

**TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE SOVYET SOSYALİST CUMHURİYETLER
BİRLİĞİ'NDE KONSTRÜKTİVİST MİMARLIK**



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali Güney YAKAR

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen

ŞUBAT 2020

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE SOVYET SOSYALİST CUMHURİYETLER
BİRLİĞİ'NDE KONSTRÜKTİVİST MİMARLIK**



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali Güney YAKAR


Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen

ŞUBAT 2020

Tahvil Süresi İçinde
Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler
Birliğinde Konstruktivist adlı bu
Mimarlık
Ali Güneş Yılmaz tarafından hazırlanan
tezin ~~Y. Lisans~~ tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


Dr. Öğr. Üyesi Elvan Tokmen
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında
~~Yüksek Lisans~~ tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Elvan Tokmen
Üye : Prof. Dr. Feride İnal
Üye : Doç. Dr. Ayşegül Kuruç
Üye : _____
Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....







TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE SOVYET SOSYALİST CUMHURİYETLER BİRLİĞİ'NDE KONSTRÜKTİVİST MİMARLIK

ÖZET

1913 yılında Vladimir Tatlin'in köşe rölyef çalışmalarıyla ortaya çıkan Konstrüktivizm, 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Avangard Sanat akımlarından biri olarak devrimin sanatına dönüşmüştür. S. S. C. B'nin farklı kurumlarında görev alan konstrüktivistler, sanat ile üretim arasında bağ kurarak sanatı gündelik hayatın bir parçası haline getirmişler, farklı alanlarda üretim yapmışlar ve sanatı mimarlığa uyarlayarak yeni bir yaklaşım geliştirmişlerdir. 1920 yılında sergilenen III. Enternasyonal Anıtı S. S. C. B'de büyük yankı uyandırmış, 1932 yılına uzanan süreçte çizimler, tiyatro sahneleri, maketler ve afişler olmak üzere konstrüktivist mimarlığın ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen örneklerini tasarlamışlardır. Ancak 1922 – 1932 yılları arasında S. S. C. B'nin mimarlığını ütopya mimarlığının örneklerini tasarlayan konstrüktivist sanatçılar değil konstrüktivizm ile modern mimarlık arasında bağ kuran konstrüktivist mimarlar inşa etmiştir. Bu çalışmada; konstrüktivist mimarlığın siyasi, ekonomik ve toplumsal yapıya bağlı olarak oturduğu düzlem ve ütopya mimarlığının örnekleri ile Sovyet modernizmi adı altında değerlendirilen konstrüktivist mimarlık arasındaki açı farkı ele alınmıştır.

Bu amaç doğrultusunda kronolojik olarak; Rus İmparatorluğu'nda sanat siyaset ilişkisinin gelişimi, Batı Avrupa'da modernizmin yükselmesine bağlı olarak sanat, siyaset ve mimarlık alanında yaşanan gelişmelerin Rus sanatına etkisi, Avangard Sanatın siyasi düzlemde konumlandığı nokta, konstrüktivistlerin sanat teorisinin ve pratiğinin kökeni incelenmiştir. S. S. C. B'nin kuruluşu, ideolojisi ve sosyalist düzenin inşa sürecinde uygulanan ekonomi politikaları; konstrüktivistlerin teorisinin ve pratiğinin değişiminin, konstrüktivist hareketin yükselişinin, siyasi iktidar ile konstrüktivistler arasındaki ilişkinin, ütopyacı yaklaşım ile ütopya mimarlığının oturduğu düzlemin zeminini oluşturması dolayısıyla detaylandırılmıştır. Ütopya mimarlığının örnekleri; konstrüktivistlerin mimari yaklaşımı, geliştirdikleri disiplinler ve sanat – mimarlık ilişkisi esas alınarak analiz edilmiş; ütopya mimarlığının konstrüktivist mimarlığının uygulanan örneklerine kazandırdığı nitelikler vurgulanmıştır. Siyasi iktidar ile konstrüktivistler arasındaki karşıtlık, neden – sonuç ilişkisine dayandırılarak konstrüktivist mimarlığının reel örneklerinin inşa sürecinde siyasi iktidarın konstrüktivistlere bakış açısının dikkate alınması amacıyla açıklanmıştır. Konstrüktivist mimarlığın uygulanan örneklerinin siyasi ve toplumsal dönüşümü temsil etmesi dolayısıyla devrim öncesi Rus mimarisinin değişimi ana hatlarıyla incelenmiş, Rus mimarların batı sanatı ve mimarlığı ile olan ilişkisi ortaya koyulmuştur. S. S. C. B'nin inşasında görev alan konstrüktivist mimarların yaklaşımı ve modern mimarlık – konstrüktivizm ilişkisi konstrüktivist mimarlığın inşa edilen örnekleri üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın bütününde S. S. C. B'nin kapsadığı coğrafya ve Avrupa'da mimarlığın ve sanatın gelişimi hususunda belirleyici olan siyasi ve ekonomik gelişmeler, iki coğrafyaya etki eden iç ve dış dinamikler referans alınarak değerlendirilmiş ve tarihsel süreç içinde toplumsal yaşam koşullarının farklı olduğuna dikkat çekilerek kıyaslama yapılabilecek bir

zemin sunulmuştur. Temel amaç; konstrüktivist mimarlığı ortaya çıkaran, 1922 – 1932 yılları arasında devrimin mimarlığına dönüştüren, sonlanmasında etkili olan nedenleri ve konstrüktivist mimarlığın mimarlık tarihindeki yerini bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmektir.



CONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE IN HISTORICAL PROCESS: USSR

ABSTRACT

Constructivism, which emerged in 1913 with the work of Vladimir Tatlin in relief, was transformed into the art of the revolution as one of the avant-garde art movements following the October Revolution of 1917. USSR constructivists working in different institutions have made art a part of everyday life by connecting art with production, they have produced in different fields and have developed a new approach by adapting art to architecture. The III. International Monument exhibited in 1920 has a huge repercussions in USSR, they designed examples of Constructivist architecture in the context of utopian architecture, including drawings, theatrical scenes, models and posters, in the process dating to 1932. However, between 1922 and 1932, USSR's architecture was built not by constructivist artists who designed examples of utopian architecture, but by constructivist architects who established links between constructivism and modern architecture. In this thesis; the difference between the examples of the plane and utopian architecture in which constructivist architecture is based on political, economic and social structure and the constructivist architecture evaluated under the name of Soviet modernism is discussed.

Chronologically for this purpose; The development of the relationship between art and politics in the Russian Empire, the effect of developments in the field of art, politics and architecture on Russian art due to the rise of modernism in Western Europe, where avant-garde art is positioned on the political plane, the origin of constructivists ' art theory and practice is studied. USSR's establishment, ideology and economic policies applied during the construction process of the socialist order; change of constructivists ' theory and practice, rise of the Constructivist movement, relationship between government and constructivists, the utopianist approach and the architecture of utopia are elaborated because they form the basis of the plane on which it sits. Examples of utopian architecture; the architectural approach of constructivists, the disciplines they developed and the relationship between art and architecture were analyzed; the qualities that utopian architecture imparts to the applied examples of Constructivist architecture are emphasized. The contrast between political power and constructivists, explained based on cause – effect relationship in order to take into account the point of view of political power to constructivists during the construction process of real examples of Constructivist architecture. As the examples of Constructivist architecture represent the political and social transformation, the change of Russian architecture before the revolution is examined and the relationship of Russian architects with Western art and architecture have been revealed. Approach of the constructivist architects involved in the construction of the USSR and the relationship between modern architecture and constructivism were studied through the constructed examples of Constructivist architecture. The geography covered by the USSR and the political and economic

developments that are decisive in the development of architecture and art in Europe, the internal and external dynamics affecting the two geographies were evaluated by reference and a basis for comparison was presented by drawing attention to the different social life conditions in the historical process. Purpose of this thesis is to evaluate the reasons that brought out constructivist architecture, transformed it into the architecture of the revolution between 1922 and 1932, and were instrumental in its termination and to evaluate the place of Constructivist architecture in the history of architecture with a holistic approach.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	xiii
KISALTMALAR	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
ÖZET	ix
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın Kapsamı	3
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. SANAT SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA RUS İMPARATORLUĞU'NDA MODERNİZMİN BAŞLANGICI.....	7
2.1 Rus İmparatorluğu, Modernleşme ve Sanat	8
2.1.1 I. Petro Dönemi	9
2.1.2 II. Katerina Dönemi	10
2.2 Rus Sosyal Realizmi Ve Çernişevski	12
2.2.1 Gezinler	14
2.3 Rus Modernizmi, Sanat ve Batı Avrupa.....	15
2.3.1 Batı Avrupa ve Modernizm.....	16
2.3.2 19. Yüzyıl Batı Avrupasında Mimarlık Ortamı	18
2.3.3 19. Yüzyılda Modern Sanat ve Avangard Kuramı.....	22
2.3.4 Rus Modernizmi ve Avangard Sanat	27
2.3.4.1 Sanat Dünyası Dergisi.....	28
2.3.4.2 Avangard Sanat Toplulukları	30
2.3 Konstrüktivizmin Doğuşu ve Vladimir Tatlin	32
3. S.S.C.B, KONSÜRKTİVİZM VE ÜTOPYA MİMARLIĞI	37
3.1 1917 Ekim Devrimi'ne Uzanan Süreç ve Bolşevikler	38
3.2 S.S.C.B'nin İdeolojisi Ve Sosyalizm İnşası.....	41
3.2.1 Bilimsel Sosyalizm ve Bolşevikler	42
3.2.2 Sosyalist Düzenin İnşası ve Ekonomi (1917-1932).....	44
3.3 Vkhutemas'ın Kuruluşu ve Konstrüktivizm İlişkisi.....	46
3.4 Ütopya Mimarlığı, Propoganda ve Konstrüktizim	50
3.4.1 Tatlin Kulesi ve Konstrüktivizmin Yükselişi.....	51
3.4.2 Alexander Rodchenko, Uzamsal Konstrüksiyonlar ve Mimari Tasarımlar	56
3.4.3 Naum Gabo, Antoine Pevsner ve Realist Manifesto.....	60
3.4.4 Süprematizmden Konstrüktivist Mimarlığa, El Lissitzky.....	65
3.4.5 Gustav Klutsis Ajitasyon Platformları, Dinamik Şehir ve Fotomontaj	71
3.4.6 Yakov Chernikhov ve Mimari Fanteziler	75
3.4.7 Tiyatrolar ve Konstrüktivist Mimarlık	81

3.4.8 Ütopya Mimarlığının Değerlendirilmesi ve Avangard Akımının Problemleri.....	85
4. SOVYET MODERNİZMİ VE DEVRİM MİMARLIĞI OLARAK KONSTRÜKTİVİZM.....	91
4.1 19. Yüzyıl Rus İmparatorluğu'nda Mimarlık Ortamı.....	92
4.2 1890-1916 Rus Mimarisi Ve Modern Üslubun Kökleri.....	95
4.3 Sovyet Modernizmi ve İlk Örnekler.....	97
4.3.1 Vladimir Shukhov-Shukhov kulesi.....	97
4.3.2 David Kogan, Alexander Rodchenko-Mosselprom Binası.....	100
4.3.3 Alexander Vesnin-Palace of Labor, Pravda Gazete Binası.....	101
4.3.4 Konstantin Melnikov-Makhorka Pavilyonu.....	105
4.3.5 Sovyet Modernizmi, Modern Mimarlık İlişkisi.....	108
4.4 Konstrüktivist Mimarlık, Devrim Mimarlığı.....	112
4.4.1 Vesnin Kardeşler ve Konstrüktivist Mimarlığın Yükselişi.....	113
4.4.2 Ilya Golosov ve Pantelemeion Golosov.....	122
4.4.3 Moisei Ginzburg.....	124
4.4.4 Nikolay Kolli ve Ivan Zholtovsky.....	129
4.4.5 Leningrad Konstrüktivistleri.....	132
4.4.6 Konstantin Melnikov.....	137
4.4.7 Konstrüktivist Mimarlığın Değerlendirilmesi ve Sovyet Modernizminin Sonu.....	142
5. SONUÇ.....	147
KAYNAKLAR.....	152
ÖZGEÇMİŞ.....	160

KISALTMALAR

- AKhRR** : Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği
ASNOVA : Yeni Mimarların Birliği
Inkhuk : Sanatsal Kùltür Enstitüsü
IZO Narkompros: Halk Eğitim Komiserliği'nin Gùzel Sanatlar Departmanı
MAO : Moskova Mimarlar Topluluğu
Narkompros : Halk Eğitim Komiserliği
OSA : Çağdaş Mimarların Birliği
RKP : Rusya Komünist Partisi
RSFSC : Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti
S. S. C. B : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
Svomas : Özgür Sanat Stüdyoları
STROIKOM : Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'nin İnşa Komitesi
Vkhutein : Yüksek Devlet Sanat ve Teknik Enstitüsü
Vkhutemas : Yüksek Devlet Sanat Teknik Stüdyoları
VOPRA : Tüm Rusya Proleter Mimarlar Derneği



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Volda'da Sal Çekicileri.....	15
Şekil 2.2 : Sunderland Köprüsü.....	19
Şekil 2.3 : Jofroy Pasajı.....	20
Şekil 2.4 : Crystal Palace.....	20
Şekil 2.5 : Oduncu.....	32
Şekil 2.6 : Kostüm Tasarımı.....	32
Şekil 2.7 : Gitar.....	34
Şekil 2.8 : Şişe.....	34
Şekil 2.9 : Hacim Mekân Rölyefi.....	35
Şekil 2.10 : Köşe Rölyefi, Vladimir Tatlin.....	35
Şekil 2.11 : 0.10 Son Fütürist Pentür Sergisi.....	36
Şekil 3.1 : Tatlin Kulesi.....	51
Şekil 3.2 : Non Objective Painting.....	57
Şekil 3.3 : Gelecek Tek Hedefimiz.....	58
Şekil 3.4 : Sovyet Vekil Binası.....	59
Şekil 3.5 : Uzamsal Konstrüksiyon.....	59
Şekil 3.6 : Uzamsal Konstrüksiyon.....	59
Şekil 3.7 : Kadın Başı.....	61
Şekil 3.8 : Büst.....	61
Şekil 3.9 : Radyo Kulesi.....	63
Şekil 3.10 : Sütun.....	64
Şekil 3.11 : Dinamik Konstrüksiyon.....	64
Şekil 3.12 : La Chatte.....	64
Şekil 3.13 : Beyazları Kızıl Kamayla Yen.....	66
Şekil 3.14 : Lenin Tribünü.....	67
Şekil 3.15 : Proun, 1919.....	68
Şekil 3.16 : Proun, 1923.....	68
Şekil 3.17 : Uzamsal Konstrüksiyon.....	70
Şekil 3.18 : Uzamsal Konstrüksiyon.....	70
Şekil 3.19 : Wolkenbügel.....	70
Şekil 3.20 : Dinamik Şehir.....	72
Şekil 3.21 : Bütün Ülkenin Elektirifikasyonu.....	73
Şekil 3.22 : Radio Orator No 8.....	73
Şekil 3.23 : Radio Orator No 4.....	73
Şekil 3.24 : Radio Orator No 5.....	73
Şekil 3.25 : Sovyet Cumhuriyelerinin İhtişamlı Gemisi Dünyaya Giriş Yaptı ve Limanların Konstrüksiyonu.....	75
Şekil 3.26 : Bir Milyonun Yerine Yükseldi.....	75
Şekil 3.27 : Kompozisyon 34.....	78
Şekil 3.28 : Kompozisyon 95.....	78

Şekil 3.29 : Transverse Line, 1923	78
Şekil 3.30 : Kompozisyon 100.....	79
Şekil 3.31 : Kompozisyon 15.....	79
Şekil 3.32 : Kompozisyon 89.....	80
Şekil 3.33 : Linolyum Kesim.....	80
Şekil 3.34 : Set Tasarımı, Alexander Vesnin.....	82
Şekil 3.35 : Set Tasarımı, Lyobov Popova.....	82
Şekil 3.36 : Sahne Tasarımı, Varvara Stepanova	83
Şekil 3.37 : Sahne Tasarımı, El Lissitzky	84
Şekil 4.1 : Shukhov Kulesi (görünüş)	98
Şekil 4.2 : Shukhov Kulesi (iç).....	98
Şekil 4.3 : Mosselprom Binası	100
Şekil 4.4 : Mosselprom Binası	100
Şekil 4.5 : Palace of Labor (görünüş)	104
Şekil 4.6 : Palace of Labor	104
Şekil 4.7 : Pravda Gazete Binası	105
Şekil 4.8 : Makhorka Pavilyonu.....	107
Şekil 4.9 : Narkomfin Evi	111
Şekil 4.10 : Narkomfin Evi (çizimler)	111
Şekil 4.11 : Narkomfin Evi F birimi (mutfak)	111
Şekil 4.12 : Narkomfin Evi F birimi	111
Şekil 4.13 : Le Corbusier (Unite d'habitation)	112
Şekil 4.14 : Mostorg Alışveriş Merkezi.....	116
Şekil 4.15 : Surahani İşçi Kulübü	117
Şekil 4.16 : Dinyeper Hidroelektrik Santrali Kazan Dairesi Binası	119
Şekil 4.17 : ZIL Kültür Sarayı	120
Şekil 4.18 : ZIL Kültür Sarayı Giriş.....	120
Şekil 4.19 : ZIL Kültür Sarayı Plan.....	120
Şekil 4.20 : Zuev İşçi Kulübü	123
Şekil 4.21 : Pravda Gazetesi Binası.....	124
Şekil 4.22 : Gosstrakh Apartmanı Cephe	126
Şekil 4.23 : Gosstrakh Apartmanı Köşe	126
Şekil 4.24 : Almatı Hükümet Binası Planı.....	127
Şekil 4.25 : Yektarinburg Konut Yapısı.....	128
Şekil 4.26 : Moskova Enerji Santrali Kazan Binası	130
Şekil 4.27 : Centrosoyuz	131
Şekil 4.28 : Gorki Kültür Sarayı	134
Şekil 4.29 : St. Petersburg Okul Yapısı	134
Şekil 4.30 : NKPS Binası	135
Şekil 4.31 : Sovyetler Evi	136
Şekil 4.32 : Kirov Kültür Sarayı	137
Şekil 4.33 : Rusakov İşçi Kulübü	138
Şekil 4.34 : Rusakov İşçi Kulübü Plan	138
Şekil 4.35 : Rusakov İşçi Kulübü İç Mekân (Günümüz)	138
Şekil 4.36 : Frunze İşçi Kulübü.....	139
Şekil 4.37 : Melnikov Evi	140
Şekil 4.38 : Melnikov Evi Girişi	140
Şekil 4.39 : Melnikov Evi Kat Planları	140
Şekil 4.40 : Gosplan Garajı	141
Şekil 4.41 : Gosplan Garajı	141





1. GİRİŞ

1917 Ekim Devrimi gerçekleşmeden önce fütürizm ve kübizm akımlarından etkilenen Vladimir Tatlin, sanatın belirli bir zaman ve mekan içerisine sıkıştırılma düşüncesini reddederek sanatı gündelik hayatın bir parçası haline getirmeyi hedeflemiş, 1913 yılında endüstriyel malzemelerden yaptığı ve ilk konstrüktivist çalışmalar olarak tanımlanan köşe rölyef çalışmaları, sanat eseri ile izleyici arasındaki soyutluğu ortadan kaldırmış ve Tatlin'in radikal fikirlerini somutlaştırmıştır. Bu dönemde Tatlin ve diğer Avangard sanatçılar, kendi tercihleri doğrultusunda sanatın özerkleştiği bir düzlemde sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişler, siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler Tatlin'in sanatsal üretiminde, fikir ve söylemlerinde belirleyici olmamıştır. 1917 Ekim Devrimi'nden 1922 yılında S. S. C. B'nin kuruluşuna uzanan süreçte Vladimir Tatlin; sanatı üretim ve mühendislikle ilişkilendirmiş, sanatçıyı üretici ve işçiyle özdeşleştirmiş, sanatına bilimsel bir zemin üzerinde sınıfsal bir kimlik kazandırmayı hedeflemiştir. 1920 yılında kurulan Vkhutemas'ın eğitim programının Tatlin fikirleriyle paralel olması, aynı yıl sergilenen III. Enternasyonal Anıtı'nın sadece Sovyetler Birliği'nin değil dünyanın dikkatini çekmesi, 1921 yılında Birinci Konstrüktivist Çalışma Grubu'nun kurulması ve konstrüktivistlerin Vkhutemas'ta eğitimci olarak görev yapması konstrüktivist hareketin yükseleceği zemini hazırlamıştır. Saint – Simon'un 19. yüzyılın ilk çeyreğinde sınıfsal ilişkilerden bağımsız olarak sanatçıya atfettiği Avangard rolü, yaklaşık yüzyıl sonra 1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesinin sonucunda konstrüktivistlerde karşılık bulmuş, konstrüktivizm S. S. C. B'nin mimarlığına ve sanatına dönüşmüştür.

Buna karşın 1917 – 1932 yılları arasında devletin farklı kurumlarında görev alan konstrüktivistlerin bazı noktalarda teorisini ve özellikle pratiğini belirleyen unsurlar toplumun ihtiyaçları, S. S. C. B'nin içinde bulunduğu nesnel koşullar ve sosyalist ideoloji değil Avangard rolüne bağlı olarak sadece sanatın kendisi olmuş, bu durum konstrüktivistlerin fütürist olarak genellenmesine, RKP'nin kadroları ve toplumla bağ kuramamalarına ve eleştirilen hedefi haline gelmelerine neden olmuştur. Devrim

öncesi dönemde Avangard sanatçıların siyasetle doğrudan bağ kurmaması, 1917 Ekim Devrimi'nin ardından konstrüktivistlerin ideal olan ile dönemin nesnel koşulları arasında sıkışması mimari tasarımlara yansımış, 1920 – 1932 yılları arasında konstrüktivist mimarlık ütopya ve reel olmak üzere iki farklı düzlemde yükselmiştir.

1.1 Çalışmanın Amacı

20. yüzyılın ilk çeyreğinde sosyalist devrim; İngiltere, Fransa, Almanya gibi sanayinin ve işçi sınıfının gelişkin olduğu ülkelerde değil; 1861 yılında kapitalist üretim ilişkilerinin ortaya çıktığı, 1789 Fransız Devrimi'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal kazanımlarının ancak 1905 yılında yansımalarının görüldüğü, feodal düzenin bütün kurumlarının toplum üzerinde etkisini hissettirdiği Rus İmparatorluğu'nda gerçekleşmiştir. Kapitalist düzenin nasıl yıkılacağına yol haritasını çizen Marx ve Engels'in çalışmaları sosyalist düzenin nasıl inşa edileceği, kurumlarının nasıl işleyeceğine dair bilimsel bir zemin sunmamıştır. Bu bağlamda Bolşevikler tarihsel süreçte sosyalist düzeni inşa eden ilk kadrolar, Sovyet toplumu sosyalist düzende yaşayan ilk toplum olma özelliğini taşıdığı gibi S. S. C. B'nin mimarları da sosyalist düzenin mimarisini inşa etmekle yükümlü olan ilk mimarlardır. Konstrüktivist mimarlar ve sanatçılar 18. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Avrupa mimarlığını ve sanatını taklit eden bir geleneği devralmışlar; kısıtlı ekonomik olanaklar ve referans alabilecekleri bir model olmadan sosyalist düzeni yansıtan, kapitalist düzenin mimarisinden daha ileri ve görkemli bir mimarlığı inşa etme görevini üstlenmişlerdir. Konstrüktivist mimarlığın ütopya kapsamında değerlendirilen örnekleri ve uygulanan örnekleri tarihsel süreçte yaşanmamış bir deneyimin içinde ortaya çıkmış ve inşa edilmiştir.

Konstrüktivist mimarlıktan insanlık tarihinin geçmişine ve Antikiteden günümüze uzanan süreçte farklı toplum ve uygarlıkların inşa ettiği mimarlık; inşa edildiği coğrafyanın kültürünü, toplumunu, nesnel koşullarını, siyasi, ekonomik ve kültürel yapısını yansıtmaktadır ve yansıtmıştır. Tarihsel süreçte insanlığın toplumsal ve kültürel evriminde belirleyici olan kırılma noktaları insanın içinde yaşadığı düzeni değiştirdiği gibi insanın varolduğu dünyadaki konumunu sorgulamasına neden olmuş, ihtiyaçları ve yaşayışı değişmiş ve bu durum mimarlığın gelişimine de etki etmiştir. Bir mimari yapı veya yapı grubu; inşa eden mimarın yaklaşımı, estetik

algısı, yapının inşa edildiği çevre üzerinden değerlendirilebilir. Ancak bir ülkeyi şekillendiren mimari akımın ortaya çıkışı, yükselişi, sonlanması, toplumun hafızasında edindiği yer ve toplumla kurduğu bağ bireylere ve kişilere bağlı olarak değerlendirilemez. Çünkü bir ülkenin bütünüyle anılan ve dünyanın farklı coğrafyalarına yayılan mimari akımlar, ortaya çıktığı toplumun tarihi geçmişinin, kültürünün, yaşayış biçiminin, ihtiyaçlarının bileşkesi ve tarihin farklı dönemlerinde insanlığın geliştirdiği ortak reflekslerin sonucudur. Konstrüktivist mimarlığın ortaya çıkışından sonlanmasına uzanan süreç bu zemin üzerinde değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın amacı; 1917 – 1932 yılları arasındaki süreçte S. S. C. B’de konstrüktivist yaklaşımla yapılan tasarımların ve uygulanan örneklerin niteliklerine bağlı olarak mimarlık tarihindeki yerini, konstrüktivizm – modern mimarlık ilişkisini, ütopya mimarlığı ile uygulanan örnekler arasındaki açığı farkını ve bütün olarak konstrüktivist mimarlığın toplumsal yaşamdaki karşılığını mimarlık – siyaset – sanat ilişkisini esas alarak ortaya koymaktır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın ikinci bölümünde Rus İmparatorluğu’nun modernleşme/batılılaşma sürecinde ortaya çıkan sanat - siyaset ilişkisi ve aydınlanma düşüncesinin nüvelerinin ortaya çıkması başlangıç noktası olarak kabul edilmiş, Rus Modernizmi’nin ortaya çıktığı sürece kadar Rus sanatının gelişimini etkileyen iç dinamikler ve mevcut toplumsal yaşamın sanata nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Rus Modernizmi’nin nitelikli bir biçimde incelenebilmesi için Batı Avrupa’da Modernizm’in yükselmesine neden olan siyasi ve ekonomik gelişmeler incelenmiş, 19. yüzyılda Batı Avrupa’da mimarlık ortamı, modern sanatın gelişimi, modern mimarlığın ilk örnekleri Rus mimarisine ve sanatına olan etkisinin incelenebilmesi ve çalışma süresince kıyaslanabilmesi için irdelenmiştir. Rus Modernizmi etkisinde ortaya çıkan Avangard Sanat kolonilerinin siyasi zemini, sanat pratiği devrim öncesinde konstrüktivizmi oluşturan bileşenler olması nedeniyle ele alınmış, ilk konstrüktivist çalışmaların ortaya çıkış süreci detaylı bir biçimde incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde 1917 Ekim Devrimi’ne uzanan süreç, S. S. C. B’nin kuruluşu, 1932 yılına kadar uygulanan ekonomi politikaları; konstrüktivist hareketin yükseldiği, devrim mimarlığının inşa edildiği dönemde ülkenin nesnel koşullarının göz önünde bulundurulması amacıyla detaylandırılmıştır. S. S. C. B’nin sanatını ve

mimarlığını şekillendiren kurumun Vkhutemas olması dolayısıyla Vkhutemas'ın eğitim programı ile konstrüktivistlerin yaklaşımı teorik düzlemde ilişkilendirilmiştir. Konstrüktivist hareketin yükselişi, 1917 Ekim Devrimi ile birlikte siyasi söylemleri, teorik yaklaşımı ve pratiği sanat – siyaset – mimarlık ilişkisi düzleminde ele alınmış, sanata mimarlığı etkilediği ölçüde bu çalışmada yer verilmiştir. Ütopya mimarlığının örnekleri konstrüktivistlerin oluşturduğu disiplinler, konstrüktivizmin bileşenleri referans alarak ele alınmış, ütopya mimarlığı düzleminde konstrüktivist mimarlığın 1920 – 1932 yılları arasındaki gelişimi farklı plastik sanat dalları ile kurduğu ilişki ve tasarım yaklaşımı detaylandırılmıştır.

Dördüncü bölümde 19. yüzyılda Rus Mimarisinin gelişimi, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde modern üslubun Rus mimarisindeki kökeni, 1917 Ekim Devrimi ile birlikte konstrüktivist mimarların miras aldığı geleneğin, konstrüktivist yapıların inşa edildiği yerlerin ve toplumsal yaşamın değişiminin konstrüktivist mimarlık üzerinden okunması amacıyla ele alınmıştır. Sovyet Modernizmi'nin ilk örnekleri ve konstrüktivist mimarlığın teorisi, uygulanmış örneklerin nitelikli olarak değerlendirilebilmesi amacıyla irdelenmiş, konstrüktivist mimarlık – modern mimarlık ilişkisi teorik ve pratik düzlemde örneklerle bir bütün olarak ele alınmış ve 1922 – 1932 yılları arasında konstrüktivist yapılar mimarlığın gelişimine bağlı olarak kronolojik bir sırayla analiz edilmiştir.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Öncelikle çalışmada konstrüktivist mimarlığın teorisinin, pratiğinin, S. S. C. B'deki gelişiminin, sonlanmasının ve konstrüktivist hareketin Sovyet iktidarı ve toplumla kurduğu ilişkinin nitelikli bir biçimde ele alınabilmesi için Konstrüktivizmin nasıl ortaya çıktığı sorusu sanat – siyaset ilişkisi esas alınarak sorulmuştur. 18. Yüzyılda Rus İmparatorluğu'nda sanat – siyaset ilişkisinin kökleri ve 1863 – 1890 yılları arasında Rus Sanatını domine eden Gezginler'in sanat teorisi ele alınmış ve örnekler üzerinden toplumsal yaşamın Gezginler'in sanatına nasıl yansıdığı değerlendirilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı Avrupa ve 19. yüzyılın sonunda Rus İmparatorluğu'nda modernizmin yükselmesine neden olan gelişmeler, Batı Sanatının Rus Sanatına etkisi, iki coğrafyadaki gelişim süreci ve toplumsal yaşam koşulları arasındaki fark, sanatın gelişimi ile paralel bir biçimde neden – sonuç ilişkisi kurularak örnekler üzerinden anlatılmıştır. 19. Yüzyılda Batı Avrupa'da

mimarlık ortamı ve modern mimarlığın nüveleri, sanat alanında yapılan kıyaslamaların mimarlık özelinde yapılabilmesi için örneklendirilmiştir. Rus Modernizminin yükselişi, Avangard Sanatın teorik zemini, Avangard Sanat Toplulukları Vladimir Tatlin'in sanatını şekillendirmesi dolayısıyla ele alınmış, Tatlin'in düşünsel altyapısı, sanat pratiği ilk konstrüktivist çalışmaları referans alınarak ortaya koyulmuştur.

Ardından konstrüktivist mimarlığın nasıl ortaya çıktığı, devrimin mimarlığına dönüştüğü ve sonlandığı soruları sorularak mimarlık – sanat – siyaset arasında bir üçgen kurulmuş; S. S. C. B'nin kuruluş süreci, RKP'nin ideolojisi, 1917 – 1932 yılları arasındaki konjonktür çalışmanın bütününde göz önünde bulundurulması amacıyla ortaya koyulmuştur. Kronolojik bir sıra ile ilerlenerek 1917 – 1920 yılları arasında Tatlin'in sanat alanında yazdığı makaleler ve söylemleri referans alınarak 1920 yılında kurulan Vkhutemas'ın eğitim programı ile ilişkilendirilmiş, Konstrüktivizm – Vkhutemas ilişkisi üzerinde durulmuştur. Konstrüktivist mimarlığın ütopya düzleminde ortaya çıkması ve reel düzlemde inşa edilen örneklerin karakterini oluşturması, teorisinin ana belirleyeni olmasına bağlı olarak ütopya mimarlığının örnekleri; Konstrüktivistlerin oluşturduğu “Tektonik”, “Faktura”, “Konstrüksiyon” disiplinleri referans alınarak analiz edilmiştir. Ütopyacı yaklaşım geliştiren sanatçıların ve mimarların tasarımlarının nitelikleri, farklı plastik ve ritmik sanat dalları ile kurdukları ilişki referans alınarak konstrüktivist mimarlığın ütopya düzlemindeki gelişimi analiz edilmiştir. RKP'nin ideolojisi, S. S. C. B'nin nesnel koşulları ile konstrüktivistlerin yaklaşımı ve ütopya mimarlığı arasındaki çelişkiye dikkat çekilmiş, bununla birlikte ütopya mimarlığının reel konstrüktivist mimarlığın teorisine ve pratiğine kazandırdığı nitelikler üzerinde durulmuştur.

Konstrüktivist mimarlığın uygulanan örnekleri incelenmeden önce 1917 Ekim Devrimi'ne uzanan süreçte konstrüktivist mimarların devraldığı mirasın, konstrüktivist yapıların inşa edildiği bölgelerin ve devrimin sonucunda yaşanan toplumsal değişimin mimarlık üzerinden okunması amacıyla Rus mimarisinin gelişimi üzerinde durulmuştur. Konstrüktivist mimarların Konstrüktivizm – Modern Mimarlık arasında kurduğu ilişki, Sovyet Modernizminin ilk örnekleri ve konstrüktivist mimarlığın teorisinin geliştiği zemin irdelenmiştir. Konstrüktivist mimarlığın devrimin mimarlığına dönüşme süreci, konstrüktivist mimarların geliştirdiği yaklaşımlar, projelerin sosyalist düzenle kurduğu bağ, ütopya mimarlığı

ile devrim mimarlığı arasındaki açı farkı örnekler üzerinden irdelenerek ortaya
koyulmuştur



2. SANAT SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA RUS İMPARATORLUĞU'NDA MODERNİZMİN BAŞLANGICI

Rus İmparatorluğu'nda sanatla siyasetin kurduğu bağı güçlendiren ve değişime ivme kazandıran faktör, 19. yüzyılın ikinci yarısında kapitalist üretim ilişkilerinin nüvelerinin ortaya çıkmasıdır. 1789 Fransız Devrimi'nin kazanımlarından söz edilemeyen ve Endüstri Devrimi'nin şekillendirdiği ülke modelinden uzak olan Rus İmparatorluğu'nda yaşam koşulları, sanatla siyaseti feodal düzen karşılığında birleştirmiştir. Halkın yaşadığı zorlukları ve acıları konu alan, “Gezginler” olarak adlandırılan realist sanatçılar, 1863 yılında geleneksel Rus Sanatı ile bağlarını ayırmış ve 1890'lı yıllara kadar Rus Realizmi resim sanatında hâkim olmuştur (Berger, 2007).

