Komünizmin yerini de en son

²³⁶ Öztuna, a.g.e., s.94

²³⁷ Zehra Tümertekin, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, El Lissitzky, GMK Yayınları, 1990, İstanbul

olarak ‘Süprematist Ahit’ alacaktır. Sanatçının cümlelerindeki ‘Son Ahit’
düşüncesi, Süprematizme sıra dışı bir motivasyon kazandırmıştır.’’²³⁸

Süprematizm Moskovalı avangard sanatçılar arasında hızla yayılmış, resimde başka bir anlatımı benimseyen Chagall’a karşı Lissitzky’de Malevich’in yanında yer almıştı. Malevich’in etkisinde kalan El Lissitzky kendine has bir Süprematist anlatım dili geliştirmiştir. Gelecek altı yıl boyunca çalışmalarını bu noktadan başlatarak kendi soyut sanatını oluşturacak ve yapıtlarını ‘‘Proun’’ diye adlandıracaktı. *Lissitzky 1919 yılında Vitebsk’te çalışırken Malevich’in Süprematizminden büyük ölçüde etkilenmişti, özellikle süprematizmin, devrimi desteklemek için grafik ve bu yüzden yeniden üretilebilir bir araç olarak geliştirilmesinin sorumlusuydu.*²³⁹



Resim 116 El Lissitzky, ‘‘Proun’’, 1919

<http://www.wikipaintings.org/en/el-lissitzky/proun-8#close>

‘‘Proun çalışmalarında hacim, kütle, renk, mekan ve ritim gibi temel mimari öğeler, yeni süprematist ideallerde ilişkilerde yeni bir oluşuma konu olmuştur.’’²⁴⁰ Prounlar kendi aralarında farklılıklar göstermekle birlikte, kabaca iki yada üç boyutlu birçok

²³⁸ Becer, a.g.e., s.126

²³⁹ Harrison, a.g.e., s.351

²⁴⁰ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, sayı: 11, İstanbul, 2007, s. 94

farklı, renkli geometrik biçim düzenlemelerinden oluşmuştur. Üst üste ve iç içe geçen formlardan biz, dengenin bozulduğunu, mekanın deforme olduğunu ve resim düzleminde potansiyel bir hareketi sezeriz. Kullanılan kontrast formlar, ölçek ve doku bu dinamik gerilimi arttırmırlar. Prounlar resmin gerisindeki sonsuzluktan çok resim yüzeyinden dışarıya doğru fırlayan bir mekan yaratırlar.

‘‘1919’ da Weimar’da kurulan Bauhaus’un gelişiminde Lissitzky’nin büyük etkisi olmuştur. Marc Chagall’ın anlattığına göre; Lissitzky 1922’lerde Bauhaus Weimar’daki bütün modern sanatçıları değiştirmiş, bu sanatçıların hemen hepsi de ‘Proun’ projeleri ile ilgili yoğun bir rekabet içine girmişti. Lissitzky’ye göre sanatçı yeni bir nesne dünyası yaratmak zorundaydı. Yarattığı nesne dışı diziye ‘Proun’ adını vermişti.’’²⁴¹

Genelde Lissitzky’nin açıklamaları arasında Proun’lar hakkında açık ve net bir açıklama yoktur. Ona göre, Proun resimlenmiş ve onları yapan sanatçıların cesetleriyle gübrelenmiş toprak üzerinde oluşur. Sanatçı yeniden değerlendirilen malzemenin ekonomik inşasıyla şekillenen resminde, artık resimsel tasvirden öte, bizi içine çeken bir mekan, etrafında dolaşılabilen, altından ve üstünden bakılabilen bir yapı oluşturacaktır. Artık o, bir kopyacı olmaktan çıkıp, nesnelere yeni dünyasının kurucusudur. Prounları sonuçları sadece dar bir uzman çevre tarafından değerlendirilip, anlaşılacak bilimsel örnekler doğurmaz, yaşayan göreceli cisimler ortaya koyar.

²⁴¹ Becer, a.g.e., s.140



Resim 117 El Lissitzky, "Prouns", 1920

<http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>

1920'li yılların başlarında en çok tartışılan konulardan biri de yeni yaratılacak sanatın faydası üzerineydi. Devrimle birlikte gelen yeni sosyal düzende asillerin, kilisenin, ne de burjuva kesiminin yeri vardı. Rejim, sanatı yaratıcı emek olarak değerlendirmekteydi. *'Lissitzky'nin görsel dili Rus Devriminin yeni toplumu için tasarlanmıştı. Yaşam içerisindeki tüm objelerin ve onların mekansal alanda yapılandırılması aracılığıyla oluşan yüzeyde başlangıç amacına hizmet etmekteydi.'*²⁴²

1921 yılına gelindiğinde Rusya'da genelde iki farklı eğilim göze çarpmaktaydı. Birincisi yönetimle aynı paralelde ve o yıl kasım ayı içinde 25 sanatçı tarafından güzel sanatlar alanındaki etkinliklerine son verdiklerini açıklayan, bundan sonra topluma yararlı gördükleri endüstri ve tasarım konularında çalışmanın seçen görüştür. İkincisi ise Lissitzky ve Konstrüktivistlerin oluşturduğu eğilimdir. Yine bu yıllarda cevap aranan sorular şunlardı:

²⁴² Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 11, İstanbul, 2007, s.94

1. Yeni topluma en uygun sanat akımı ve stili nedir?
2. Sanatçı ve devlet ilişkisi nasıl olmalıdır?
3. Marksizm üzerine kurulu, felsefesini değerlerini, bilincini ve tarihini emekle açıklayan bir devlet görüşü içinde sanatsal emek doğru olarak nasıl değerlendirilecektir?

‘‘Lissitzky 1922’lerde yaklaşık beş yüz yıldır kullanılan ve biçimsel yaklaşımlarına asla uyum sağlamayan Gutenberg’in hantal, kurşun harfleriyle çalışmak zorundaydı. Bu geleneksel sistem içinde, özellikle de diyagonal yazı kompozisyonlarında, teknik yetersizlik ve başarısızlıklar söz konusu oluyordu. Sanatçının normal dizgi tekniklerini kullanarak kendi özgün formlarını geliştirmesi asla mümkün değildi. Büyük bir olasılıkla, mürettibin eskizlerini nasıl uygulayacağıyla da ilgilenemiyordu. Çizim, çoğu kez onun tek çıkış yolu; çünkü metal harfler istediği sonucu almasında yetersiz kalıyordu. Çizerek hazırladığı yazılar günümüzde bile etkileyici bir teknik kusursuzluğa sahiptir.’’²⁴³

Fotomontaj, baskiresim, grafik tasarım ve resim gibi alanlarda deneyim kazanan Lissitzky’nin enerjisi ve istekliliğiyle Batı Avrupa’da Süprematist ve Konstrüktivist düşüncelerin sesi olmuştur.

Zaman içinde Tatlin’den ve Konstrüktivist anlayışından etkilenen Lissitzky, geleneksel Yahudi sanatından bağlarını koparmıştır. Grafik tasarım tarihinin, afiş alanında en önemli eserlerinden biri olan ‘Beat The Whites with the Red Wedge’ (Beyazları kırmızı kama ile vurun) adlı propaganda afişini 1919 yılında tasarlamıştır.

²⁴³ Becer, a.g.e., s.141



Resim 118 El Lissitzky, "Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun", 1919

http://platypus1789.home.comcast.net/~platypus1789/platypus_imperialism013007.html

Bu afişte süprematist tasarım öğeleri ve politik sembolizm karşımıza çıkar. Kerenski'nin beyaz güçlerine karşı Bolşevikler kırmızı renk ile ifade edilmiştir. Lissitzky 1917 Rus Devrimi'ni insanoğlu için yeni bir başlangıç olarak görmüş ve bu ünlü soyut devrimci afişi yaratmıştır. Kırmızı kama, halkı sömürerek yaşayan Çarlık düzenine ve siyahla temsil edilen yoksulluğa, karanlığa vuruluyordu. Bolşeviklerin halkın ve emekçilerin bütünleşmiş gücünün sembolü olarak da keskin kırmızı üçgen gösterilmiştir.

*“Kırmızı üçgen ve çizgiler, resmin sağında bulunan ve geri çekilme izlenimi uyandıran negatif alandaki büyük beyaz daireye doğru, saldırgan bir şekilde ve değişen hücum yönleriyle dalmaktadırlar. Basit tipografik ve geometrik elemanlar ile gerçekleştirilen bu çalışma bugüne kadar ifade gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir.”*²⁴⁴

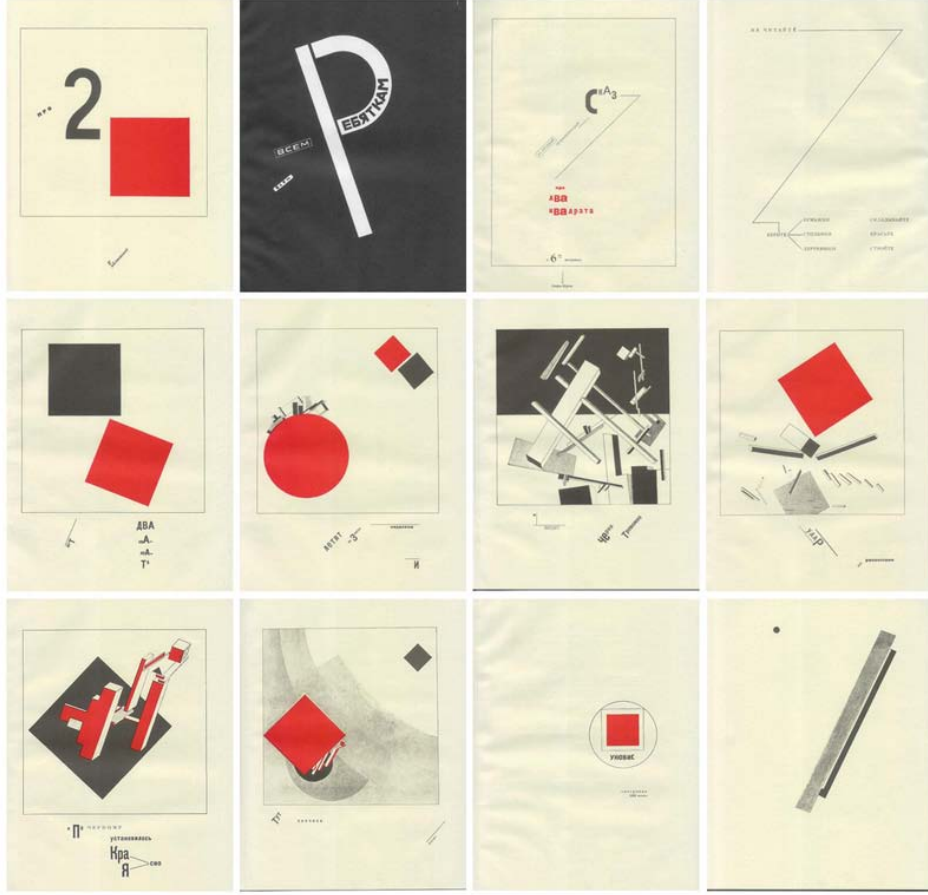
Proun'u yaratıcılığın yeni formu, geleneksel sanatın inkar biçimi, yeni formlara ulaşmada bir durak olarak gören Lissitzky, Moskova'dan sonra gittiği Berlin'de

²⁴⁴ Bektaş, a.g.e., s.59

tipografi çalışmalarına yoğunluk vermiştir. Burada, De Stijl, Bauhaus, Dadalar ve diğer Konstrüktivistlerle ilişki kurmuş ve 1920'lerde hazırladığı bir çocuk kitabı projesini Skythen grubuyla kurduğu ilişkiler sonucunda gerçekleştirmiştir. "Von 2 Quadraten" (iki kareden) adlı bu kitapta sanatçının oluşturmuş olduğu tipografik dili açık bir şekilde görebilmekteyiz. Lissitzky'nin bu ilk süprematist kitabı (iki karenin hikayesinde) biri kırmızı, biri siyah olan iki karenin dünyayı nasıl değiştirdiği anlatılmaktadır.

*"Malevich'in çalışmalarında sıkça kullandığı siyah kare, siyah daire ve siyah haç; Süprematizmin üç başrol oyuncusuydu. Bu üçlü yapı, Lissitzky'nin hazırladığı çocuk kitabının da temelini oluşturmuştur. Sanatçı çalışmasında dünyaya doğru uçan biri kırmızı, diğeri siyah iki karenin öyküsünü konu alıyor. Kitabın sayfalarında yer alan Süprematist formlar yeni bir toplum modelini gözler önüne seriyordu. Bu yeni toplumda Sosyalizm (Kırmız Kare) ve Süprematizm (Siyah Kare) ortak bir çalışma içine girmişti. Kare formlara göre diyagonal konumda yerleştirilmiş metinlerde ise farklı boyutlarda harfler kullanılmıştı. Bu öykü, Süprematist biçim anlayışının propagandacı araçlara uyarlanmasında önemli bir örnek oluşturur."*²⁴⁵

²⁴⁵ Becer, a.g.e., s.128



Resim 119 El Lissitzky, “İki karenin Hikayesi”, 1922

<http://emilyihc.blogspot.com/2011/05/constructivism.html>

“Kitap 1922’de Berlin’de ilk yayımlandığında, bir kitabın sayfası üzerinde tipografinin nasıl düzenleneceği hakkında yeni bir yol göstermiş; resim ve soyut dilin biçimlendirişini içermiş; kuramsal ve yaratıcı bir kaynak olmuş ve tipografinin görsel imgelerle olan ilişkisini düşündürmüştür. Kitap, yeni bir grafik tasarım anlayışının başlangıcına işaret etmiş; tipografi ve grafik tasarım tarihinde en önemli yayınlar arasında yer almıştır. Bu kitap, Malevich’in süprematist resim anlayışıyla Lissitzky’nin mimari anlayışını örtüştürmüştü.”²⁴⁶

²⁴⁶ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 11, 2007, İstanbul, s.96

Lissitzky 1923 yılında Vladimir Mayakovsky'nin en bilinen on üç şiirinin yer aldığı ve yüksek sesle okunması amaçlanan "'Dlya Glosa'" (ses için) adlı şiir kitabı için hazırladığı tasarım, 20. yüzyıl sinin en etkili ve günümüz Grafik Tasarım anlayışını derinden etkileyecek dönüm noktalarından biri olmuştur.



Resim 120 El Lissitzky, 'Ses İçin' (Dlia golosa) Kitap illüstrasyonu, 1923, Art Institute of Chicago.
<http://blogs.forward.com/the-arty-semite/139736/>

'Kitabı dekore etmekten çok, bütünsel bir kavram ve görsel bir program doğrultusunda yapılandırmak gerektiğini savuna Lissitzky, Mayakovsky'nin şiir kitabı için yaptığı tasarımı da bütünüyle tipografik unsurlardan oluşturmuştu. Görsel unsurlar arasında kurulan kontrast ilişkiler ve baskıda renklerin üst üste bindirilmesi gibi teknikler, Lissitzky'nin "'Dlya Golosa"' da hayata geçirdiği en önemli yenilikler arasındadır. Bu kitapla birlikte tipografi alanında önemli bir buluşa da imza atan sanatçı, okuyucunun belirli bir şiiri kolayca bulabilmesi için günümüzde fihrist ve sözlüklerde yaygın olarak kullanılan "parmak fihristi" (sayfaların sağ kenarlarında harflere göre kesilen oyuklar) düşüncesini ilk kez bu çalışmada uygulamıştır. Kitaptaki bütün metinler geleneksel tipo baskı yöntemleriyle dizilmişti. Buna karşın her şiirin başına bir giriş sayfası ekleyen Lissitzky, şiir kitaplarındaki tasarım mantığını şu benzetmeyle açıklıyordu: "Sayfalarımın şiirlerle ilişkisi, bir piyanonun kemana eşlik etmesine benzer." Sanatçı gerçekten de büyük ve

küçük harfleri, daireleri ve dizgide kullanılan diğer malzemeleri figüratif bir anlayışla kompoze ederek sayfalarda müzikal bir etki yaratmayı başarmıştı. ‘‘Sadece baskı ve dizgi tekniklerini kullanıldığı bu kitapla birlikte grafik tasarımda bir özgünlük ve anlaşılabilirlik dengesi kurulabilmiştir. Lissitzky her harfin kendine özgü biçimi ve bu biçimlerin diğer yazı karakterleriyle ilişkisini, parmak fihristinin kullanılması, cümleyi oluşturan bütün unsurların sayfa da özgür, ama ölçülü biçimde dağılımı, tasarımın şiirdeki ritimle bir etkileşim içine girmesi ve yazı sütunlarında kırmızı rengin kullanımı gibi tasarım bileşenleriyle, Mayakovski şiirinin Dışavurumcu Sembolizmini ve üslup özelliklerini anlaşılır bir biçimde görüntü diline aktarmıştır.’’²⁴⁷

Tipografinin başyapıtlarından biri olan bu kitap ve dergilerdeki sayfa düzenlemelerinde ve tipografisinde çeşitli fotoğraflardan ve yayınlanmış metinlerden yararlanmakta, tasarımını onların üzerine kurmaktadır. ‘‘Bu şiir kitabı, fiziksel yapı, tipografik tasarım ve renk kullanarak tasarladığı devrimci şiirlerin toplamından meydana gelmiş ve Rus Avangard kitap yapımının en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir.’’²⁴⁸



Resim 121 El Lissitzky, ‘Ses İçin’ (Dlia golosa) Kitap İllustrasyonu, 1923

<http://designblog.rietveldacademie.nl/?p=14765>

²⁴⁷ Becer, a.g.e., s.132

²⁴⁸ Öztuna, a.g.e., s.96

‘‘Lissitzky, bir kitap için görsel bir programı yapılandırmaya inanmış; ancak onu süsleme düşüncesine inanmamıştır. Ona göre, ‘geleneksel kitap, ayrı sayfalara yırtılmalıdır, bir poster gibi caddeye taşınmalıdır.’ Lissitzky, kitabın ‘anıtsal bir sanat eseri ‘ olduğunu söyler. Çünkü kitapların benzeri görülmeyen bir şekilde geniş halk kitlelerine ulaştığına ve insanların dünyaya bakış açılarını değiştirdiğine inanır. Geniş okuyucu kitlesine ulaşması nedeniyle kitabı dinamik bir nesne olarak gören El Lissitzky için, ‘kitaplar, aktif katılımı gerekli kılar, pasif bir deneyimi yansıtmaz; yaşayan anıttırlar.’’’

249

Bu görüşü benimseyen Lissitzky, kitabında işlevsellik kadar kalıcılığa ve kitabın bir misyonu olduğuna inanmış ve tasarımlarında bu noktalara öncelik ve önem vermiştir.

‘‘1922-1923 yılları arasında Rus yazar Ilya Ehrenburg’la birlikte Lissitzky, Süprematist, Konstrüktivist tavırları ve çalışmaları destekleyen; en son haberler üzerine bilgi veren; Çağdaş Rus sanatını Batı Avrupa’ya tanıtmayı amaç edinen. Almanca, Fransızca ve Rusça gibi birkaç dile çevrilen Veshch/ Gegenstatid/ Objekt (nesne) adlı uluslararası bir dergi yayınlamışlardır. ‘‘Bu yayının amacı Konstrüktivizmin estetiklerini duyurmaktır. Bir sanat nesnesinin nesne tarafı, bu hareketin sanatçıları için ana önem arz etmiştir. Bu yüzden dergilerinin adı ‘Nesne’ idi.’’’²⁵⁰

Lissitzky’nin bu tasarımında, derginin kapağının rengi olan kırmızı, sosyalizmi yansıtıyordu. Yalın bir anlatım ile karşımıza çıkan bu kapakta, asıl hedeflenen amaç, doğrudan ve en kolay anlaşılır bir şekilde halka ulaşmaktı. Rus Grafik Tasarımı, halk tarafından ve halk için üretilmiş olduğundan halka uzak, ve tepeden bakan bir burjuva anlayışının karşısındaydı. Üretilen her afiş, kitap gibi tasarım ürünü, işleve yönelik bir milli ürün olarak görülmekteydi. Ve ortaya çıkan bu milli ürünün hedefi Rus halkıydı.

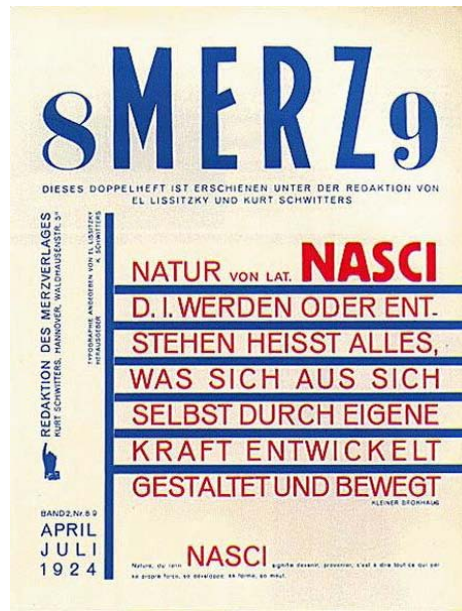
²⁴⁹ Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, sayı: 11, 2007 İstanbul, s.95

²⁵⁰ Öztuna, a.g.e., s.97



Resim 122 El Lissitzky, 'Veshch/Gegenstand/Objet' Nesne, Dergi Kapağı, 1922
<http://www.e-flux.com/journal/art-and-thingness-part-two-thingification/>

Lissitzky, Dada sanatçısı Kurt Schwitters ile birlikte "Merz" adlı Dada dergisinin özel sayısında çalışmıştır. 1924 yılının nisan-temmuz sayıları Lissitzky tarafından tasarlanmıştır ve başlığı 'Nasci' doğa idi. Bu derginin ön ve arka kapaklarının tipografik tasarımı Lissitzky'e aitti. Açık mekanın geniş kullanımı, serbest sayfa düzeni ve yatay dikey ızgara (grid) sistemi üzerinde metnin uyumlu düzenlenmesi aracılığıyla düşüncelerini görsel olarak bu çalışmada yansıtmıştır.



Resim 123 El Lissitzky ve Kurt Schwitters, "Merz" Dergi Kapağı, 1924
<http://www.smashingmagazine.com/2009/08/02/bauhaus-ninety-years-of-inspiration/>

Nasci dergisinden sonra Lissitzky, Hans Arp ile birlikte hazırladığı *Kunstismus* (The isms of art 1914-1924) ‘un kapak tasarımı, modern sanatın tarihsel bir incelemesi olarak karşımıza çıkan bu kitap tasarımının etkileri günümüze kadar gelmiştir.