1890'lı yıllar kapitalizmin gelişmesine bağlı olarak koleksiyoner iş adamlarının batılı sanatçıların çalışmalarını sergilemesi ve sanatı siyasetin bir aracı olarak gören Gezginler'e karşı sanatın özerk bir alan olduğunu savunan Rus sanatçıların 1898 yılında Sanat Dünyası Dergisi (Mir İskusstva) kurması ile genç Rus sanatçılar modern sanatla tanışmıştır. Sanat Dünyası Dergisi etkisinde ortaya çıkan sembolizm ve kübo – fütürizm akımının ardından 1915 – 1916 yılları arasında Rus sanatının öncü iki akımından biri olan “Konstrüktivizm” doğmuştur.

Konstrüktivizm akımının babası olan Vladimir Tatlin'in 1917 Ekim Devrimi öncesine tarihlenen çalışmalarında devrimci fikirler ve sosyalist ideoloji belirleyici olmamış, 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Konstrüktivizm, devrimin sanatına ve mimarlığına dönüşmüştür. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği iktidarının ve halkının Konstrüktivizm ile kurduğu bağı anlaşılabilmesi için; Rus İmparatorluğu'nda ve Batı Avrupa'da sanatın gelişim sürecinin ve sanat – siyaset ilişkisinin oturduğu düzlemin, Konstrüktivist Mimarlık - Modern Mimarlık ilişkisinin irdelenebilmesi için 19. yüzyılda Batı Avrupa'da modern mimarlığın örneklerinin incelenmesi gerekmektedir.

2.1 Rus İmparatorluğu, Modernleşme Ve Sanat

Tanrı ve din kavramlarını sorgulayarak rasyonelliği esas alan aydınlanma düşüncesi; bilim, siyaset ve felsefe alanlarındaki gelişmeyle 18.yüzyılda yükselişe geçmiş olup, Batı Avrupa ülkeleri başta olmak üzere toplumda karşılık bulması; eğitim, sanat, mimarlık, mühendislik ve teknolojik gelişmelerin zeminini hazırlamıştır. Buna karşın aynı dönemde Rus İmparatorluğu'nda aydınlanma düşüncesinin toplumsal etkileri ve yükselişinden söz edilememekte fakat bu durum Batı Avrupa'daki gelişmelerin Rus İmparatorluğu'nu etkilemediği anlamına gelmemektedir. Çar I. Petro Dönemi'nde (1682- 1725) eğitim, bilim, kültür, din, yönetim, sanat ve mimarlık alanlarında yapılan düzenlemeler ve reformlar; aydınlanma düşüncesinin yansıması, modernleşmenin başlangıcı ve Rus Tarihi'nin kırılma noktası olarak belirlenmekte ve II. Katerina Dönemi'nde (1762 - 1796) yapılan düzenlemeler ise I. Petro Dönemi'nin devamı niteliğinde görülmektedir (Sumner, 1950).

I. Petro Dönemi'nde Batı Avrupa'da aydınlanma düşüncesi yükselmiş, II. Katerina Dönemi'nde ise 1789 Fransız Devrimi ve İngiltere'de 1760 yılında Endüstri Devrimi'nin nüveleri ortaya çıkmaya başlamıştır. I. Petro'nun modernleşme için yaptığı reform ve düzenlemeler II. Katerina Dönemi'nde devam etmesine karşın iki yöneticinin iktidar dönemleri arasında 37 yıllık bir süre bulunmaktadır. I. Petro Dönemi'nden sonra modernleşme adına yapılan düzenlemeler ve II. Katerina'nın getirdiği yenilikler, 19.yüzyılda devlet eliyle radikal bir biçimde veya toplumun belirli bir kesimiyle ilişkili olarak devam etmemiş ve gelişmemiştir.

Batı Avrupa'da 18.yüzyılda radikal değişimler yaşanırken Rus İmparatorluğu'ndaki ilerlemenin I. Petro ve II. Katerina Dönemleriyle açıklanması ve sınırlı kalması; düzenlemelerin, reformların ve yeniliklerin iki ayrı dönemde de Rus hayatı ve kültürü ile buluşamamasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Rus İmparatorluğu'nda aydınlanma düşüncesinin etkileri ve batılılaşma I. Petro ve II. Katerina'nın şahsi vizyonları ve devlet yönetimleriyle ilişkilendirilmektedir (Şahin, 2014). Aydınlanma düşüncesini ve 18. Yüzyıl Rus İmparatorluğu'nu daha iyi algılayabilmek adına özellikle I. Petro ve II. Katerina dönemleri belirli kırılma noktaları ile ele alınmalıdır.

2.1.1 I. Petro Dönemi

1682 yılında çar ilan edilen I. Petro, çocuk yaşından itibaren Avrupa'ya seyahatler gerçekleştirmiş ve 1697 yılında diplomatik amaçlarla gittiği Hollanda Cumhuriyeti, İngiltere ve İsveç Krallığı'nda bilim, eğitim, savaş teknolojisi, sanat ve mimarlık alanlarında yaşanan gelişmeleri gözlemlemiştir. Bu deneyimleri yaşamaları için genç Rusları ve toprak sahiplerini batı ülkelerinde eğitim almak üzere göndererek Batı Avrupa'daki gelişimin Rus coğrafyasına taşınma sürecini başlatmıştır (Oliphant, 2015).

I. Petro bilgi aktarım ihtiyacının ülke içinde sağlanabilmesi için değişimi ilk olarak eğitim alanında gerçekleştirmiş, 1701 yılında Henry Farquharson tarafından açılan Matematik ve Navigasyon Okulu, 1703 yılında kurulan Deniz Harp Akademisi, Topçuluk Akademisi ve Mühendislik Akademisi takip etmiş ve bu okullar laik eğitim sistemin uygulandığı ilk örnekleri oluşturmuştur. Aynı yıl yapımında 40000 serfin çalıştığı St. Petersburg'un inşa süreci başlamış ve 1712 yılında başkent ilan edilen St. Petersburg; planlanan sokakları, meydanları ve batı mimarlığından esinlenerek inşa edilen saraylarıyla Rus Çarlığı'nın (1547 – 1721) ve Rus İmparatorluğu'nun ilk modern kenti olma özelliğini taşımış ve halen de taşımaktadır (Anderson, 1978). 1914 – 1924 yılları arasında Petrograd, 1924 – 1991 yılları arasında Leningrad olarak adlandırılan kentin çalışmanın farklı bölümlerinde anlam karmaşasına yol açmaması amacıyla orijinal ismi St. Petersburg kullanılmaktadır.

St. Petersburg'un inşasının temel amacı, sadece görkemli bir şehre kavuşmak olmayıp baştan yaratılan kent ile yeni bir kültürü Rus toplumuyla tanıştırmaktır. Bu bağlamda I. Petro, Avrupa'dan anormal insan başları, iskeletleri ve egzotik hayvanları içeren özel koleksiyonları getirerek St. Petersburg'da Kunstkamera Müzesi'nin yapımını başlatmış ve söz konusu koleksiyonları Neva kıyısında yer alan yazlık sarayda sergilenmesini sağlamıştır.

I. Petro'nun Avrupa'dan getirttiği koleksiyonların sergilenmesindeki amaç, sınırları dini değerlerle çizilmiş bir dünyanın karşısına evrimin sonuçlarını sunarak, Rus toplumunun düşüncesinde kırılma yaratabilmektir. Sanat – siyaset ilişkisi düzleminde I. Petro'nun sergilerle yaptığı hamle ve vurgu, Rus toplumunda karşılık bulamamış ancak kilise yönetimine karşı yalnız siyasi gücünü kullanarak değil, bilim ve sanatın birleştiği sergilerle meydan okuyarak bir ilki gerçekleştirmiştir (Artun, 2015). Bu

bağlamda 18. Yüzyılın başlangıcından itibaren portre ressamlığı ortaya çıkararak; aristokratların, çarlık hanedanına mensup kişilerin portrelerinin yapılması imparatorluk stili oluşmasını sağlayarak 18. Yüzyıla kadar Ortaçağ ruhunu barındıran Rus Sanatının değişimini başlatmıştır.

Eğitim, sanat ve mimarlık alanlarında değişim sürerken Rus Çarlığının 1700 – 1721 yılları arasında savaşta (Büyük Kuzey Savaşı) olması nedeniyle din ve yönetim alanlarında yapılan reformlar büyük bir önem taşımaktaydı. I. Petro'nun yokluğunda vekâleten yönetimi devralan meclis, 1711 yılında kurulmuş olup devlet yönetiminde yetki paylaşımı yapılmıştır. 1721 yılında Ruhsal Düzenleme yasasıyla kilisenin en büyük yönetim organı olan patriklik ortadan kaldırılarak yerine Rahipler Meclisi tahsis edilmiş, Rahipler Meclisi'nin alacağı kararlar doğrudan Çara bağlanmıştır. I. Petro bu yasa ile kilisenin devlet yönetimine müdahale alanını tamamen ortadan kaldıramamış, sadece kısıtlanmasını sağlamış ve bu yasa 1917 Ekim Devrimi'ne kadar geçerliliğini korumuştur (Sumner, 1950).

1721 yılında imparator ilan edilen I. Petro, modernleşme sürecini başlatarak getirdiği yenilikler ve yaptığı reformlarla Rus İmparatorluğu'nu Asya'nın olduğu kadar Avrupa'nın da bir parçası haline getirerek, sanat – siyaset arasındaki ilişkiyi görerek bu ilişkinin sonuçlarını/çıkarımlarını kişisel siyasi mücadelesi ve Rus toplumuna etki etmek için kullanmıştır. magna.

2.1.2 II. Katerina Dönemi (1762-1796)

II. Katerina veya Büyük Katerina, I. Petro'nun Rus toplumu ile aydınlanma düşüncesini buluşturma planının mirasçısı olarak kabul edilmektedir. 1762 yılında 8 yaşındaki oğlunun yönetime geçmesine karşı çıkararak tahta el koyan II. Katerina, Rus İmparatorluğu'nun yönetimini kolaylaştırmak ve modernleştirmek adına yasaların yeniden düzenlenme sürecini başlatmıştır. Bu yeni yasal düzenlemelerin en önemli sonuçları, farklı dine mensup insanların ibadet hakkının yasalarla teminat altına alınmış olması, kilisenin mülkiyetinde olan mülklerin devletin tasarrufu altına alınması ve işkencenin yasaklanmış olmasıdır. Bu olumlu gelişmelere karşın bilim, eğitim, sanat ve askeri alanlarda zorunlu harcamaları karşılayabilmek ve devlet adına serflerden vergi toplanabilmesi için soylulara ve toprak sahiplerine çeşitli ayrıcalıklar tanınmıştır (Parmele, 2011). Söz konusu ayrıcalıklar kapsamında 1783 yılında imparatorluğun ekonomisini ve yönetimini güçlendirmek amacıyla yürürlüğe giren

Soyluluk Yasası, aydınlanma düşüncesi ile tezat oluşturacak şekilde feodal sistemi de güçlendirmiştir.

Aydınlanma düşüncesini sadece yasalarla değil devlet kurumları vasıtasıyla toplumla buluşturan II. Katerina; eğitim, kültür, sanat, alanlarında yaptığı reform ve düzenlemelerle Rus Tarihinde iz bırakmış, I. Petro ile başlayan laikleşme sürecini Rus İmparatorluğu'nda yaygınlaştırmış ve kalıcılaştırmıştır. I. Petro Dönemi'nde 50 olan sivil okul sayısı II. Katerina Dönemi'nde 300'e ulaşmış, kız ve erkek çocukların eğitim planı II. Katerina'nın yardımcısı Ivan Betskoy tarafından hazırlanmış ve 1764 yılında kız çocuklarına eğitim vermek için Smulny Enstitüsü kurulmuştur (Şahin, 2014).

Eğitim alanında yapılan radikal değişim, seküler düşüncenin Rus toplumuna doğrudan temas etmesini sağlayarak geleneksel Rus aile yapısının kız çocuğuna olan müdahale alanının daralmasına neden olmuştur. 1782 yılında ise ilkökul müfredatı hazırlanarak eğitim planı detaylandırılmış, II. Katerina'nın yeni bir kültür yaratma amacıyla eğitim alanında yaptığı düzenlemeleri sanat alanındaki gelişmeler takip etmiştir.

II. Katerina iktidarı boyunca batı sanatını Rus İmparatorluğu'na taşımakla kalmamış, Rus Sanatını da iktidarının gücünü yansıtacak biçimde şekillendirmiş ve bir araç olarak kullanmıştır. Rus Sanatına bu dönemde klasisizmin hakim olması, II. Katerina'nın idealizmi ve rasyonel fikirleriyle doğru orantılıdır. Resmedilen portrelerinde adeta kendini yeniden yaratarak aydın kimliğine sahip, Avrupalı bir yönetici olarak sunmuş, savaş sahnelerinde ise gücü vurgulanarak idealize edilmiştir. Stefano Torelli'nin Osmanlı – Rus Savaşını konu alan Zaferin Alegorisi isimli çalışmasında II. Katerina'nın Rus Minerva olarak tasvir edilmesi buna örnek oluşturmaktadır (McBurney, 2014).

I. Petro Dönemi'nde olduğu gibi II. Katerina da Avrupalı aristokratlara ait özel koleksiyonları ve sanat eserlerini satın almış, eserlerin muhafaza edilebilmesi için 1764 yılında Ermitaj Müzesi'ni inşa ettirmiştir. İlerleyen süreçte Rus Müzelerinin merkezileşmesiyle Rus İmparatorluğu'nda bulunan sanat eserleri Kuzey Amerika ve Avrupa'ya Büyük Katerina adı altında sergilenmek üzere yollanmıştır (McBurney, 2014). Bu gelişme ile II. Katerina, Rus İmparatorluğu'nun gücünü ve kendi gücünü sanat aracılığıyla sınır ötesine taşımıştır.

I. Petro Dönemi'nde toplumun bütün yaşam alanını kapsayan modernleşme süreci, II. Katerina'nın yaptığı reformlar, düzenlemeler ve yeniliklerle devam etmiştir. Siyasi, ekonomik, din ve eğitim alanlarında yaşanan değişim toplumun gündelik hayatına doğrudan müdahale etmiştir. I. Petro ile başlayan sanat – siyaset ilişkisi, II. Katerina'nın gücünü vurgulamak için yurt dışına sergiler göndermesi, görsel sanatla kendini hem Avrupa'ya hem Rus toplumuna güçlü bir hükümdar olarak sunmasıyla bir adım öteye taşınmıştır. I. Petro ve II. Katerina dönemlerinin ardından sanat alanındaki radikal değişim ve sanat – siyaset ilişkisi 19. yüzyılda Gezginler ile ortaya çıkmıştır.

2.2 Rus Sosyal Realizmi ve Çernişevski

I. Petro ve II. Katerina'nın yön verdiği Rus Sanatı, 19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar imparatorluğun belirlediği çerçevenin dışına çıkmamıştır. 1863 yılında kendilerini Gezginler (Peredvizhniki) olarak adlandıran on dört öğrenci, kendilerine dayatılan sanat anlayışını reddederek akademiden ayrılmışlardır. Toplumun ağır yaşam koşullarını ve acılarını resimlerine konu alan Gezginler, 1871 yılından başlayarak Rus İmparatorluğu'nun farklı bölgelerine giderek düzenledikleri sergilerle topluma bilinç taşımaya çalışmışlardır (Steiner, 2011). Bu dönemde Rus Sanatı ilk kez; aristokrasinin müdahaleleri doğrultusunda ve batı sanatının etkisinde gelişmeyip, Rus halkının içinden çıkan sanatçıların belirlediği yönde ilerlemiş ve Rus Sosyal Realizmi ortaya çıkmıştır.

Gezginler'in realizmi ve 1863 yılında akademiden gerçekleştirdikleri kopuş, sanat üzerine yürütülen tartışmaların sonucu olmasının yanı sıra doğrudan Rus İmparatorluğu'nun konjonktürü ile bağlantılıdır. Avrupa ülkeleri Endüstri Devrimi ve 1789 Fransız Devrimi'nin etkisiyle yeniden yapılanırken, Rus İmparatorluğu feodal düzenin bütün kurumlarıyla güçlü olduğu, ekonomisi tarımsal üretime dayalı ve nüfus yoğunluğunu ağırlıklı olarak köylülerin oluşturduğu bir ülke konumundadır.

19. yüzyılın ikinci yarısında imparatorluğun sınırlarının zengin maden yataklarının bulunduğu Altay Bölgesi'ne ulaşması, Kafkasya'nın işgal edilmesiyle, iş gücü açığının ortaya çıkması ve 1861 yılında serfliğin kaldırılmasıyla 20 milyon insanın özgür kalması, Rus İmparatorluğu'nun potansiyel iş gücü ortaya çıkarmış ve kapitalist üretim ilişkileri gelişmeye başlamıştır (Carr, 2011).

Serfliğin kaldırılması ile mülkiyetin toprak sahiplerinin elinden alınıp köylülere verilmesi gerektiğini savunan ve köylü sınıfı Rus İmparatorluğu'nu devirmek için itici bir güç olarak gören Narodnik Hareket, 1860'lı yıllarda etkisini hissettirmeye başlamıştır. Narodnik Hareket'in en önemli temsilcilerinden biri olan yazar, eleştirmen, filozof, siyasetçi Nikolay Çernişevski, Rus İmparatorluğu'nun sorunlarına bütüncül yaklaşarak, sanatı da mücadele alanı olarak belirlemiş ve kaleme aldığı "Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri" çalışmasında dönemin sanatına hâkim olan Hegel'in ideal güzellik anlayışını reddetmiştir (Çernişevski, 2012).

Her canlının kendi türü içinde en kusursuz olanı güzel olarak tanımlandığı ancak insan tarafından her kusursuz canlının güzel olarak algılanmadığı bilinmektedir. İdeal güzellik anlayışı ile üretilen sanat ve ortaya çıkan estetik, Rus köylüsünün tecrübe ettiği ağır yaşam koşullarında karşılığını bulamamakta ancak aristokrasinin sunduğu sanat da köylü halkın kaçabileceği bir yanılsama yaratmaktaydı.

Çernişevski için insanın hayatında değer verdiği bir canlının veya nesnenin varlığı ile yokluğunun yarattığı karşıt duygu durumları, ölüm ile yaşam arasındaki zıtlığın yansımasıdır. İnsan doğası gereği her türlü yaşam biçimini ölüme tercih etme eğiliminde olduğu için hayatı anımsatan her canlı ve nesne insanın güzellik algısını oluşturmaktadır (Çernişevski, 2012).

Bu bağlamda insan için güzellik yaşamın, estetik ise gerçekliğin kendisidir. İdeal güzellik anlayışı ile aristokrasinin hegemonyasında üretilen sanatın Rus köylüsünü gerçeklikten kopardığı gibi Narodnikler'in sanatı da Rus köylüsüne koşulsuz olarak salt gerçekliği hatırlatmak ve yansıtmak zorunda kalmaktaydı. Çernişevski ve Narodnikler için sanat özerk bir alan olmayıp; siyasetin, mücadelenin bir aracı, toplumsal yaşamın bir parçası olarak kabul edilmekteydi.

Buna bağlı olarak Gezinler'in akademinin dayattığı sanatı reddederek 1863 yılında akademiden ayrılmaları ve Rus İmparatorluğu'nun farklı bölgelerine giderek sanatsal çalışmaları ile topluma gerçekliği göstermelerinin ve bilinç taşımalarının nedeni siyasi olarak taraf olmalarından kaynaklanmaktadır. 1861 yılında serfliğin kaldırılması ile kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi, Narodnik Hareket'in ülke siyasetinde etkisini hissettirmesinin sonucu olarak Gezinler, Çernişevski'nin çalışmaları ile buluşmuş ve Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri çalışmasında sunulan doktrini benimsemişlerdir (Bowl, 2017). Dolayısıyla Rus Sosyal Realizmi

Gezginler – Çernişevski / Narodnik Hareket, sanat – siyaset ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

2.2.1 Gezginler

1863 yılında akademide öğrencilerin konu seçimlerini serbestçe yapamamaları ve yapılan çalışmaların Rus kültürünün ruhunu yansıtmadığı görüşü ile on dört öğrencinin ayrılmış olmalarıyla başlayan gelişme “On Dörtlerin İsyanı” olarak adlandırılmıştır. Bu isyanın öncüsü olan Ivan Kramskoi, diğer on üç öğrenci ile birlikte St. Petersburg Sanatçılar Arteli’ni kurarak bağımsız bir platform oluşturmuştur (Shabanov, 2019).

Sanatçılar sanat üretimlerini yapabilmeleri için her türlü bağışı kabul edeceklerini beyan etmişler ve kolektif bir biçimde çalışmışlardır. St. Petersburg Sanatçılar Arteli’nin yapısı; sanatçıların dayanışması, çalışmalar arasındaki bütünlük, fikir birliği ve topluma bilinç taşıma hedefleri, Çernişevski’nin “Nasıl Yapmalı” romanında tanımladığı komün yapısı ile bire bir örtüşmektedir.

1864 – 1870 yılları arasında St. Petersburg Sanatçılar Artel’i adı altında faaliyet gösteren ve akademiden bağımsız olarak yetenekleri, fikirleri ile var olan öğrenci grubu, Moskova’da çalışmalarını yürüten diğer sanatçıları etkilemiştir. 1870 yılında Ivan Kramskoi’un gezen sanat sergisi sadece St. Petersburg Sanatçı Arteli’nin bünyesindeki sanatçıları etkilemeyip, Moskova’da kurulan Abramtsevo Sanat Kolonisi’nin bünyesindeki Vasily Perov, Ilya Repin gibi sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Bir araya gelen sanatçılar Gezginler ismini alarak 1871 yılında ilk sergilerini düzenlemişler ve 1890’lı yıllara kadar Rus İmparatorluğu’nun farklı bölgelerine giderek çalışmalarını ülkenin bütününe taşımaya çalışmışlardır. Gezginler aristokrasiden maddi bir destek almamasına karşın Pavel Tretyakov gibi koleksiyoncular Gezginler’in çalışmalarını satın alarak ve sergilenmesini sağlayarak destek vermişlerdir (Steiner, 2011).

Gezginler’in çalışmalarının temelini oluşturan konular; manzaralar, gündelik yaşam, ağır çalışma koşulları, tarihi olaylar ve sömürü olarak tanımlanmaktadır. Ilya Repin’in “Volga’da Sal Çekicileri” (Şekil 2.1), Konstantin Savitsky’nin Demiryolu Tamiri ağır çalışma koşullarının yansıtıldığı çalışmalara örnek oluştururken, Nikolai Yaroshenko’nun Hayat Her Yerde, Vladimir Makovski’nin Mahkum Edilmiş çalışmaları tutsaklığa vurgu yapmaktadır. Gerçekliği bütün çıplaklığıyla yansıtan

Gezginler; Ivan Shishkin'in Çavdar Tarlası Vassily Maximov'un Geçmişteki Her Şey gibi çalışmalarıyla gündelik hayatı yansıtmışlardır.



Şekil 2.1 : Volda'da Sal Çekicileri.

Çernişevski'nin gerçekliğin salt haliyle topluma yansıtılması ve güzelliğin kaynağının yaşam olduğu teorisi, Gezginler'in sosyal realizmi ile hayata geçmiş ve 1890'lı yıllara kadar Rus Sanatına hâkim olmuş ve 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Sovyetler Birliği'nin kadroları tarafından da benimsenmiştir (Bowlit, 2017). dolore magna.

2.3 Rus Modernizmi, Sanat ve Batı Avrupa

1890'lı yıllarda Rus İmparatorluğu'nda kapitalizmin gelişmeye başlaması ve Gezginlerin sanat üzerinde kurduğu hegemonya, batı sanatını Rus coğrafyasına tanıttak olan Sanat Dünyası Dergisi'nin (Mir İskusstva) çevresinde oluşan hareketin ortaya çıkacağı zemini hazırlamıştır.

Sanat Dünyası ekibini oluşturan Alexander Benois, Sergei Diaghilev, Dmitri Filosofov ve Leon Bakst gibi sanatçılar 1890'lı yıllarda Avrupa'ya giderek ve Avrupalı sanatçılarla ilişkiler kurarak batı sanatını Rus coğrafyasına tanıttak görevini üstlenmişlerdir. Amaçları batı sanatını olduğu haliyle Rus Sanatının bir parçası haline getirmek değil batılı sanatçıların yaptığı çalışmaları Rus sanatçılara göstererek uluslararası normlara dayalı bir sanatı Rusya'nın kültürüne ve kökenine bağlı olarak özgün bir biçimde ortaya koyabilmektir.

1898 yılında kurulan Sanat Dünyası Dergisi ve etkisinde gelişen hareket ile Rus Sanatının izleyeceği yön değişmiştir. 1903 yılında yayın hayatı sonlanan Sanat Dünyası Dergisi'nin sunduğu perspektif ile Gençlik Birliği, Karo Valesi, Eşek Kuyruğu gibi sanat toplulukları kurulmuş ve Rus Avangard sanatının öncüleri olan Vladimir Tatlin ve Kazimir Malevich, 1917 Ekim Devrimi öncesinde söz konusu

sanat toplulukları içerisinde faaliyet göstermişlerdir (Bowl, 2017). Bu bağlamda Sanat Dünyası Dergisi Rus modernizminin doğuşunu temsil etmesinin yanı sıra Rus Avangard Sanatının yükseleceği zemini de yaratmıştır.

Sanat Dünyası Dergisi'nin ve etkisinde oluşan hareketin ortaya çıkması, Rus İmparatorluğu'nun değişen ekonomik ve kültürel yapısı ile oldukça ilişkilidir. Ancak hareketin sanata yüklediği misyonun ve teorik altyapının kökenini, 19. yüzyılda Avrupa'nın değişen kültürel, siyasi, ekonomik yapısı ve sanatın konumlanması oluşturmaktadır. Bu bağlamda Batı Avrupa'da modernizmin yükselişi ile Rus Modernizminin ortaya çıkışı farklı dinamiklere dayanmaktadır.

2.3.1 Batı Avrupa ve Modernizm

18.Yüzyılda yükselen aydınlanma düşüncesinin etkisi ile feodal düzenin zayıfladığı Batı Avrupa'da çağdaş olarak kabul edilen iki devrim yaşanmıştır. 1789 Fransız Devrimi kapitalist düzenin siyasi, ideolojik yapısını belirlerken İngiltere'de gerçekleşen Endüstri Devrimi üretim biçiminin değişmesine neden olarak kapitalist düzenin ekonomik yapısını şekillendirmiştir. İki devrimin farklı nesnel koşullarda gerçekleşmesine karşın birbirinin tamamlayıcısı konumundadır.

1789 Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesi sonucunda İnsan ve Yurttaşlık Hakkı Bildirgesi yayınlanmış; yasalar önünde eşitlik, mülkiyet hakkı, ulusun egemenlik hakkı, inanç özgürlüğü maddeleri ile birey tarih sahnesine çıkarken ruhban sınıfı ve soylu sınıfa tanınan ayrıcalıklar yasalar ile ortadan kaldırılmış ve devrim bu sınıfların varlığına son vermiştir (Rude, 2015). Eş zamanlı olarak 1760'lı yıllarda İngiltere'de oluşan pamuk endüstrisinin hızla gelişmesi ve 1780'li yıllarda İngiltere'nin ekonomisinde yaşanan sıçramada endüstrinin belirleyici olmasıyla Endüstri Devrimi patlak vermiştir. Buharlı makinelerin üretimde ve madencilikte kullanılması, üretimin fabrikalara taşınması, işçi sınıfının ortaya çıkması ve sanayinin belirlediği ihtiyaçlara göre ülkenin ve etkisinde dünyanın şekillenmesi devrimin nihai sonucu olmuştur (Hobsbawn, 2000), Fransa ve İngiltere'nin siyasi düzlemde karşı karşıya gelmesine rağmen iki devrim birbirinden beslenmiş, feodal düzenle olan bağ koparılarak yeni siyasi ve ekonomik düzenin dünyasının inşa süreci başlamıştır.

Aydınlanma düşüncesi Endüstri Devrimi ve özellikle 1789 Fransız Devrimi'nin hedeflerinde belirleyici olmuş; 19. Yüzyılda bilim, doğa, siyaset, felsefe, sanat alanlarında oluşan bütünsel yaklaşımla toplumun belli bir kesiminin değil tüm

insanlığın sorunlarını nihai bir biçimde çözmek hedeflenmiştir. Ancak bireyin yönetim düzeyinde temsilinin parlamentoda aracılıklar ile yapılması ve temsilcilerin feodal düzende orta sınıf olan burjuvazi tarafından yapılması, söz konusu iki devrimin çocuğu olan işçi sınıfı ile karşıtlık oluşturmuştur (Hobsbawn, 2000). Bu bağlamda vurgulanması gereken iki husus bulunmaktadır. Kapitalist düzenin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan bireyselleşme, yabancılaşma ve sömürü doğrudan aydınlanma düşüncesi ile ilişkilendirilememektedir. Bilim, sanat, mimarlık, siyaset, felsefe alanlarında yapılan üretim, feodal düzenle bağıni kopardığı ölçüde kapitalist düzenin inşa sürecinin bir parçasıdır ve tarihsel süreçte ilerlemeyi temsil etmektedir.

19. yüzyılın ilk yarısında hızlı endüstrileşme ile birlikte iş gücü ihtiyacına bağlı olarak kırdan kente göçün artması sonucunda, Paris yarım milyon nüfusu, Londra bir milyon nüfus büyüklüğünü aşmış, Liverpool, Manchester gibi fabrikaların yer aldığı yerleşmeler sanayi kentleri olarak ortaya çıkmışlardır (Mumford, 2007). Hızlı kentleşme ile nüfus yoğunluğunun artması, konutların yetersiz olması ve eksik alt yapı ile birleşerek, ulaşım, barınma koşulları, sağlık problemlerinin artmasına neden olurken bu bir dizi problemin çözümünü için kentlerin planlaması konusu gündeme gelmiştir. Buna bağlı olarak dönemin insanının yaşayışının, çalışma koşullarının ve dünyadaki konumlanışının değişmesi yeni kent yapısının oluşmasında belirleyici olmuştur (Dobb, 1992)

Aydınlanmacıların rasyonel düşünce ile hâkimiyet sağladıkları doğa bilimleri, geçmişle bağıni koparan sanat ve feodal düzenin kabullerini reddeden felsefeyi harmanlayarak insanlığın somut, nesnel koşullarından kaynaklanan sorunları çözmeye hedefleri modernizmin temelini oluşturmaktadır. Kültürel modernizm ise 19. Yüzyılın ikinci yarısında modern kentlerin oluşması ile yükselişe geçmiştir. Modern kent içerisinde yeniden konumlanan insanın yaşayışı, zaman ve mekân kavramının değişmesi ve içinde bulunduğu psikoloji modern kültürü şekillendirmiştir. Dolayısıyla kültürel modernizm ve etkisinde yükselen sanat kentleşmeden, modern kentten, kent kültüründen bağımsız değerlendirilememektedir. Charles Baudelaire 1863 yılında yayınlanan “Modern Hayatın Ressamı” denemesindeki “ Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.” ifadesiyle modern hayatın sunduğu çelişkiyi vurgulamaktadır (Benjamin’den aktaran Harvey, 1997, s. 23)

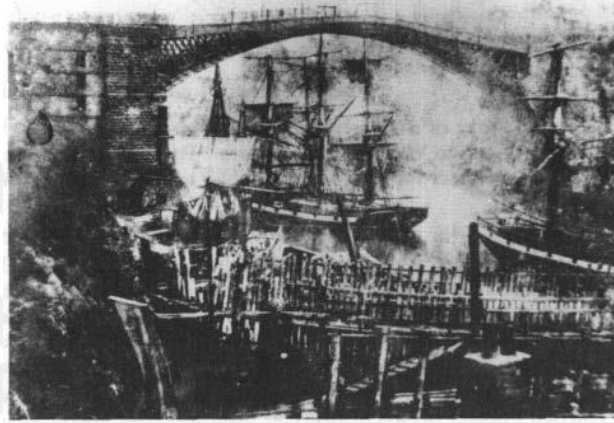
19. yüzyılda aydınlanma düşüncesinin çizdiği çerçeve ile insanın var olduğu her alanda yapılan üretim, mimarlık hariç geçmişle bağını koparmıştır. Feodal düzenin karanlığından bağımsız bir dünya inşa edilirken kapitalist düzende var olan çelişkiler kısa bir sürede etkisini göstermeye başlamış, Saint Simon, Charles Fourier, Robert Owen gibi ütopyacı sosyalistler var olan düzenin insanlığın sorunlarını çözmede yetersiz olduğunu ve farklı bir dünyanın inşa edilmesi gerektiğini çalışmalarıyla ifade etmişlerdir. Ütopyacı sosyalistlerin fikirlerine karşı çıkan Karl Marx ve Friedrich Engels 1848 yılında komünistlerin ve işçi sınıfının var olan düzeni değiştireceğini ifade ettikleri Komünist Manifesto'yu yayınlamışlardır. Aynı yıl sermaye sınıfının zenginleştikçe işçi sınıfının fakirleşmesi, işçilerin ağır çalışma koşulları ve yaşam şartlarından dolayı Fransa'da başlayan ayaklanmaların Avrupa'ya yayılmasıyla 1848 Devrimleri gerçekleşmiştir (Hobsbawn, 2000).

1789 Fransız Devrimi, Endüstri Devrimi'nin yol haritasını çizdiği 19. Yüzyıl Avrupası'nda aydınlanma düşüncesi, aydınlanma felsefesi ve modernite insanlığın ilerleyişini sağlamasına karşın kapitalist düzenin yarattığı çelişkileri ortadan kaldıracak bir reçete sunamamıştır. Walter Benjamin'in Pasajlar çalışmasında belirttiği gibi “ Modernizmin insanoğlunun doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engeller, insanoğlunun güçleriyle orantılı değildir. Bu durumda insanın felce uğraması ve kurtuluşu ölümden araması, anlaşılır olmaktadır.”(Benjamin, 2017, s.169). Benjamin'in ifadesine referansla modernizmin ilerliciliğin sembolü olması ile birlikte düzenin ve çağın sorunlarının etkisinde olduğu sonucuna varılmaktadır.