Resim 124 El Lissitzky, ‘‘Hans Die Kunstismen 1914-1924’’

<http://www.betterworldbooks.com/die-kunstismen-id-3906700283.as>

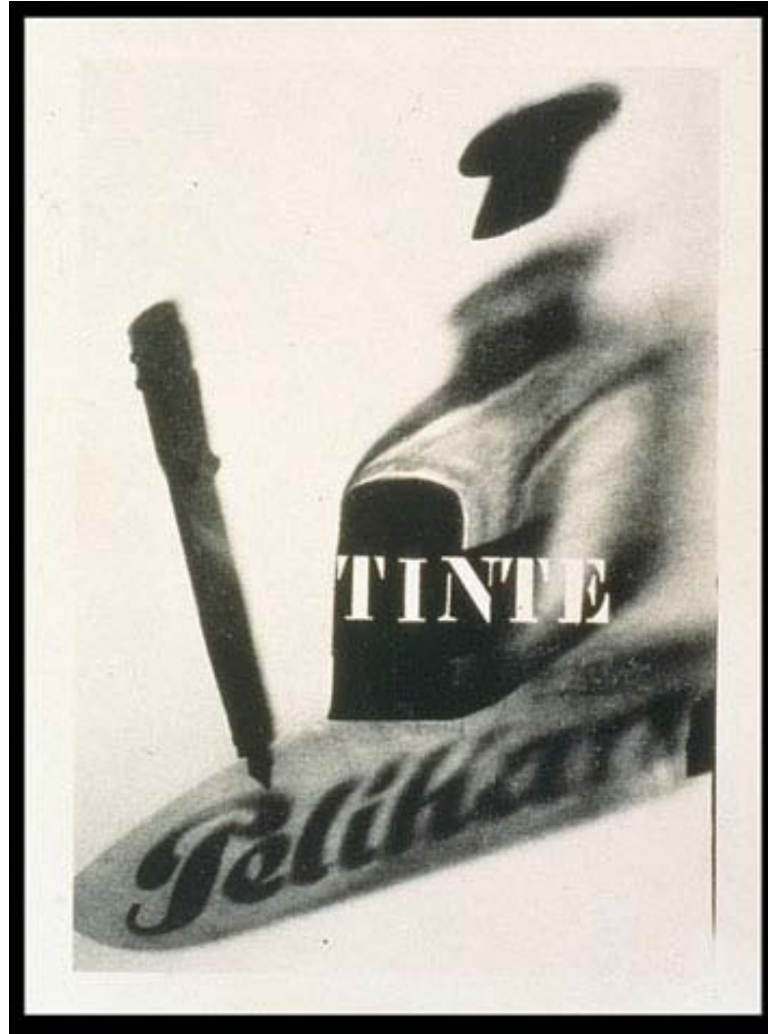
‘‘Kuntismus 1914-1924 (Sanatın İzm’leri 1914-1924) adlı kitap, 1920’lerin grafik tasarımına yeni bir perspektif açmış; sanatçının bu kitap için geliştirdiği sayfa tasarımı formatı, bilginin görsel bir program içinde düzenlenerek sunulmasında çok önemli bir adım olmuştur. İç sayfalarda metin için üç sütundan oluşan dikey bir grid, giriş sayfası için yine üç sütundan oluşan dikey bir grid, içindekiler sayfası için de iki sütunlu grid yapısıyla ‘‘inşaa edilen’’ bu kitap; serifsiz yazı karakterleri ve bar çizgileriyle modernist tasarım üslubunun etkileyici bir örneği haline dönmüştür.’’²⁵¹

Lissitzky, bir kitabın mimarisindeki en önemli öğenin tipografi olduğunu düşünüyordu. Tipografıyı adeta taşıyıcı bir yapı malzemesi olarak gören Lissitzky harf formunun sözcüklerin anlamına farklılıklar katacağını savunuyordu.

²⁵¹ Becer, a.g.e., s.133

‘‘Tanımlayıcı (grafik) ve mekana dayalı (boyutlu) form bileşimleri, dikkati metindeki belirli bir sözcüğe ya da pasaja yöneltebilir.’’²⁵²

Lissitzky'nin bir diğer ünlü projesi de Pelikan şirketi için yapmış olduğu basın ilanlarını içeren reklam kampanyasıdır. Bu tasarımlarında, fotogramların özelliğini yansıtan Lissitzky, şirketin ürünleri olan mürekkep, karbon kağıdı ve daktilo şeritleri için basın ilanları ve posterler hazırlamıştır.



Resim 125 El Lissitzky, Pelikan mürekkepleri için basın ilanı, 1925

<http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=5947>

²⁵² Becer, a.g.e., s.139



Resim 126 El Lissitzky, Pelikan Mürekkepleri için basın ilanı, Litografi, 45x33 cm. 1925

<http://www.tonyscanlonposters.com/new.php?photo=348>

Kavramların mümkün olan en ekonomik yolla ifade edilmesi gerektiğini sıkça dile getiren Lisssitzky, tipografi ve kitap tasarımı konusundaki düşünce ve kuramlarını 1923 ile 1926 yılları arasında yazdığı makale ve manifestolarla da yazıya dökmüştü.

‘‘Tipografinin Topografisi (1923):

- 1. Basılı sayfa üzerindeki sözcükler işitme yoluyla değil, görerek öğrenilir.*
- 2. Düşünceler alışılmış ve geleneksel sözcüklerle iletilir. Ama düşünce harflerle somutlaştırılmalıdır.*
- 3. İfadede ekonomi: Ses (fonetik) yerine, görüntü (optik).*
- 4. Tipografik mekaniğin kurallarına göre; kitap alanı içinde harflerle biçimlendirilen tasarım içeriği vurgulanmalı ve kullanılan üslupla uyum içinde olmalıdır.*
- 5. Yeni optiğe gerçeklik kazandıran ve betimlemeye yönelik malzeme ve yöntemlerle tasarlanan kitap alanı. Eğitilmiş ve kusursuzlaştırılmış bir göze yönelen mucizevi gerçeklik.*
- 6. Sayfa diziminde süreklilik (sekans) Sinemasal (biyoskopik) kitap.*
- 7. Yeni kitap ‘‘yeni yazar’’ı talep eder. Tüy kalem ve mürekkep hokkası çoktan öldü.*
- 8. Basılı sayfa zaman ve mekan kavramlarının üzerindedir. Basılı sayfa ve kitabın sonsuzluğu üstün kılınmalıdır.*

9. *Merz Dergisi, No: 4, Hannover*''²⁵³

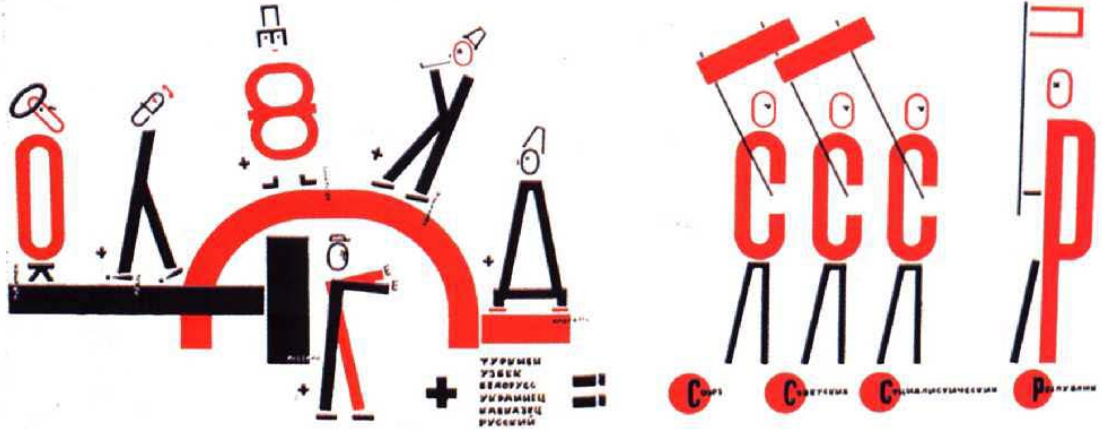
Lissitzky'nin tasarımlarında, genel olarak beyaz zemin üzerinde, tam zıt olarak ve keskin bir şekilde kullanılan geometrik formlarla, tasarım daha dikkat çekici ve etkili bir hale gelmekteydi. Yaratılan bu farkındalık tasarımı ayrıcalıklı kılıyordu.

''Kontrast, Lissitzky'nin en belirgin özelliğiydi. Geliştirdiği tipografik öğretilerin doğasında birçok basılı malzemede rastladığı 'gri tek düzeliğe' karşı çıkan tepkisel bir tavrı gözlemek mümkündür. Sayfalarında coşku dolu başlıklar ve kalın çizgiler (bar) kullanarak metin vurgulamaları yapıyor, böylelikle okuyucunun ilgisini istediği gibi yönlendirebiliyordu. Sanatçı, bir metnin dizgisinde bile okuyucuya zevk vermek ve ruhunu okşamaktan çok, onu şaşırtmayı ve irkiltmeyi hedefliyordu. ''²⁵⁴

Lissitzky'nin organik büyüme ve gelişmeye duyduğu ilgi onun doğal gelişme ve biyolojik süreç karşısındaki hayranlığını da açıklamaktadır. Döllenme, gebelik ve çocuktan yetişkin insana değin uzanan doğal ve biyolojik gelişmesine saygı duymuştur. Bundan dolayıdır ki hiç bir avangard sanatçıda görülmeyen, insanoğlunun gelişme ve büyümeye en açık olduğu çağa yani çocukluğa çok büyük ilgi beslemekte ve çocuklara yönelik birçok eser vermiştir.

²⁵³ Becer, a.g.e., s.134

²⁵⁴ Becer, a.g.e., s.141



Resim 127 El Lissitzky, Çocuk Kitabı için eskizler, “Türkmen, Özbek, Beyaz Rus, Ukraynalı, Kafkas, Rus eşittir SSCB”,1928
<http://uploads2.wikipaintings.org/images/el-lissitzky/four-arithmetic-actions-1928.jpg>

Lissitzky sanatını Prounlarla belirli bir noktaya getirmişti. Prounlardan mimarlığa yumuşak bir geçişin olmayacağını 1923 Berlin Büyük Sanat Sergisi nedeniyle tasarlayıp gerçekleştirdiği Proun Odasıyla fark etmiş, hayali Proun mekanıyla gerçek mimari mekanın ifade edilemeyeceğini görmüştü.



Resim 128 El Lissitzky, Proun Odası, Berlin, 1923
<http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>

Prounlar gelişme ve ilerlemelerini ancak fotoğraf ve filminin sanatında sürdürebilirlerdi. Üçüncü boyutun gerçek mekansal tanımıysa ancak mimarlıkta mümkündü. Lissitzky 1924 ve 1926 yılları arasında birçok fikir aşamasında kalan mimari tasarımlar yapmıştır. Bunlar arasında ‘‘Lenin Tribünü’’ ve ‘‘Wolkenbügel’’ adını verdiği tamamı sekiz eş yapıdan oluşan yüksek büro binası tasarımları vardır.

Sanatçının son dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1931-1941 yılları Stalin’in saf komünizmi yerleştirmek amacıyla giriştiği uygulamalara rastlamıştır. Komünizmi toplumun amaçlanan zihinsel gelişimi ve eksiden artıya geçişinde sürekli bir süreç olarak değerlendiren Lissitzky, hiçbir zaman ne tam bir Bolşevik ne de Komünist partisinin bir üyesi olmuştur. İnşa halindeki SSCB adlı devlet propaganda dergisinin sayfa tasarımlarını, her dergi için anlaşmasını yenilemek ve elinden geldiğince propaganda yanı fazla sayılar dışındakileri seçerek sürdürmüştür. Yine devlet adına Kızıl Ordu, Sovyet ağır endüstrisi ve gıda sektörünü konu alan albümler gerçekleştirmiştir. Onun bu dönem çalışmalarına topluca bakıldığında daha çok görsel imgelere ağırlık verdiği görülebilir.

Lissitzky’nin eserlerinde, fotomontajlar, üst üste bindirmeler, dairesel kesitler, diyagonal yan yana getirilişler belli başlı düzenleme karakteristiğini oluşturmaktadır. Tipografide olduğu gibi kitabı ele alışında da gelenekseli sürdürmemiş, okuma hızını ve ilgisini arttırmak amacıyla kitap içine koyduğu katlanmış ya da yarım sayfalarla bu alanda yani ve özgün uygulamalar gerçekleştirmiştir.

‘‘Tüm yaşamı boyunca tasarımlarında görülen en önemli etken şüphesiz ‘‘başlangıç’’ fikridir. Bu her şeyin başlangıcı olarak düşünülebilir. Hayatın başlangıcı, gelişmenin ve yetişkinliğin başlangıcı, bir kitabın başlangıcı, gelecekteki yaratım ve aktarımların başlangıcı olarak değerlendirdiği ve bir katalizör olarak gördüğü Prounları, fuar ve sergi mekanlarının başlangıcı olarak tasarlaması. Bu başlangıçlar ve yeni buluşlarla yaratımlarını

yönlendiren Lissitzky her zaman içinde bulunduğu anın olgularını kullanmakta büyük bir titizlik göstermiştir.’’²⁵⁵

‘‘Lissitzky sayısız sergi düzenlemelerini ve Sovyetler Birliği için propaganda çalışmalarını tasarlamıştır. Yirminci yüzyılın grafik tasarımına egemen olan üretim teknikleriyle ve üslupsal araçlarla deneyim kazanan çalışmaları, Bauhaus, Konstruktivizm ve De Stijl hareketlerini büyük ölçüde etkilemiş, tipografi, sergi tasarımı, fotomontaj, afiş ve kitap tasarımı alanlarına önemli bir yenilik getirmiştir. Lissitzky teknoloji ve sosyal mühendisliğin bir ütopyayı yaratması için yeni bir geleceğin kaynağı olarak Rus Devrimi ve Komünizmi görmüştür. Tipografik düşünceleri araştırmış, sayfa düzenlerini tasarlamak için kraft kağıt kullanmış, fotomontaj ve baskı resimle deneyim kazanmış ve sayfa üzerinde negatif mekanla biçimlerin ilişkisini araştırmıştır. Lissitzky, Stalin rejiminin güvenilir propagandacısı olmuş ve tasarımları süprematist ve konstrüktivist düşüncelerin görsel ifadesi haline dönüşmüştür.’’²⁵⁶

Lissitzky, 1941’de Almanya’nın Rusya’yı işgalinden sonra ölmüş fakat grafik sanat ve grafik tasarım dünyasına kazandırdıkları etkinliğini günümüze dek korumuş ve birçok akımı olduğu gibi birçok tasarımcıyı ve sanatçıyı da etkilemiştir ve de etkileyecektir.

‘‘Lissitzky’nin yaratıcı tasarım yöntemleri; Laszlo Moholy-Nagy, Karel Teige ve Jan Tschichold başta olmak üzere, Batı Avrupalı tasarımcıları derinden etkilemiştir. Sanatçı, grafik tasarım alanında ekonomi ve işlevsellik ilkelerine dayalı yeni formlar üzerinde çalışırken, aynı zamanda metin ve tasarımı birbirinden koparan amaçsız ve soyut bir deneyselliğe ve yanlış iletişime yol açan estetiği de karşı çıkıyordu.’’²⁵⁷

²⁵⁵ Tümertekin, a.g.e.

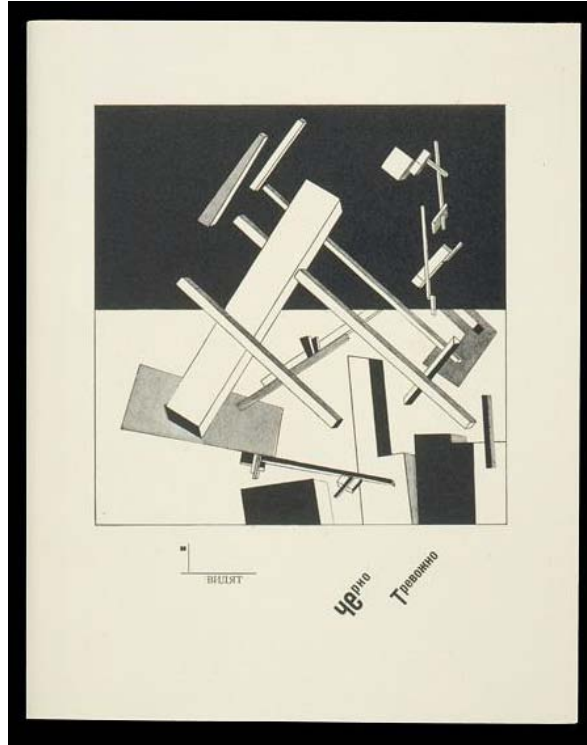
²⁵⁶ Öztuna, a.g.e., s.97

²⁵⁷ Becer, a.g.e., s.140



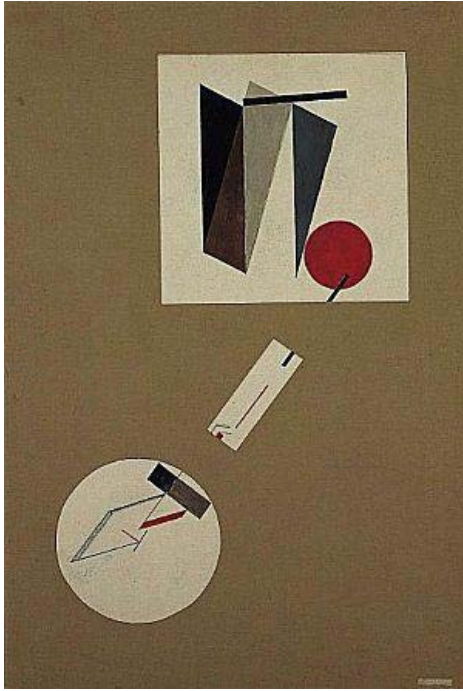
Resim 129 El Lissitzky, "Konstruktif Kompozisyon", Litografi, 53x45 cm. 1920

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3569&page_number=19&template_id=1&sort_order=1



Resim 130 El Lissitzky, "Süprematist İki Karenin Hikayesi", üçüncü sayfa, 1922

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3569&page_number=27&template_id=1&sort_order=1

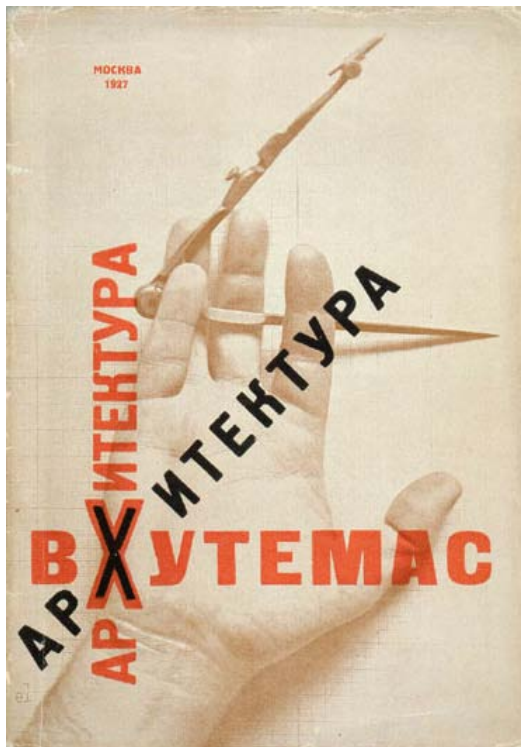


Resim 131 El Lissitzky, "Proun", Soyut Kolaj, 1922



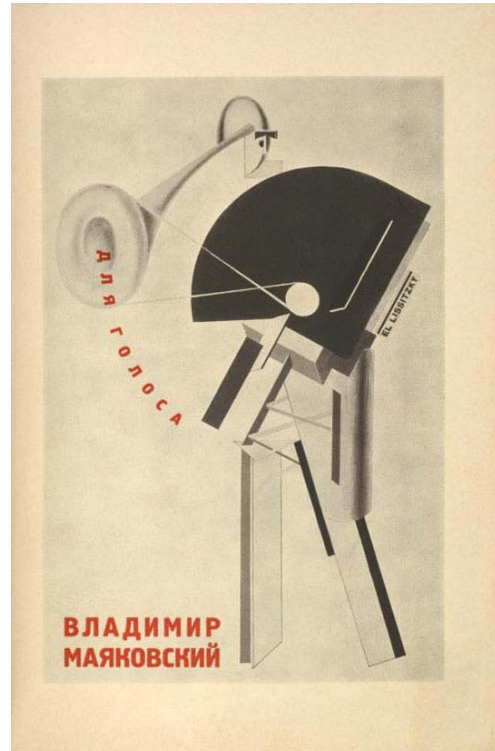
Resim 132 El Lissitzky, "Proun", Soyut Kolaj, 1922

http://www.terminartors.com/artworkprofile/Lissitzky_El-Proun



Resim 133 El Lissitzky, "Vkhutemas", Dergi Kapağı, 1927

<http://kwerlejek.soup.io/tag/lissitzky>



Resim 134 El Lissitzky, "Konstruktif Kompozisyon", 1925

<http://madamepickwickartblog.com/2011/04/modernism-where-do-we-go->



Resim 135 El Lissitzky 'Artists Brigade' Kitap Kapağı, 1931

<http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/04/well-known-constructivist-book-covers.html>

5. Rus Konstrüktivizmi'nin Grafik Tasarımın Görsel Diline Etkileri

“Farklı ideolojik gündemlerine rağmen süprematistlerle, konstrüktivistlerin başlattığı soyut, geometrik formların görsel sözlüğü, dünyanın her köşesindeki resim, heykel, tasarım ve mimariyi derinden etkiledi. Benzer biçimde bu iki grup ile konstrüktivistlerin kendileri arasında geçerli olan ‘sanat için sanat’ ve ‘hayat için sanat’ tartışması sanat tarihi boyunca hala gündemden düşmemiştir.”²⁵⁸

Konstrüktivizm tüm tasarım dallarında yapısalcı özellikleriyle, işlevin formu belirlemesi amacıyla kullanılmıştır. Görünüş ve prestijden önce işlevsellik amacını birincil amaç olarak gören Konstrüktivizm, grafik tasarım ürünlerinde iletilmek istenen mesaj ve verilmek istenen bilginin aktarımında hiyerarşik düzen ve analitik

²⁵⁸ Dempsey, a.g.e., s.109

yapısıyla çok etkili olmuştur. Kabaca, bir binanın temelini ve ana hatlarını oluşturan Konstrüktivizm, grafik tasarımcının ele aldığı işi tasarlama sürecinde ihtiyaç duyduğu yapısal iskeleti kurma açısından çok yardımcı olmuştur. Her tasarım ürününün ana yapısını oluşturan bu anlayış, tasarımcının tasarımını yaptığı afiş, dergi, ürün ambalajı gibi tasarım ürünlerinin, kendi dünyalarına ait referanslarıyla birlikte, ana hatlarıyla ortak bir grafik tasarım dilinin oluşumunu sağlamıştır. Rus Konstrüktivizminin beraberinde gelişen Bauhaus ve De Stijl hareketlerinde de etkisi büyüktür. Modernizmin analitik ve işlevsel düşünme sistemiyle ortaya çıkan bu akım, her kesimden insanın kullanabileceği ve hayatında yer edebileceği ortak paydaları referans alarak, yalın ve stilize işler üreterek Modernizmin en önemli görsel dil yapısını oluşturmuştur. Rusya'da sosyalist rejimle birlikte ekonomik bütçeli ama kaliteli iş üretme misyonunun gerçekleştirebildiğinin somut bir göstergesi olmuştur. Bauhaus ve De Stijl tarafından geliştirilen Rus Konstrüktivizmi, Almanya ve Hollanda'da renk kuramcıları ve estetikçiler tarafından geliştirilerek günümüz grafik tasarımının görsel dilinin oluşmasında haklı bir pay sahibidir. Modernist dönemde, Dadaizmden, Ekspresyonizme, Bauhaustan, Fütürizme kadar birçok akımın ortak paydası olan yapısalcılığı kendi bünyesinde rasyonelleştirmiş ve özellikle Bauhaus'unn sistematikleştirme konusunda ürettiği birçok mimari, endüstriyel tasarım ve grafik tasarım ürününe ışık tutmuştur.