2.3.2 19. Yüzyıl Batı Avrupası'nda Mimarlık Ortamı

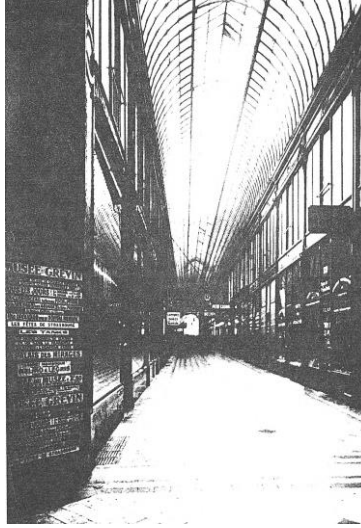
Geçmişle bağı koparma ve ilerleme fikri, aydınlanma düşüncesinin ve modernizm projesinin temelini oluşturmasına koşut olarak modern sanat ve modern mimarlık geçmişle bağını kopardığı ölçüde tanımlanabilir olmaktadır. Bu bağlamda Avrupa'da modern sanat 19. yüzyılın ikinci yarısında, modern mimarlık ise 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Sanat ve mimarlık alanlarındaki ilerleme ve değişim paralel olmamasına karşın modern insanın ihtiyaçları ile orantılı olarak birbirinden beslenmiştir. Kültürel modernizmin 19. yüzyılın ikinci yarısında modern kent yaşamının nesnel koşullarına bağlı olarak yükselişe geçtiği gibi sanat ve mimarlık alanlarında yaşanan değişim, yeni kültürün oluşma sürecinin yansıması olarak tanımlanmaktadır.

Mimarlık alanındaki değişim süreci; 18. Yüzyılın sonunda ve 19. Yüzyılın başında mühendisliğin gelişmesi ve yapay bir malzeme olan demirin köprülerin yapımında kullanılması ile 20. Yüzyılda form, fonksiyon, estetik ve kültür ilişkisi üzerinden kendini yeniden inşa eden modern mimarlığın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. İngiltere'nin Shropshire ve Sunderland kentlerinde yapımları sırasıyla 1779 ve 1796 yıllarında tamamlanan demir köprüler, demirin mimarlıkta kullanımının ilk örnekleridir (James, 2015).



Şekil 2.2 : Sunderland Köprüsü.

Demirin köprü inşasında kullanılmasının yanı sıra monte edilebilir bir malzeme olması, demirin kullanım alanının genişlemesini ve taşıyıcı olarak kullanılabileceğinin keşfedilmesini sağlamıştır. Demir konstrüksiyon konut yapılarında kullanılmamasına karşın sergi mekânları ve istasyonlarda kullanılmıştır. Demir konstrüksiyonun kullanıldığı en önemli yapılardan biri ise 1820'li yıllarda tekstil ticaretinin gelişmesinin sonucu, malların depolanması ve lüks eşyaların sergilenmesi amacıyla binalar arasında geçit olarak tasarlanan ve iki yanında dükkânların yer aldığı pasajlardır. Pasajların aydınlatmasının sağlanabilmesi için tavanların cam ile kaplanması ise 19. Yüzyıl mimarlığında camın kullanımını açısından yenilik niteliğindedir. (Şekil 2.3) Paris'te inşa edilen ve günümüze kadar korunagelen, inşaları 1827 ve 1845 yıllarında tamamlanmış Choiseul ve Jouffroy Pasajları demir konstrüksiyon ve camın beraber kullanıldığı yapılara örnek oluşturmaktadır (Benjamin, 2017).



Şekil 2.3 : Jouffroy Pasajı.

1851 yılında mimarlıkta radikal değişim yaratan mimar, Londra’da inşa edilen Crystal Palace’ı tasarlayan Joseph Paxton olmuştur.(Şekil 2.4) 1849 yılında Kraliçe Victoria’nın kocası tarafından tüm uluslar için bir sergi inşa etme fikri öne sürülmüş ve fikir kraliyet komitesi tarafından kabul edilerek, okyanus ötesine duyurularak bir tasarım yarışması açılmıştır. 70 000 m².lik alanı kapsayacak bina için verilebilecek maksimum ödeneğin 100 000 pound olması, dönemin en büyük binasının en ucuz maliyetle tasarlanması gerektiği anlamını taşımaktaydı. Nisan 1850’ de yarışmanın sonuçlanması ve 1851 yılının Mayıs ayında yapımının bitmiş olma koşulu ise hızlı bir inşa sürecini gerektirmekteydi. Bu bağlamda Crystal Palace’ın kabul edildiği tasarım yarışmasındaki arz – talep ilişkisi, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde modern mimarlığın yükseleceği zeminlerden birisidir.



Şekil 2.4 : Crystal Palace.

Crystal Palace'ı modern mimarlığın öncü tasarımları arasında spesifik bir örnek haline getiren en önemli neden, çağın mimarlığını eski ve gelenekselde arayan ve 19. Yüzyılın mimarlığını domine eden Neo – Gotik, Neo – Klasik üslupları sahiplenen hareketlere rağmen Joseph Paxton'ın gelenekselden uzaklaşarak yeni metotlarla ve endüstriyel malzemelerle özgün bir tasarım ortaya koyabilmesidir. Dikdörtgen plana sahip, 1,848'e 408 ayaklık bir alana yayılan 564 metre uzunluğundaki yapının taşıyıcı sisteminin bütünü dökme demirden yapılmıştır. Demir kolon ve kirişler, taşınması ön görülen yük hesap edilerek farklı boyutlarda tasarlanmış, kolon ve kirişler esnemez ve dayanıklı olacak biçimde demir bağlantı parçaları ile birleştirilmiştir. Cam duvarların kullanıldığı yapıda, yağmur suyunun taşınması için tahtadan yapılmış yarı dairesel forma sahip Paxton Oluğu'nun kullanılması ve zemin katta yer alan kolonların beton zemin ile desteklenmesi camın, tahtanın, demirin ve betonun birlikte kullanılabileceğinin kanıtı olmuştur. Tasarımı, mühendisliği, maliyeti, inşa süresi ve nitelikleriyle Crystal Palace dönemin mimarlığından radikal bir biçimde ayrılarak farklı bir örnek oluşturmuştur (Addis, 2006)

19. Yüzyılın ikinci yarısında Crystal Palace'ın inşası ile mimaride başlayan değişim, Saint Pancras Tren İstasyonu'nun ve 1878 yılında 3. Paris Dünya Fuarı için Ferdinand Dutert tarafından tasarlanan Galerie de Machines'in inşası ile devam etmiştir. 1889 yılında Paris Dünya Fuarı'nda makinelerin sergilenebilmesi için Galerie de Machines büyütülerek, Palais de Machines'e olarak adlandırılmış, aynı yıl Fransız Devrimi'nin 100. Yıldönümü için Gustav Eiffel tarafından tasarlanan Eiffel Kulesi'nin inşası tamamlanmıştır.

Gustav Eiffel'in demir kuleleri, pilonları ve iki menteşeli kemerleri ustalıklı birleştirerek oluşturduğu Douro Köprüsü; Eiffel Kulesi'nin tasarımının öncülü olarak kabul edilebilir. Dört pilon üzerinde yükselen, demir kemerlerle desteklenen, 324 metre yüksekliğindeki Eiffel Kulesi; estetiği, tasarımı, kullanılan inşaat teknolojisi ile Endüstri Çağı'nın ruhunu yansıtmaktadır. Paris'in göbeğine inşa etmekte tereddüt edilen kule sadece Fransız Devrimi'nin değil; Paris'in, Fransa'nın ve modern mimarlığın sembolü haline gelmiştir. Ancak mimarlık alanında yaşanan gelişmelere ve ilerlemeye karşın 19. yüzyılda modern mimarlığın yükselişinden söz edilememektedir (Giedion, 1956)

Endüstri Devrimi ile başlayan hızlı sanayileşme, köyden kente göç, sağlık sorunlarının artması ve 1789 Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesi ile insanın

yaşayışının, konumlanışının, kültürünün ve yönetimin değişmesi, 19. yüzyılda mimarları büyük sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. Söz konusu gelişmeler konut, hastane, tren istasyonu, kamu kurumları, pazar, pasaj, parlamento, üniversite, kilise gibi yapıların ihtiyacını mimarların karşısına çıkarırken tarihsel süreçte model alınabilecek bir örnek olmadan yapmalarını zorunlu kılmıştır.

Buna bağlı olarak mimarların çözümü rasyonel düşünce ile özdeşleşmiş Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında bulması Neo – Klasisist üslubun, 19. Yüzyıla kadar eğitimi ve üniversiteleri kiliselerin şekillendirmesi Ortaçağ'a referans ile Neo – Gotik üslubun, 1850'li yıllardan itibaren yapıların ihtiyaçlara cevap veremediği tezi üzerinden eklektik yaklaşımın 19. Yüzyıl mimarlığını domine etmesiyle sonuçlanmıştır. Paris'te Neo – Klasisist üslupta yapılmış Madeleine Kilisesi, Bourbon Palais gibi yapıların karşısında Londra'da Neo – Gotik üslubun vurgulandığı Westminster Parlamento binasının yükselmesi; mimarların tercihi ile birlikte ülkelerin siyasi durumu ve ulusal tarihi ile doğrudan bağlantılıdır (M.Roth, 2006).

2.3.3 19. Yüzyıl'da Modern Sanat ve Avangard Kuramı

19. Yüzyılda mimarlık ile kıyaslandığında sanat alanındaki değişim, sanatçının manevra alanının geniş ve özgür olmasına bağlı olarak daha hızlı gerçekleşmiştir. Sanatın geçmişle bağını radikal bir biçimde koparması yeni düzenin sunduğu çelişkilerin hızlı bir biçimde kendini göstermesinin sonucudur. 1804 yılında Napolyon'un kendini Fransa İmparatoru ilan etmesi ve cumhuriyetin lağvedilmesi, 1804 – 1815 yılında Napolyon Savaşları'nın bütün Avrupa'yı sarması ile 1789 Fransız Devrimi'nin kazanımları lağvedilmiştir. 1815 yılında kurulan baskıcı rejimlere ve monarşiyeye karşı İngiltere, Fransa, Almanya ve Belçika'da 1830 İhtilallerinin gerçekleşmesi ve cumhuriyet kazanımlarının elde edilememesi, 18 yıl sonra Endüstri Devrimi'nin ve hızlı sanayileşmenin bütün yükünün işçi sınıfının ve köylülerin omuzunda olması dolayısıyla gerçekleşen 1848 Devrimleri'nin gerçekleşmesine neden olmuştur. Yaşanan gelişmeler Avrupa toplumunun 1789 Fransız Devrimi ile tüm insanlığın sorunlarının çözülebileceği bir dünya yaratma hayalini söndürmüştür (Hobsbawn, 2000)

Sanatın gerçekleştirdiği tarihsel kopuşu 1848 Devrimleri tetiklemiş ancak sanat üzerine yürütülen tartışmalar 19. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştır. Var olan

düzenin adil olmadığını ve farklı bir dünyanın inşa edilebileceğini savunan ütopyacı sosyalist Saint – Simon, orduda öncü birlikleri tarif etmek için kullanılan ve Fransızcada öncü anlamına gelen ‘avangard’ terimini sanatçıları nitellemek için kullanmıştır. Saint Simon “Sizlerin avangardı biz sanatçılarız ... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz ... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi” ifadesiyle 1830’lu yıllarda sanayicilere ve bilim adamlarına seslenmiş, sanatçıya siyasi ve toplumsal ilişkilerden bağımsız olarak öncü rolü atfetmiştir (Nochlin, 1989, s.2).

Saint – Simon’un sanatçıyı toplumu oluşturan sosyal sınıflardan ayrı bir düzlemde değerlendirmesi Karl Marx’ın düşünceleri ile karşılık oluşturmaktadır. Marx sanat üretiminin nasıl olması gerektiğini tarif ettiği özel bir çalışmayı kaleme almamasına karşın kapitalist düzende var olan sanat üretimini, iktisadi üretim ve yabancılaşmadan bağımsız değerlendirmemektedir. İnsanın emeğe olan yabancılaşmasının sonlanması ile sanat üretimine ve duygularına olan yabancılaşmanın sonlanması birbiri ile ilişkilendirilmektedir (Rose, 2015). Saint - Simon sanatçıyı oluşturduğu ideal düzenin sağlayıcısı ve temsilci olarak görürken Marx Alman İdeolojisi çalışmasında sanat üretiminin üstün, seçkin bireyler tarafından yapılabileceği düşüncesini reddeder (Karl Marx, 2013, s. 108 – 109)

Saint – Simon ve Karl Marx arasındaki fikir ayrılığı 19. yüzyılda sanatın özerk bir alan olup olmadığı tartışmasının temelini oluşturmuş ve 1917 Ekim Devrimi’nin ardından Rus Avangard sanatının, Konstrüktivizm akımının ve Konstrüktivist mimarlığın Sovyetler Birliği’nde sosyalist düzenle kurduğu ilişki düzleminde belirleyici olmuştur.

1848 Devrimlerinin ardından 1789 Fransız Devrimi’nin ideallerine ulaşamadığının Avrupa’da hissedilmesi, sanatı doğrudan etkilemiştir. Charles Baudelaire’in burjuva toplumunun değerlerine karşı olduğu gibi toplumu ileriye götüreceği bir ideale sanatında yer vermemesi, sanatta özerkleşmenin yansıması ve kapitalist düzenin yarattığı etki olarak okunabilir (Benjamin, 2017). Buna binaen Baudelaire’in sanatı ve edebiyatı bilim, siyaset ve ahlaktan uzaklaştırarak özerkleştirme düşüncesi 19. yüzyılın ikinci yarısında karşılık bulmuş, burjuva düzeninin iyi, doğru, güzel

kavramları karşısında kent hayatının kötü ve sahte tarafı vurgulanarak karşı estetik oluşturulmuştur (Bürger, 2017).

Charles Baudelaire ve Saint – Simon’un sanatın özerkleşmesini savunmalarına karşın sanatın işlevi ve görevi bu noktada ayrılmaktadır. Saint – Simon’un aksine Baudelaire’in “ ‘Yaşasın Devrim! , diyorum; tıpkı ‘Yaşasın yıkım! Yaşasın kefare! Yaşasın yola getirme! Yaşasın Ölüm!’ diyebileceğim gibi! Mutluluğumun tek koşulu, kendimi kurban etmek değil; celladın rolünü üstlenmek de bana ters düşmezdi – böylece devrimi iki yönüyle duyumsardım! Frengi nasıl iliğimize, kemiğimize işlemişse, cumhuriyet ruhu da hepimizin kanında; hepimiz demokrasi mikrobunu kapmış frengili kişileriz,” ifadesi, Baudelaire’in düzene karşı olduğunu kanıtlamakta fakat alternatif ve ileri bir düzeni aramadığını göstermektedir(Benjamin, 2017, s. 111).

19. yüzyılın sonunda yükselmeye başlayan Avangard sanatın burjuva toplumunun değerlerine karşı olduğu ve özerkleştiği gibi hayatla iç içe olması gerektiğinin vurgulanması durumu, sanatçıları muhalif bir pozisyona çekmiştir. Ancak sanatçıların muhalifliği siyasi bir program, ideoloji doğrultusunda değil duygusal bağlamda sanatçı olma bilinci ve sanat üretimi ile karşılık bulduğu söylenebilir. 1917 Ekim Devrimi öncesinde Rus Avangard Sanatçılar siyasi söylemlerden uzaklaşıp sanatın doğrudan kendisinin bir ifade biçimi olduğunu savunurken 1917 Ekim Devrimi’nin ardından sanat üretimlerinin siyasetle doğrudan temas etmesi bu duruma örnek olarak verilebilir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fütürizm akımının temsilcisi olan Filippo Tommaso Marinetti’nin İtalya’da faşizmi desteklerken Fütürist Vladimir Mayakovski’nin 1917 Ekim Devrimi sürecinde ve sonrasında Bolşevikleri desteklemiştir (Williams, 1994). Dolayısıyla Avangard sanatçıların çıkış noktasının belirli bir siyasi program olduğu söylenememekte, Fütürizm akımının farklı temsilcilerinin taban tabana zıt iki ideolojiyi benimsemeleri sanatın siyasi ve toplumsal düzenle bağ kurarak ruhunu oluşturmadığını kanıtlar niteliktedir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yükselen Konstrüktivizm, Suprematizm, Surrealizm, Dadaizm, Fütürizm gibi Avangard Sanat akımlarının politik konumlanışları sanatçılara ve sanatçıların buldukları ülkelere göre değişkenlik göstermesi Avangard sanatçıların Saint – Simon’un tarif ettiği özerk alanda konumlanmakta olduğunu ancak toplumdan ayrılarak öncü görevini üstlendiğini göstermektedir.

Avangard Sanat 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tarihe damga vurmasına karşın Avangard rolü 19. yüzyılın ilk yarısında salt realizm ile toplumsal sorunlara işaret eden Gustave Courbet ile ilişkilendirilmektedir. Courbet realizmi 'sanatın içindeki demokrasi' olarak tanımlamış, sanatta muhafazakârlığı ve akademiye reddederek bağımsız güçlü bir sanatçı olarak var olabilmıştır (Nochlin, 1988) Muhalif duruşu, dönemin kabullerini reddederek sanat üretimini gerçekleştirmesiyle öncülük etmesi, sanat üretimini bağımsız olarak yapabilmesi sanatın özerkleşmesiyle dolayısıyla Saint – Simon'un sanatçı tanımı ile özdeşleşmektedir.

Buna bağlı olarak 19. yüzyılın ilk yarısı tamamlanmadan 1848 Devrimlerinin Avrupa'ya yayılması ve bastırılması, Fransa'da 3 yıl süren II. Cumhuriyetin ardından III. Napolyon'un iktidara el koyması, aydınlanmacılığın romantizmini sonlandırmıştır. Jean François Millet'in Melek, Başak Toplayanlar, Gustave Courbet'in Ornans'ta Cenaze, "Taş Kırıcılar, Edouard Manet'in Absent İşçisi çalışmaları ile realizm 1850'li yıllarda yükselmiştir. Sanatçıların Fransız resim geleneğini ve akademiye reddederek, risk alarak konularını kendilerinin belirlemesi, özgün teknikleriyle aydınlanmacılığın idealizminden koparak somut gerçekliği yansıtması, çalışmaların bağımsız ve eleştirel nitelikte olması, sanatı ve sanatçının toplum içindeki konumunu başka bir düzleme çekmiş ve modern sanatın nüveleri kendini göstermiştir (Erden, 2016). 1850'li yıllarda Gustave Courbet ve Jean François Millet'in akademiden bağımsız, muhalif sanatçı olarak çalışmalarını var olmaları, resim sanatında gerçekleştirdikleri kopuş ve 19. yüzyılın ikinci yarısında kültürel modernizmin etkisi ile 1860'lı yılların sonunda Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı ortaya çıkmıştır.

İzlenim kavramı ilk defa David Hume'un (1706 – 1777) çalışmaları ile felsefede önem kazanmıştır. İnsanın ruhsal dünyasının iç duyularla, somut var olduğu dünyanın ise dış duyularla algılandığını, iç ve dış duyuların izlenimlerle elde edildiği ve bilginin ana kaynağını oluşturduğu ifade eden Hume'un felsefesi 19. Yüzyılda Pozitivist felsefenin temsilcisi olan Ernst Mach'ın çalışmalarında karşılık bulmuştur. Mach insanın dış dünya ile ilk temasının iç ve dış duyuları aracılığıyla sağlandığını, fiziksel olarak var olan objelere dolayısıyla gerçekliğe dair bilgisinin duyular ile sağlandığını ifade eder ve Hume'un izlenim kavramı Mach'ın duyum kavramında karşılık bulur. Ancak Mach insandan bağımsız olarak var olan gerçekliği, duyularla temellendirerek sübjektif bir zemine oturtur. Buna bağlı

olarak realitenin algılanması metafizik, soyut bir düzlem üzerinde temellenir (Tunalı, 2008)

Mach'ın felsefesinde objenin sübjektif olarak varlığının ve gerçekliğinin tanımlanması, Empresyonistlerin dünyadaki gerçekliği, zamanı ve mekânı duyumsallığa bağlı olarak resmetmesi ile ilişkilendirilmektedir. Işık ve renk kullanımı ile gerçekliği temsil eden form, renk, kontur ortadan kaldırılarak siluete dönüşür, renk çeşitlemeleri ile zamanın akıcılığı ve değişim vurgulanır (Öndin, 2019)

Edgar Degas'nın Paris Operası'nda Bale, Pierre Auguste Renoir'ın Le Moulin de la Galette'de Dans, çalışmaları modern kent yaşamını yansıtırken Claude Monet'ye ait Gündoğumu, Alfred Sisley'nin Le Sablon'daki Patika çalışmaları empresyonist ressamların manzara resimlerine örnek oluşturmaktadır. 1874 – 1886 yılları arasına tarihlenen Empresyonist ressamların çalışmaları anlık, geçici, olumsal olan modernitenin ruhunu yansıtmaktadır (Erden, 2016). 1885 yılının ardından kendini tekrar eden empresyonizm akımına Paul Gauguin, Georges Seurat, Paul Cezanne gibi Fransız ressamların yanı sıra Hollandalı Vincent Van Gogh ve Belçikalı Alfred William Finch gibi sanatçılar da tepki göstermiştir. Resmin strüktürel yapısının değişmesi ve bireysel ifadenin resim sanatında vurgulanması gerektiğini savunan sanatçıların çalışmalarıyla 19. yüzyılın sonunda Post – Empresyonizm akımı ortaya çıkmıştır.

1850'li ve 1860'lı yıllarda Gustave Courbet, Jean François Millet gibi ressamların çalışmalarında yaşadıkları dünyanın karanlık yüzünü de yansıtmaları, siyasi yönetime karşı muhalif duruşlarının ifadesi olup Post – Empresyonist ressamlar için bu tutumdan söz edilememektedir. Ancak dönemin siyasi atmosferinin, ekonomik koşullarının ve sosyal yaşantısının sanatçıları etkilemediği anlamına gelmemektedir.

Van Gogh'un 1888 yılında Paris'i terk ederek Fransa'nın güneyinde yer alan Arles'a gitmesi ve Güneş Batarken Tohum Eken Çiftçi, Bulutlar Altında Buğday Tarlaları çalışmaları, modern kent yaşamına alternatif olan köy yaşamına kaçışın ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Van Gogh ile birlikte Paul Gauguin'in hayatı eserleri modern yaşamın sunduğu çelişiklere örnek olarak gösterilebilir. 1890 yılında intihar eden Van Gogh ve 1897 yılında intihar etmeyi deneyen Gauguin, yaşadıkları modern dünyanın ağırlığını farklı yönleriyle deneyimlemişler ve bu deneyimleri çalışmalarıyla vurgulamışlardır (Öndin, 2019).

Van Gogh'un çalışmalarıyla bireysel ifade ön plana çıkarken, Georges Seurat ve Paul Cezanne'in çalışmalarıyla resmin strüktürü değişmiştir. Georges Seurat insanın soyut zıt duygu durumlarını ton, renk ve çizgi kullanımı ile resimlerine yansıtırken Paul Cezanne geometrik formlardan yola çıkarak nesnelere ve doğayı resmetmiştir. Cezanne ve Seurat; Kübizm, Fütürizm akımlarını ve dolaylı yoldan Konstrüktivizm akımını etkilemiştir (Erden, 2016).

19. yüzyılın ikinci yarısında kronolojik olarak Realizm, Empresyonizm, Post – Empresyonizm akımlarının ortaya çıkması ve modern sanatın geçmişten bağımsız olarak kendini inşa etmesi; modern kentin, modern insanın siyasi, ekonomik ve sosyal koşullarının, sanat teorisinin gelişmesinin ve sanatçıların birbirlerine getirdikleri eleştirilerin bütünü bir sonucudur. Sanatın özerkleşmesine bağlı olarak Saint – Simon'un teorisi pratikte karşılık bulduğu söylenebilir ancak Gustave Courbet'in muhalif kimliği, akademiden gerçekleştirdiği kopuş ve sanat üretimi ile ilişkilendirilen Avangard tanımının 19. yüzyılın sonunda sanatın değişimine bağlı olarak farklı bir düzleme oturduğunu ve topluma bağlı olarak şekillenmediğini belirtmek gerekmektedir. magna.

2.3.4 Rus Modernizmi ve Avangard Sanat

Rus İmparatorluğu ile Batı Avrupa ülkeleri kıyaslandığında, sanatın değişimini etkileyen faktörler benzerlik göstermesine karşın iki coğrafyanın nesnel koşullarının arasında uçurum olmasına bağlı olarak resim sanatına yansıma biçimi de farklı olmuştur. 1850'li yıllarda Fransa'da ve 1860'lı yıllarda Rus İmparatorluğu'nda realizm yükselmiştir. Gustave Courbet ve Jean François Millet çalışmalarında; bilimin, felsefenin, teknolojinin ilerlediği bir dünyada var olan çelişkileri yansıtmış, Gezginler ise Çernişevski'nin Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri çalışmasındaki sanat teorisini benimseyerek geri kalmış Rus İmparatorluğu'ndaki feodal düzenin insan hayatının her alanında yarattığı baskıyı resmetmiştir.

1860'ların sonundan 1885 yılına kadar Fransa'da hâkim olan empresyonizm akımının etkileri Rus İmparatorluğu'nda da görülmüş; fakat modern kenti oluşturan koşulların, kent yaşamının ve kültürünün Rus İmparatorluğu'nda ortaya çıkmamasının sonucu; Konstantin Korovin, Isaac Levitan gibi empresyonizm akımına dâhil olan ressamın köy yaşamını konu almış ve manzara resimleri yapmışlardır.

1860 – 1890 yılları arasında Rus Sanatı ve Batı Sanatının gelişimi arasındaki benzerlikler ve farklılıklar 1890’lı yıllarda da kendini göstermiştir. Rus İmparatorluğu’nda 1860’lı yıllar ile kıyaslandığında kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi, Batı Avrupa’daki modern yaşamdan söz edilememekle birlikte kültürel modernizmin St. Petersburg’da etkisini hissettirmesi, Prenses Maria Tenisheva, Pavel Tretyakov ve Savvan Momotov gibi sanayici iş adamlarının Gezginler’in öncülü olan St. Petersburg Sanatçı Arteli ve Abramtsevo Sanat Kolonisi’ne maddi destek sağlaması ile sanatçıların akademiden bağımsız üretim yapabilmeleri Sanat Dünyası Hareketi’nin ortaya çıkacağı zemini oluşturmuştur (Berger, 2007).

2.3.4.1 Sanat Dünyası Dergisi

1880’li yıllarda St. Petersburg Sanat Akademisi’nde sanatçıların kendini geliştirmesi için “Nevsky Pickwickians” adlı sanatçı topluluğu kurulmuş; Dmitri Filosofov, Leon Bakst, Konstantin Somov, Walter Nuvel’in içinde bulunduğu grubun liderliğini Alexander Benois yapmıştır. Grubun temel amacı Batı Sanatını, Rus Coğrafyasına tanıtarak ve Gezginler tarafından yabancılaştırılan I. Petro ve II. Katerina dönemindeki Rus Sanatını harmanlayarak özgün üretimleri ile akademinin ve Gezginler’in hegemonyasını kırmaktır (Grover, 2009)

Alexander Benois ve Walter Nuvel gibi sanatçıların Fransız, Alman ve İtalyan köklü ailelere sahip olmaları Nevsky Pickwickians sanat topluluğunun batı sanatını tanımada ve sanat üzerine gerçekleştirdikleri tartışmalarda belirleyici olmuş sadece Rus Sanatının kökenleriyle değil Batı Sanatının gelişimiyle de yakından ilgilenmişlerdir.

Sergei Diaghilev, 1890 yılında Nevsky Pickwickians topluluğuna katılmış, aynı yıl Benois Münich’e, Diaghilev ve Filosofov Paris’e giderek ilgi duydukları ressamların eserlerini yakından görme fırsatı bulmuşlardır. 1893 yılında St. Petersburg’un Fransız konsoloslüğünde çalışan Charles Birle Nevsky Pickwickians ile tanışılmış, 1894 yılına kadar grubun aktif üyesi olmuş, Fransız empresyonistlerini ve George Seurat, Paul Gauguin, Van Gogh gibi çağdaş ressamları gruba tanıtmıştır. 1885 yılında Avrupa’dan tablolar satın almak için seyahat eden Diaghilev, 1897 yılında “İngiliz ve Alman Suluboyaları” ve “İskandinav Ressamlar” adı altında ilk sergilerini düzenlemiştir. 1898 yılında düzenlenen “Rus ve Fin Ressamlar Sergisi”nden kısa bir süre sonra Mir iskusstva’nın yayın hayatı başlamıştır (Gray, 2000, s. 45-46).

Sanat Dünyası Dergisi; Edgar Degas, Claude Monet, Arnold Böcklin, Aubrey Beardsley, Charles Mackintosh, Paul Verlaine, Charles Baudelaire gibi batılı ressamın, tasarımcıların, şairlerin çalışmalarına ve sanat üzerine yazılan makalelere dergide yer vererek sanata bütüncül bir yaklaşım getirdikleri söylenebilir (Grover, 2009). Dergi çevresi 1898 – 1904 yılları arasında düzenledikleri sergilerde batılı sanatçılar ile birlikte Isaac Levitan, Konstantin Korovin, Vasily Serov, Viktor Vasnetsov ve Rus Sembolistleri Mikhail Vrubel, Viktor Borisov Musatov’un çalışmalarına yer vererek batı sanatını topluma tanıtmış, aynı zamanda Rus sanatının ve kültürünün önemini vurgulamışlardır.

Sanat Dünyası Hareketi’nin lideri Alexander Benois “sanatın insanlığın kurtuluşu için bir araç ve sanatçının adanmış bir rahip, sanatın yaşamın bütününün yenilenmesini” temsil ettiğini ifade etmiştir (Gray, 2000, s. 37). Benois’in sanatı ve sanatçıyı tanımlama biçimi, ütopyacı sosyalist Saint – Simon’un sanatçıya yüklediği avangard rolüyle bire bir örtüşmektedir. Bu bağlamda Sanat Dünyası Hareketi sanatı, siyasi ve ekonomik ilişkilerden bağımsız olarak konumlandırmakta ve sanatın sahip olduğu özerk alan üzerinden yaşamı ve toplumu dönüştürme hedefini taşımaktadır.

1898 – 1903 yılları boyunca Sanat Dünyası Hareketi herhangi bir ideolojinin, siyasetin propagandasını veya anti propagandasını yapmaması, Sanat Dünyası Hareketi’nin sanat üzerine düşüncelerini pratik alanda destekler niteliktedir. Bununla birlikte Mir İskusstva’nın Gezginlerin sosyal realizmine karşı olması ve Rus Avangard Sanatının kökenini oluşturması, Gustave Courbet ile özdeşleşen Avangard tanımının değişime uğradığını, sanatın siyaset ile olan ilişkisinin geri plana atıldığını göstermektedir. Dolayısıyla 1917 Ekim Devrimi’ne uzanan süreçte toplumsal sorunların ve siyasetin, Rus Avangard Sanatı’nın bir parçası olmaması veya Avangard sanatçıların siyasetle arasına koyduğu mesafe, Sanat Dünyası’nın oluşturduğu zeminle ilişkilendirilebilir.

1903 yılında Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Paul Cezanne gibi Post Empresyonistleri Rus toplumuna tanıtan Sanat Dünyası ekibi hedeflerini gerçekleştirdiğini düşünerek derginin yayın hayatını sonlandırmış ve Rus Sanatının ilerleyişi avangard kolonilerle devam etmiştir (Bowl, 2017). Sanat Dünyası Dergisi Rus Sanatında mihenk taşı görevi görmüş ve Rus Modernizmi filizlenmiştir. Bu bağlamda vurgulanması gereken iki husus bulunmaktadır.

19.yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da kültürel modernizmin yükselmesine neden olan nesnel koşullar ile 20. yüzyılın ilk yıllarında Rus İmparatorluğu’nun nesnel koşulları arasında büyük bir fark olmasına bağlı olarak; modern insan, modern yaşam ve kültürel modernizmin doğrudan Rus İmparatorluğu’nun toplumsal yaşamında karşılık bulduğu söylenememektedir. Buna binaen Mir İskusstva’nın oluşturduğu hareketin Rus Modernizminin veya modern Rus sanatının başlangıç noktası olarak nitelendirilmesi; dönemin sanatından ve akademiden gerçekleştirdiği kopuşun ve batı sanatında yaşanan teorik ve pratik alandaki gelişimin Rus Sanatında özgün bir biçimde karşılık bulmasıyla bağlantılıdır.

2.3.4.2 Avangard Sanat Toplulukları

20. yüzyılın ilk on yılında Rus İmparatorluğu’nda sanayinin gelişmesi ve ekonominin büyümesine bağlı olarak zenginleşen Sergei Shchukin, Ivan Morosov gibi koleksiyoner iş adamları; Henry Matisse, Pablo Picasso, Claude Monet, Van Gogh gibi Avrupalı ressamların çalışmalarını satın alarak kendilerine ait mülklerde sergilemişler ve 1917 Ekim Devrimi’ne uzanan süreçte genç Rus ressamlar batı sanatındaki değişimi deneyimleme fırsatı bulmuştur (Berger, 2007)

Rus Sanatına ivme kazandıran diğer gelişme ise Sanat Dünyası Dergisi’nin çizdiği yol haritası olmuştur. 1903 yılında Sanat Dünyası Dergisi’nin yayın hayatını sonlandırmasının ardından Yeni Yol, Eski Yıllar, Apollon gibi bağımsız sanat dergileri ortaya çıkmış, sanat tarihi ve Rus Sanatı üzerine araştırmalar yaparak toplumu sanat alanında bilinçlendirmeye çalışmışlardır. 1906 yılında ilk kez yayınlanan Altın Post dergisi Sanat Dünyası’nın izlediği yolu takip ederek bağımsız sergiler düzenlemeye başlamıştır (Nakov, 1986)

İlk sergiler Altın Post aracılığıyla 1906 – 1909 yılları arasında düzenlenen üç sergide Fransız ve Rus Ressamların çalışmaları arasındaki ortak karakteristikler, iki ülkenin tarihi geçmişinin üstünde temellenen ressamların farklı deneyimlerinin ve psikolojilerinin resme nasıl yansıdığı vurgulanmıştır. Altın Post’un düzenlediği sergileri Rus sanatı için önemli bir unsur haline getiren gelişme ise Rus coğrafyasında birinci jenerasyon Sembolizm sanatçıları olarak tanımlanan Mikhail Vrubel, Viktor Borisov Musatov’dan etkilenen Mavi Gül sanat topluluğunun Avangard sanatın sahnesinde kendisini göstermesidir. Pavel Kusnetsov, Martyros Saryan, Nikolai Sapunov gibi sanatçıların başını çektiği Mavi Gül; Vrubel’in

resimsel hayal gücünden, Borissov – Mussatov'un mavi renk ve çizgi kullanımından etkilenmişler ve sergilerde yer almışlardır. (Gray, 2000)

Mavi Gül'ün ve Altın Post'un ardından; 1909 yılında Filippo Tommaso Marinetti tarafından kaleme alınan Fütürist Manifesto'dan, Picasso'nun kübik çalışmalarından ve Henry Matisse'den etkilenen Aristarkh Lentulov, Robert Falk, Natalia Goncharova, David Burliuk, Pyotr Koncharovski, Mikhail Larionov ve genç Rus sanatçılardan oluşan Karo Valesi Moskova'da, 1909 yılında kurulmuştur. Aynı yıl Kübizm ve Fütürizm'in etkisinde olan ressam Olga Rozanova ve Pavel Filonov, Karo Valesi'nin St. Petersburg'daki muadili Gençlik Birliği sanat topluluğunun kurulmasına öncülük etmişlerdir (Ioffe & White, 2012).