“Rus Konstrüktivizmi'nin buluşa ve güçlü kompozisyona dayalı yapısı 1980'lerden sonra adeta yeniden keşfedilmiş ve özellikle Batı Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan postmodern tasarım stillerini derinden etkilemiştir.” ²⁵⁹

Bugüne bakıldığı zaman Rodchenko ve Lissitzky'nin öncüsü olduğu Konstrüktivizmden etkilenen birçok sanatçı ve tasarımcı görebiliriz. Rodchenko ve Lissitzky'nin ürettiği eserler o kadar güçlü ve etkiliydiki, etkileri bugüne kadar farklı dönemlerinde, dünyanın farklı tasarımcıları için her zaman bir esin ve motive kaynağı olmuştur.

²⁵⁹ Becer, a.g.e., s.112

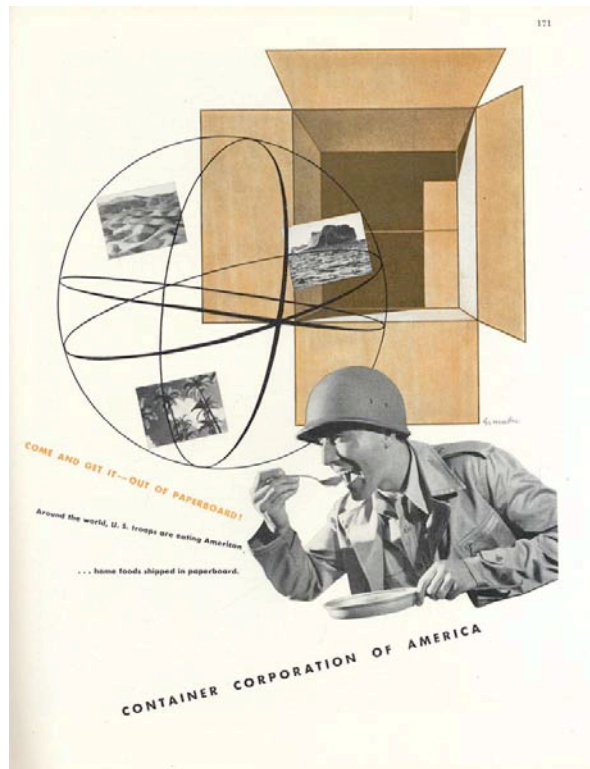
5.1 Rus Konstrüktivizmi'nin Grafik Tasarıma Örneklerle Etkileri



Resim 136 Alexander Rodchenko, "Leningrad Devlet Yayınevi" için poster tasarımı, karışık teknik, 63 x 88cm.

1924, The Pushkin State Museum of Fine Arts

<http://www.wikipaintings.org/en/alexander-rodchenko/rubbers-of-rezinotrest-1925-1#supersized-artistPaintings->



Resim 137 Herbert Matter, Amerikan Kargo Şirketi için Poster, 1941

<http://www.fulltable.com/vts/c/concor/cca/30.jpg>



Resim 138 Susannah Briggs, Poster, 2011

<http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/08/constructivism-inspired-posters.html>



Resim 139 Sosyal kampanya için afiş, 40x65 cm.2006

<http://medussa.lacoctelera.net/post/2008/02/25/obey-the-kitty>



Resim 140 Aloysius Hadeda, Poster, 2011

<http://www.behance.net/gallery/Toys-in-the-USSR-boy-/1590655>



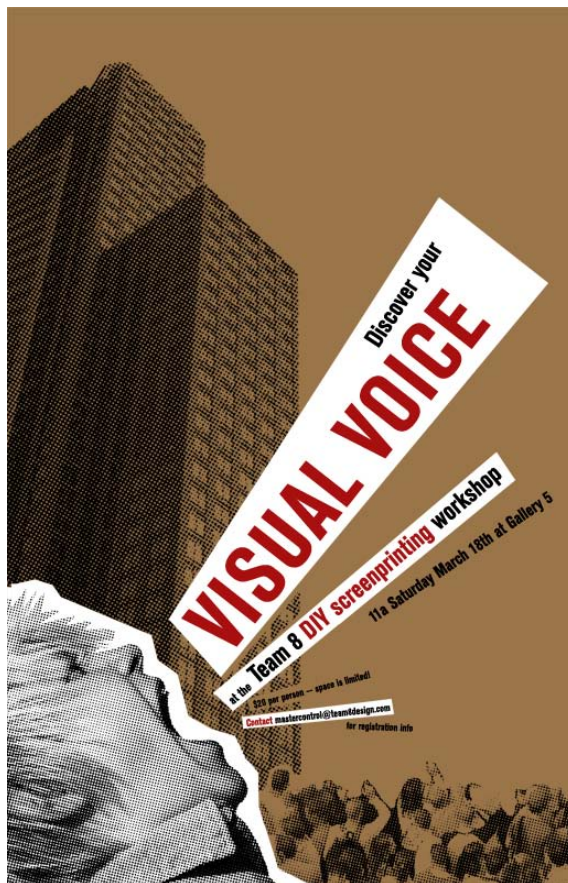
Resim 141 Shepard Fairey, Poster, 2008

<http://seesaw.typepad.com/.a/6a00e54fabf0ec8833010534a741d6970c-pi>



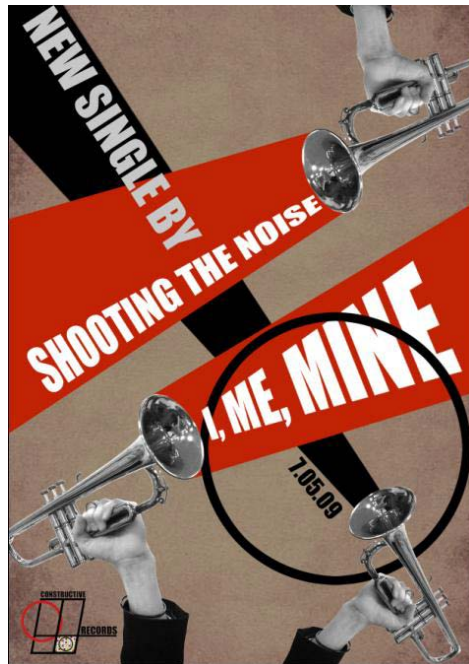
Resim 142 Marcelo Moreno, Poster, 30x42 cm. kolaj, 2008

<http://marcelomoreno.deviantart.com/art/Macacada-87452488>



Resim 143 Team 8 Design , Poster, 2011

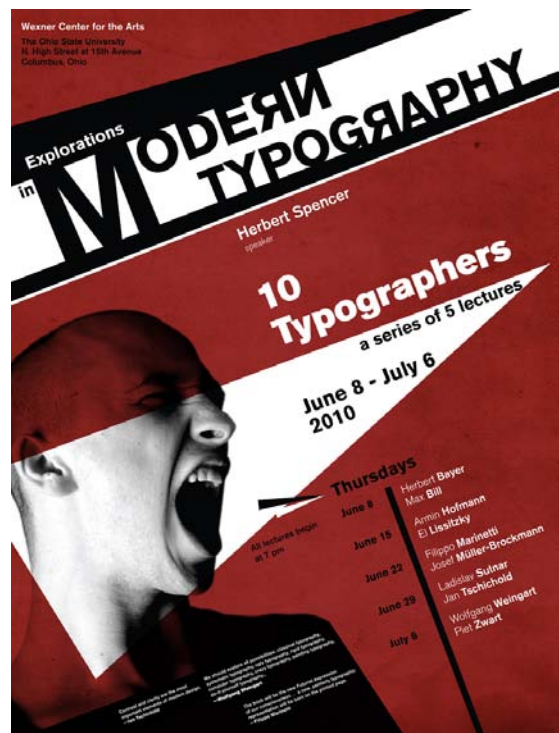
<http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/09/inspirational-modern-constructivist.html>



Resim 144 Richard Smith, "Shooting the Noise" Poster, 2009
<http://www.geeks.co.uk/wp-content/uploads/2009/10/Under16winner.JPG>



Resim 145 Ann Ramones, Poster, 2008
<http://www.tomoarigato.com/print.php>



Resim 146 Tomo Tsuchiya, Poster, 2010
<http://graeme-henson.com/design-461-type-posters>



Resim 147 Francesco Vezzoli, Lady Gaga için Poster
<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2009/11/13/now-installing-francesco-vezzoli-gets-gaga-to-moca/>



Resim 148 Stolichnaya Marka Votka için basın ilanı
<http://whiskeygoldmine.com/wp-content/uploads/2011/01/Stolichnaya-vodka-poster.jpg>



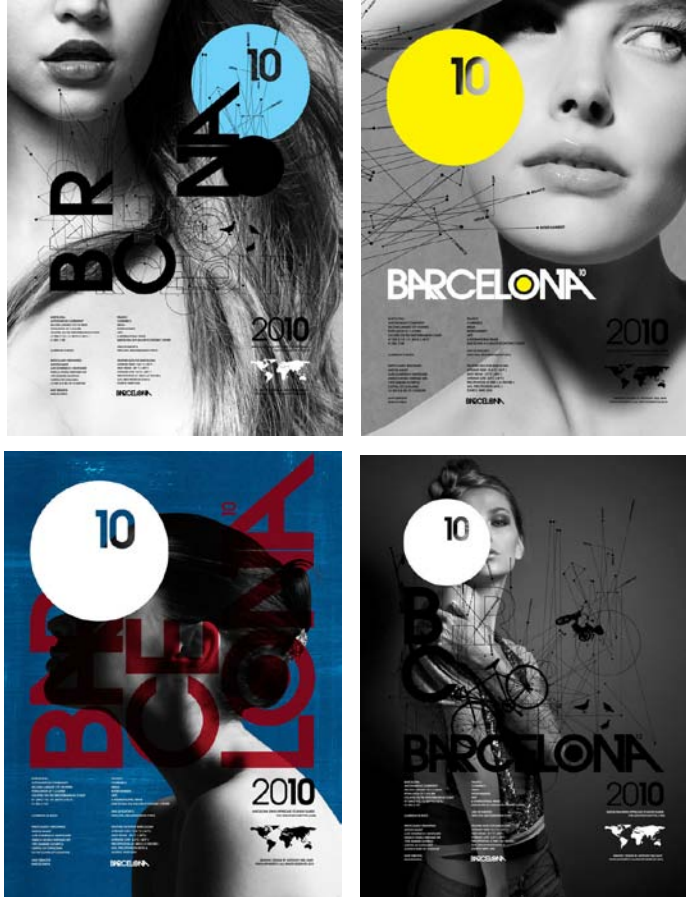
Resim 149 Paulo Canabarro, Poster, 2008
<http://www.hitherehammy.com/tag/gig/>



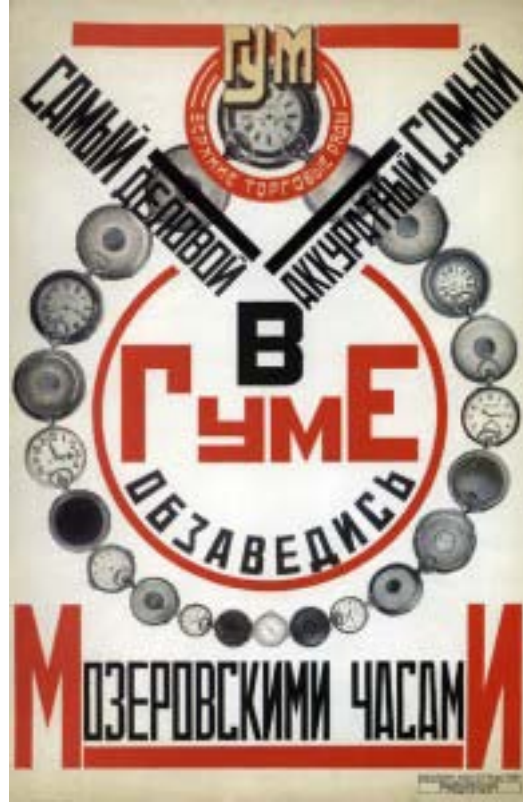
Resim 150 Shepard Fairey, Poster, 2007
<http://abduzeedo.com/propagit-propaganda-and-agitation-poster>



Resim 151 Rodchenko, Kapak Tasarımı, (Yeni Hayat ve Sanat) 22x16 cm. 1923.
<http://www.artvehicle.com/events/266>



Resim 152, 153, 154, 155: Anthony Dart, Tipografi Sergisi için Poster, 2010
http://balladora.blogspot.com/2011_03_01_archive.html



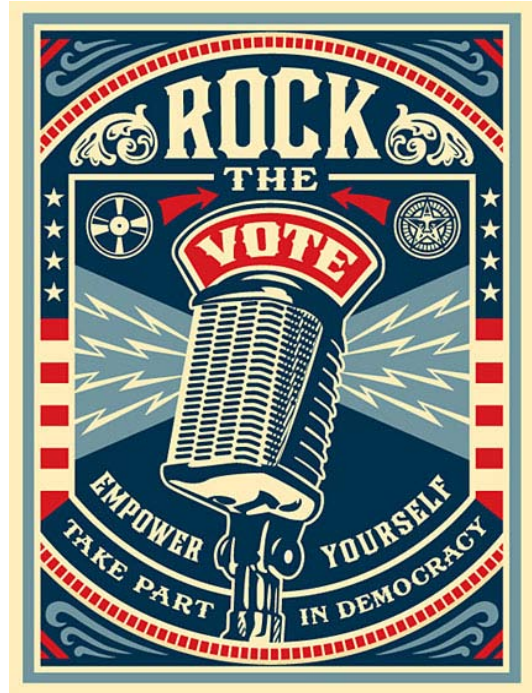
Resim 156 Rodchenko, Saat Markası için, Poster, Litografi, 1925

<http://www.wikipaintings.org/en/search/alexander%20rodchenko#supersized-search-242262>



Resim 157 Shepard Vailey, Konser için Poster, 48x68 cm. 2008 Resim 158 Shepard Vailey, Konser için Poster, 50x70cm.

<http://omgposters.com/2008/06/29/this-weeks-obey-print-rock-the-vote/>





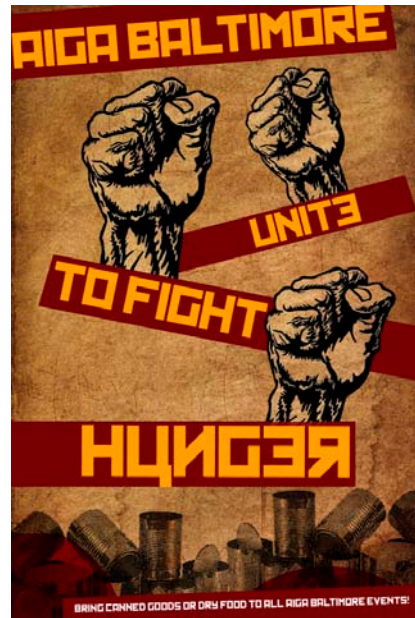
Resim 159 Rodchenko, 'Fire's Man', Poster, Litografi, 1929

<http://www.wikipaintings.org/en/alexander-rodchenko/the-fire-s-man-1929#supersized-artistPaintings-242259>



Resim 160 Dog On Fire Design, 2009

<http://vaniergfx.blogspot.com/2011/04/constructivist-posters.html> www.behance.net/gallery/Unite-to-Fight-Hunger-AIGA-Baltimore-food-drive/856850



Resim 161 Bob Gillespie, Açlıkla Savaş konulu Poster,

www.behance.net/gallery/Unite-to-Fight-Hunger-AIGA-Baltimore-food-drive/856850



Resim 162 Rodchenko, Dergi Kapağı İllüstrasyonu 'Young guard' Fotomontaj, 48x32 cm., 1924
<http://www.wikipaintings.org/en/Tag/dobroliot#supersized-search-242221>



Resim 163 Tadanori Yokoo, Poster, 48x68 cm.
http://miscellaneous-pics.blogspot.com/2010_09_01_archive.html



Resim 164 Tadanori Yokoo, Poster, 35x50 cm.



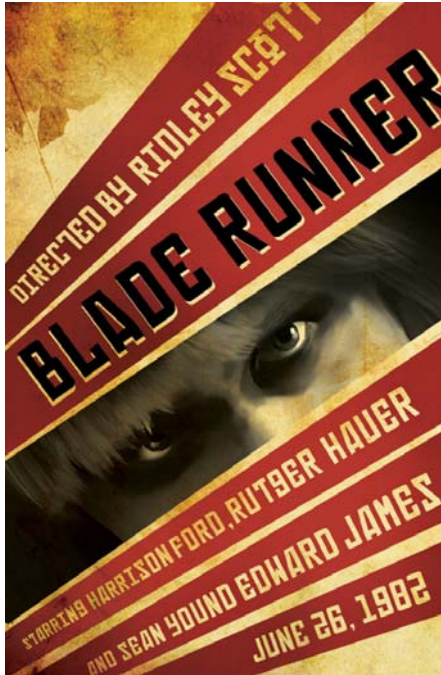
Resim 165 Tadanori Yokoo, Poster, 70x100 cm.

http://miscellaneous-pics.blogspot.com/2010_09_01_archive.html

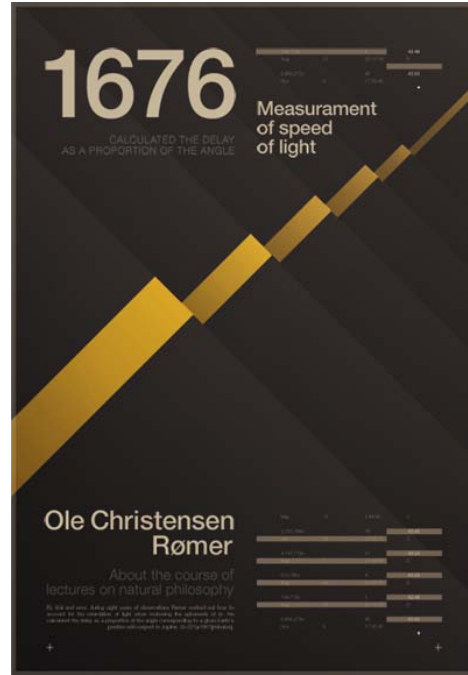


Resim 166 Timothy Alvez, Poster, 70x100 cm.2010

www.alvesdesign.blogspot



Resim 167 Kenneth Martinez, 'Blade Runner'
 Filmi için Poster, 2011
<http://www.coroflot.com/kmdesign/posters-flyers/8>



Resim 168 ZZ Design Gruppo, Poster, 70x100 cm. 2009
<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric->



Resim 169 Metric72, Poster, 70x100 cm.
<http://metric72.deviantart.com/art/Air-Space-Airport-138259771>



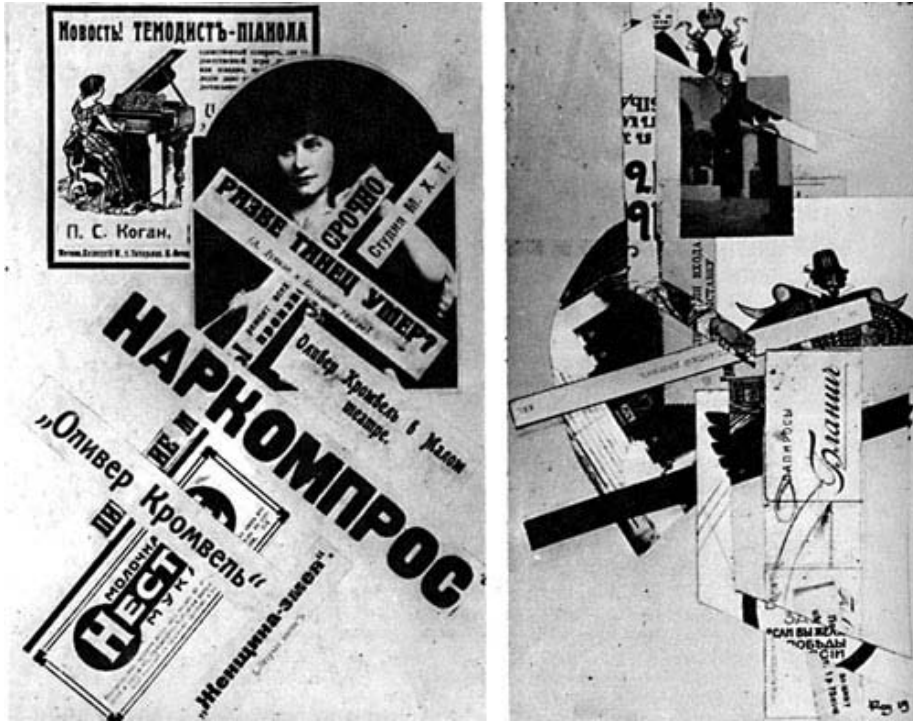
Resim 170 Afiş, 70x100 cm.