1909 – 1911 yılları arasında Karo Valesi ve Gençlik Birliği ile birlikte etkili olan diğer Avangard sanat topluluğu ise Rus ressam Vasily Kandinski ve Alman ressam Franz Marc tarafından kurulan ve 1912 yılına kadar aktif olan Mavi Süvari topluluğudur. Münih'te kurulan sanat topluluğu kübo – fütürizmden bağımsız olarak soyut ekspresyonist çalışmaları ile öne çıkmıştır. Karo Valesi, Gençlik Birliği, Mavi Süvari toplulukları Rus Avangard Sanatının özneleri olarak farklı iş adamları ve tüccarların desteğiyle St. Petersburg, Odessa ve Moskova'da olmak üzere ortak sergiler düzenlemişlerdir. 1910 yılında Moskova'da Karo Valesi tarafından düzenlenen ilk sergide Kandinski'nin soyut kompozisyonları ve Alexei von Yavlenski'nin çalışmaları ile Mavi Süvari topluluğu Rus sanat camiasına tanıtılmış, diğer öne çıkan isimler ise Primitivist tarzları ile Natalia Goncharova ve Mikhail Larionov olmuştur (Gray, 2000).

Gauguin ve Matisse'den etkilenen sanatçılar, serbest çizgi ve renk kullanımlarıyla Rus geleneklerindeki basitliği ve kültürü Askerler, Saman Kesme, Tiraspol Çingenesi gibi çalışmalarla yansıtmışlardır. Üç grup 1911 yılına kadar bağımsız sergiler düzenlemeye devam etmiş, 1911 yılında Goncharova ve Larionov'un Karo Valesi'nden ayrılması ve Mavi Süvari topluluğunun 1912 yılında dağılması ile düzenledikleri ortak sergiler sonlanmıştır.

Karo Valesi'nden ayrılan Goncharova ve Larionov, 1912 yılında Kübo – Fütürist çalışmaları ile öne çıkan ve Rus Avangard sanatının gelişiminde tarihsel bir role sahip, Konstrüktivizm akımının öncüsü Vladimir Tatlin ve Suprematizm akımının öncüsü Kazimir Malevich'in birer üyesi olduğu Eşek Kuyruğu sanat topluluğunu

kurmuşlardır. Tatlin ile Malevich meslektaşları Goncharova ve Larionov'dan etkilenerek Kübo – Fütürist çalışmalar üretmişlerdir (Bowl, 2017).

Goncharova'nın Primitivist tarzından ve Cezanne'nin resimsel inşasını geometrik formlarla oluşturmasından etkilenen Malevich; köylüleri ve köylülerin yaşamını konu aldığı Kar Fırtınası Sonrası Sabah, “Oduncu” (Şekil 2.5) gibi kübo – fütürist çalışmalarını 1912 – 1913 yılları arasında tamamlamış, Tatlin'in Cezanne ve Larionov'dan etkilenerek “İmparator Maximilian ve Oğlu Adolf” tiyatro oyunu için yaptığı kostüm tasarımları, (Şekil 2.6) Eşek Kuyruğu'nun düzenlediği bağımsız sergilerde birlikte yer almıştır (Gray, 2000).

1912 – 1913 yılları arasında aktif olan Eşek Kuyruğu topluluğu, Kübo - Fütürizm ile Konstrüktivizm ve Süprematizm akımları arasındaki geçiş sürecini temsil etmekte ve önemli bir basamak görevi görmektedir.



Şekil 2.5 : Oduncu.



Şekil 2.6 : Kostüm Tasarımı.

2.4 Konstrüktivizmin Doğuşu ve Vladimir Tatlin

Latince ‘constructio’ anlamına gelen inşa kelimesi Rusça'ya ‘konstruksiaa’ olarak geçmiş ve 19. Yüzyılın sonunda Rus İmparatorluğu'nda kullanılmaya başlamış, İngilizcede olduğu gibi bir binanın, makinenin, teknolojik bir yapının inşa edilmesi kastedilmiştir. ‘Konstruksiaa’ aynı zamanda eski Rusça bina, yapı anlamına gelen ‘stroi’ kelimesi ile ilişkilendirilmektedir. 1918 yılında “konstruksiaa” kelimesinden inşacı, yapıcı, inşaatçı anlamlarına gelen “konstruktor” kelimesi doğmuş, sanat üretimi yapan birey ile sanayi işçisinin ilişkilendirilmesinin sonucunda sanatçı – inşacı anlamına gelen “khudozhnik – konstruktor” terimi kullanılmıştır. 1919 yılında Vladimir Tatlin Svomas'ta düzenlediği atölyeleri “Malzeme, Hacim ve İnşa” adı

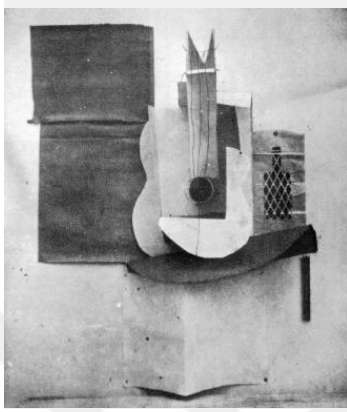
altında düzenlenmiş, aynı yıl Liobov Popova “renk konstrüksiyonu” terimini kullanmış, Naum Gabo ve Antoine Pevsner 1920 yılında yayınladıkları Realist Manifesto’da “stroit” kelimesini sanat ile bilimsel faaliyetler arasındaki farkı vurgulamak için inşa etmek anlamında kullanmışlardır. “Konstruktivisté kelimesi ise 1921 yılında Avangard sanatçılar tarafından kurulan Birinci Konstruktivist Çalışma Grubunu tanımlamak için kullanılmıştır (Lodder, 1983). Ancak ilk konstruktivist çalışmalar 1917 Ekim Devrimi’nden önce konstruktivizmin babası olarak kabul edilen Vladimir Tatlin’in çalışmaları ile ortaya çıkmıştır.

Sergei Shchukin ve Ivan Morozov’un koleksiyonlarında yer alan Cezanne’in çalışmalarından etkilenen Tatlin; 1909 – 1911 yılları arasında yaptığı erken dönem çizimleri, 1911 – 1913 yılları arasında tamamladığı “Denizci”, “Sanatçının Portresi”, “Balık Satıcısı” çalışmaları ile kariyerine ressam olarak başlamıştır. Aynı yıllarda Kübo – Fütürist tiyatro dekorları ve kostümler tasarlayan Tatlin, Avangard sanat toplulukları içerisinde yer alarak bağımsız sergilere katılmıştır. 1913 yılında bir müzik grubuna dahil olarak Berlin’e giden Tatlin, Shchukin ve Morozov’un koleksiyonlarından tanıdığı ve hayran olduğu başka bir sanatçı olan Picasso’nun Paris’teki sergisini ziyaret etme fırsatı bulmuştur (Gray, 2000)

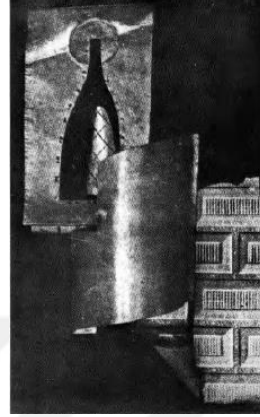
1909 – 1914 yılları arasında Kübik konstrüksiyonları üzerinde çalışan Picasso, 1913 yılında Paris’te gerçekleşen sergisinde söz konusu çalışmalarını sergilemiştir. Picasso’nun tahta, tel, kâğıt, karton gibi malzemeleri keserek, bükerek, kıvrarak, yapıştırarak bir araya getirdiği üç boyutlu Kübik konstrüksiyon sanatçının ve izleyicinin bulunduğu mekâna taşmıştır. 1912 yılına tarihlenen “Gitar” (Şekil 2.7) çalışmasında görüldüğü gibi Picasso mükemmel veya tamamlanmış forma ulaşmaya çalışmamış, objenin değiştirdiği görünümünü esnek malzemeler kullanarak somutlaştırmıştır. Bu bağlamda Tatlin’in makine sanatını şekillendiren faktörler Picasso’nun kullandığı malzemeler, kolaj tekniği ve bir sanat eserinin belli bir zamana ve mekâna sıkıştırılmama düşüncesi olmuştur.

1913 yılında Rus İmparatorluğu’na yeni fikirlerle dönen Tatlin “Şişe”(Şekil 2.8) isimli ilk üç boyutlu rölyefini tamamlamıştır. Rölyef sol tarafta yer alan teneke, ana kısımdaki eğri metal levha, metal levhanın sağın bulunan duvar kâğıdı olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Sol bölümde yer alan şişe demir tellerle sarılmış ve desteklenmiş, eğrisel ve doğrusal formların birleştirilmesiyle oluşan şişe rölyefinde kullanılan malzemeler vurgulanmıştır (Rowell, 1978).

1914 yılında yaptığı rölyeflerde teneke, sıva, tahta, metal, demir, cam gibi malzemeler kullanan Tatlin, 1915 – 1916 yılları arasında yaptığı köşe rölyeflerinde arka planı ve çerçeveyi kaldırarak sanat eserini belli veya ideal bir zaman ve mekân içerisine sıkıştırılarak gerçek zaman ve mekândan soyutlanmasının önüne geçmiştir. (Şekil 17)



Şekil 2.7 : Gitar.



Şekil 2.8 : Şişe.

Picasso'nun Kübik konstrüksiyonları ile Tatlin'in rölyefleri zaman ve mekân açısından kıyaslandığında arasında benzerlik kurulabilmektedir. Ancak Picasso'nun 1913 yılının ardından yaptığı resimler ve Kübik konstrüksiyonları göz önünde bulundurulduğunda temel amacının Tatlin ile aynı olduğu söylenememektedir.

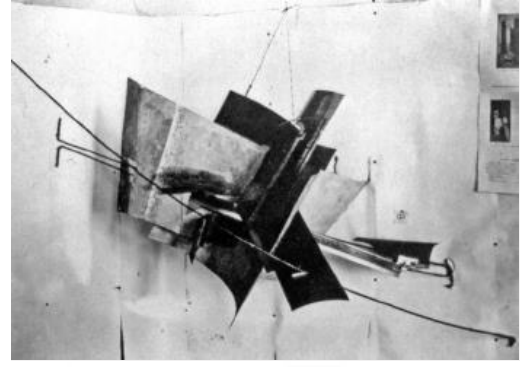
Tatlin sanatı zamanın ve mekânın bir parçası haline getirerek somutlaştırmış, malzemeler üzerine uzmanlaşarak sanayileşmenin ivme kazandığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde endüstriyel malzemeler ile çalışmalarının iskeletini vurgulayarak sanatına kimlik kazandırmış, 1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesi ile birlikte sanatı gündelik hayatın bir parçası haline getirerek sanata fonksiyon kazandırmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda Tatlin'in endüstriyel malzemeleri birleştirerek dinamik form kazandırdığı ve gerçek mekânda var olabilen üç boyutlu soyut konstrüksiyonları/rölyefleri Kübizm akımından farklı bir düzleme oturmakta ve tarihteki ilk Konstrüktivist çalışmalar olarak tanımlanmaktadır (Nisbet, 2010).

1913 – 1916 yılları arasında üç boyutlu rölyef çalışmalarını tamamlayan Tatlin, Moskova'da yer alan stüdyosunda Alexander Rodchenko, Nadezhda Udiltsova, Liubov Popova gibi farklı Avangard sanatçılarla birlikte çalışmış, “Gerçek Malzemeler Gerçek Mekânda” sloganı Rus sanatında radikal değişim yaratmıştır.

Liubov Popova'nın 1915 yılında tamamladığı “Hacim – Mekân Rölyefi”(Şekil 2.9), “Masanın Üstündeki Sürahi” çalışmaları, Ivan Puni ve Ivan Kliun'un 1915 - 1916 yıllarına tarihlenen rölyef çalışmaları Tatlin'in (Şekil 2.10) Avangard sanatçılara olan etkisini kanıtlar niteliktedir (Dabrowski, 1991).



Şekil 2.9 : Hacim-Mekân Rölyefi.



Şekil 2.10 : Köşe Rölyefi, Vladimir

Tatlin.

Tatlin ile birlikte Avangard sanatçılar üzerinde etkili olan diğer isim ise 1913 yılında Suprematist sistemi üzerinde çalışmaya başlayan Kazimir Malevich'tir. Malevich de Tatlin gibi Kübizm akımından etkilenmiş ancak Kübist çalışmalarda Malevich'i etkileyen faktör geometrik formlar olmuştur. Malevich'in iki boyutlu soyut çalışmaları kare, daire, dikdörtgen gibi saf, basit geometrik formlardan ve kompozisyonlardan meydana gelmektedir. Sırasıyla “Siyah Kare”, “Siyah Daire”, “İki Kare” çalışmalarını tamamlayan Malevich, 1916 yılına uzanan süreç içerisinde çalışmalarında farklı geometrik formlar kullanmış ve Kübo – Fütürist resimlerde kullanılan kırmızı, sarı, yeşil ve kahverengi renklerini kompozisyonlarına eklemiştir. Malevich için Suprematizm saf duyguyu, felsefi bir üstünlüğü, bireyden ve düşünceden bağımsız ideal bir soyutluğu temsil etmesine bağlı olarak Suprematizmin estetiği metafizikle ilişkilendirilmektedir (Drutt, 2012).

1915 – 1916 yılları arasında 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Rus Avangardının iki öncü akımı olan Konstrüktivizm ve Suprematizm'in liderleri Tatlin ve Malevich'in görüşleri taban tabana zıtlık göstermiştir. Tatlin endüstriyel malzemelerle oluşturduğu üç boyutlu konstrüksiyonları sanatı zamanın ve mekânın parçası haline getirirken Malevich sanatı soyut bir düzlem üzerinde temellendirmiştir.

1915 Aralık – 1916 Ocak tarihleri arasında gerçekleşen “0.10 Son Fütürist Pentür Sergisi'nde (Şekil 2.11) iki sanatçı karşı karşıya gelmiş ve Tatlin, Malevich'in

çalışmalarına eleştirerek amatör bulunduğunu ifade etmiştir. Tatlin ve Malevich arasında ayrılan Avangard sanatçılar taraflaşmış ve farklı odalarda çalışmalarını sergilemiştir. Söz konusu gelişme Tatlin ile Malevich'in yollarını bir daha birleşmemek üzere ayırmıştır (Ioffe & White, 2012).



Şekil 2.11 : “0.10 Son Fütürist Pentür Sergisi.

Vladimir Tatlin'in rölyef tasarımları ilk konstrüktivist çalışmalar olarak nitelendirilmekte, Rus sanatında ve mimarlığında radikal değişim yaratan konstrüktivist yaklaşımın ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Ancak Rus Sanatında yaşanan değişim siyasi düzen ve toplumsal sorunlara bağlı olarak şekillenmemiş, bu süreçte Rus Sanatı Saint – Simon'un konumlandığı noktada yer almış ve özerkleşmiştir. Buna bağlı olarak vurgulanması gereken husus; Tatlin ve Avangard sanatçılar 1917 Ekim Devrimi'nden önce tamamladıkları çalışmalarında Gezginler gibi siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunları ele almamış, Tatlin'in sanatının ilkelerinin oluşmasında devrimci ilkeler ve sosyalist ideoloji belirleyici olmamıştır.

3. S.S.C.B, KONSTRÜKTİVİZM VE ÜTOPYA MİMARLIĞI

1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesi ve 1922 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kurulmasıyla salt toplumsal yaşamın temelini oluşturan siyasetin ve ekonomik yapının değil sosyalist kültürün de inşa dönemi başlamıştır. Sovyet iktidarı sanat ve mimarlık alanında yapılan üretimi, sosyalist ideolojinin ürünü olarak devrimle oluşturulan kültürün işçilere ve köylülere taşınması için bir araç olarak görmüştür. Konstrüktivist sanatçıların sanatı gündelik hayatın bir parçasına dönüştürme fikri, söylem olarak sosyalizm – sanat ilişkisi ile özdeşleşmiş ve Konstrüktivizm, S. S. C. B'nin ana akım sanatı haline gelmiştir.

Avangard sanatçılar, Konstrüktivizm'in ilkelerini referans alarak afişler, kapak tasarımları, tiyatro dekorları, işçi kıyafetleri olmak üzere sayısız tasarım yapmışlar ve fikirlerini bir adım ileriye taşıyarak sanatı mimarlığa uyarlamışlardır. Konstrüktivist sanatçıların tasarladığı yapılar S. S. C. B'nin ekonomik, teknolojik imkanlarının yetersiz olması, sosyalizmin inşa sürecindeki öncelikler, ülkenin nesnel koşulları, sanatçılar ile iktidar arasındaki ideolojik mesafe nedeniyle inşa edilememiş ve ütopyik tasarımlar olarak nitelendirilmiştir. Fakat tasarım aşamasında kalan çalışmalar inşa edilememesine karşın konstrüktivist mimarlığın karakterini oluşturarak özgün bir kimlik kazandırmış ve modern yaklaşım geliştiren mimarlara model oluşturarak yeni bir perspektif sağlamıştır.

Konstrüktivizm ve modern mimarlardan etkilenen S. S. C. B mimarlarının 1922 – 1932 yılları arasında oluşturdukları örnekler, sosyalist devrimin kapsadığı bütün coğrafyaya yayılmış ve konstrüktivist mimarlık devrimin mimarlığına dönüşmüştür. Ancak konstrüktivist mimarlığın reel örneklerinin mimarlık – toplum ilişkisi düzleminde incelenmesi için konstrüktivist mimarlığın kimliğini oluşturan, ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen tasarımların, ideolojik yapının, S. S. C. B'de 1917 – 1932 yılları arasında yaşanan sürecin, ekonomik ve siyasi gelişmelerin, RKP ile konstrüktivistler arasındaki fikir ayrılıklarının, Sovyet iktidarının ve toplumun nesnel koşullarının irdelenmesi gerekmektedir.

3.1 1917 Ekim Devrimi'ne Uzanan Süreç ve Bolşevikler

1848 yılında Komünist Manifesto'nun yayınlanmasından 50 yıl sonra Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin kuruluşu, 1917 Ekim Devrimi'ne giden yolda atılmış en büyük adımlardan biri olarak kabul edilmektedir. RSDİP kuruluşunun ardından, Rusya coğrafyasında fabrikaların kurulması ve kapitalizmin gelişmesinin sonucunda işçi sınıfının ortaya çıktığını ancak burjuva devrimlerinin yaşandığı ülkelerde özel mülkiyete karşı mücadele eden işçilerin sahip olduğu temel haklara Rusya'daki işçi sınıfının sahip olmadığını ifade ettikleri manifestoyu yayınlamıştır. Bu bağlamda Vladimir İlyiç Lenin'in üyesi olduğu partinin temel hedefi Marksizm'in çizdiği yol haritası üzerinden ilerleyerek Rus İmparatorluğu'nda burjuva demokratik devrimi ve ardından sosyalist devrimi aşamalı olarak gerçekleştirmektir.

1903 yılında RSDİP'in; düşünce, ifade, örgütlenme özgürlüğü, işçilerin ve köylülerin ekonomik talepleri, parasız eğitim, genel oy hakkı olmak üzere temel konuların tartışıldığı kongresi tamamlanmıştır. Parti üyeliğine kabul koşullarının tartışıldığı oturumda Lenin keskin tanımlarla parti üyesinin tanımını ifade ederken Julius Martov esnek bir tanımlama yapmış, tartışma iki siyasetçinin ideal örgüt modelini partiye yansıtmıştır. Lenin ile Martov arasındaki tartışma parti içerisinde yayılmış, RSDİP'in içinde Lenin'in liderlik ettiği Bolşevik (Çoğunluk) ve Martov'un öncüsü olduğu Menşevik (Azınlık) kanat olmak üzere iki fraksiyon ortaya çıkmıştır. RSDİP içinde yaşanan bölünme, Bolşeviklerin ve Menşeviklerin işçi sınıfının gövdesini gösterdiği 1905 Devrimi'nde etkisiz kalmalarına neden olmuştur.

1905 yılının Ocak ayında 400000'den fazla işçinin greve çıkmasıyla başlayan süreç; işçilerin demokratik taleplerini yazılı metinle Çar II. Nikolay'a iletmek için kışlık saraya yürümesiyle devam etmiş, çarlığın askerleri tarafından ateş açılması sonucunda 96 işçinin vurularak hayatını kaybetmesiyle sonuçlanmıştır. Bu olay Kanlı Pazar olarak adlandırılmış ve tarihteki yerini almıştır (Swain, 2019)

1905 yılının Ekim ayında grevleri ve eylemleri kontrol altına alamayan II. Nikolay, liberal kanadın muhalefetinin etkisiyle anayasayı, temel hak ve özgürlükleri kabul edeceğini deklare eden manifestoyu yayınlamak zorunda kalmıştır. Ancak burjuva sınıfının zayıf olması nedeniyle 1905 Devrimi'nin kazanımları 1908 yılında bütünüyle kaybedilmiştir. 1905 yılında Bolşevikleri etkileyen gelişme ise 250000 işçi

ve 550 delegeden oluşan Petersburg Sovyeti'nin kurulması ve işçi sınıfının ülke siyasetinde etkisini doğrudan göstermesidir (Carr, 2011).

Rus İmparatorluğu'nun sanayi üretiminin artmasına bağlı olarak devlet himayesinde fabrikalar hızla kurulmaya devam etmiş, buna bağlı olarak işçi sınıfının gövdesi büyümüştür. Ancak kapitalizmin gelişmesine karşın Rus İmparatorluğu sanayi ülkesi olarak tanımlanamamakta ve işçi sınıfı ile Rus toplumunun temel hak ve özgürlüklere sahip olduğu söylenememektedir.

Rus İmparatorluğu'nda sosyalist hareketin yaşadığı çelişki, Rusya'da sosyalist devrime ulaşmak için işçi sınıfının gelişmesi gerektiği, işçi sınıfının gelişmesi için ise burjuva devriminin yapılması gerektiği tezidir. Ancak burjuva sınıfı, 1905 deneyimi ile devrim yapacak güçte olmadığını sosyalist harekete göstermiştir. Buna binaen Rus İmparatorluğu'nun nesnel koşullarını analiz eden Lenin, Rusya'daki işçi sınıfının koşullarının Avrupa'dan farklı olduğu gibi köylü sınıfının koşullarının da farklı olduğunu tespit etmiştir. Marksizm'e göre köylü sınıfı, kapitalizmi yıkabilecek itici güç değildir ve gerici olarak nitelendirilmektedir. Fakat Lenin Rus İmparatorluğu'nda yoksulluk içinde yaşayan ve hayatta kalmak için çalışan köylülerin toprak sahipleri ile karşıtlık oluşturduğu ölçüde proletarya ile ittifak kurabileceği tezini savunmuştur.

1912 yılında Bolşeviklerin yayın organı olarak çıkarılmaya başlayan Pravda Gazetesi, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve Bolşeviklerin savaş ve çarlık hükümeti karşıtı yazılarından dolayı kapatılmıştır. Lenin ve Bolşevik Parti'nin I. Dünya Savaşı karşısında geliştirdikleri strateji, devrimci örgütlerin ve işçi örgütlerinin savaşın bir tarafı olmaksızın savaşın yarattığı siyasi ve ekonomik krizden faydalanarak egemen sınıfların tahakkümüne son verilmesi üzerinedir.

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal sorunların ve ekonomik tahribatın sonucunda 23 Şubat 1917 tarihinde Petrograd / Petersburg'da işçiler, taleplerinin yerine getirilmesi için birbirinden bağımsız eyleme geçerek fabrikaları ve tersaneleri boşaltmıştır. Grev 200000'den fazla işçinin katılımı ile gerçekleşmiş, işçiler kent meydanlarında boy göstermiştir. İşçilerin gösterilerini durdurmakla yükümlü çarlık askerlerinin göstericilere katılması ile birlikte 27 Şubat 1917 tarihinde devrim gerçekleşmiş, çarlık yönetimine son verilmiştir (Bookchin, 2013).

1917 yılının Mart ayında 1905 deneyimine dayanarak işçilerin, askerlerin, Bolşevik ve Menşevik temsilcilerin bulunduğu Petrograd Sovyeti ve Geçici Hükümet kurulmuştur. Geçici hükümet ifade özgürlüğünü, grev hakkını, genel oy hakkını sağlayan reformları hayata geçirmiş ve bu dönemde çıkarılan af kanunu ile Bolşeviklerin öncü kadroları sürgünden Petrograd'a geri dönmüşlerdir.

Lenin 3 Nisan 1917 tarihinde Petrograd'a ulaşmasının ardından Bolşeviklerin ve Menşeviklerin Geçici Hükümet'e karşı tutumunu sert bir dille eleştirmiş ve Nisan Tezleri'ni kaleme almıştır. Nisan Tezleri çalışmasında Lenin; Geçici Hükümet'i kapitalist olarak tanımlamış, işçilerin yer aldığı Sovyetlerin delegeler aracılığı ile burjuvaziye teslim edildiğini, işçilerin, köylülerin, tarım emekçilerinin ve temsilcilerinin oluşturduğu Sovyet cumhuriyetinin kurulması gerektiğini, parlamenter cumhuriyetin geri bir adım olacağını ifade etmiştir. (Lenin, 2017)

1917 Nisan - Haziran ayları arasında Bolşevikler; işçiler, askerler ve denizciler arasında örgütlenmiş, Lenin'in oluşturduğu siyasi hat üzerinden Bolşevikler, Geçici Hükümeti ve savaş politikasını eleştirmiştir. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı koşullardan dolayı 3 Temmuz'da askerler ve işçiler ayaklanmıştır. Temmuz ayaklanması Bolşevikler ve kongre tarafından durdurulmaya çalışılmış ancak isyancıların Bolşevik Parti karargâhının önünde gösteri yapmak için toplanmaları, Bolşevik Parti'yi sağcı gazeteler ve Geçici Hükümet için hedef haline getirmiştir. Ayaklanma Geçici Hükümet tarafından bastırılmış, Georgi Lvov'un istifa etmesiyle Kerenski Geçici Hükümetin başbakanı olmuş, hükümet tarafından Bolşevik Parti yasaklanarak liderlerini tutuklama emri verilmiştir (Carr, 2011).

Geçici Hükümet'in başı olarak Kerenski; toprak kaybının önlemesi, Rus ordusunda disiplinin sağlanması ve Bolşeviklerin örgütlü gücünü olası bir durumda bastırabilmek için General Lavr Kornilov'u başkomutan olarak atamıştır. Geçici Hükümet'in verdiği yetkileri kullanarak ordunun, sağcı ve muhafazakâr çevrelerin desteğini alan Kornilov, 27 Ağustos tarihinde darbe girişiminde bulunmuştur. Bolşeviklerin başta Petrograd Sovyeti olmak üzere işçileri ve askerleri kapsayan örgütlü gücü, Kornilov'un askeri birliklerinin Petrograd'a ulaşmasına engel olarak darbe girişimini bastırmıştır. Kornilov'un darbe girişiminin bastırılmasının ardından Eylül ayında Petrograd ve Moskova Sovyetlerinde çoğunluğu sağlayan Bolşevik Parti'ye halkın desteği ve sempatisi artmıştır. Bu dönemde Bolşevik Parti öz gücünü

görmüş ancak Kornilov'un yarattığı karşı devrim tehlikesinden dolayı alarma geçmiştir (Rabinowitch, 2016)

Eylül ayında tutukluluğu sonlanan merkez komite üyeleri partinin izleyeceği stratejiyi Lenin'in Nisan Tezleri çalışmasını referans alarak tartışmış ve Ekim ayında yapılan merkez komite toplantısında silahlı mücadele ile iktidarın alınması kararı onaylanmıştır. Alınan kararlar doğrultusunda askeri devrimci komite kurmuş ve silahlı ayaklanma için gerekli hazırlıklar yapılmıştır. 25 Ekim tarihinde Petrograd'ın önemli noktaları Bolşevikler tarafından ele geçirilmiş ve Geçici Hükümet üyeleri tutuklanmıştır. Lenin aynı gün yapılan Tüm Rusya Sovyetleri Kongresi'nde iktidarın Sovyetlere devredildiğini ilan etmiş ve 1917 Ekim Devrim'i gerçekleştirmiştir.

3.2 S.S.C.B'nin İdeolojisi ve Sosyalizmin İnşası

1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından 1918 yılının Ocak ayında Emekçi Sömürülen Halkların Hakları Bildirgesi yayınlanmış; kurucu meclisin sosyalizmi inşa etmekle yükümlü olduğu, Sovyet iktidarını devirmek için yapılacak girişimlerin bastırılacağı, Rusya'nın işçi, asker, köylü Sovyetlerinin cumhuriyeti olduğu halka ilan edilmiş ve anayasa taslaklarının hazırlanma süreci başlamıştır.

1918 yılının Mart ayında Sovyet İktidarı Brest Litovsk anlaşmasını imzalayarak I. Dünya Savaşı'ndan çekilmiş ve Temmuz ayında anayasa taslağı kabul edilmiş olup Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti kurulmuştur. Rusya coğrafyasında yaşayan her insanın vatandaş kabul edilmesi, her vatandaşın çalışmakla yükümlü olduğu, işçilere ifade ve toplanma özgürlüğü tanınması, işçilere toplanma alanlarının ve kitap, dergi, broşür yayımlayabilecekleri teknik donanımın temin edilmesi, ırk ayırımına son verilmesi RSFSC anayasası ile zorunlu kılınmıştır.

Sovyet İktidarının I. Dünya Savaşı'ndan çekilmesinin ve anayasanın kabul edilmesinin sonucunda rejim karşıtlarının kurduğu Beyaz Ordu ayaklanmış, Bolşeviklerin Sovyet iktidarını korumak için kurdukları Kızıl Ordu ile savaş başlatmıştır. 1918 – 1922 yılları arasında süren Rus İç Savaşı'nda Japonya, ABD, İngiltere ve Fransa Beyaz Ordu'yu para ve silah yardımı yaparak desteklemiş ancak 1922 yılında Kızıl Ordu savaşı kazanan taraf olmuştur. Bu gelişmenin ardından 1917 Ekim Devrimi'nin öncüsü ve Rus İç Savaşı'nın kazanan tarafı olarak Bolşevikler iktidarı kurabilecek tek özne konumuna gelmiştir.

26 Aralık 1922 tarihinde düzenlenen 10. Tüm Rusya Sovyetler Kongresi / S. S. C. B Birinci Sovyetler Kongresi'nde federatif sosyalist cumhuriyetlerin delegeleri birleşik bir Sovyet Cumhuriyetinin kurulması önerisini onaylamıştır. 30 Aralık 1922 tarihinde Transkafkasya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti (Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan), Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti, Beyaz Rusya Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti ve RSFSC'nin oy birliği ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği kurulmuştur (Carr, 2011).

3.2.1 Bilimsel Sosyalizm ve Bolşevikler

Bilimsel Sosyalizm kavramı Friedrich Engels'in 1880 yılında yayınlanan Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm çalışmasında Marksist teoriyi açıklamak için kullanılmıştır. Friedrich Engels'in Ekonomi Politğin Bir Eleştirisi Denemesi(1844), İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu (1845) ve Karl Marx'ın Felsefenin Sefaleti (1847) çalışmaları ile Bilimsel Sosyalizmin bazı temel taşları oluşturulmuş, Marx ve Engels'in birlikte kaleme aldıkları Komünist Manifesto çalışmasında Bilimsel Sosyalizmin ilkeleri, sınıf savaşı teorisine bağlı olarak açık bir şekilde ortaya konulmuştur (Engels, 2012).

Komünist Manifesto çalışmasına referansla 18. yüzyılda yeni ve büyüyen pazarların gereksinimini manifaktürlerin karşılamaması, üretimde buhar ve makinenin kullanılacağı alanın genişlemesi ve manifaktürlerin yerini modern sanayinin alması, İngiltere ve Fransa'da zayıf olan feodal düzende burjuva sınıfının yükseleceği zemini yaratmıştır. Üretim biçiminin değişmesi, üretim araçlarının mülkiyetinin burjuva sınıfına ait olması ve kapitalist üretim tarzının feodal üretim ilişkileri ile bağdaşmaması, feodal düzenin sonunu getirmiştir. Siyasi, ekonomik ve toplumsal yapı üretim araçlarına bağlı olarak şekillenmiş, burjuva sınıfının egemen olduğu bir düzen kurulmuştur.

Feodal düzeni yıkan burjuva sınıfı tarihsel süreç içerisinde devrimci bir rol oynamış ancak burjuva sınıfının iktidar olmasıyla birlikte işçi sınıfı doğmuş ve burjuvazi sınıf savaşını bitirememiştir. İşçilerin üretimde yaygın makine kullanımına bağlı olarak; emeğinin niteliğinin değersizleşmesi, ekonomideki dalgalanmalardan metanın etkilendiği gibi etkilenmesi, hayatta kalabilmek için ücretli emek sömürsüne tabii olması, mülkiyet sahibi olamaması, burjuva sınıfının zenginleştikçe işçi sınıfının

fakirleşmesi, burjuva sınıfı arasındaki serbest rekabetin ve üretim araçlarının mülkiyetinin burjuvaziye ait olması ile ilişkilendirilmiştir.

Burjuva sınıfı dinsel sömürüyü sonlandırmış ancak yarattığı düzende yerine emek sömürüsünü koymuştur. Feodal düzende var olan orta sınıflar kapitalist düzende ücretli emek sömürüsüne tabii olmaları dolayısıyla işçi sınıfının bir parçası olmuş ve kapitalist düzende işçi sınıfının yükselebileceği bir zemin kalmamıştır. Burjuva sınıfının zenginleşebilmesi için işçi sınıfına muhtaç olması, işçi sınıfının ise hayatta kalabilmek için burjuva sınıfının üretici güçlerinin bir parçası olmak zorunda kalması ve fakirleşmesi iki sınıf arasındaki çelişkiyi özetler niteliktedir.