<http://artcoholicz.deviantart.com/art/poster-KPK-constructivism-1440725>



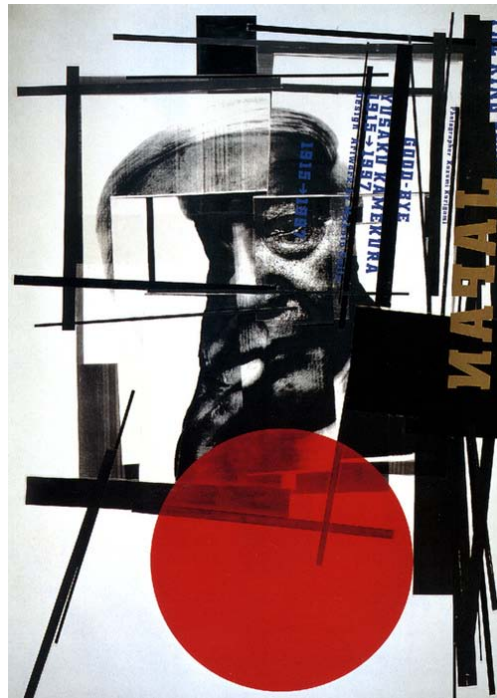
Resim 171 Sergi Afişi, 70x100 cm. 2002

<http://russianconstructivists.blogspot.com/2011/04/constructivist-poster.html>



Resim 172 Rodchenko, "Konstruktif Kompozitsion", 1919-1922

<http://peckhaminfurs.blogspot.com/2010/05/alexander-rodchenko.html>



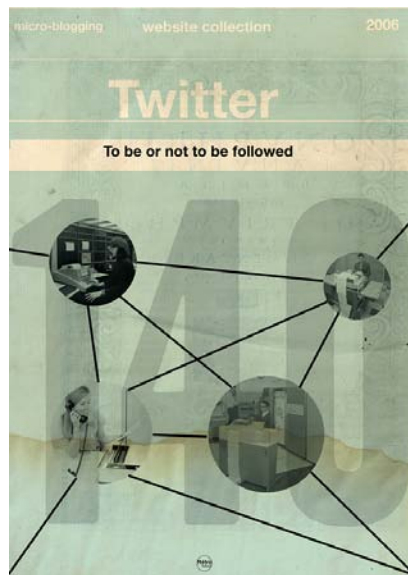
Resim 173 Yusaku Kamekura, "Sunrise Sunset", 48x68 cm., 1999

<http://www.chi-atheneum.org/gdesign/winners99.htm>



Resim 174 Rodchenko, 'Lef' Dergi Kapağı, 1923

<http://2143.tumblr.com/post/24177656/alexander-rodchenko-cover-for-lef-no-3-1923>



Resim 175 Stéphane Massa-Bidal, Poster, 2006

<http://www.retrofuturs.com/#web-services-covers-therapy-overview>



Resim 176 'Bisikletini Sev' kampanyası için Poster, 2010,

<http://www.nurcandurmaz.com/wp-content/uploads/2010/07/5.jpg>



Resim 177 Rodchenko, Mosselprom Devlet İşletmeleri için Afiş, Litografi, 1925
<http://www.crestock.com/blog/design/propaganda-design-aesthetics-soviet-retro-posters-118.aspx>

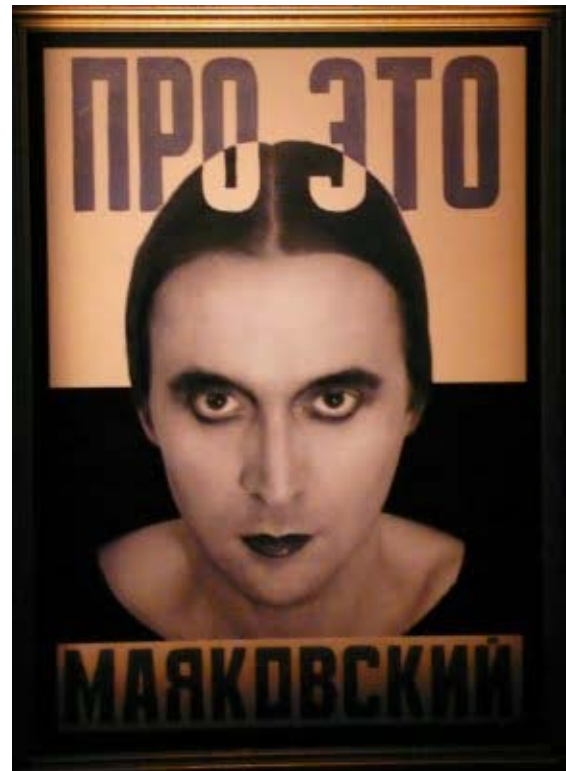


Resim 178 Stolichnaya, Ukrayna 'da Üretilen Bir Votka Markası Etiketi
<http://brygassar.en.ecplaza.net/original-stolichnaya-vodka-from-ukraine--99041-1995644.htm>



Resim 179 Rodchenko, Film Afişı "Kino Glaz" Litografi (1924) **Resim 180** Kris Heding, Franz Ferdinand Fan Klüp Dergi Kapağı (2008)

<http://krisheding.wordpress.com/2009/09/02/about-this-wor-franz-ferdinand-fan-club-magazine-issue-2/>



Resim 181 Rodchenko, "Bunun Hakkında"

isimli şiir kitabı için kapak, 1923

<http://ginghamcapers.blogspot.com/2008/11/lilya-brik-and-my-rasputitsa.html>

Resim 182 Francesco Vezzoli, Konstrüktivist Poster, 35x50 cm. 2003

[http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2009/11/13/now-installing-francesco-](http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2009/11/13/now-installing-francesco-vezzoli-gets-gaga-to-moca/)

vezzoli-gets-gaga-to-moca/



Resim 183 Rodchenko, 'Bebek Emzikleri' için basın ilanı, 1923.

http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_luchshikh_sosok_ne_bylo.html



Resim 184 Emmanuel Rovere, İllustrasyon, 25x35 cm. 2009

<http://www.behance.net/Gallery/La-conciencia/164915>



Resim 185 Rodchenko, Kitap Kapağı, "Towards the Living Ilyich"
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/ilyich



Resim 186 Joel Nielsen, Nikotin Karşıtı Afiş, 2008
<http://www.behance.net/Gallery/Philip-Morris-Wants-you-to-SMOKE/173858>



Resim 187 Diane N. Tran, Digital Art, 2010

<http://mle-relda.deviantart.com/art/REPO-The-Plague-Doctor-Poster-159311172>



Resim 188 Tadanori Yokoo, Brutus Dergi Kapağı, 1999

<http://pulpohpe.blogspot.com/2010/03/shonen-magazine.html>



Resim 189 Paulo Gabriel, Votka reklamı için afiş, 50x70 cm., 2008

<http://abduzeedo.com/super-stylish-constructivist-art>



Resim 190 Rodchenko "Novyi Lef" Dergi Kapağı, 1927, Litografı, 22.7x15.5 cm.

Mayakovsky Müzesi

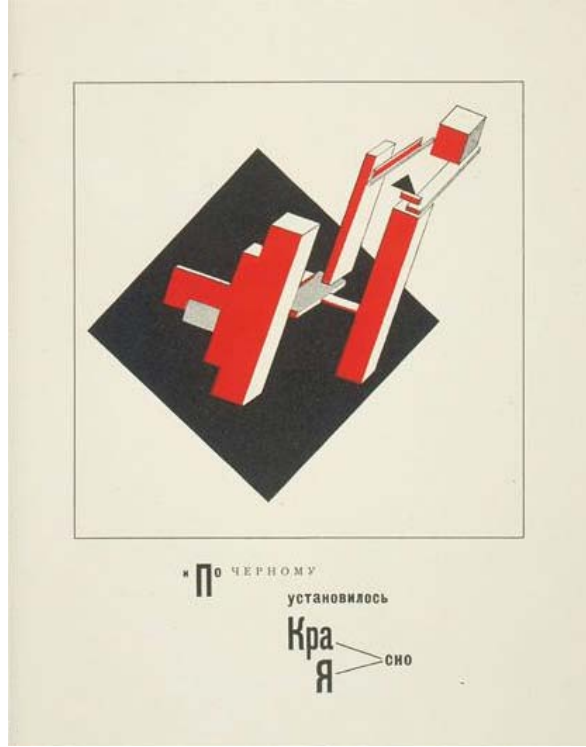
http://www.russianavantgard.com/Artists/rodchenko_agit/rodchenko_novyi_lef_6



Resim 191 Shepard Fairey, Poster, 35x50 cm., 2010

Resim 192 Shepard Fairey, Poster, 35x50 cm., 2010

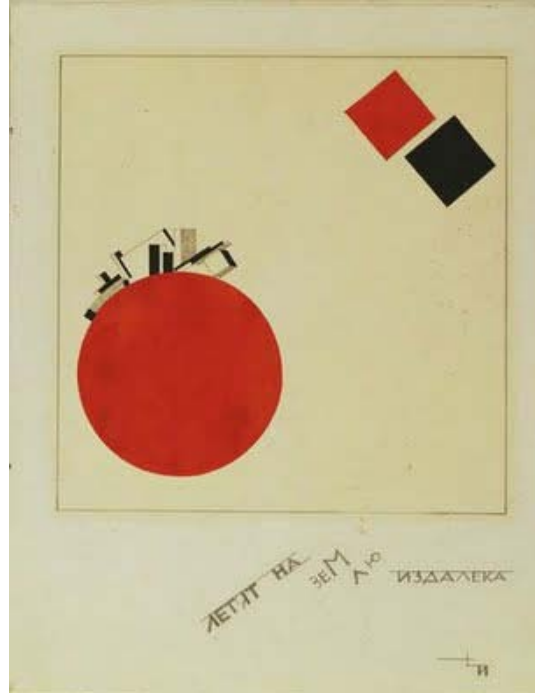
<http://omgposters.com/2010/11/24/constructivist-banner-art-print-by-shepard-fairey-onsale-info/>



Resim 193 El Lissitzky, "İki Karenin Hikayesi", 1922
<http://www.nikibrown.com/designoblog/2009/08/31/el-lissitzky/>



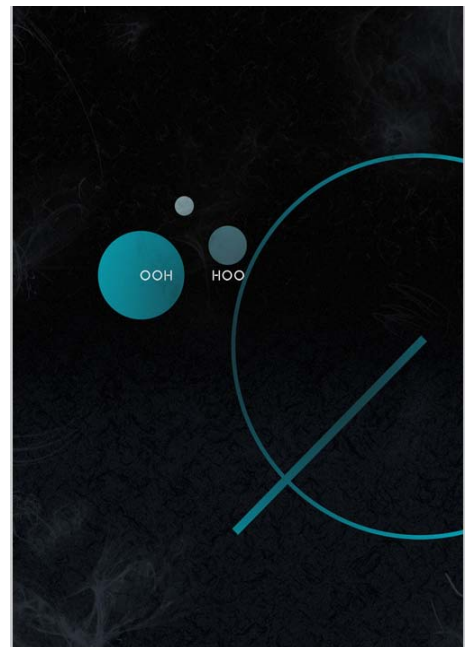
Resim 194 Egbert Jacobson, Amerikan Kargo Şirketi için Poster, 1942
<http://www.fulltable.com/vts/c/concor/18.jpg>



Resim 195 El Lissitzky, "İki Karenin Hikayesi", 1922
<http://shamikodesign.blogspot.com/2011/07/el-lissitzky-creator.html>

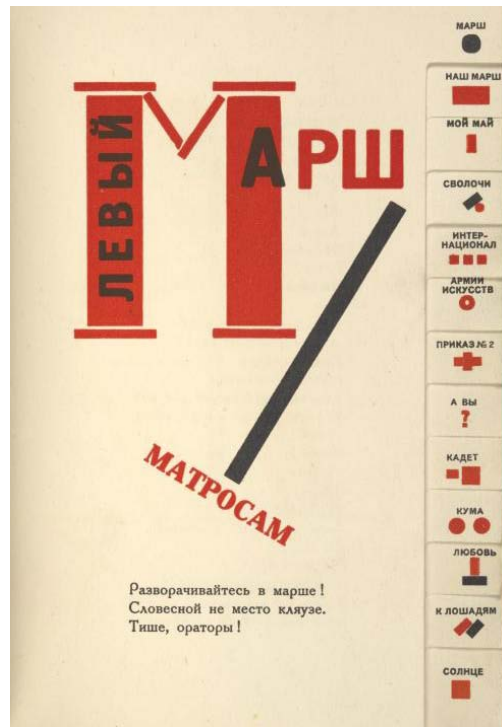


Resim 196 Simon Page, 'Uzay' konulu poster, 2009



Resim 197 Simon Page, 'Uzay' konulu poster, 2009

<http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2009/november/astronomy-posters>



Resim 198 El Lissitzky, 'Ses İçin' Sayfa Tasarımı, 1923
<http://imgfave.com/view/153699>



Resim 199 Metric72 Tasarım Grubu, 70x100 cm.