Buna bağlı olarak Marx ve Engels komünistlerin işçi sınıfını aydınlatarak ve birlikte hareket ederek sınıf bilincini oluşturması gerektiğini, işçilerin ve komünistlerin ancak sınıf savaşı vererek kapitalist düzeni ve burjuva sınıfının egemenliğini sonlandırabileceğini belirtmiştir. Kurulacak sosyalist düzende; herkes için eşit çalışma zorunluluğu, üretim araçlarının kamulaştırılması, iletişim ve ulaşım araçlarının devlet elinde toplanması, sanayi topluluklarının kurulması, kent kır ayırımının ortadan kaldırılması, parasız eğitim verilmesi, çocuk işçi çalıştırılmasına son verilmesi, özel mülkiyetin sonlandırılması, toprak mülkiyetinin kaldırılması gerektiği vurgulanmıştır. Üretim araçlarının mülkiyetinin toplumsallaştığı, burjuvazinin işçi sınıfının ürettiği artı değer ile zenginleşmediği, özel mülkiyet kavramının yok olduğu bir düzende sınıf farklılığının sonucunda ortaya çıkan sosyal eşitsizliğin, adaletsiz paylaşımın sonunun geleceğine işaret edilmiş, insanlık tarihinde kapitalist düzen dâhil olmak üzere başka sınıf ve sınıflar üzerinde tahakküm kuran siyasi iktidar organını işçi sınıfı ele geçirdiğinde sınıfları ortadan kaldıracığı ve özgür bir toplum, sosyalist bir toplum yaratacağı ifade edilmiştir (Marx & Engels, 2011).

Lenin 1917 Ekim Devrimi öncesinde tamamladığı Nisan Tezleri'nde Bolşevik Parti'nin Komünist Manifesto'yu referans aldığının, Marksist çizgide olduğunun vurgulanması ve diğer fraksiyonlarla ayrımlarının keskinleşmesi için Komünist Parti isminin alınması gerektiğini ifade etmiştir. 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Bolşevik Parti, Rusya Komünist Partisi (RKP) adını alarak sadece diğer fraksiyonlara değil bütün dünyaya işçi sınıfının iktidarının kurulacağını ilan etmiş, Bilimsel Sosyalizm teorisi 1917 Ekim Devrimi ve 1922 yılında S. S. C. B'nin kurulmasıyla somutlaşmış ve pratikte karşılık bulmuştur.

1917 Ekim Devrimi, 1922 yılında S. S. C. B'nin kurulması ve sosyalist düzenin inşa sürecinde vurgulanması gereken husus, Marksizm kapitalist düzenin tahlilini yaparak kapitalist düzenin nasıl yıkılacağına yol haritasını çizmiştir ancak sosyalist düzenin veya ülkenin kurumlarının nasıl işleyeceği ve inşa edileceği konusunda somut bir çerçeve sunmamıştır. Buna binaen sosyalist düzenin inşa sürecinde Bolşeviklerin /Rusya Komünist Partisi'nin referans alabileceği bir kaynak veya ülke modeli bulunmamakta ve S. S. C. B tarihsel süreçte ilk örneği oluşturmaktadır.

3.2.2 Sosyalist Düzenin İnşası ve Ekonomi (1917-1932)

1917 – 1918 yılları arasında Sovyet iktidarı devrim öncesinde var olan kurumların faaliyetlerini sonlandırarak devrimin kurumlarını oluşturmuştur. Kurumların oluşturulması ve iktidarın tahsis edilmesine karşın 1917 Ekim Devrimi, I. Dünya Savaşı ve 1918 yılında Rus İç Savaşı'nın başlaması ile ülkenin üretim araçlarının işlemez hale gelmesi sonucunda Sovyet ekonomisi çöküşe geçmiştir (Jukov, 2013). RKP ülkenin kaynaklarının onarılması, üretimin örgütlenebilmesi, ülke ekonomisinin kalkınması, kent nüfusunun hayatta kalabilmesi için gerekli olan gıdanın sağlanabilmesi ve Kızıl ordunun ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için; tarım, sanayi, sendikal, ticaret ve dağıtım alanlarında kararname aracılığı ile yapılan düzenlemeleri ve uygulamaları kapsayan Savaş Komünizmi politikasını uygulamıştır.

Savaş koşulları dolayısıyla yayınlanan kararnamelerle köylülerin elindeki ürün fazlasına devlet tarafından el koyulmuş ve dağıtılması kararı onaylanmış, gıda ve ürün satışına sabit fiyat uygulaması getirilmiştir. Köylülerin gıdaları ve ürünleri stoklaması, kara borsa üzerinden satması sonucunda; işçi sınıfının güçsüzleşmesi, kentlerle ordunun kıtlıkla mücadele etmesi, köylerde isyanların çıkması Sovyet iktidarı ile köylüleri karşı karşıya getirmiştir (Carr, 2017). Savaş Komünizmi politikası ile RSFSC yok olmaktan kurtulmuş, 3 yıl içerisinde sınıfsal dengesizlikler eşitlenmiş ancak tarımsal üretimin düşmesi, kentlere yeterli gıdanın sağlanamaması, Sovyet iktidarının 1918 – 1921 yılları arasında köylerde denetimi sağlayamaması ve kentlerin köylere bağımlı hale gelmesi dolayısıyla Savaş Komünizmi politikası sonlandırılmıştır.

Bu bağlamda tarımsal üretimin arttırılmasına ve köylülere yönelik olan NEP (Yeni Ekonomi Politikası) 1921 yılında kabul edilmiştir. NEP ile Sovyet iktidarı,

köylülerin elde ettiği ürün fazlasının devletin yetkili kurumları tarafından alınmasına son vererek vergi alma yolunu tercih etmiştir. Köylülere elde ettikleri ürün fazlasını sanayi ürünleri ile takas etme, pazarda satma, toprak kiralama ve ücretli işçi çalıştırma hakkı verilmiştir. 1922 yılında köylülerin ayaklanmaları sonlanmış, kıtlık tehlikesi önlenmiş, bütün tarım sektöründe canlanma yaşanmıştır. Ancak köylülere verilen haklar dolayısıyla sınıfsal çelişkiler kırsal kesimde artmış, köylüler gıda ve ürünleri devlete sabit fiyat uygulaması üzerinden satmak yerine oluşan yeni pazarlarda satmayı tercih etmiştir. Bu dönemde Sovyet iktidarı oluşan yeni pazarlarla mücadele dönemine girmiştir (Carr, 2017).

NEP'in köylülere verdiği taviz sadece kırsal kesimde değil işçiler ile köylüler arasında da eşitsizlik yaratmış ve tarımsal üretimde yakalanan başarı, sanayi alanında yapılan üretimde yakalanamamıştır. NEP'in temel hedefi ülke ekonomisini kaldırmak olmasına karşın yarattığı sınıfsal eşitsizlik sosyalist inşa sürecinde Sovyet iktidarının köylüler karşısında attığı geri bir adım olmuştur. Ancak 1926 – 1928 yılları arasında NEP sonuç vermiş, 1913 yılında Rus İmparatorluğu'nun üretim seviyesine ulaşılmış ve 1928 yılında milli gelir yüzde 19 artmıştır (Çelebican, 1973).

1918 - 1928 yılları arasındaki süreç ele alındığında uygulanan ekonomi politikaları Sovyet iktidarının ve toplumun içinde bulunduğu krizin aşılması için uygulanmış ancak sınıfsal eşitsizlikler son bulmamıştır. Dolayısıyla 1928 yılında S. S. C. B'de tam anlamıyla sosyalist düzenin inşası tamamlanmamış ve bu sorunun ortadan kaldırılması amacıyla NEP sonlandırılmış ve I. Beş Yıllık Kalkınma Planı yürürlüğe koyulmuştur. I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın temel hedefleri; 1917 – 1928 yılları arasında S. S. C. B'nin sanayileşmenin önünde engel oluşturan tarım sorununu sonlandırılması, sanayinin planlanması, Savaş Komünizmi politikası ve NEP sonucunda kırsal bölgedeki toprak sahiplerinin topraklarının elinden alınarak sınıfsal çelişkilerin ortadan kaldırılması ve kolektifleştirilmesi olarak kabul edilmektedir.

Bu dönemde 1917 – 1928 yıllarında arasında olduğu gibi toprak sahipleri topraklarının elinden alınmasına karşı çıkarak ayaklanmışlar ancak ayaklanmalar Sovyet iktidarı tarafından bastırılmıştır. 1929 yılında % 3.9 oranında kolektifleştirilmiş köylü işletmelerin oranı 1932 yılında % 61'in üzerine çıkmış, 1933 yılında S. S. C. B'nin kolektifleştirilmiş topraklarının ekilen topraklara oranının % 77.7 olduğu tespit edilmiştir. Tarım alanındaki radikal değişim sanayiye doğrudan etkilemiş olup 1932 yılında sanayi alanındaki üretim oranı 1928 yılındaki üretime

kıyasla % 219 artmıştır. Büyük sanayi alanında I. Beş Yıllık Kalkınma planının hedefine % 93.7 oranında ulaşılmıştır. İşçi sınıfı ve köylüler arasındaki sınıfsal dengesizliğin ortadan kaldırılmasına bağlı olarak kırdan kente göç başlamış ve kent nüfusu artmıştır. 1928/1929 yılları ile 1932/1933 yılları arasında konut yapımı %35 oranında artmış ancak kentlerde kişi başına düşen alan 5.7 m²'den 4.7 m²'ye düşmüştür (Çelebican, 1973).

Bu bağlamda I. Beş Yıllık Kalkınma Planı başarıya ulaşmış; RKP ülkenin bütününde denetimi sağlamış, kolektivizasyon başarılı olmuş, kırsal bölgenin kent üzerindeki etkisine son verilmiş, sanayi ve tarım gelişmiş, sınıfsal eşitsizlikler bütünüyle ortadan kaldırılmış ve sosyalist düzen kurulmuştur. 1917 – 1932 yılları arasında kıyaslama yapıldığında 1932 yılı katedilen gelişmeyi ve ekonomik kalkınmayı açıkça ortaya koymaktadır. Ancak aynı yıl RKP'nin para kaynağı yaratmak için Van Gogh, Cezanne, Degas'nın resimlerinin ve Leningrad müzesinde yer alan bazı eserlerin yurtdışına satılmasını onaylayan kararı, S. S. C. B'nin ekonomik sorunlarının sonlanmadığını açıkça ortaya koymaktadır (Davies, 1996).

Konstrüktivist hareketin yükselişi, ütopya mimarlığı, devrim mimarlığı, RKP ile konstrüktivistler arasındaki ilişki değerlendirilirken S. S. C. B'nin kuruluş süreci, ekonomik gelişmeler ve RKP'nin ideolojisi göz önünde bulundurulmalı ve 1917 – 1932 arasında konstrüktivist mimarlık bir bütün olarak ele alınmalıdır.

3.3 Vkhutemas'ın Kuruluşu ve Konstrüktivizm İlişkisi

Rus İç Savaşı'nın yaşandığı 1918 – 1922 yıllarının, Sovyet iktidarının eğitim programını oluşturmasına engel olduğu söylenememektedir. 1918 yılında kurulan Narkompros (Halk Eğitim Komiserliği) ilkokul seviyesinden üniversite seviyesine kadar bütün eğitim, kültür – sanat programını oluşturmakla görevlendirilmiş, eğitim alanında kurulan bütün kurumlar, müzeler, dernekler doğrudan Narkompros'a bağlanmıştır.

1918 yılında Rus Sanat Akademisi'nin faaliyetlerinin durdurulmasının ardından Svomas (Özgür Sanat Stüdyoları) kurulmuş ve 1918 – 1920 yılları arasında RSFSC'nin coğrafyasında açılan stüdyolar sanatsal bir kültür yaratmak amacıyla hizmet vermiş ve özgür bir eğitim ortamı yaratılmıştır. Eğitimin niteliğinin

arttırılması amacıyla Svomas, 1920 yılında kurulan Vkhutemas'a (Yüksek Devlet Sanat – Teknik Stüdyoları) bağlanmıştır.

Vkhutemas'ın amacı ve eğitim programı ilgili kurula bildirilirken kaliteli endüstriyel üretime sahip olabilmek için endüstriyel ve sanatsal eğitime sahip öğrenciler yetiştirileceği belirtilmiştir. Bu bağlamda Vkhutemas'ın sanatçıya kazandırmak istediği niteliklerin, 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar süregelen zaman dilimindeki sanatçıların niteliğinden farklı olacağı ifade edilmiştir.

Vkhutemas'ın eğitim programının temellerini bilimsel sanat eğitimi, konstrüksiyon formülasyonu ve endüstriyel üretimle sanat arasındaki ilişki oluşturmuştur. Sanatın misyonunun değişmesine bağlı olarak, Vkhutemas sanatçıları sosyalist düzende üretime katkı sağlayacak donanıma sahip, kolektif çalışabilen bireyler olarak yetiştirmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda sanat ve sanatçının görevleri somutlaşmıştır.

Öğrenciler bir sene boyunca sanatın temel ilkeleri, malzeme bilgisi, sanatsal üretim konularında eğitimlerini tamamlamalarının ardından; mimarlık, heykel, resim, gravür, seramik, metalürji alanlarında çalışmak üzere serbest bırakılmıştır. Eğitim belli bir ekol veya disipline bağlı olarak gerçekleşmemiş, öğrencilerin kendi niteliklerini ve yatkın olduğu alanı keşfetmeleri için gerekli ortam sağlanmıştır. Dersler ile birlikte öğrencilerin sanat teorisi üzerine tartışabilecekleri seminerler, açık oturumlar düzenlenmiştir. Ancak öğrencilerin fikirlerini, çalışmalarını ve yaklaşımlarını belirleyen başlık üretim olmuştur. Dolayısıyla Vkhutemas'ın amacı sadece sanat çalışmaları ortaya koyan, tasarımlar yaratan mucitler değil kolektif çalışma bilincine, ülkenin üretimine katkı koyma iradesine, tasarımlarını inşa edebilecek malzeme formasyonuna ve mühendislik donanımına sahip mühendis – sanatçılar yetiştirmektir (Barooshian, 1976).

1920 yılında kurulan Vkhutemas ile birlikte mimarlık ve sanat alanındaki değişimi etkileyecek olan faktör, Narkompros'un başkanlığına Lenin tarafından Anatoli Lunaçarski'nin getirilmesidir. Lunaçarski sanat ve mimarlık alanında faaliyet gösteren devlet kurumlarında; işçileri, köylüleri resmederek sosyalizm propagandasını doğrudan yapan sosyal realist sanatçıların 1917 Ekim Devrimi'ne gerekli desteği vermemesi ve kazanımlara tepkisiz kalmaları nedeniyle, Bolşeviklere ve devrime koşulsuz destek veren Avangard sanatçıları görevlendirmiştir. 1918 yılında kurulan IZO – Moskova Güzel Sanatlar Departmanı'nın başına Lunaçarski

tarafından 1919 yılında Tatlin'in getirilmesi, Konstrüktivizm akımının ve Tatlin'in fikirlerinin S. S. C. B'de yayılmasında belirleyici olmuştur. Lunaçarski ile ilgili vurgulanması gereken diğer husus; RKP kadrolarının aksine batı sanatı ile doğrudan ilgili olması ve sosyalist kültürün inşa sürecinde batı sanatının ileri yönlerinin Sovyet sanatı ve siyasi programının dışına çıkmayacak şekilde besleyebileceği düşüncesidir (Lunaçarski, 2004).

1919 yılında Moskova Güzel Sanatlar Departmanı'nın başına getirilen Tatlin'in görevleri müzeleri, sergileri organize etmek, propaganda çalışmaları üretmek, sanat programını geliştirmek olarak sıralanabilir. Aynı yıl Tatlin, 'Kolektif Yaratıcılıkta Bireysel İnisiyatif' başlığıyla kaleme aldığı makalesinde sosyalist toplumda sanatçıların görevlerinin neler olduğunu ifade ederek sanatın değişen politik sistem ve hayatla doğrudan bağı olduğunu ifade etmiştir. Rus İç Savaşı döneminde ise kaleme aldığı retorik yazılarında Sovyet endüstrisinin ancak sanatçı – üretici işçilerin objenin üretiminin bir parçası olduğu zaman kaliteli ürünler üretebileceğini ifade etmiştir. Tatlin'in 'Kolektif Yaratıcılıkla Bireysel İnisiyatif' makalesi ve retorik yazılarında sanatçıların ülkenin siyasi, ekonomik yapısı ve toplumsal yaşantısında doğrudan sorumluluk sahibi olduğunu ifade etmesi, 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Tatlin ve Tatlin'in sanatının dönüştüğünü kanıtlar niteliktedir (Fredrickson, 1999).

1919 yılında Tatlin, çalışmalarının özünü oluşturan faktörlerin 'Malzeme, Hacim ve İnşa' olduğunu vurgulamış, 1920 yılında Pavel Vinogradov, T. Shapiro, I. Meyerzon ile birlikte 'Work Ahead of Us' başlığı altında dönemin sanatını ve mimarlığını eleştirerek Konstrüktivizm'in gelişim sürecini ve Konstrüktivist ilkeleri kaleme almıştır. Söz konusu çalışmada; mimarlık, heykel ve resim arasındaki bağın ortadan kaybolmasının ve bireyselliğin sonucunda absürd mimari formların ortaya çıktığı, 1917 yılında materyallerin kombinasyonu ile hareket ve his arasındaki karşılıklı ilişkinin çözümlendiği, 1918 yılında 'malzeme, hacim ve inşa' üzerine yapılan araştırmanın demir ve camın kombinasyonunun yapılmasını sağladığı, aynı zamanda demir ve camın modern klasisizmin materyalleri olarak antik dönemde kullanılan mermer ile denk olduğu, 1920 yılına kadar yapılan çalışmaların sanatçıları yeni bir dünya yaratma hedefiyle icatlara yönlendirdiği belirtilerek Konstrüktivist ilkeler vurgulanmıştır. (Cooke & Ageros, 1991, s. 23)

Tatlin 1917 - 1920 yılları arasında Konstrüktivist ilkelere bağlı olarak oluşturduğu endüstri – gündelik hayat – sanat üçgenini üretim ve sosyalizm ile ilişkilendirerek

genişletmiştir. Sanatı hayatın bir parçası haline getirme fikri Sovyet sanat eğitiminin hedefleriyle doğrudan örtüşmüş ve 1920 yılında Tatlin Konstrüktivist ilkeleri mimarlığa uyarlayarak 3. Enternasyonal Anıtı / Tatlin Kulesi'ni tasarlamış ve sanatına büyük ölçekte fonksiyon kazandırarak somutlaşabileceğini Tatlin Kulesi ile kanıtlamıştır.

1913 – 1920 yılları arasında Tatlin'in geliştirdiği sanat teorisi ve pratiği Vkhutemas'ı etkilediği kabul edilmektedir. Vkhutemas'ın endüstriyel üretimle sanat arasında kurduğu ilişki, 1919 yılında Tatlin'in retorik yazılarında bire bir karşılık bulmakta, Vkhutemas'ın kurduğu malzeme – konstrüksiyon – endüstri – sanat ilişkisi doğrudan Konstrüktivist ilkeleri yansıtmaktadır. Vkhutemas'ın yaratmak istediği mühendis – sanatçı ile Tatlin'in sanatçı – üretici işçi tanımı, Vkhutemas'ın ve Tatlin'in sanata ve sanatçıya aynı misyonu yüklediğini göstermektedir.

1920 yılında Vkhutemas'ın kurulmasında Tatlin'in belirleyici rol oynadığına dair bir veri bulunmamaktadır. Ancak Vkhutemas'ın eğitim programı ile Konstrüktivizm arasındaki paralellik, 1920 yılına kadar Tatlin'in süregelen çalışmalarında vurguladığı Konstrüktivist ilkeler; Vkhutemas'taki mimarlara, sanatçılara ve öğrencilere geniş bir perspektif sunmuştur. 1920 – 1924 yılları arasında aktif olan, modern bir yaklaşım geliştirme hedefini taşıyan sanatçı ve mimarlardan oluşan Inkhuk'un (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ve aynı zamanda Vkhutemas'ın üyeleri olan Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Aleksei Gan, Georgii Stenberg, Vladimir Stenberg ve Konstantin Medunetsky, 1921 yılında kendilerini Konstrüktivistler olarak adlandırarak Birinci Konstrüktivist Çalışma Grubunu oluşturmuşlardır. 1921 yılında düzenledikleri sergide ifadelerinde ortaklaşarak bütün sanatsal yaklaşımların teknolojidenden, mühendislikten doğduğunu ve konstrüksiyonun düzenlenmesine doğru ilerlediğini deklare ederek gerçek konstrüksiyonun yararlı bir gereklilik olduğunu ifade etmişlerdir (Lodder, 1983). Ancak Aynı zamanda fabrikaların evrensel kültürün gelişmesi için bir yol oluşturduğu ancak estetiğe düşkün bireylerin ve sanatçıların 'sanat ve güzellik' kavramları ile bu yolu yok ettiği vurgulanmıştır (Barooshian, 1976).

Buna bağlı olarak 1920 yılında kurulan, 1927 yılında Vkhutein (Yüksek Devlet Sanat ve Teknik Enstitüsü) olarak adı değiştirilen, 1930 yılında faaliyeti sonlandırılan Vkhutemas'ın S. S. C. B'nin mimarlığını ve sanatını şekillendiren en önemli eğitim kurumu olması; Lyobov Popova, Alexander Rodchenko, El Lissitzki, Yakov

Chernikov, Konstantin Melnikov, Gustav Klutssis, Alexandra Exter, Vladimir Tatlin gibi Konstrüktivist sanatçı ve mimarların Vkhutemas'ta eğitimci olarak görev yapması, Konstrüktivist Mimarlığın 1920 – 1932 yılları arasında S. S. C. B'nin mimarlığı ve devrimin mimarlığına dönüşmesiyle sonuçlanmıştır (Adaskina, 1992).

3.4 Ütopya Mimarlığı, Propoganda ve Konstrüktivizm

1920 yılında Vkhutemas'ın eğitim programının Konstrüktivist ilkeler doğrultusunda şekillendirilmesi ve Sovyet iktidarının aynı yıl anıtsal propaganda programını hayata geçirmeye çalışmasına bağlı olarak mimarlık – siyaset ilişkisi düzleminde dünya tarihinde ilk kez sosyalist düzenin vurgusu mimarlıkta önem kazanmıştır. 1920 yılında tasarlanan III. Enternasyonal Anıtı/Tatlin Kulesi inşa edilememesine karşın söz konusu tasarımın modelinin sanatçılara ve mimarlara yeni bir perspektif sunmasının sonucunda Konstrüktivist mimarlığın kimliği oluşmuş ve 1920 – 1932 yılları arasında Konstrüktivizm akımının ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen tasarımları ortaya çıkmıştır.

Ütopya kelimesi, Sir Thomas More tarafından yok anlamına gelen 'ou', iyi anlamına gelen 'eu' ve yer anlamına gelen 'topos' kelimelerinden türetilmiştir. More'un 1516 yılında yayınlanan Ütopya eseri var olmayan iyi yer anlamını taşımaktadır (Canbaz Yumuşak, 2012). Bu bağlamda Thomas More 16. yüzyılın ilk çeyreğinde, ortak mülkiyet ilkesine ve kolektif yaşama dayanan, inanç özgürlüğünün serbest, refah seviyesinin yüksek olduğu, insanın var olduğu her alanda kusurların ortadan kalktığı bir ülkeyi ve toplumu tasvir etmiştir. 16. yüzyılın nesnel koşulları içerisinde More'un çıkış noktası dönemin insanının somut olan sorunlarının soyut bir çözümlenmesini, geleceğin tasvirini ve dönem içerisinde ulaşılamayacak bir ideali temsil etmektedir (More, 2006).

Konstrüktivistlerin ideal olarak tanımlanan sosyalist düzende kusursuz yapıyı tasarlayarak ütopya mimarlığının örneklerini ortaya koymaları, devrimin ileri söylemlerinin doğal bir sonucudur. Ancak vurgulanması gereken husus, sosyalist düzenin kurulma sürecinin ütopya kavramının dışına çıkarak gerçekleşmiş olması, Sovyet halkının ve iktidarının 1920 – 1932 yılları arasında mücadele etmekte olduğu siyasi ve ekonomik sorunların pratik bir biçimde çözülmesi, sosyalist düzene içkin bir yaşamın işçi sınıfına ve köylülere tahsis edilme ihtiyacının acil olmasıdır.

Söz konusu çelişkinin irdelenebilmesi için konstrüktivizm akımının yükselişe geçmesinde etkili olan faktörlerin ele alınması ve ütopya mimarlığının örneklerinin incelenmesi gerekmektedir. Ancak bu çalışmada 1917 – 1930 yılları arasında konstrüktivist mimarlıkla ilişkilendirilen bütün ütopik tasarımları incelemek olanaksızdır. Çalışmanın özüne sadık kalınması amacıyla; konstrüktivist mimarlığın ve mimarlıktaki dilinin oluşmasında belirleyici olan, farklı sanat dallarının mimarlıkla kurduğu ilişkiyi tasarım ölçeğinde ortaya koyan, Vkhutemas'ın konstrüktivist mimarlığın devrimin mimarlığına dönüşmesindeki rolü dikkate alınarak Vkhutemas'ta eğitimci olarak görev yapan ve eğitimini bu kurumda tamamlayan sanatçı ve mimarların tasarımları incelenmektedir.

3.4.1 Tatlin Kulesi ve Konstrüktivizmin Yükselişi

Sovyet iktidarı eski düzenin temelini ve üst yapılarını ortadan kaldırırken sosyalist düzenin mimarlığını yaratmak için gerekli adımları atmakta gecikmemiştir. Lenin ve Lunaçarski; eğitim, kültür – sanat alanlarında olduğu gibi mimarlığın da sosyalist fikirlerin topluma ve dünyaya tanıtılmasında büyük bir rolü olacağını öngörmüştür. Lenin'in vizyonunu paylaşan Lunaçarski, III. Enternasyonal Anıtı'nın tasarlaması için Moskova Güzel Sanatlar Departmanı'nın yöneticisi olarak görevlendirdiği Vladimir Tatlin'i seçmiştir. 1919 – 1920 yılları arasında Tatlin'in Petrograd kentinde tamamladığı III. Enternasyonal Anıtı / Tatlin Kulesi'nin 3 metre boyundaki modeli, 8 Kasım 1920 tarihinde 8. Sovyet Kongresi'nde, Moskova'da sergilenmiştir (Nisbet, 2010). (Şekil 3.1)



Şekil 3.1 : Tatlin Kulesi.

III. Enternasyonal Anıtı cam küp, cam koni ve cam silindir olmak üzere üç ana bölümden oluşturulmuş ve demir karkas yapının gövdesini desteklemesi amacıyla yapılmıştır. Derslerin, kongrelerin ve konferansların düzenleneceği cam silindir yılda bir kere, yürütme faaliyetlerinin yapıldığı cam koni ayda bir kere, bilgi merkezi olarak kullanılacak cam küpün günde bir kere kendi etrafında dönecek şekilde tasarlanmıştır. Anıtta dev ekranlar, hoparlörler, projeksiyonlar ve radyo olmak üzere teknolojik donanımın eklenmesi ön görülmüş; bültenlerin, haberlerin, manifestoların halka duyuracak, sloganları gökyüzüne yansıtacak ve yayın yapacak, cam ve demirden oluşan bir kule inşa etmek hedeflenmiştir (Gray, 2000).

III. Enternasyonal Anıtı'nın teknik açıdan nasıl inşa edileceği somut bir biçimde detaylandırılmamıştır. Ancak elektrikli asansörler kullanılarak anıtın gövdesini oluşturan küp, koni ve silindir arasında geçişin sağlanacağı, üç yapının zaman içerisinde dönüş hızlarının farklı olmasına bağlı olarak özel bir mekânizma ekleneceği, cam yapılarda sıcaklığın sabitlenebilmesi için vakum duvar kullanılması gerektiği ifade edilmiştir (Harrison & Wood, 2003). 19. yüzyılda modern mimarlığın örnekleri olarak kabul edilen yapılarda kullanılan cam ve demirin III. Enternasyonal Anıtı'nın inşasında kullanılabilmesi ve mimarlık, heykel, resim disiplinlerinin sentezlenerek anıtsal bir yapı elde edilebileceği düşüncesi, sanat – mimarlık – mühendislik alanları arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır.

Tatlin'in Eiffel Kulesi'nden üç kat yüksek, teknolojik donanıma sahip ve sosyalist düzenin propagandasını yapan bir kule tasarımı yapması, Fransız Devrimi'nin 100. yıldönümü için yapılan Eiffel Kulesi'ni tasarımıyla karşısına aldığı ve kapitalist düzene karşı sosyalist düzenin üstünlüğünü vurgulamak istemesi olarak okunabilir. Bu bağlamda Tatlin "Work Ahead of Us" makalesinde kaleme aldığı konstrüktivizmin ilkelerini, modelini yaptığı III. Enternasyonal Anıtı'nda bire bir uygulamıştır. Demir ve cam kullanılarak sosyalist düzenin propagandasını yapan, teknolojik donanımlara sahip, mimarlık, heykel ve resim arasındaki bağ kurarak sanat ile mühendisliği birleştirerek devrimin anıtsal yapısını tasarlamış, konstrüktivizmi mimarlığa uyarlamıştır.

Ancak III. Enternasyonal Anıtı'nın dönemin teknolojisinin yetersizliği, çağının ötesinde bir proje olması, Sovyetler Birliği'nin siyasi ve ekonomik konjonktürü nedeniyle inşa edilememesinin yanı sıra RKP ile Avangard sanat arasındaki zıtlığı ve uyuşmazlığı net bir biçimde ortaya koymaktadır. Lenin ve RKP anıtsal propaganda

programı doğrultusunda, III. Enternasyonal Anıtı'nın 1917 Ekim Devrimi'nin ve sosyalizmin propagandasını doğrudan yapan, devrim sürecindeki kahramanlığı vurgulayan bir anıt olmasını talep etmiştir. Tatlin ise sosyalist düzeni temsil edecek bir anıtta yeni topluma ve tarih anlayışına bağlı olarak bireylere, kahramanlara yer olmadığını ifade ederek soyut ideal bir yapı tasarlamıştır (Rowell, 1978).

RKP ile Tatlin arasındaki görüş ayrılığı Rusya'daki mimarlar ve sanatçılar tarafından Konstrüktivist ilkelerin benimsenmesine engel olmamış, Sanat tarihçisi ve 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Narkompros'un Güzel Sanatlar Departmanı'nda görev yapan Nikolai Punin 'Sanat yirminci yüzyılı kucaklıyor, gelişimin betimlenen alanları, yaratıcı eylemin bütün yönlerinin içinde yer almaktadır. Kendimle ilgili bir dereceye kadar sanatsal konularda yetkinim ve ben bu projeyi sanat dünyasında uluslararası bir olay olarak görüyorum.' ifadesiyle III. Enternasyonal Anıtı'nın yarattığı etkiyi aktarmıştır (Harrison & Wood, 2003, s. 313). Tatlin'in fikirleri sadece Sovyetler Birliği'nde değil Avrupa'da da yankılanmıştır. Dadaist Alman ressam George Grosz ve fotoğraf sanatçısı John Heartfield "Sanat öldü – çok yaşa Tatlin'in Makine Sanatı!" ifadesiyle Tatlin'e destek vermiştir (Milner-Gulland, 1988, s. 39).

Tatlin'in fikirlerini ilk benimseyen isimlerden birisi, Tatlin'in yakın çalışma arkadaşı olan Alexander Rodchenko olmuştur. 1920 yılında kaleme aldığı 'Sloganlar' ve 'Organizasyonel Program' çalışmasında;

- 'Konstrüksiyon elemanların organizasyonudur.'
- 'Konstrüksiyon modern bir konsepttir.'
- 'Sanat bütün bilimler gibi matematiğin bir dalıdır.'
- 'Gelecek rahipler, peygamberler ve sanatın ortaçağ ozanları için kiliseler inşa etmeyecektir.'
- 'Farkındalık, deneyim, amaç, konstrüksiyon, teknik ve matematik, bütün bunlar çağdaş sanatın yoldaşlarıdır.'
- 'Konstrüktivist hatlar boyunca düzenlenmiş hayat, büyücülerin taşkın büyü sanatına üstün gelmektedir.'

- ‘Fakirin kirli ve neşesiz hayatının ortasında değerli bir taş gibi duran sanat aşağı.’
- ‘Zenginlerin heyecanlı yaşamında güzel bir yama gibi olan sanat aşağı.’

sloganları ile Rodchenko konstrüktivizmin üzerinde temellendiği düzlemleri vurgulanmış; Organizasyonel Program kapsamında resmi oluşturan elementleri ‘form’, ‘faktura’, ‘konstrüksiyon’, ‘renk’ ve ‘malzeme’ olmak üzere 5 kategoriye ayırmıştır (Harrison & Wood, 2003, s. 315-316). Sloganlar referans olarak alındığında sanatın bilimsel bir zemine oturması gerektiği, zengin ve fakir arasındaki sınıf farkına bağlı olarak sanatın feodal ve kapitalist düzende var olduğu gibi konumlanamayacağı ve sürdürülemeyeceği ifade edilmektedir.

Saint – Simon’un Avangard tanımı, 1917 Ekim Devrimi öncesinde Avangard sanatın ideolojik tutumu ve sanatın özerk bir alan olarak kendi içinde devinimini sağladığı göz önünde bulundurulduğunda; metafizik üzerinden dini karşısına alarak, sınıf farkına dikkat çekerek, eski düzenle bağlarını kopararak, sanatın hayatla iç içe ve bilimsel bir düzlemde olması gerektiğinin vurgulanması radikal bir değişimdir. Sanatın nasıl olması gerektiği sorusu sanatçıların teorilerini ve çalışmalarını şekillendirirken Rodchenko için sanatın nerede konumlandığı sorusu da aynı önemi taşımaktadır.

1920 - 1921 yılları arasında yaşanan diğer önemli gelişmeler ise; Naum Gabo ve Antoine Pevsner’in sanata dair görüşlerini içeren ‘Realist Manifesto’nun yayınlanması ve 1921 yılında Georgii Stenberg, Vladimir Stenberg, Konstantin Medunetsky ve konstrüktivistlerin teorisyeni olarak kabul edilen Alexei Gan’ın liderlik ettiği Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu kurmasıdır. Programın yer aldığı metin, Alexander Rodchenko ve eşi Varvara Stepanova’nın imzasıyla yayınlanmıştır (Bann, 1990).

Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu’nun Programı; “Bizim tek ideolojimiz tarihsel materyalizm üzerinde temellenen bilimsel komünizmdir.” ,”Sovyetlerin deneysel denemelerinin kavranması, grubu deneysel eylemlilikleri soyuttan (insanüstü) somuta aktarmaya yönlendirmiştir.” maddeleri ile başlamaktadır (Bann, 1990, s. 19). Birinci madde, Tatlin ve Rodchenko gibi çalışma grubu içerisinde yer alan bütün konstrüktivistlerin siyaseti ve sosyalist ideolojiyi sanatlarının bir parçası haline getirme iddiasında olduklarını göstermektedir. İkinci madde ise birey ile sanat

arasındaki soyut mesafenin ortadan kaldırılarak somut bir düzleme taşınacağı, sanatın metafiziğe dayanan yaklaşımın terk edileceği ve hayatla iç içe olacağı ifade edilmektedir.

Programın üçüncü maddesinde “Tektonik”, “Faktura”, “Konstrüksiyon” olmak üzere konstrüktivistlerin oluşturduğu üç disiplin, konstrüktivizmin bileşenleri olarak tanımlanmakta ve Paul Wood’un programda yer alan üç tanıma dair yaptığı analiz, konstrüktivizmin bileşenlerinin hangi düzleme oturduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

“A Tektonikler veya tektonik stil bir yandan komünizmin özelliklerinden diğer yandan endüstriyel malzemenin yararlı kullanımından temperlenir ve şekillendirilir.

B Faktura çalışmış malzemenin veya organizmanın sonuçlanan yeni ifadesinin organik ifadesidir. Bu nedenle grup fakturayı konstrüksiyonu engellemeden veya tektonikleri kısıtlamadan bilinçli çalışılmış ve elverişli bir şekilde kullanılan malzeme olarak göz önünde bulundurulur.

C Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin organizasyonel fonksiyonu olarak anlaşılmalıdır.

Tektonikler pratik tasarıma birlik veren ideoloji ve formel arasındaki ilişkiyi oluşturuyorsa, faktura malzemedir, konstrüksiyon bu yapılandırma sürecini ortaya çıkarmaktadır.” (Harrison & Wood, 2003, s. 317).

Konstrüktivistlerin programının ilerleyen bölümünde, endüstriyel malzemelerin ve üretimdeki değişimin doğasını anlamakla yükümlü oldukları; hacmin, mekânın, rengin, ışığın, düzlemin konstrüktivistlerin malzemeleri olduğu, sanata karşı açıkça savaş ilan ettikleri ifade edilmekte ve komünist kültürü inşa etme yolunda yerine getirmeleri gereken görevler yer almaktadır. Aynı yıl A. Filippov’un kaleme aldığı ve Narkompros’un Güzel Sanatlar Departmanı tarafından yayınlanan “Production Art”(Üretim Sanatı) başlıklı makalede 20. yüzyılda konstrüktif hayal gücünün ortaya çıkmasının sonucunda üretim sanatının geliştiği vurgulanarak; gündelik hayat – malzeme bilgisi – sanat üretimi ilişkilendirilmektedir. “Sanatçı – yaratıcı” kavramı kullanılarak sanatçının görevi yeniden tanımlanmakta ve üretim sanatı 20. yüzyıla kadar süregelen sanatın karşısında konumlandırılmaktadır (Bann, 1990, s. 25).

1922 yılında Alexei Gan, “Konstrüktivizm” çalışmasını kaleme alarak konstrüktivistlerin benimsedikleri teoriyi, pratiği, ideolojiyi, tektonik tarzı, faktura ve konstrüksiyon disiplinlerini detaylandırarak irdelemiştir. Söz konusu çalışma Konstrüktivizm üzerine kaleme alınan ilk teorik çalışma olarak kabul edilmektedir.

Endüstriyel uygulama, form, üretim arasında ilişki kurularak mekân, renk, çizgi, hareketin ve materyalin sanatsal ifadenin yeni biçiminin araçlarını ve konstrüktivizmin özünü oluşturduğu ifade edilmektedir (Gan, 2014).

Tatlin'in makine sanatının 1913 yılında tamamladığı köşe rölyefleri ile ortaya çıktığı dikkate alındığında, 1920 - 1922 yılları arasında Tatlin'in fikirlerinin Tatlin'den bağımsız olarak kendini konstrüktivistler olarak tanımlayan sanatçı ve mimarlar tarafından benimsenerek teorik bir zemine oturtulmasında belirleyici olan faktörün III. Enternasyonal Anıtı'nın sergilenmesi olduğunu söylemek mümkündür. Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu'nda yer alan sanatçı ve mimarların Vkhutemas'ta eğitimci olarak görev yapmaları, Tatlin'in sanat – gündelik hayat – üretim arasında kurduğu bağıın Narkompros tarafından kabul görmesi konstrüktivizm akımının yükselmesiyle sonuçlanmıştır.

3.4.2 Alexander Rodchenko, Uzamsal Konstrüksiyonlar ve Mimari Tasarımlar

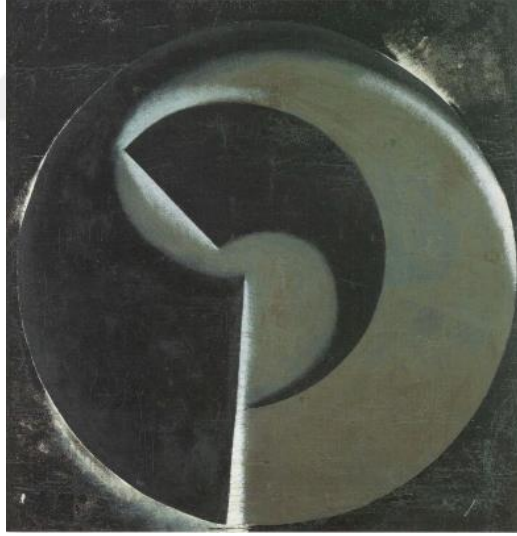
Grafik tasarımcı, fotoğrafçı, heykeltıraş ve ressam olan Alexander Rodchenko; Vladimir Tatlin'in ardından Konstrüktivizm akımının öncü ismi ve önemli bir teorisyeni olarak kabul edilmektedir. Rodchenko kariyeri süresince plastik sanatların farklı alanlarında üretim yapmasına karşın mimar kimliği kariyerinin büyük bir bölümünde geri planda kalmıştır.

1920 – 1930 yılları arasında Vkhutemas'ta çizim dersi veren, 1920 – 1921 yılları arasında Organizasyonel Programlar ve Sloganları kaleme alan Rodchenko, 1925 yılının ardından fotoğrafçılık ve fotomontaj çalışmaları ile öne çıkmıştır (Harrison & Wood, 2003, s. 315). Ancak 1919 – 1920 yılları arasında tamamladığı mimari tasarımlar ve uzamsal konstrüksiyonlar, Konstrüktivist mimarlığın karakterinin oluşmasında belirleyici olmuştur.

1914 yılında Kazan Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitimini tamamlayan Rodchenko, Rus İmparatorluğu'nda Avangard Sanatın yükselmesine bağlı olarak Matisse, Gauguin, Mir iskusstva çevresi ve Mikhail Vrubel gibi Rus Sembolizm ressamlarından etkilenmiştir. Sanatçının 1914 yılında Oscar Wilde'ın 'Padua Düşesi' oyunu için tasarladığı çizgisel ve yarı dairesel geometrik formlardan oluşturulan kostüm; Kübizm ve Fütürizmin, 1915 yılına tarihlenen tuval üzerine yağlı boya olan 'Dansçı' resmi Sembolizmin 1917 Ekim Devrimi öncesinde Rodchenko'nun çalışmalarına etkisini kanıtlar niteliktedir (Dabrowski, 1998).

Sanatçının kariyerinde sıçrama noktası görevi gören gelişme ise 1916 yılında Vladimir Tatlin'in 'Depo' adı altında Moskova'da düzenlediği sergiye Dansçı çalışması ile katılması olmuştur. Söz konusu gelişmeye bağlı olarak Rodchenko, Tatlin'in köşe rölyeflerini ve radikal fikirlerinin sanata nasıl yansıdığını deneyimleme fırsatı bulmuş, serginin sanatçısı olarak Avangard sanat çevreleri tarafından tanınır duruma gelmiştir.

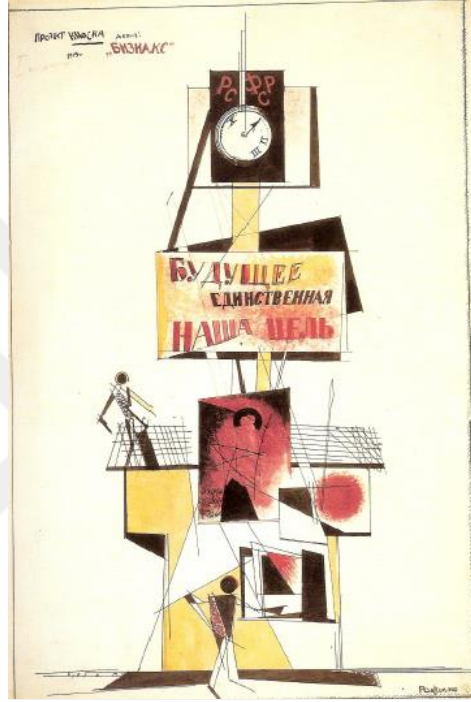
Avangard sanatçıların büyük çoğunluğunun devrimle kurduğu karşılıklı ilişkiyi Rodchenko'da kurmuş, 1917 Ekim Devrimi sürecinde Bolşeviklere koşulsuz destek vermiş gve bunun sonucunda 1918 yılında hayata geçirilmeye çalışılan Lenin'in Anıtsal Programı kapsamında Lunaçarski tarafından görevlendirilmiştir (Dabrowski, 1998). 1918 – 1919 yılları arasında Rodchenko'nun Tatlin ile çalışma arkadaşı olmasına ve Tatlin ile Malevich arasındaki karşıtlığa rağmen bu dönemde Rodchenko'nun çalışmalarının bütünü Konstrüktivizm kapsamında değerlendirilememektedir. Tuval üzerine yağlı boya olan 'Non Objective Painting' çalışmasında Süprematizmin etkisi açıkça görülmektedir. (Şekil 3.2)



Şekil 3.2 : Non Objective Painting.

Rodchenko mimari tasarımla olan ilişkisi 1919 yılında Zhivskulptarkh'a (Resim, Heykel ve Mimari Sentez) katılması ile başlamıştır. 1918 yılında mimar ve sanatçılardan oluşan Sinskul'ptarkh (Heykel ve Mimari Sentezi) adlı topluluk 1919 yılında Rodchenko gibi ressamların katılması ile birlikte Zhivskulptarkh adını almış, topluluk üç farklı plastik sanat dalını ilişkilendirerek yeni yapılar tasarlamayı hedeflemiştir. Aynı yıl Rodchenko 'Gelecek – Tek Hedefimiz' adlı kulübe /kiosk / büfe tasarımını tamamlamış, tasarım IZO – Narkompros tarafından düzenlenen

yarışmada birincilik ödülü almıştır. (şekil 3.3) Kulübenin ana fonksiyonu teknoloji aracılığı ile devrimin görsel ve sözel propagandasını kentte yaşayan yurttaşlara yapmaktır. Kulübe merkezi bir direk etrafında konumlanan gelecek tek hedefimiz yazan büyük bir pano, panoyu destekleyen kürsü ve ekran, gazete satış alanı ve büyük bir saatten oluşmaktadır. Saatin yapının üst kısmında dikkat çekecek bir biçimde yer alması, toplumun verimliliğe verdiği önemle ilişkilendirilmektedir (Margolin, 2012).



şekil 3.3 : Gelecek Tek Hedefimiz.

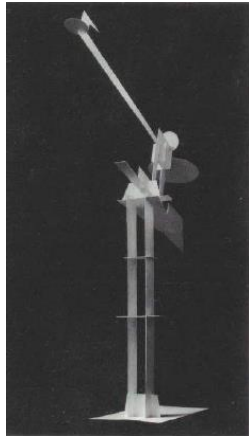
Rodchenko'nun 'Gelecek – Tek Hedefimiz' çalışmasında kullandığı basit geometrik formlar ve doygun renk kullanımı göz önünde bulundurulduğunda sanatçının Suprematizmden etkilendiği söylenebilir. Fakat tasarımda yapının işlevinin ve mimarlık – toplum – teknoloji – siyaset ilişkisinin vurgulanması ve insanların resmedilmesi, Suprematizmin soyutlama biçiminden uzak olup Konstrüktivizmin mimarlıkla kurduğu ilişki yansıtmaktadır. Buna binaen tasarım bütünüyle Konstrüktivizm veya Suprematizm kapsamında değerlendirilememektedir.

Rodchenko'nun 1920 yılında tamamladığı ikinci önemli mimari tasarımı ise 'Sovyet Vekil Binası'dır.(şekil 3.4) Tasarımın nitelikleri bakımından incelenebilmesi için III. Enternasyonal Anıtı'nın aynı yıl sergilendiği göz önünde bulundurulmalı ve sanatçının 1918 yılına tarihlenen uzamsal konstrüksiyonları referans alınmalıdır.

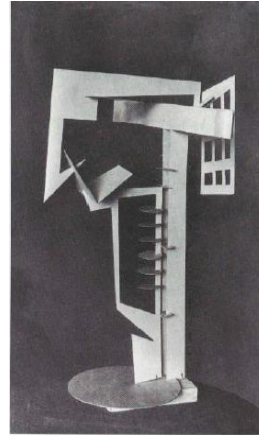


Şekil 3.4 : Sovyet Vekil Binası.

Rodchenko'nun ilk tasarladığı uzamsal konstrüksiyonları kontrplaklardan yapılmış olan soyut heykel çalışmalarıdır. (Şekil 3.5, 3.6) Alışlagelmiş heykel formundan uzak olan konstrüksiyonlar ip veya telle duvara sabitlenen Tatlin'in köşe rölyeflerinden farklı olarak desteksiz ayakta durabilmekte ve bütün açılardan gözlemlenebilmektedir. Dairesel, yarı dairesel ve çizgisel bileşenlerin kullanıldığı uzamsal konstrüksiyonlar, yapısal olarak Sovyet Vekil Binası ve Gelecek – Tek Hedefimiz adlı kulübe projesi ile ilişkilendirilmektedir (Dabrowski, 1998). Kulübe tasarımında olduğu gibi Sovyet Vekil Binası'nda da teknolojik donanım, vekillerin çalışma mekânları olarak kullanılması ön görülen yapının temeli üzerinde yükselmiştir. Her iki tasarımında da Rodchenko kent üzerinde yükselmesi öngörülen yapıların üst kısmını detaylandırmış ve teknolojik donanımı vurgulamıştır (Khan-Magomedov, 1986).



Şekil 3.5 : Uzamsal Konstrüksiyon.



Şekil 3.6 : Uzamsal Konstrüksiyon.

Rodchenko'nun Sovyet Vekil Binası'nın III. Enternasyonal Anıtı ile arasındaki benzerlikler üzerine iki farklı görüş ortaya konulabilir. Rodchenko'nun Kulube tasarımına kıyasla Sovyet Vekil Binası'nda doygun renk kullanımının olmaması, kule biçiminde tasarlanması, endüstriyel malzemelerin vurgulanması ve teknolojik donanımın artırılması III. Enternasyonal Anıtı'nın etkisi olarak kabul edilebilir. İkinci görüş ise 1920 yılı öncesinde Tatlin'in tamamladığı bir uzamsal konstrüksiyon bulunmaması ve III. Enternasyonal Anıtı'nda kullanılan malzemeler farklı olmasına karşın biçimsel olarak Rodchenko'nun uzamsal konstrüksiyonlarına benzemektedir. Dolayısıyla Tatlin'in Rodchenko'nun çalışmaları üzerinde etkili olduğu gibi Rodchenko'nun uzamsal konstrüksiyonlarının Tatlin'in tasarımını etkilediği söylenebilir. Buna binaen III. Enternasyonal Anıtı ve Konstrüktivizmin bileşenleri referans alındığında Sovyet Vekil Binası'nda kullanılan endüstriyel malzemeler, sahip olduğu dinamik form, teknolojik donanım, işlev göz önünde bulundurulduğunda arasında paralellik kurulabilmekte ve Konstrüktivist mimarin ilk örnekleri arasında değerlendirilebilmektedir.

Rodchenko'nun söz konusu iki mimari tasarımında III. Enternasyonal Anıtı'nda olduğu gibi propaganda vurgusu, kent üzerinde yükselen yapılardaki teknolojik donanım idealize edilerek yapılmış, Lenin'in Anıtsal Programı kapsamında talep edilen işçi, köylü veya devrimin kahramanlarını hatırlatacak herhangi bir unsur projelerde yer almamış ve propaganda soyutlaşmıştır. Victor Margolin'in ifadesiyle ' Bir kişilik, kişisel yerine kolektif bir nitelik haline geldiğinde, Rodchenko'nun mecazi konstrüksiyonları bireyler ve kurumlar arasında gerçekleşen ve bina projelerinin işaret ettiği ilişkinin siyasi imalarını açıklayamaz hale gelmektedir (Margolin, 2012, s. 34). Buna bağlı olarak RKP ile Tatlin arasındaki görüş ayrılığı göz önünde bulundurulduğunda Rodchenko'nun Tatlin'in görüşlerini benimsediği mimari tasarımları referans alınarak ifade edilebilir.

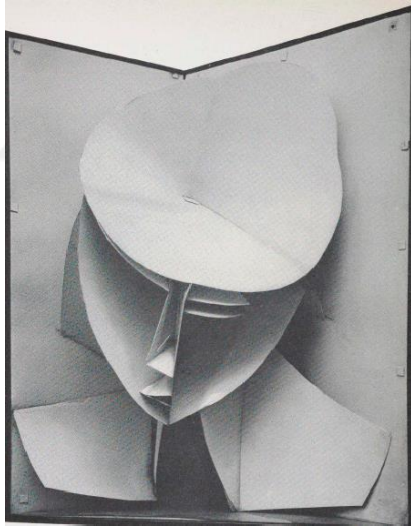
3.4.3 Naum Gabo, Antoine Pevsner ve Realist Manifesto

1920 – 1922 yılları arasında Konstrüktivist ilkelerin Vkhutemas'ın eğitim programına içkin olmasına karşın Vkhutemas'ta görev yapan eğitimciler/ sanatçılar arasında fikir birliği olduğu söylenememektedir. Sosyal realistlerin dışında 1920 yılına kadar Konstrüktivistler ile ilişki içerisinde bulunan ve 1920 yılında Realist Manifesto'yu kaleme alan, ressam ve heykeltıraş olan Pevsner Kardeşler de Tatlin,

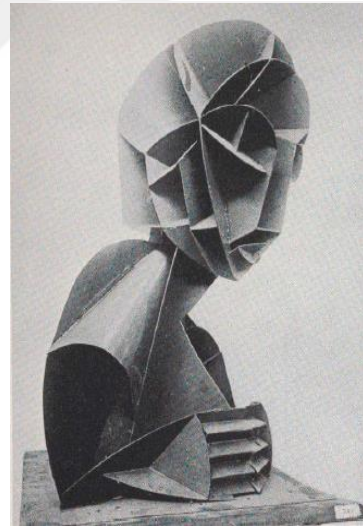
Rodchenko, Stepanova, Gan gibi Konstrüktivistlere cephe alan sanatçılar arasında yer almıştır.

1910 – 1917 yılları arasında Naum Gabo (Pevsner) ve Antoine Pevsner, Tatlin ve diğer Konstrüktivistler gibi Kübizm ve Fütürizm akımlarından etkilenmişlerdir. Gabo'nun 1916 yıllarında endüstriyel malzemeler kullanarak tamamladığı 'Büst' ve 'Kadın Başı' heykelleri (Şekil 3.7,3.8) söz konusu etkiyi kanıtlar niteliktedir. Ancak Gabo'nun çalışmalarını Tatlin'in çalışmalarından ayıran unsur estetikdir.

Tatlin ve Gabo Kübizm ve Fütürizm akımlarından etkilenmesine karşın Gabo ve Pevsner'in estetiğe bakış açısını şekillendiren isim 1910 yılında 'Sanatta Ruhsallık Üzerine' çalışmasını kaleme alan Vasily Kandinski'dir (Olson & Chanin, 1948). Dolayısıyla Gabo ve Tatlin'in devrim öncesinde ve sonrasında çalışmaları bir bütün olarak sadece pratik açıdan ele alındığında endüstriyel malzemelerin kullanımı, kolaj tekniği ve sanat eserlerinin üç boyutlu olması söz konusu iki sanatçının çalışmalarının ortak özelliklerini oluşturmaktadır.



Şekil 3.7 : Kadın Başı.



Şekil 3.8 : Büst.

Fakat Tatlin estetiği ikinci plana atarak 'gerçek materyaller gerçek mekânın içinde' sloganı ile soyut sanatı somut bir düzleme yerleştirmiştir. (Krauss, 1977). Pevsner Kardeşler'in çalışmalarının estetiğinde ise Kandinski'nin form – ruhsallık – geometri arasında kurduğu metafizik ilişki belirleyici olmuştur (Kandinsky, 2001).

Buna bağlı olarak Pevsner Kardeşler ile Konstrüktivistler'in sanat teorisi örtüşmemekte ve estetik açıdan karşıtlık oluşturmaktadır. Fakat sanat pratikleri arasında benzerlikler görmek mümkündür ve çalışmalarının oturduğu düzlemler

taban tabana zıt değildir. Buna binaen Pevsner Kardeşler ile Konstrüktivistlerin çalışmaları arasındaki açı farkının anlaşılabilmesi için Realist Manifesto ve Konstrüktivistlerin teorilerinin karşılaştırılması gerekmektedir.

1920 yılında Vkhutemas'ta eğitimci olarak görev yapan Antoine Pevsner ve Naum Gabo kaleme aldıkları Realist Manifesto'da hacmin tek uzamsal konsept olduğunu reddederek sanatın zaman ve mekân üzerinde temellenmesi gerektiğini savunmuşlar, kinetik ve dinamik elementlerin gerçek zamanın sanatını ortaya koyduğunu, statik ritimlerin yeterli olmadığını, sanatla hayat arasında bağ kurulması ve sanatta taklitten kaçınılması sanatçının görevinin yeni formlar keşfetmesi gerektiğini vurgulayarak Konstrüktivistleri eleştirmişlerdir (Olson & Chanin, 1948).

Sanatın hayatla bağ kurması, sanatın taklit edilmemesi, yeni formların bulunması, bilimsel yaklaşım, sanatsal bir çalışmanın gerçek zamanda ve mekânda var olması düşüncesi Konstrüktivistlerin fikirleri ile zıtlık oluşturmamaktadır. Realist Manifesto'da yer alan 'Elimizde şakül, gözler cetvel kadar kesin, ruhumuz pergel gibi gergin... kendi işlerimizi evrenin kendini inşa ettiği gibi, mühendisin köprüleri inşa ettiği gibi, matematikçinin yörüngelerin formülü gibi inşa ederiz' ifadesi Konstrüktivist ilkelerle bağdaşmaktadır (Bann, 1990, s. 9).

Pevsner Kardeşler Konstrüktivistlerin hacmin mekânın plastik ve resimsel formu olduğu düşüncesini eleştirerek mekânın hacim içerisinde ölçülemeyeceğini, değerlendirilemeyeceğini belirtmiş ve hacmin yerine derinliği koymuştur. Derinliğin mekânın plastik ve resimsel formu olduğunu, kinetik ritimlerin gerçek zamanı yansıttığını vurgulamışlar, Fütürizm ve Kübizmin zamanın sanatçılardan beklentisini ve ihtiyaçlarını karşılayamadığını belirterek yaşamın kanunları esas alındığı takdirde sanatın dönemin sanatı olabileceğini belirtmişler, referans noktası olarak zaman ve mekânı koymuşlardır.

Realist Manifesto'da yaşamın kanunları somutlaştırılmamış, hayatın içinde aktif olanın doğru, bilge ve güçlü olduğu, yaşamın estetik ölçüsünün olmadığı ve ancak yararlı var oluşun hayatın içindeki en görkemli güzelliği oluşturduğunu deklare etmişlerdir (Bann, 1990). Buna bağlı olarak 'realizm' bağlamından kopararak idealize edilmiş; metafizik, soyut bir düzleme yerleştirilmiş, Konstrüktivistlerle yaşanan ayrışma sanat üretiminin çıkış noktasını değil sanat pratiği ve estetik üzerinden yaşanmıştır.

1919 yılında Tatlin'e III. Enternasyonal Anıtı'nı tasarlama görevi verildiği sırada Naum Gabo'ya Moskova'nın yakınlarında yer alan Serpuchov Köyü için 'Radyo Kulesi' (Şekil 3.9) tasarlama görevi verilmiştir (Olson & Chanin, 1948). Gabo'nun tasarımı endüstriyel malzemelerin kullanıldığı, döneminin teknolojik imkânlarının ötesinde bir donanıma sahip, multi fonksiyonel bir kuledir. Tasarımın Rus İç Savaşı'nın ve kıtlığın yaşandığı 1919 – 1920 yılları arasında tamamlandığı ve bir köyün ihtiyacının giderilmesi için yapılması gerektiği göz önünde bulundurulduğunda; Gabo'nun Radyo Kulesi'nin zaman, mekân ve dönemin nesnel koşullarını referans alan bir çalışma olduğu söylenememektedir.

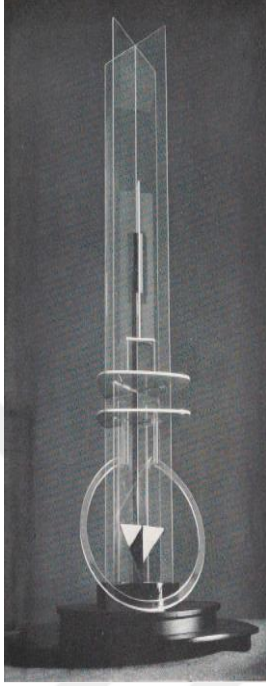


Şekil 3.9 : Radyo Kulesi

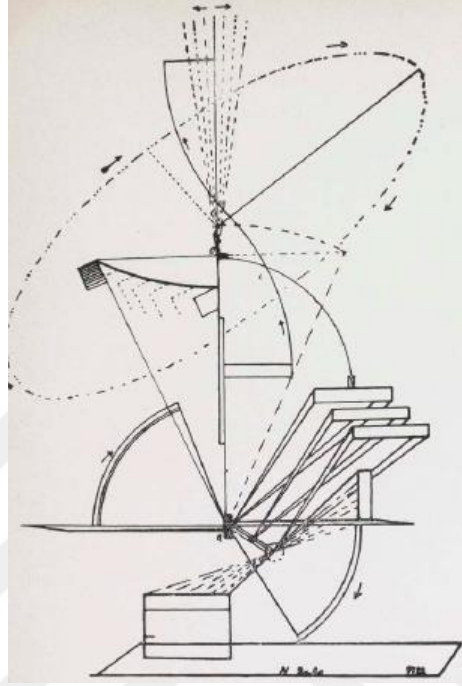
Teorik açıdan Tatlin ve Gabo'nun düşünceleri karşıtlık oluşturmakta, Tatlin mimarlığın ve sanatın propaganda aracı olarak kullanılması gerektiğini savunmakta Gabo ise bu düşünceye karşı çıkmaktadır. Ancak söz konusu iki tasarımın da RKP'nin programı doğrultusunda halka ulaşması hedeflenen, sosyalist kültürü yansıtan tasarımlar olarak kabul edilememektedir. Mimari açıdan ise Gabo'nun 'Radyo Kulesi', Tatlin Kulesi gibi zamanının ötesinde soyut ideal bir yapı ve ütopyik bir tasarımdır, fakat Konstrüktivist ilkelere içkin olduğunun vurgulanması gerekmektedir.

Gabo'nun 1923 yılında cam, plastik, metal ve tahta kullanarak tamamladığı 'Sütun'; 1922 yılında 'Fizik Gözlemevi İçin Tasarlanan Anıt' ve 'Kinetik Konstrüksiyon' eskizi, Antoine Pevsner'in 1927 yılında 'La Chatte' Balesi için plastik, metal ve tahta kullanarak tasarladığı set, Konstrüktivistlerin etkisinden bağımsız, Konstrüktivizm

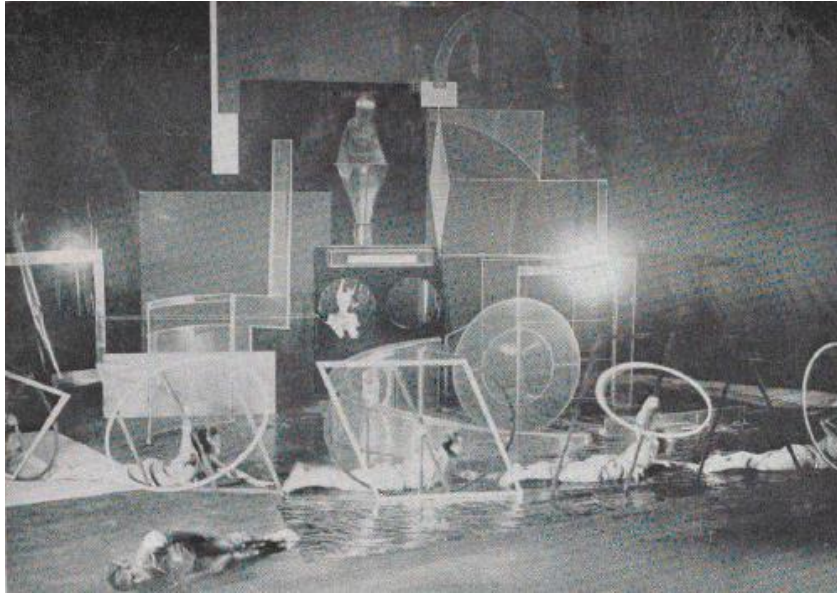
akımının dışında değerlendirilememektedir. (Şekil 3.10, 3.11, 3.12) Ancak Pevsner Kardeşlerin çalışmalarını estetik açıdan Tatlin ve diğer Konstrüktivistlerin çalışmalarından ayıran faktör, kütlelerin kapladığı alanın dış yüzeyini kapatmayarak hacmin uzamını belirginleştirmesidir (Lodder, 1983).



Şekil 3.10 : Sütun.



Şekil 3.11 : Dinamik Konstrüksiyon



Şekil 3.12 : La Chatte.

Gabo tekniğini ‘Stereometri’ olarak adlandırmakta ve teknik iki küp üzerinden açıklanmaktadır. Dört tarafı çevrili olan küp hayatta izleyiciye kısmı bir görünüm

sağlamakta ancak ikinci küp doğru açılarla merkeze doğru kesildiğinde ve etrafını saran dış kütlesi kaldırıldığında küpün hacmi, iç mekânı ortaya çıkmaktadır (Krauss, 1977). Antoine Pevsner'in plastikten yapılmış 'Kıvrılma', Gabo'nun 1924 – 1925 yılları arasında cam ve metalden 'Havaalanı İçin Anıt', 1920 yılında tamamlanan 'Kare Rölyefi', 1937 yılında tamamlanmış 'Düzlem Üzerinde Konstrüksiyon' çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.

Sanatın ideolojik konumlanması ele alındığında Konstrüktivistlerin ürettiği çalışmalar RKP kadrolarının eleştirilerine maruz kalmasının yanı sıra program ve söylem olarak sosyalist düzenin söylemleri ile aykırı düşmemektedir. Pevsner Kardeşler ise sanatın üretim ile ilişkilendirilmesi düşüncesine karşı çıkarak Konstrüktivistleri karşısına almasının yanı sıra Realist Manifesto'da yer alan 'Çağların zorlamasıyla devletler, politik ve ekonomik sistemler yok olmuş, fikirler parçalanmıştır... ama hayat güçlü ve büyümekte ve zaman gerçek devamlılığında ilerlemektedir' ifadesiyle siyaseti dışsallaştırarak sanatı ve sanatçıyı özerk bir konuma yerleştirmiş, sosyalist düzen – sanat ilişkisini ortadan kaldırmıştır (Bann, 1990, s. 9).

Pevsner Kardeşlerin realizm tanımının ideal ve soyut olması, RSFSC'nin nesnel koşulları ve ihtiyaçları ile tasarımlar arasındaki orantısızlık, sanatçıyı siyasi, ekonomik ve toplumsal ilişkilerden bağımsız, sanatı özerk bir alan olarak değerlendirmeleri ve Konstrüktivistlerle karşı cephelerde yer almaları Gabo ve Pevsner'i yalnızlaştırmıştır. Bununla birlikte Gabo ve Pevsner'in sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasına karşı çıkmaları ve sanat teorilerini soyut tanımlamalar üzerinden oluşturmaları sosyal realistlerin eleştirilerini üzerine çekmiştir.

1922 yılında Sovyetler Almanya ve Hollanda'ya ilk kez sergilemek üzere sanat eserlerini göndermiş, Gabo serginin Konstrüktivist bölümünün düzenlenmesi görevini üstlenerek Berlin'e gitmiş, Pevsner 1924 yılında Gabo'ya katılmıştır (Olson & Chanin, 1948). Yaşanan gelişmenin sonucunda iki sanatçı Sovyetler Birliği'nden ayrılmışlar, kariyerlerini ve yaşamlarını Avrupa ve Amerika'da sürdürmüşlerdir.

3.4.4 Süprematizmden Konstrüktivist Mimarlığa-El Lissitzky

Gerçek adı Lazar Markovich Lissitzky olan El Lissitzky sanatçı, mimar, fotoğrafçı, tasarımcı kimliği ile Rus Avangardının önce Avrupa olmak üzere dünyaya tanıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. Devrimden sonra 1919 yılında IZO – Narkompros üyesi olan Lissitzky, Vitebsk Sanat Okulu'nda eğitimci olarak

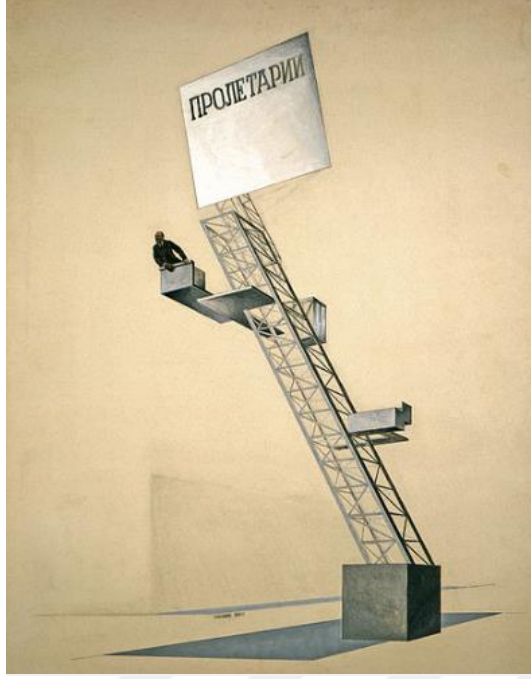
görevlendirilmiş, Suprematizm'in öncüsü Malevich ve Marc Chagall ile birlikte çalışma fırsatı bulmuştur. Buna bağlı olarak Kızıl Ordu ve Beyaz Ordu arasında gerçekleşen Rus İç Savaşı için tasarladığı 'Beyazları Kızıl Kamayla Yen' gibi ilk Suprematist çalışmalarını aynı dönemde tamamlamıştır. (Şekil 3.13)



Şekil 3.13 : Beyazları Kızıl Kamayla Yen.