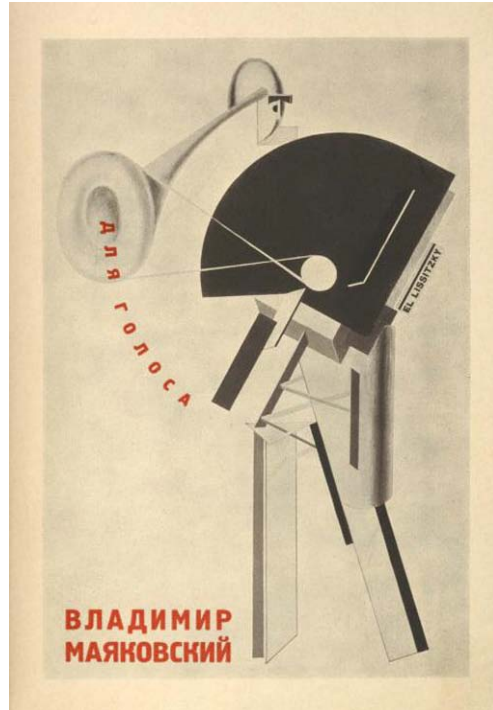


Resim 200 Metric72 Tas. Gr., 70x100 cm.



Resim 201 Metric72 Tas. Gru., 70x100 cm.

<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html>



Resim 202 El Lissitzky, "Konstruktif Kompozisyon", 1925
<http://madamepickwickartblog.com/2011/04/modernism-where-do-we-go-from-here/>



Resim 203Metric72 Tasarım Grubu, Poster **Resim 204** Metric72 Tasarım Grubu, Poster **Resim 205** Metric72 Tasarım G.P
<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html>



Resim 206 El Lissitzky, "Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun", Litografi, 1919

<http://etilen.net/wp-content/uploads/2011/01/lissitzky02.jpg>



Resim 207 Kazumasa Nagai, Poster, 'Fransız Sergisi', 70x100 cm., 1985

<http://gurafiku.tumblr.com/post/9665851395/japanese-poster-french-exhibition-kazumasa>



Resim 208 Kazumasa Nagai, Poster, 'Japon Dükkanı', 70x100 cm., 1986

<http://gurafiku.tumblr.com/post/9588789007/japanese-poster-japan-shop-kazumasa-nagai-1986>

Efterklang WITH ACRYLICS EL MOCAMBO MARCH 6 2010 19+



Resim 209 Design Studio, Poster, 70x100 cm., 2009
<http://pinterest.com/pin/152840981073365096/>



Resim 210 Yusaku Kamekura, Poster, 70x100 cm. 1955
http://1.bp.blogspot.com/_CiLNu129D5Q/TI3ZG0EGWOI/AAABi0/xFcNwWTQAAA/s1600/Yusaku+Kamekura6.jpg



Resim 211 Metric72 Tasarım grubu, Poster, 70x100 cm.



Resim 212 Metric72 Tasarım grubu, Poster, 70x100 cm

<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/04/geometric-poster-art-by-metric72.html>



Resim 213 El Lissitzky, “ Runner in the City” Jelatin Gümüş Baskı, 70x100 cm., 1926
<http://www.artfortune.com/el-lissitzky/artist-199492/>



Resim 214 Otl Aicher, 1972 Münih Olimpiyat Afişi, 84 x 60 cm., 1971
<http://dappledsky.com/2012/01/14/5-4-3-2-1-go/>

Sonuç

Çalışmanın ilk bölümünde Dünya ve dönemin Rusya'sının içinde bulunduğu koşullar incelenmiştir. Tarihsel arka plan, bu zaman zarfı içinde gelişen toplumsal, politik olaylar irdelenmiş ve arkasından Avrupa ve Rusya'nın sanat gündemi ile ilgili bilgiler verilmiştir. Avrupa'da ortaya çıkan modern sanat hareketlerinin birbirine olan etkilerinin incelendiği bölüm, Ondokuzuncu Yüzyıl başından itibaren Avrupa'da yaşanan değişimlerin toplum hayatına etkileri yansıtılmıştır.

Daha sonraki bölümde Konstrüktivizm akımı detaylı bir biçimde ele alınmış ve bu akımın iki önemli temsilcisi Rodchenko ve El Lissitzky'nin sanat anlayışları incelenmiş, ikisinin ürettikleri eserlerde diğer akımlardan olan etkileri incelenmiştir. Fütürizmin, gelecekçi, enerjik anlayışının, dada, fotomontajlarının cesur, deneysel yaklaşımlarını benimseyen Rodchenko ve El Lissitzky, eserleriyle toplum yararına çalışmışlardır. Farklı sayfa düzenleri, çarpıcı renkleri, kullandıkları geometrik formları, anlaşılır yalın bir tipografi anlayışı, dikkat çekici görsel kullanımlarıyla dikkat çeken iki sanatçı, bu farklı anlayışlarıyla günümüze kadar birçok sanatçı ve tasarımcıyı etkilemişlerdir.

Günümüz grafik sanat ve tasarım anlayışı geçmişten beslenmiş ve geleceği de beslemiştir. Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Dünyasına kazandırdıkları ortadadır. Çağlarının ötesinde olan yenilikçi sanat ve tasarım anlayışları, topluma karşı olan sorumluluklarıyla dikkat çeken bu iki sanatçının etkileri daha uzun yıllar devam edecektir.

Rodchenko ve Lissitzky'nin sanat ve tasarım dünyasında bıraktıkları izler, bugün bile kendini göstermektedir. Son bölümde, iki sanatçının ve Konstrüktivizm akımının etkileriyle günümüze dek yapılmış tasarımlar karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, (2007) *Sessiz Sinema*, İstanbul: Deki Yayınevi
- Aldrich, Robert, (2008) *Emperyal Çağ*, Çev: Nurettin Elhüseyini, İstanbul: Oğlak Yayınları
- Amstrong, Helen, (2012) *Grafik Tasarım Kuramı*, Çev: Mehmet Emin Uslu, İstanbul: Espas Kuram Sanat Yayınları
- Antmen, Ahu, (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun, Ali, (2010) *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Aydın, Mukadder Çakır, (2002) *Sanatta Eleştirelilik*: İstanbul: Beta Yayınları
- Baraz, Yahşi, (2002) ‘‘Çarlık Rusya’sının Resim Patronları’’, Skala Dergisi, İstanbul: Sayı:02
- Barnicoat, John, (2003) *Posters a Concise History*, Thames&Hudson: UK
- Batur, Enis, (2006) *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: AlkımYayınevi
- Becer, Emre, (2007) *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Becer, Emre, (2008) *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Bektaş, Dilek, (1992) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, Walter, (2002) *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Beykal, Canan, (2004) ‘‘Konstrüktivizm’’, Sanat Sanat Dergisi, Bahar Sayısı, İstanbul
- Bürger, Peter (2004), *Avangard Kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Cumming, Robert, (2008) *Sanat Kitabı, Görsel Rehberler Serisi*, İstanbul: İnkılap Yayınları
- Dempsey, Amy, (2007) *Modern Çağda Sanat*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi
- Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi*, (1971) İstanbul: Gelişim Yayınları

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, (1997) İstanbul: Yem Yayınları

Erdem, Sevim, (1963) *Modern Sanat*, İstanbul: Kültür Kitabevi

Ergüven, Mehmet, ‘‘Renkli Susku’’ Skala Artist, Sayı: 1, İstanbul: Nisan 2001

Eroğlu, Özkan, (2007) *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Kolaj Kitaplığı

Eskilson, Stephen, (2007) *Graphic Design A New History*, USA: Yale Books

Genç, Adem, ‘‘Dada –Antropoloji ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması’’, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitüsü, 1983)

Hauser, Arnold, (2002) *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Ankara: Deniz Kitabevi

Harrison Charles, Wood John, (2011) *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları

Heller, Steven, Chwast, Seymour (1994) *Victorian to Post Modern Graphic Style*, UK: Thames and Hudson

Heller, Steven, Ilic, Mikro, (2008) *Anatomy of Design*, USA: Rocport Publications

Hobsbawn, Eric, (2006) *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, İstanbul: Everest Yayınları

İpşiroğlu, Nazan, Mazhar, (1991) *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi

İpşiroğlu, Nazan, Mazhar, (2010) *Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalbaz Yayınları

Kindersley, Dorling, *Sanat Atlası*, (2010) İstanbul, Boyut Yayın Grubu

Kuspit, Donald, (2006) *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları

Lafont, Maria, (2007) *Soviet Propaganda Posters*, USA: Prestel Publications

Lee, Stephen, (2004) *Avrupa Tarihinden Kesitler*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları

Little, Stephen, (2009) *...izimler Sanatı Anlamak*, İstanbul: Yem Yayınları

Lynton, Norbert, (1991) *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

McNeill, William H., (2004) *Dünya Tarihi*, Çev: Alaaddin Şenel, İstanbul: İmge Yayınevi

Marinetti, Filippo Tommaso, (2008), *Fütürist Manifestolar Kitabı*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

Öndin, Nilüfer, (2009) *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*, MSGSÜ Yayınları

- Öztuna, Yakup, (2007) *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 11. sayı, İstanbul
- Öztuna, Yakup, (2007) *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 12. sayı, İstanbul
- Öztuna, Yakup, (2007) *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 15. sayı, İstanbul
- Öztuna, Yakup, (2008) *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 16. sayı, İstanbul
- Öztuna, Yakup, (2008) *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 17. sayı, İstanbul
- Roberts, J.M., (2002) *Dünya Tarihi*, II. Cilt, İstanbul: İnkılap Yayınevi
- Sanat Atlası*, (2010) İstanbul: Boyut Yayınları
- Tanilli, Server, (2006) *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Alkım Yayınları
- Tansuğ, Sezer, (1992) *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tunalı, İsmail, (2008) *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, Adnan, (1992) *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tümertekin, Zehra (1990) *El Lissitzky*, İstanbul: Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayınları
- Neret, Gilles, (2003) *Malevich*, DE: Taschen GmbH,
- Yılmaz, Mehmet, (2006) *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları
- Yücel, Erdem, (2012) ‘‘Bizans Resim Sanatında İkonlar’’, İstanbul: Sanat Dergisi SNT, Sayı:09-10
- Waresquiel, Emmanuel de, (2004) *İsyankar Yüzyıl*, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Weill, Alain, (2007) *Grafik Tasarım*, Çev: Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

İnternet Kaynakları

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ekim_Devrimi (Erişim tarihi: 19.02.2011)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Lubok> (Erişim tarihi: 27.03.2011)

<http://www.arsiv.halkinbirliđi.net/modules.php?name=News&file=article&sid=1719>
(Erişim tarihi: 25.10.2011)

Özgeçmiş

1978 yılında İstanbul'da doğan Ozan Uyanık, İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi-Resim Bölümünü 1996 yılında bitirmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nden mezun olduktan sonra Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar ve Grafik Tasarım Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.