1920 yılında Malevich'in kurduğu UNOVIS (Yeni Sanatın Doğrulayıcıları) sanatçı grubunun bir parçası olmuş ve aynı yıl Konstrüktivistlerin aktif olduğu Inkhuk'un üyesi olarak Konstrüktivist sanatçılarla ilişki içinde bulunmuştur. Belirtilmesi gereken husus 0.10 Son Fütürist Pentür Sergisi'nde Tatlin ve Malevich'in sanat teorisi ve pratiği üzerine yaşanan tartışmaya bağlı olarak 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Konstrüktivist ve Suprematist sanatçılar karşı cephelerde yer almış ancak Lissitzky bu tartışmanın bir tarafı olmamıştır.

Lissitzky'nin Tatlin Kulesi hakkında yaptığı 'Demir proleteryanın iradesi gibi güçlü, cam vicdan kadar temiz' yorumu ve 1921 yılında tamamladığı 'Çalışırken Tatlin' eseri, Lissitzky'nin Konstrüktivistler ve Konstrüktivizm ile arasına mesafe koymadığını kanıtlar niteliktedir (Lodder, 1983, s. 65). 1920 yılında Tatlin'in en önemli takipçilerinden biri olan Rodchenko ve Gustav Klutsis ile aynı dönemde fotomontaj çalışmaları yapan Lissitzky, Konstrüktivist ilkeleri çalışmalarının bir parçası haline getirmiş ve 1917 Ekim Devrimi öncesinde mimarlık eğitimi alan Lissitzky, ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen ve 'Lenin Tribünü' olarak adlandırdığı fotomontaj çalışmasını 1920 yılında tamamlamıştır. (Şekil 3.14)



Şekil 3.14 : Lenin Tribünü.

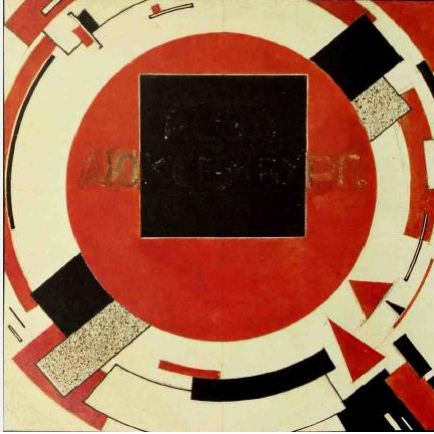
1920 yılında Konstrüktivizmin bileşenlerinin Tatlin'in kaleme aldığı yazılar dışında herhangi bir sanatçı tarafından teorik zemine oturtulmadığı göz önünde bulundurulduğunda III. Enternasyonal Anıtı ve Tatlin'in köşe rölyef çalışmalarının ortaya çıkmasını sağlayan Konstrüktivist ilkeleri, Lenin Tribünü çalışmasını referans olarak Lissitzky'nin benimsediğini ifade etmek mümkündür.

Tribün gri renkteki bir küp kaide üzerinde çapraz bir açı ile gökyüzüne doğru yükselmekte, yapıda endüstriyel malzemeler ve çağının ötesindeki teknolojik donanım vurgulanmaktadır. Yapının üzerinde yer alan dev ekran, görsel olarak çapraz açıyla yükselen yapının dengesini sağlamaktadır (Schick, 2011). Ekranın üzerinde 'Proletarya' yazmakta ve Lenin Kürsü'de konuşma yapmaktadır. Bu bağlamda Tatlin Kulesi ve Konstrüktivizmi oluşturan faktörler dikkate alındığında kolaj, teknoloji, endüstriyel malzeme, fonksiyon, propaganda vurguları ile Lenin Kürsüsü, Konstrüktivist mimarlığın ilk örneklerinden biri olarak tanımlanmaktadır.

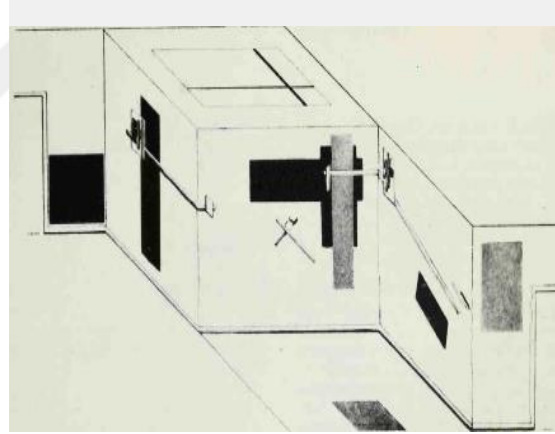
Lissitzky 1919 – 1924 yılları arasında Konstrüktivist sanatçıların uzamsal grafikleri, linear resimleri, renk kullanımlarından etkilenecek çalışmalarına konstrüktivist boyut kazandırmış, üretimlerini 'Proun' (Yeninin Bulunması için Proje) olarak adlandırmış, Proun'ları resim ile geleceğin mimarisi arasında 'ara duraklar' olarak tanımlamıştır (Nakov, 1986, s. 74). 1919 yılında tamamladığı Proun çalışması konstrüktivistlerin renk kullanımına örnek oluşturmakta, 1923 yılına tarihlenen Proun'da ise oluşturulan

soyut odalar Lissitzky'nin ara durak tanımını yansıtmaktadır (Şekil 3.15, 3.16). Proun tasarımları doğrudan konstrüktivizm akımı içerisinde değerlendirilememekte ve suprematist konstrüksiyonlar olarak tanımlanmaktadır. Fakat konstrüktivizmin bileşenlerinin Proun tasarımlarının ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

1921 – 1925 yılları arasında Sovyet Kültür Elçisi olarak Almanya'da görev yapan Lissitzky, 1923 yılında yazar ve gazeteci Ilya Ehrenburg ile 'Veshch/Gegenstand/Objet' adı altında dergi çıkararak sanat üzerine fikirlerini deklare etmişlerdir. Söz konusu dergide sanatın ilerleme kaydetmesinin toplumsal yapının değişmesi ile orantılı olduğu, sanatın temelini oluşturan mistik içeriklerin yerini gerçekliğin, evrenselliğin, berraklığın aldığı, sanatçının işçi ve mühendisin yoldaşı olduğu, sanatın ancak toplumsal yapının değişmesi ile ilerleme kaydedebileceği vurgulanmaktadır (Harrison & Wood, 2003). Bu bağlamda Lissitzky'nin çalışmaları ile dergideki söylemleri Konstrüktivizm ile Suprematizm arasında konumlanmaktadır.



Şekil 3.15 : Proun, 1919.



Şekil 3.16 : Proun, 1923.

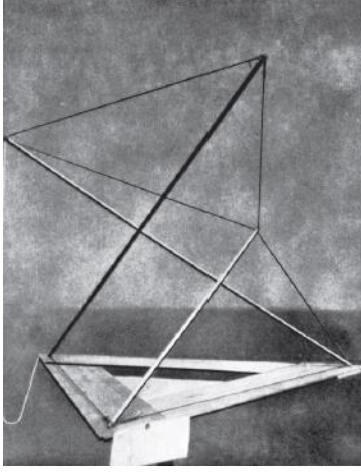
Lissitzky'nin Almanya'daki görevinin diğer önemli sonucu ise Rus Avangardını Bauhaus'a tanımasıdır. Ancak etkisi doğrudan değil dolaylı yoldan olmuştur. Bauhaus'ta malzeme ve tasarım dersi veren Macar sanatçı Laszlo Moholy Nagy ve resim dersi veren Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg, Lissitzky'nin teorilerini benimseyerek Konstrüktivizm ve Suprematizm akımının ilkelerini benimsemişler ve Bauhaus'a taşımışlardır (Krauss, 1977).

1924 – 1925 yılları arasında El Lissitzky'nin Konstrüktivizm etkisinde ürettiği ikinci mimari tasarımı Wolkenbügel'dir. Almandada gökdelen anlamına gelen

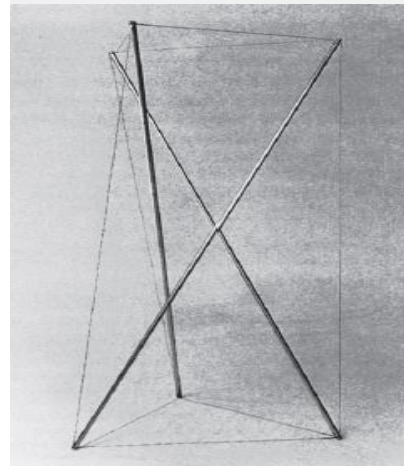
'Wolkenkratzer' ve yatay bindirme anlamına gelen 'bügel' kelimelerinden türetilmiştir. Devirme gökdelen olan yapı 50 metre yüksekliğinde olacak şekilde Moskova sokakları için tasarlanmıştır. Büyük dikmelerin otobüs durağı olarak kullanılması ve demiryolu ulaşımına bağlantı sağlaması ön görülmüştür. Demiryolu ve karayolu kullanan yolcularının yapının kullanılabilir mekânlarına ulaşabilmesi için dolaşımli paternoster asansörler eklenmiş ve yapının aynı zamanda idari bina işleviyle kullanılacağı belirtilmiştir. Lissitzky mimarlık dergisi olan Izzetsia Asnova dergisinde planlanmış 8 tane Wolkenbügel'in Moskova'nın ana caddeleri ve kesişim noktalarına inşa edilerek yapıların devletin işlevsel olarak mekânlardan faydalanabileceği, yayalar ve otomobiller için kent içerisinde işaret noktaları oluşturabileceğini vurgulamıştır (Johnson, 2017).

Wolkenbügel tasarımında Lissitzky'e ilham veren isim 1921 yılında Birinci Konstrüktivist Çalışma Grubu'nun üyesi olan Karl Ioganson'dır. Karl Ioganson Konstrüktivist ilkeleri bir bütün olarak benimseyerek 'İnşanın Grafik Temsili' isimli çalışmasını 1920 yılında tamamlamıştır. 1921 yılında uzamsal konstrüksiyonlarını tamamlayan Ioganson, ' Eski, yeni ve en görkemli bütün yapılar, haç üzerinde temellenir.' ifadesi ile İnşanın Grafik Temsili ve Uzamsal Konstrüksiyonlarının çıkış noktasını vurgulamıştır (Gough, 1998, s. 13). Estetiğin Konstrüktivizmin birinci önceliği olmadığı gibi 'Haç' Konstrüktivizmin değil Suprematist eserlerin karakteristiği olarak tanımlanmakta ve Konstrüktivizmi haç ile ilişkilendiren başka bir Konstrüktivist sanatçı bulunmamaktadır. Bu bağlamda iki akımın ilkelerini benimseyen ve çalışmalarını zenginleştirmek için kullanan Lissitzky'nin Ioganson'dan ilham alması, haçı Konstrüktivist çalışmalarının bir parçası haline getirmesi ile ilişkilendirilebilir.

Ioganson'ın 'Soğuk Yapılar' olarak adlandırdığı uzamsal konstrüksiyonlar; matematik, geometri, şeffaflığın malzeme formasyonu ile bileşimi sonucunda ortaya çıkmıştır. 1921 yılında tamamlanan eşit yükseklikte endüstriyel malzemelerden oluşan ve görsel olarak farklı açılardan bakıldığında eşit boyda üç tane haçtan meydana gelen Uzamsal konstrüksiyon (Şekil 3.18), Wolkenbügel'in biçimsel ve simetrik olarak konumlanışıyla; Şekil 3. 19'da yer alan uzamsal konstrüksiyon ise Wolkenbügel'in destek sistemi ile ilişkilendirilmektedir (Johnson, 2017). (Şekil 3.17, 3.18).



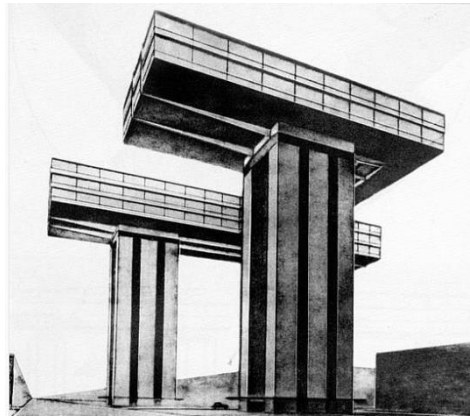
Şekil 3.17 : Uzamsal Konstrüksiyon.



Şekil 3.18 : Uzamsal Konstrüksiyon.

Wolkenbügel'in teknolojik donanımı ve işlevi, Lenin Tribünü ve Tatlin Kulesi ile karşılaştırıldığında Wolkenbügel'in söz konusu diğer iki tasarım kadar radikal bir tasarım olmadığı söylenebilir. (Şekil 3.19) Fonksiyoneldir ve doğrudan gündelik hayatı kolaylaştırmak için tasarlanmıştır. Buna karşın 1920'li yıllarda ulaşım altyapısının sağlanabilmesi için anıtsal boyutta tasarlanan bir yapıdan Moskova'ya 8 tane inşa edilmesi düşüncesi sadece S. S. C. B'nin ekonomik koşullarının ötesine ulaşan bir hayal değil aynı dönemde ekonomisi S. S. C. B'den daha gelişmiş olan ülkelerin imkânlarının ötesindedir ve benzer bir örneği başka bir coğrafyada görmek mümkün değildir.

Lissitzky'nin 1920 – 1925 yılları arasında tamamladığı mimari tasarımların teknolojik açıdan donanımlı, çağının ötesinde, endüstriyel malzemelerin kullanıldığı, dinamik forma sahip, fonksiyonel olduğu göz önünde bulundurulduğunda ve Wolkenbügel'in niteliklerine bağlı olarak tasarımın Konstrüktivist ilkelere içkin olduğu söylenebilmektedir.



Şekil 3.19 : Wolkenbügel.

Avrupa’da görevini tamamlayan Lissitzky, 1925 yılında S. S. C. B’ye geri dönüş yapmasının ardından Vkhutemas’ta eğitimci olarak görevlendirilmiştir. 1923 yılında Hollanda’da ‘Yeni Rus Sanatı’ dersini veren Lissitzky, Suprematist sanatçılardan oluşan UNOVİS grubu ile Birinci Konstrüktivist Çalışma Grubunun ayrı akımları temsil etmelerinin yanı sıra temel amaçlarının ‘mimarlığın gerçek nesnesi’ bulmak doğrultusunda aynı olduğunu ifade etmiştir (Johnson, 2017, s. 160). Ancak 1925 yılında Lissitzky’nin Konstrüktivist ilkelere içkin sanat ve mimarlık eğitimi veren Vkhutemas’ta görev alması ve eğitimcilerin ağırlıklı olarak Konstrüktivist sanatçılar olması, Lissitzky’nin sadece mimari değil, grafik tasarım, fotomontaj çalışmalarına yansımıştır.

1925 – 1930 yılları arasında Vkhutemas’taki görevini sürdüren Lissitzky ‘Rusya’dan: Sovyetler Birliği’nin Mimarlığı’nın Yeniden İnşası’ başlıklı yazısını kaleme almıştır. Lissitzky Konstrüktivizmi teorik zemine oturtan Aleksei Gan’ı referans göstererek Konstrüktivist Mimarlığın 1920 – 1930 yılları arasında S. S. C. B’nin mimarlığını biçimlendirdiğini ifade etmiş ancak Moisei Ginzburg, Konstantin Melnikov, Nikolai Ladovsky gibi Konstrüktivist Mimarların inşa edilmiş yapılarını ve stillerini eleştirmiştir (Bann, 1990). Bu bağlamda 1917 – 1930 yılları arasında RKP kadroları ile Avangard sanatçılar ve Konstrüktivistler arasında var olan fikir ayrılığının 1930 yılında Konstrüktivist Mimarlar ve sanatçılar arasında da ortaya çıktığını ifade etmek gerekmektedir.

3.4.5 Gustav Klutssis Ajitasyon Platformları, Dinamik Şehir ve Fotomontaj

Gustav Klutssis, Konstrüktivist mimarının ilk örneklerini tasarlamasının yanı sıra 1918 – 1920 yılları arasında Svomas, 1920 – 1924 yılları arasında Vkhutemas’ta eğitim almış bir ressam, grafik sanatçısı olarak Tatlin’in sanatçı – üretici işçi tanımını karşılamakta ve ürettiği çalışmalarla sosyalist düzenin şekillendirdiği sanatçılara örnek oluşturmaktadır.

1919 yılında ‘Dinamik Şehir’ olarak adlandırdığı ilk fotomontaj çalışmasını tamamlayan Klutssis, El Lissitzky gibi Suprematizm ve Konstrüktivizmin ilkelerini yorumlayarak özgün yaklaşımını ortaya koymuştur (Şekil 3.20). Dinamik Şehir çalışması saf Suprematist veya Konstrüktivist bir çalışma olarak nitelendirilememektedir. Malevich’in geometrik formları kullanarak yakalamaya çalıştığı armoni, Klutssis’in soyut kompozisyonunda da görülebilmektedir. Ancak

Klutsis, renk kullanımı ile birlikte bina ve işçilere ait olan hazır görselleri kullanarak tamamladığı kolaj ile farklı bir yaklaşım geliştirmiştir.



Şekil 3.20 : Dinamik Şehir.

Klutsis 'resmi yüzeysel inşanın malzemesi' olarak tanımlamış ve meslek hayatı boyunca fotomontaj ve propaganda çalışmaları ile öne çıkmıştır (Kangaspuro & Smith, 2006, s. 194). Konstrüktivizmin bileşenlerini oluşturan tektonik tarz, faktura ve konstrüksiyon göz önünde bulundurulduğunda; Klutsis'in hazır görselleri kullanması – Faktura, ortaya çıkan Dinamik Şehir – konstrüksiyon, işçilerin kentin sembolü olarak vurgulanması ve sosyalist düzenin propagandasının yapılması ise Tektonik Tarzın yansıması olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte sanatsal çalışmaya fonksiyon atfedilmesi ve doğrudan propaganda yapılması Suprematizme değil Konstrüktivizme içkin bir yaklaşımdır. Dolayısıyla Dinamik Şehir tasarımının Konstrüktivist ilkelere bağlı olarak Suprematizmin etkisinde ortaya çıkan bir çalışma olduğu ifade edilebilir.

Dinamik Şehir Klutsis'in ilk çalışması olduğu gibi Sovyetler Birliği'nin ilk fotomontaj çalışması olduğu Klutsis tarafından ifade edilmiştir (Gough, 2009). 1920 yılında Vkhutemas'ta eğitim hayatına devam eden sanatçı, aynı yıl 'Bütün Ülkenin Elektrifikasyonu' adlı propaganda afişini tamamlamıştır.

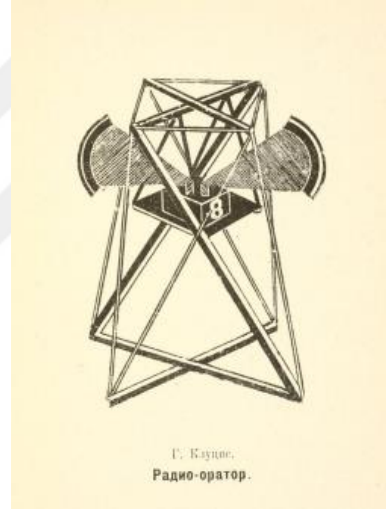
Bütün Ülkenin Elektrifikasyonu tasarımı Dinamik Şehir ile kıyaslandığında propaganda vurgusunun arttığı görülmektedir (Şekil 3.21). Elinde yapı iskelesi taşıyan Lenin ülkenin bütün bölgelerine elektrik ulaştırmak için yürür vaziyettedir.

Lenin afiş üzerinde çalışan işçi, geometrik şekiller ve bina görsellerinin yanında gerçeküstü bir boyutta konumlandırılmış ve doğrudan izleyiciye bakar vaziyettedir.

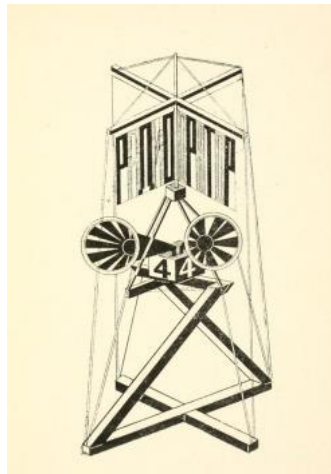
Klutsis'in fotomontaj çalışmalarındaki propaganda vurgusu, 1922 yılında tamamladığı Ajitasyon Platformları – Propaganda Kiosklarına da yansımıştır. Konstrüktivizmin ana renkleri olarak tanımlanan siyah, kırmızı, beyazın kullanıldığı, çok fonksiyonlu, ileri teknolojik donanımın eklemlendiği, dev ekranlara sahip kiosk biçiminde hoparlör ve radyo tasarımları salt propaganda yapılması için tasarlanmıştır. Gündelik kent yaşamının bir parçası ve multi medya organları olarak tasarlanan 'Radio Orator No 4,5,8', (Şekil 3.22,3.23,3.24) 'Ekranlı Tribün Projesi' devrimin fikirlerinin radyo yayımları, haberler ve film gösterimleri aracılığı ile yayılması hedeflenmiştir.



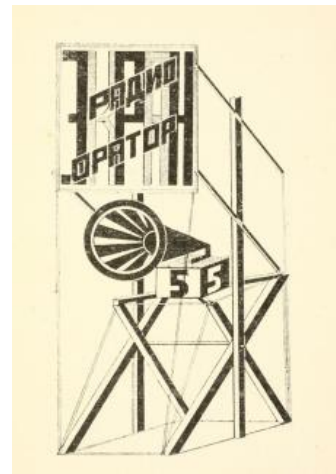
Şekil 3.21 : Bütün Ülkenin Elektrifikasyonu.



Şekil 3.22 : Radio Orator No 8.



Şekil 3.23 : Radio Orator No 4.



Şekil 3.24 : Radio Orator No 5.

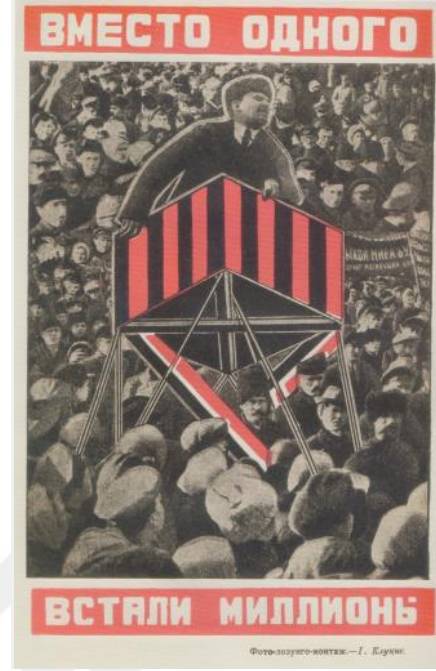
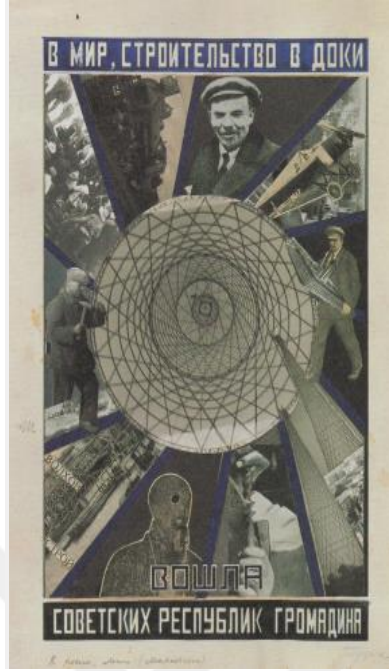
Klutsis'in tasarımları Konstrüktivist mimarlığı farklı bir boyuta taşımış ve Tatlin'in makine sanatı reel anlamıyla somutlaşmıştır. Endüstriyel malzemelerden meydana gelen konstrüksiyonlar antropomorfize edilerek yaşayan dinamik insan figürü görünümü verilmiş, insana ait nitelikler kiosk görünümündeki makinelere aktarılmıştır. Dolayısıyla propaganda yapan bireyin yerini makineler almıştır (Gruber, 2010). Teknolojik donanım, propaganda içeriği, soyutlama, endüstriyel malzemelerin kombinasyonu ile meydana gelen konstrüksiyon Konstrüktivist mimari tasarımların yansıması olup bu düzlemde belirgin bir fark yaratmamıştır. Ancak Klutsis'in insana ait niteliklerin malzeme formasyonu ve teknolojik donanım ile mimari tasarıma aktarılması Konstrüktivist mimarlık için yenilik niteliğindedir. Klutsis dışında El Lissitzky'nin 1923 yılına tarihlenen 'Yeni İnsan' çalışması, insana ait niteliklerin makineye aktarılması veya insanın makineleştirilmesinin örneği olarak kabul edilebilir, fakat fonksiyon – propaganda ilişkisi kapsamında değerlendirilememektedir.

Klutsis, Konstrüktivizmin 'faktura' bileşeninden yola çıkarak fotoğrafı yapı malzemesi olarak kabul etmiş, 'faktografi' kültürünü yaratmış, fotomontajın propaganda aracına dönüştürerek 1923 yılında yayınlanmaya başlayan LEF (Sanatların Sol Cephesi) dergisi için fotomontaj çalışmaları yapmıştır (Kangaspuro & Smith, 2006). 1924 yılında Vkhutemas'tan mezun olmasının ardından Vkhutemas'ta renk teorisi üzerine dersler vermiş ve 1930 yılında Vkhutemas'ın faaliyeti sonlandırılana kadar bu görevini sürdürmüştür.

1925 yılında Fütürist şair ve Konstrüktivizm akımının destekçisi olan Vladimir Mayakovski'nin Lenin için yazdığı şiirden yola çıkarak Klutsis'in tasarladığı 'Ve Lenin'in Kendisi Şimdi Metali, Şimdi Tahtayı Delinmiş Gövdeyi Onarmak için Taşıyor', 'Lenin'in Dili', 'Sovyet Cumhuriyetlerinin İhtişamlı Gemisi Dünyaya Girdi ve Limanların İnşası', 'Bir Milyon Yerine Yükseldi', 'Rusya Komünist Partisi' gibi propaganda afişlerinde demir konstrüksiyonların ve mimari tasarımların yer alması, Klutsis'in çalışmalarının ütopya mimarlığı ile ilişkilendirilmesiyle sonuçlanmıştır (Ratanova, 2016). (Şekil 3.25, 3.26)

Fotomontajı doğrudan siyaset, gündelik yaşam ve mimarlıkla ilişkilendiren, Konstrüktivist mimarinin karakteristik tasarımlarını ortaya koyan Klutsis'i diğer Konstrüktivist ve Avangard Sanatçılardan ayıran unsur 1917 Ekim Devrimi

öncesinde Avangard sanatçı çevrelerin yetiştirdiği bir birey değil Vkhutemas'ın dolayısıyla sosyalist düzenin yetiştirdiği bir sanatçı olmasıdır.



Şekil 3.25 : Sovyet Cumhuriyetlerinin İhtişamlı Gemisi Dünyaya Giriş Yaptı ve Limanların Konstrüksiyonu. **Şekil 3.26 :** Bir Milyonun Yerine Yükseldi.

1920 yılında RKP üyesi olmasına bağlı olarak siyaset, Klutsis'in sadece sanatçı kimliğiyle değil bir yurttaş olarak da hayatının bir parçasıdır. Buna bağlı olarak tasarımlarındaki soyutlamalara karşın propaganda vurgusu diğer Avangard sanatçıların tasarımlarının aksine doğrudan öne çıkmaktadır.

3.4.6 Yakov Chernikov ve Mimari Fanteziler

Yaşamı boyunca 17000 farklı çizim tamamlayan Yakov Chernikov, kendini Konstrüktivist, Suprematist veya Fütürist olarak tanımlamamış, Avangard sanat akımlarının teorileri ile rasyonalizm arasında bağ kurarak ütopya mimarlığının teknik açıdan S. S. C. B'deki en gelişkin örneklerini tasarlamıştır. Alexander Rodchenko ve Alexander Vesnin'in çizimleri, rasyonalist mimar Nikolai Ladovsky'nin kompozisyonları, El Lissitzky'nin Proun tasarımları ve Malevich'in Suprematist çalışmaları ile yarattığı soyut dil ve estetik, Chernikhov'un mimarlıkta kendi dilini yaratmasında belirleyici olmuştur (Bowl, 2017). Catherine Cooke'un 'Konstrüktivizmin biçimsel dili ile Suprematizmin sentezleyicisi' ifadesiyle yaptığı

analiz, Chernikhov'un ütopik tasarımlarındaki Konstrüktivizm – Suprematizm ilişkisini doğrudan ortaya koymaktadır (Cooke & Ageros, 1991, s. 37).

Chernikov'un eğitim hayatı 1907 yılında Odessa Sanat Okulu'na girmesiyle başlamış, 1914 yılında Petrograd Sanat Akademisi'nin resim bölümünde eğitimine devam etmiş, 1916 yılında resim bölümünden mimarlık bölümüne geçiş yapmıştır. 1922 yılında Vkhutemas'ın mimarlık bölümünde eğitimini sürdüren Chernikov, 1925 yılında eğitimini tamamlamıştır (Rosenfeld, 2018).

Chernikov'un mimarlık eğitimini aldığı süreç içerisinde Vkhutemas'ta ve S. S. C. B'de Konstrüktivistler ile birlikte rasyonalist kanat da etkili olmuştur. 1923 yılında Nikolai Ladovsky ve Vladimir Krinsky'nin başını çektiği rasyonalist kanat ASNOVA'yı (Yeni Mimarların Birliği) ve 1925 yılında Alexander Vesnin, Alexei Gan, Moisei Ginzburg gibi konstrüktivist mimarlar OSA'yı (Çağdaş Mimarların Birliği) kurmuş, Vkhutemas'taki mimarların görüş ayrılığı örgütsel olarak kendini göstermiştir. Rasyonalist mimarların estetik teorisinin teknolojiden ve malzemeden izole edilerek fonksiyon üzerinde temellenmesi, Konstrüktivist mimarlarla ayrışmanın temel nedenini oluşturmuş ve teorik açıdan 'konstrüksiyonun' karşıtı olarak rasyonalist mimarlar 'kompozisyonu' koymuştur (Rosenfeld, 2018).

Chernikhov, 1921 yılında Birinci Konstrüktivist Çalışma Grubu'nun kurulması ile başlayan ve 1930 yılında Vkhutemas'ın kapatılmasına kadar uzanan süreçte rasyonalist ve konstrüktivist mimarlar arasında yaşanan ayrışmanın doğrudan bir tarafı olmamış ve iki kanadın mimari teorilerinden faydalanmıştır. Chernikov'un 1931 yılındaki 'Konstrüktivizmin en ilginç özelliği rasyonalitedir. Bu nitelik olmadan konstrüktivizm anlaşılmazdır.' ifadesi, Vkhutemas'ın kapatılmasına rağmen Chernikov'un konstrüktivist ve rasyonalist mimarlığın karşıt teorilerini ilişkilendirdiğini kanıtlamaktadır (Bann, 1990, s. 157).

Chernikhov 1925 yılında Vkhutemas'ta eğitimini tamamlamasının ardından grafik sanatı üzerine uzmanlaşarak 1927 yılında 'The Art of Graphic Representation' (Grafik Gösteriminin Sanatı) kitabını yayınlamış, Gustav Klutss gibi grafik tasarım ile mimarlık arasında bağ kurmuştur. 1930 yılına uzanan süreçte bilimsel enstitüler, okullar ve apartman kompleksleri olmak üzere 60'a yakın projesi ve 1930 – 1931 yılları arasında ünlü projesi olan 'Kırmızı Karanfil Fabrikası'nın Su Kulesi' inşa edilmiştir (Williamson, 2014). Bu bilgiye dayanarak Chernikhov'un mimarlık

pratiğinin S. S. C. B'nin ekonomik imkânları ve dönemin gerçekliği ile pratik ilerlediği ve gerçekliğin dışına çıkmadığını söylemek mümkündür.

Tatlin, Rodchenko, Gabo, Lissitzky, Klutssis gibi konstrüktivist mimarınin ütopik örneklerini tasarlayan Avangard sanatçılardan farklı olarak Chernikhov, 1931 yılına uzanan süreçte tasarımlarının inşa edildiği göz önünde bulundurulduğunda gerçeklik ile ütopya arasında olan sınırı bildiği ve ütopik projelerini yaşadığı dönem için değil bilinmeyen bir gelecekte inşa edilebileceği kabulüne dayanarak tasarladığı ifade edilebilir. 1933 yılında yayınlanan '101 Architectural Fantasies' (101 Mimari Fantezi) kitabında yer alan tasarımlarını 'fantezi' olarak adlandırması, yaşadığı dönemde bu tasarımların inşa edilemeyeceğinin bilincinde olduğuna kanıt oluşturmaktadır.

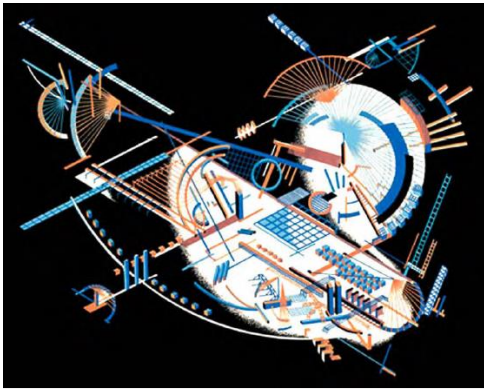
Bu noktada konstrüktivistlerin ütopik tasarımları ile Mimari Fantezilerin bazı örnekleri arasında kıyaslama yapılabilir. III. Enternasyonal Anıtı'nın, Gabo'nun Radyo Kulesi'nin, Gustav Klutssis'in Ajitasyon Platformları'nın günümüzde inşa edilip edilemeyeceği bir tartışma konusudur. Fakat Chernikhov'un tek parça sivil tipte bina olarak adlandırdığı 'Kompozisyon 32', Merkezi Bölge Beden Eğitim Evi olarak tasarladığı 'Kompozisyon 33', yapısal fabrika sistemleri olarak adlandırdığı 'Kompozisyon 34' 20. yüzyılın ikinci yarısında teknolojinin ve mühendisliğin gelişmesine bağlı olarak inşa edilmesi imkânsız projeler değildir (Chernikhov, 1933). Söz konusu kompozisyonlar, Chernikhov'un eğitimci ve teorisyen kimliği referans alındığında ütopik tasarımların bilimsel yaklaşımdan bütünüyle uzak olmadığı söylenebilir (Şekil 3.27). Chernikhov'un 1930 yılında yayınlanan 'The Fundamentals of Contemporary Architecture' (Çağdaş Mimarlığın Temelleri) kitabında konstrüktivist yaklaşımın hayatın organizasyonuna içkin ve doğal bir görüngü olduğu görüşü bilimsel temellere dayandırılmaktadır (Chernikhov, 1933). 1931 yılında yayınlanan 'The Construction of Architectural and Machine Forms' (Mimari ve Makine Formlarının İnşası) kitabında hacimsel montajın temel prensiplerinin makinenin inşası ile kanıtlandığını ve bu gelişmenin yeni mimari formların üretiminde belirleyici olacağına dayanan teorisini irdeleyerek açıklamaktadır (Cooke & Ageros, 1991).



Şekil 3.27 : Kompozisyon 34.

Söz konusu iki kitapta sadece Chernikhov'un tasarımları ve mimarlık teorisi yer almamakta, mimari yaklaşımlara dayanan üretimler, mimarlık – toplum ilişkisi, mimarlığın çözmesi gereken sorunlar, S. S. C. B'de hakim olan mimarlık teorileri referans alınarak bilimsel bir dille kritik edilmektedir. Suprematizm, Kübizm, Fütürizm akımları, mimaride Rasyonalizm ve grafik sanatı Chernikhov'un tasarımlarının şekillenmesinde belirleyici olmasına karşın “Konstrüktivizm çağdaş yaşamın bütün ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmalı ve toplu tüketicinin, kolektif ‘müşteri – insanın’ ihtiyaçlarını cevaplayabilir ve cevaplamalıdır” ifadesi konstrüktivizmin ilkelerinin ve bileşenlerinin tasarımlarında ağırlıklı olduğunu kanıtlar niteliktedir (Bowl, 2017, s. 261).

101 Mimari Fantezi'de sırasıyla mimari kurgu – hayali düzen ve resimsel mimari kurgu – yanılsama olarak adlandırılan ‘87. Kompozisyon’ ve ‘95. Kompozisyon’ Kandinski'nin nesnelere soyutlayarak oluşturduğu kompozisyonları ile ilişkilendirilebilir. (Şekil 3.28, 3.29) Ancak kompozisyonların yapım teknikleri çeşitlilik göstermesine karşın mimarlıktaki dili itibarıyla 101 Mimari Fantezi, konstrüktivist mimarlığın kapsamında değerlendirilmektedir (Seebom, 1990).

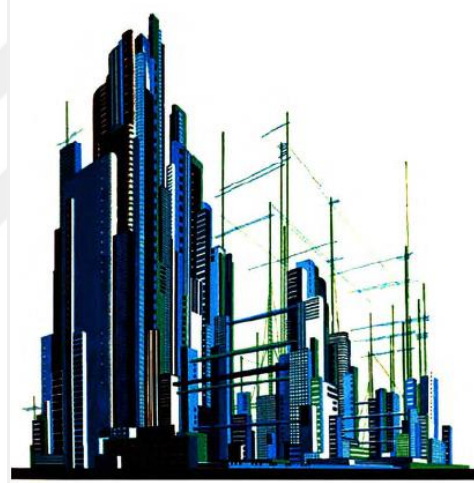


Şekil 3.28 : Kompozisyon 95.



Şekil 3.29 : Transverse line, 1923.

Rus Konstrüktivizmi'nin fantezisti olarak bilinen Chernikhov'un tasarımlarını özelleştiren unsur, kendi özerk sistemine sahip olan makineler ve makine parçaları aracılığı ile anıtsal formları aşamalı olarak mimari tasarımlara dönüştürmesidir (Chernikhov, 1933). Sırasıyla, karmaşık mimari – endüstriyel kompozisyon, iç mimari – karmaşık yapı, endüstriyel mimari kurgu olarak adlandırılan 'Kompozisyon 100', (Şekil 3.30) 'Kompozisyon 101' ve 'Kompozisyon 83' makine ve makine parçalarından yola çıkılarak tasarlanmış, makine – mimarlık – üretim ilişkisinin gelecekte nasıl olacağını yansıtmıştır. 'Kompozisyon 10' ve 'Kompozisyon 15'te (Şekil 3.31) ise ileri teknolojik donanıma sahip, sanayileşmiş S. S. C. B'nin gökdelenlerden oluşan gelecekteki şehirleri tasarlanmış, her iki kompozisyon da 'Devlerin Şehri' olarak adlandırılmıştır (Chernikhov, 1933).

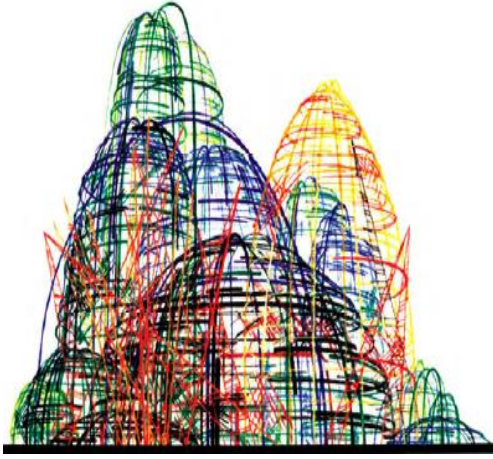


Şekil 3.30 : Kompozisyon 100. Şekil 3.31 : Kompozisyon 15.

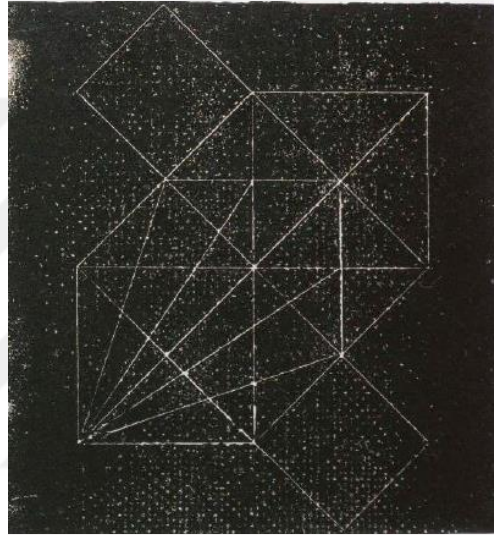
Mimari Fantezilerin yapısı ve iskeleti ele alındığında tasarımların çoğunda konstrüktivizmin üç bileşeninden biri olan Faktura'nın makinelere ve makine parçalarına karşılık geldiği ifade edilebilir. Ancak Linear Tiyatro Kompozisyonu 1 – 'Kompozisyon 16', Arkitektonik Kurgu / Yanılsama X – 'Kompozisyon 17' ve Tam Linear Kompozisyon – 'Kompozisyon 89' (Şekil 3.32) ele alındığında konstrüksiyonu meydana getiren malzeme çizgidir. Söz konusu çalışmalarda farklı uzunluk ve renklerdeki çizgiler aracılığı ile dinamik hacimler tasarlanmış ve mimari detaylara yer verilmemiştir.

Alexander Rodchenko çizgiyi resmin ve konstrüksiyonun mimari bir ögesi olarak tanımlamış, farklı renk ve ton yoğunluğunu analitik bir sisteme oturtarak mimari

yaklaşım geliştirmiştir (Margolin, 2012). Eğri ve düz çizgilerden meydana gelen dikdörtgen prizma, daire, küp, üçgen gibi geometrik şekillerin ve hacimlerin düz zemini böldüğü veya hacimlerin ve tonun ortadan kaldırıldığı, formlar arasında uzamsal ilişkilerin kurulduğu linolyum kesim (Şekil 3.33) ile yapılan konstrüksiyonlar bu yaklaşımın geliştiği tasarımlar olarak tanımlanmakta, tuval üzerine yağlı boya olan ‘Konstrüksiyon: No 106’ çalışması ise farklı renk kullanımlarına örnek oluşturmaktadır (Frankel, 1998). Buna bağlı olarak Chernikhov’un Mimari Fantezileri referans alındığında makine ile birlikte çizginin Faktura’nın muadili olduğu kabul edilebilir.



Şekil 3.32 : Kompozisyon 89.



Şekil 3.33 : Linolyum Kesim.

Mimari fantezilerin tamamı ele alındığında endüstriyel malzemelerin kullanıldığı yerler faktura olarak çizginin kullanıldığı tasarımlar dışında vurgulanmış, yapılar arasında uzamsal bağlantılar kurulmuş; fabrikalar, kütüphaneler, enstitüler, laboratuvarlar, endüstrileşmiş kentler olmak üzere toplumun ihtiyaçlarına cevap vermesi ön görülen ve farklı işlevleri olan yapılar tasarlanmıştır. Propaganda düzleminde ideoloji geri planda kalmış, 1917 Ekim Devrimi ve sosyalist düzene ait somut, görsel bir öge kullanılmamış; ileri teknoloji, gelişmiş bir sanayinin sağlayabileceği bir ütopya hayal edilmiş, üretim – makine – endüstri – toplum ilişkisi esas alınmış ancak konstrüktivistlerin tasarımlarında olduğu gibi soyut bir düzlemde kalmıştır. Bu bağlamda 101 Mimari Fantezi olarak adlandırılan tasarımların konstrüktivist karaktere sahip olduğu, Chernikhov’un kendini konstrüktivist olarak tanımlamamasına karşın konstrüktivizmin bileşenlerinin tasarımlarının temelini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

3.4.7 Tiyatrolar ve Konstrüktivist Mimarlık

Avangard sanatın tiyatro ile kurduğu ilişkinin 1920 – 1922 yılları arasında konstrüktivizm akımının yükselmesiyle başladığı söylenememektedir. 1917 Ekim Devrimi öncesinde kübo – fütürist ve sembolist sanatçıların düzenledikleri sergiler dışında sanat pratiklerinin somutlaştığı çalışma alanları tiyatrolardır. Ancak konstrüktivizm akımının Avangard akım olarak öne çıkmasının sonucunda konstrüktivistler ile tiyatro arasında karşılıklı bir ilişki ortaya çıkmıştır.

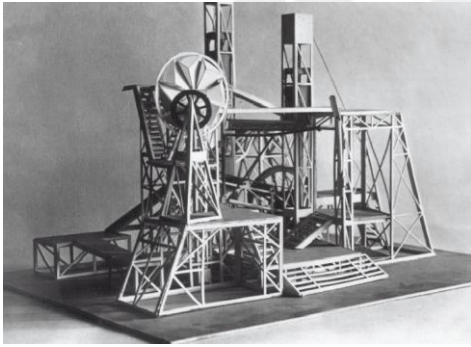
Tiyatrocu, oyun yazarı, yönetmen Vsevolod Meyerhold, 1921 – 1923 yılları arasında “Biomekânîk” adını verdiği oyunculuk metodunu konstrüktivizm ile bağını kurarak geliştirmiştir. Meyerhold; malzeme ile oyuncunun bedenini, ortaya çıkan oyun ile gerçek mekânda var olan sanat eserini ve makinenin sahip olduğu mekânizma ile insan bedeninin sahip olduğu mekânizmayı özdeşleştirmektedir (Braun, 1998). Bu bilgiye dayanarak oyunun verdiği mesaj tektonikler, oyuncunun bedeni faktura, ortaya çıkan oyun ise konstrüksiyon olarak nitelendirilebilir.

Meyerhold ile birlikte konstrüktivist tiyatrocusu olarak öne çıkan isim ise Vladimir Stenberg gibi konstrüktivist sanatçılarla çalışan Alexander Tairov olmuştur (Law, 1981). Sovyet tiyatrosunda yarattıkları değişimlerin yanı sıra her iki isim de 1920’li yıllarda konstrüktivist sanatçılarla çalışarak konstrüktivist sahne tasarımlarının ortaya çıkmasını sağlamışlar ve dolaylı olarak konstrüktivist mimarlığın gelişmesinde rol oynamışlardır.

Konstrüktivistlerin sahne tasarımlarının ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, tasarımların niteliği ve ütopyanın gerçekleşmesi nedeniyle tartışma konusudur. Buna bağlı olarak iki farklı yaklaşım öne sürülebilir. Tektonik – faktura – konstrüksiyon ilişkisi, malzemelerin organizasyonu, kullanılan endüstriyel malzemeler ve uzamsal bağlantılar referans alındığında konstrüktivist mimarlığın ütopik örneklerinin tiyatrolarda hayat bulduğunu söylemek mümkündür. Diğer yandan tasarımların geleceğin tiyatroları olarak nitelendirilmesine ve konstrüktivist sanatçıların tasarladığı yapıların ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilmesine neden olan unsur, makineler ve gelişmiş teknolojik sistemlere bağlı olarak planlanmış olmalarıdır. Teknolojik sistemlerin ve makinelerin sahne tasarımlarında yer almadığı göz önünde bulundurularak tasarımların model olmanın ötesine geçemediği ve konstrüktivistlerin ütopyasının gerçekleşmediği düşünülebilir.

Konstrüktivist sahne tasarımlarının ilk örnekleri arasında yer alan proje, Tairov'un yönettiği "The Man Who was Thursday" (Bay Perşembe) adlı oyun için konstrüktivist mimar Alexander Vesnin'in 1923 yılında tasarladığı settir (Şekil 3.34). Asansör sistemi, dönen bir vinç, hareketli yürüme yolu, reklam panoları, spot ışıkları olmak üzere teknolojik donanıma sahip olması ön görülen yapı, geleceğin tiyatro sahnesi hayal edilerek tasarlanmıştır (Godi, 2015). Reel olarak kullanılan tasarımda ise oyuncuların yapı iskeletinin bağlantı noktalarını kullanarak üst katlara tırmandığı ve oyun esnasında yapının bileşenleri üzerinde oturarak, uzanarak, yürüyerek teatral ifadelerinin dışavurumu hususunda faydalandıkları düşünülmektedir (Ziada, 2011).

Vesnin ile birlikte konstrüktivist sahne tasarımlarının gelişmesinde etkili olan diğer isim Lyobov Popova'dır. Popova'nın, 1922 ve 1928 yıllarında oynanan "The Magnanimous Cuckold" oyunu için tasarladığı set; geleneksel tiyatro sahnesi üzerinde hareket ettiği düşünülen geniş bir disk, iki tane çark, yel değirmeni yelkeni ve platformun üzerine çıkılmasını sağlayan merdivenlerden oluşmaktadır.(Şekil 3.35)



Şekil 3.34 : Set Tasarımı, A. Vesnin.

Şekil 3.35 : Set Tasarımı, Lyobov Popova.

Benzer bir tasarımı ise Meyerhold'un 1923 yılında oynanan "The Earth in Turmoil" oyunu için yapmıştır (Braun, 1998). Vesnin ile Popova'nın tasarımları konstrüktivist mimarlığın özelliklerini yansıttasının yanı sıra biçim olarak da benzerlikler taşımaktadır. Popova'nın The Magnanimous Cuckold tasarımında yer alan yel değirmeni yelkeninin Vesnin'in set tasarımındaki asansör sistemini ve reklam panolarını kurgulamasında etkili olduğu düşünülmektedir (Braun, 1998).

Vesnin ile Popova'nın tasarımlarının yanı sıra; Tatlin'in "Zan – Gesi", Varvara Stepanova'nın "Death of Tarelkin"(Şekil 3.36), Rodchenko'nun "Tereshkovics's Inga" oyunları için yaptıkları sahne tasarımları konstrüktivist sahne tasarımlarına örnek oluşturmaktadır (Ziada, 2011). Ancak Tatlin, Rodchenko, Stepanova, Vesnin

ve Popova'nın sahne tasarımlarını niteliklerine bağılı olarak farklı kategorilerde değerlendirmek gerekmektedir.



Şekil 3.36 : Sahne Tasarımı, Varvara Stepanova.

Tatlin, Rodchenko ve Stepanova'nın tasarımları sahne dekorlarından oluşmakta ve tiyatro oyuncusunun performansını sahnelediğı mekânı şekillendirmektedir. Fakat sahnenin geleneksel tiyatro sahnesi tanımının dışına çıktığı söylenememektedir. Bununla birlikte tasarımlar, konstrüktivist mimarlığın karakterini oluşturan en önemli unsurlardan biri olan gelişmiş teknolojik donanıma sahip değildir veya teknolojik donanıma sahip olması planlanarak tasarlanmamıştır. Dolayısıyla söz konusu sanatçıların sahne tasarımları tiyatrolar ile konstrüktivist mimarlık arasındaki ilişkiyi değil sanat – üretim – gerçek mekân arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır.

Vesnin ile Popova'nın tasarımları ise dönemin teknolojik imkânları ve mühendisliğin gelişmişlik düzeyine koşut olarak inşa edilememiş, modelleri yapılmıştır. Teknolojik donanıma sahip olmayan modeller referans alınarak ütopya mimarlığının tiyatrolarda hayat bulduğu söylenememektedir. Ancak her iki isim de tasarımları ile geleneksel tiyatro sahnesini alışlagelmişin dışında bir noktaya taşımıştır. Tasarımların tiyatro sahnesi üzerinde inşa edilen modelleri ve özellikle Vesnin'in tasarımı oyunculara performanslarını sergileyebileceğı farklı mekânlar sağlamaktadır. Bu bağlamda tasarımlar diğer konstrüktivistlerin tasarımlarından farklı olarak sahneyi oluşturan yardımcı unsurlar değil sahnenin kendisidir.

Vesnin ile Popova'nın tasarımları referans olarak alındığında sahne tasarımını konstrüktivist mimarlık ile ilişkilendirerek geliştiren üçüncü isim El Lissitzky'dir. El

Lissitzky'nin mimari tasarımları doğrudan konstrüktivizm veya suprematizm kapsamında değerlendirilememesine karşın "I Want a Child" oyunu için 1928 – 1930 yılları arasında tasarladığı sahne tasarımı konstrüktivist mimarlığın bir parçası olduğu kabul edilmektedir (Kiaer, 1995). (Şekil 3.37)



Şekil 3.37 : Sahne Tasarımı, El Lissitzky.

Sahne, tiyatro performansının sadece sahne üzerinde değil tiyatroyu kapsayan bütün alanda sergilenebileceği bir şekilde tasarlanmış olup amfi tiyatro konstrüksiyonu aracılığıyla oditoryum ile birleştirilmiştir. Işık sisteminin makara sistemine bağlı olarak oyuncularla birlikte hareket etmesi planlanmıştır. Oyuncular balkondan, orkestra çukurunun üzerinde oluşturulan yüzüğün alt bölümünden ve köprüler aracılığıyla sahneye giriş yapabilmektedir. Orkestra çukurunun üzerinde yer alan yüzük oyuncuların performansını sergileyebileceği yeni bir alan sağlamakta ve tasarımın bütün katmanlarında yapılan düzenlemeler oyuncunun seyirci ile yakın temas kurmasını sağlamaktadır (Braun, 1998).

Lissitzky'nin sahne tasarımını Popova ve Vesnin'in sahne tasarımlarından ayıran faktörler; oyuncu – sahne ilişkisine seyircinin dâhil edilmesi ve sahne odak noktası olacak biçimde bütün tiyatronun tasarlanmasıdır. Teknolojik donanım vurgusu geri planda olmasına karşın konstrüktivist disiplinlerin tasarımın ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur. Tektoniklerin oyuncunun seyirci ile kurduğu temas veya oyunun seyirci üzerindeki etkisinin alışıl gelmişin dışında hissedilmesi, fakturanın kullanılan endüstriyel ve gündelik hayatta kullanılan malzemelere, konstrüksiyonun ortaya çıkan ilerici, yenilikçi ve fonksiyonel tiyatroya karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Vesnin, Popova ve Lissitzky'nin radikal sahne tasarımları ele alındığında konstrüktivistlerin mimarlık düzleminde kurguladığı ütopyanın tiyatrolarda karşılık bulup bulmadığı sorusuna kesin olarak cevap verilememektedir. Ancak sahne tasarımlarının modelleri inşa edilmiş, Vesnin ve Popova'nın tasarımları teknolojik donanımları olmaksızın oyunlarda kullanılmıştır. Bu bilgiye dayanarak konstrüktivist mimarlığın ütopyik örneklerinin veya konstrüktivistlerin ütopyacı yaklaşımının sadece konstrüktivist sahne tasarımları ile tiyatrolarda karşılık bulduğunu vurgulamak gerekmektedir.

3.4.8 Ütopya Mimarlığının Değerlendirilmesi ve Avangard Akımın Problemleri

Vladimir Tatlin ve konstrüktivistlerin sanata ve üretime dair beyanları, Sovyet iktidarının siyasi programını “söylem” olarak benimsediklerini kanıtlar niteliktedir. Fakat ortaya koydukları mimari tasarımların Sovyet halkının ve iktidarının imkânları ve ihtiyaçları ile ters orantılı olması, Saint – Simon'un sanatçıya atfettiği Avangard/ öncü görevinin, sanatçının ayrıcalıklı bir sınıf olduğunun ve modernizm ile birlikte sanatın özerk alanını koruduğu düşüncesinin pratiğe yansımaları olarak düşünülebilir. Konstrüktivistlerin ideal sanat ve mimarlık ile gerçeklik arasında yapmakla yükümlü oldukları seçimde ideal sanatı ve mimarlığı seçmeleri söylemleri ile mimarlık pratikleri arasındaki çelişkiyi ortaya koymaktadır.

Ütopyacı şehir plancılarının kent tasarımlarının Sovyet mimarları çözümsüz bıraktığına dikkat çeken Richard Stites'in ifadesi “Gerçek insanlar için, yakın gelecek için tasarımları gerekiyordu. Fakat 1920 sonları ve 1930 başlarında Sovyet Rusya'daki mimari imgelem genellikle fantastiğin kıyısında geziniyordu ve uzamı, mahremiyeti, kişisel görüşmeleri, hareketliliği, sosyal uyum ve topluluğu, çalışmayı, aile yaşamını ve ev içi emeği ele alma tarzı sürekli olarak devrimci dönemdeki ütopyacı spekülasyonun başlıca tema ve konularıyla kesişiyordu.” belirtilen tarihlerde konstrüktivist mimarlığın gerçeklikle bağını kopardığını dolayı yoldan ortaya koymaktadır (Stites, 2011, s. 312). Ütopyik tasarımların gerçeklikten uzak ve kopuk olmasının, tasarımların inşa edilmesinin mümkün olmamasının, Sovyet toplumunun kültüründe ve gündelik yaşamında karşılığı bulunmamasının yanı sıra RKP'nin önemli kadroları için de propaganda açısından ve biçimsel olarak soyut kaldığını belirtmek gerekmektedir. Troçki'nin III. Enternasyonal Anıtı'na dair 1923 yılındaki ifadesi “ Çocukken bira bardağının içine inşa edilmiş tahtadan bir tapınak

gördüğümü hatırlıyorum. Bu hayal gücümü ateşledi, ama o zaman bunun ne için olduğunu sormadım. Tatlin ters bir methodla ilerleyerek; Dünya Halk Komiserleri Konseyi için spiral beton tapınağa oturan bir bira şişesi inşa etmek istiyor. Ama şimdi sormaktan kaçınmıyorum; Bu ne için?” Tatlin’in tasarımının RKP tarafından başarısız bir çalışma olarak görüldüğünü kanıtlamaktadır (Rowell, 1978, s. 107). Ancak RKP’nin konstrüktivist mimarlığa ve konstrüktivizme karşı olan tutumunu Troçki’nin belirlediği söylenememektedir. Konstrüktivist mimarlığın ütöpik ve uygulanmış örneklerinin RKP açısından hangi düzleme oturduğunun anlaşılabilmesi için RKP ile Avangard sanat arasındaki karşıtlığın irdelenmesi gerekmektedir.

1860 – 1917 yılları arasında Rus Sanatı’nda yaşanan radikal değişimler kronolojik olarak Gezginler, Sanat Dünyası Dergisi ve Sanat Dünyası Dergisi’nin etkisinde ortaya çıkan Avangard sanat kolonileri ile ilişkilendirilmektedir. Gezginler’in hegemonyasını kırmak amacıyla kurulan Sanat Dünyası Dergisi’nin; siyasetten bağımsız olarak sanatın kendisine devrimci bir rol atfederken, Gezginler’in sanatı topluma bilinç taşımak için bir araç olarak görmesi ve sanatçıyı toplumu oluşturan sınıflardan bağımsız görmemesi, Saint Simon ile Karl Marx’ın sanat üzerine zıt düşüncelerinin yansıması olarak kabul edilebilir.

Avangard koloniler içerisinde yer alan Vladimir Tatlin’in Sanat Dünyası Hareketi’nden, kübizm ve fütürizm akımlarından etkilenerek ilk konstrüktivist çalışmalar olarak tanımlanan köşe rölyeplerini tamamladığı, çalışmalarında siyasi bir vurgunun yer almadığı göz önünde bulundurulduğunda, RKP açısından Tatlin’in sanatını şekillendiren unsurların kapitalist düzenin bir parçası olan modern sanat ve sanatı siyasetten ayıran Saint Simon’un görüşleri olduğunu söylemek mümkündür.

Tatlin’in sanatı, 1917 Ekim Devrimi’nin ardından siyaset ve üretimle ilişkilendirmesi, kendini konstrüktivist olarak adlandıran Avangard sanatçıların 1922 yılına uzanan süreçte siyasi söylemlerini ve Tatlin’in sanatını sosyalist düzene içkin hale getirmeleri, Tatlin’in sanatının 1917 Ekim Devrimi ile birlikte dönüştüğünü kanıtlamaktadır.

Buna karşın 1918 yılında aktif olan “Moskova Anarşist Grupların Birliği” nin “Anarkhiia” (Anarşi) adı altında yayınladığı dergisinde Rodchenko’nun 20’ye yakın makalesi ve Alexei Gan’ın denemesi yayınlanmış, Gan derginin sanat bölümünün editörlüğünü yapmış, Rodchenko ve Tatlin’in sergilerine dergide yer verilmiştir.

Sadece konstrüktivistler değil suprematizm akımının öncüsü Kazimir Malevich ve David Burluk gibi Avangard sanatçılar, Vladimir Mayakovsky ve Vasily Kamensky gibi fütürist şairler de dergiye yazılar yollayarak destek vermişlerdir (Gurianova, 2014). Aynı zamanda Avangard sanatçılar Tatlin dahil olmak üzere sanatın devlet müdahalesinin dışında kalması gerektiğini savunarak RKP'nin politikasına karşı çıkmışlar ve sanatın bağımsız olması gerektiğini savunarak anarşistlere yakın bir konumda durmuşlardır (Frankel, 1998).

Bu noktada konstrüktivizm akımının öncü isimleri olan Tatlin ve Rodchenko'nun, konstrüktivistlerin teorisyeni olarak kabul edilen Gan'ın ve diğer Avangard sanatçıların Bolşeviklere devrim sürecinde koşulsuz destek verdikleri için Lunaçarski tarafından Narkompros'a bağlı olarak devlet kurumlarının önemli mevkilerinde görevlendirildiğini tekrar belirtmek gerekmektedir (Lunaçarski, 2004).

Sosyalist düzenin mimarlığını tasarlamak, sanatını yeniden yaratmakla görevlendirilen sanatçıların RKP'nin ideolojisi ve programı ile taban tabana zıt olan Anarşi dergisine destek vermesi, ideolojik konumlanışlarını sanatın belirlediğini ve sosyalist düzenle kurdukları bağın ideolojik değil soyut olduğunu kanıtlamaktadır. Bu bağlamda konstrüktivistler ve Avangard Sanatçılar ile RKP arasında olan karşıtlığın sadece RKP'den kaynaklandığı söylenememekte, karşıtlığın kökeni pratik ve uygulama alanına değil temelde teorik bir zemine dayanmaktadır.

RKP'nin Avangard sanat akımlarına ve sanatçılara karşı geliştirdiği tutumun ve tepkinin ise 1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesinden kısa bir zaman sonra ortaya çıktığını söylemek mümkündür. 1917 yılının ardından Narkompros'ta görev yapan bütün konstrüktivist, suprematist, kübist sanatçıların "fütürist" olarak adlandırılması, sanat akımları arasındaki farkın RKP için bir şey ifade etmediğini göstermektedir (Jangfeldt, 1976).

Bununla birlikte Avangard sanata karşı tepkinin sadece RKP'nin öznesi olduğu bir düzlemde yükselmediğini vurgulamak gerekmektedir. 1917 yılında Anatoli Lunaçarski ve Alexander Bogdanov tarafından kurulan; ilerleyen yıllarda Bogdanov'un sanatçıları, yazarları ve işçileri örgütleyerek öncülük ettiği, sanatın devrimci bir gücü olduğunu savunan ve yaklaşık 400000 – 500000 arasında üyesi olduğu tahmin edilen Proletkült (Proletarya Kültür Hareketi) örgütü, fütüristleri devrimci olmamakla ve işçi sınıfının bir parçası olmamakla itham ederek hedef

göstermiştir (Jangfeldt, 1976). Bogdanov'un Proletkült'ün aktif olduğu dönemde parti üyesi olmadığı ve RKP'nin Proletkült örgütünü parti için bir tehdit unsuru olarak gördüğü bilinmektedir (Gare, 1994). Bu bağlamda Avangard sanatçılar sadece RKP'nin değil, sayısı yaklaşık 500000'i bulan bir kitlenin tepkisini üzerine çekmiştir.

RKP'nin kadrolarının yanısıra parti yönetiminin de Avangard sanata olan bakış açısının farklı olduğu söylenemez. Vkhutemas'ta eğitim alan öğrencilerle Lenin arasında geçen diyalogun Lenin'in "Okulunuzda ne yapıyorsunuz, fütüristlerle savaşıyorsunuz, öyle umuyorum?" ifadesiyle başlaması örnek olarak gösterilebilir (Barooshian, 1976). Devrimin lideri açık bir şekilde fütüristleri ve dolayısıyla Avangard sanatçıların tamamını savaşılabilecek, mücadele edilecek bir grup olarak nitelendirmiştir. Lenin'in RKP'nin üzerindeki etkisi düşünüldüğünde RKP üyelerinin büyük bir bölümünün Lenin'den farklı düşündüğünü söylemek olanaksızdır.

1921 yılında AKhRR (Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği) adı altında kurulan, Avangard sanata şiddetle karşı çıkan ve görsel sanatta realizmi savunan örgüte RKP'nin maddi destek sağlaması ve Lenin'in bizzat desteklemesi bu savı kanıtlamaktadır (Rose, 2015). AKhRR, resim sanatında Gezginler'in yarattığı sosyal realizm geleneğinin devamcısı olarak kabul edilmektedir. RKP'nin işçileri, köylüleri ve gündelik hayatı resmederek sosyalist düzenin propagandasını halka ulaşabilecek bir biçimde doğrudan yapan, halkın gündelik yaşamını yansıtan ve Rusya'nın devrimci geçmişiyle ilişkilendirdiği Gezginler'in geleneğini sürdüren sanatçıları, Sovyet toplumu ve RKP ile bağ kuramayan Avangard sanatçılara tercih etmesi olağandır.

AKhRR 1921 yılından 1932 yılına uzanan süreçte Avangard sanatçıların ve özellikle S. S. C. B'nin mimarlığını ve sanatını şekillendiren konstrüktivistlerin devrimci karakterini reddetmiş, sanat pratiklerinin işçi sınıfında ve ülkede temsili bir karşılığı olmadığını savunmuşlardır. Konstrüktivistler 1918 – 1922 yılları arasındaki ütopyacı ruhunu 1930'lu yıllara kadar sürdürürken AKhRR'nin sanat üretimleri aracılığıyla Sovyet toplumu ve RKP ile kurduğu bağ, konstrüktivistlerin tasfiye edilmesine neden olan faktörler arasında gösterilmektedir. İlginç olan gelişme ise konstrüktivizm akımının bütün karşıtlığa rağmen yükseldiği dönemde, Sovyetler Birliği'nde Avangard sanatın ve konstrüktivistlerin yükseleceği zemini oluşturan Lunaçarski'nin

1924 yılına tarihlenen “Fütürizm kapitalizmin çürümüşlüğü’nün bir ürünüydü” ifadesidir (Rose, 2015, s. 192).

Konstrüktivistlerin ve Avangard sanatın yegâne destekçisi ve savunucusu konumunda olan Lunaçarski’nin ifadesi, kendi içinde yaşadığı bir çelişki olarak değil, Avangard sanatçıların teori ve pratikleri ile sosyalist ideoloji arasında olan tutarsızlığının yansıması ve bunun sonucunda oluşan baskının bir dışı vurumu olarak okunabilir.

1917 – 1932 arasındaki süreç ele alındığında konstrüktivistlerin ve Avangard sanatçıların karşısında yer alan özneler; RKP’nin büyük çoğunluğu, Proletkült, AKhRR, devrimin öncüleri ve kahramanları olarak görülen politbüro’nun iki üyesi Lenin ve Troçki olarak sıralanabilir. Yaşanan gelişmelere karşın konstrüktivizm akımının yükselişi 1918 – 1922 yılları arasında Rus İç Savaşı’nın yaşanması nedeniyle Narkompros’un başkanlığına Lunaçarski’nin getirilmesi, bu dönemde sanat ortamının 1922 – 1932’ye kıyasla daha özgür olması ve Narkompros’a bağlı olarak Vkhutemas’ta görevlendirilen sanatçıların ve mimarların konstrüktivist olmasıyla açıklanabilir.

1934 yılında düzenlenen RKP’nin 17. Kongresi’nde “sosyalist gerçekçilik” doktrininin kabul edilmesi, 1930 yılında Vkhutemas’ın kapatılarak 1933 yılında Moskova Mimarlık Enstitüsü’nün yerini alması, S. S. C. B’de konstrüktivist mimarlığın ve Avangard sanatın sonunu getiren gelişmeler olarak kabul edilmektedir (Stites, 2011). Bu dönemde Joseph Stalin’in RKP’nin genel sekreteri konumunda olması nedeniyle söz konusu gelişmeler tek bir kişiye indirgenerek ve bilimsel yaklaşımın dışında metotlara başvurularda gerçek dışı analizler yapılmaktadır.

Rodchenko, Lissitzky, Klutsis, Stepanova gibi sanatçılar ve Noi Trotsky, Nikolai Kolli, Ilya Golosov gibi konstrüktivist mimarlar 1933 yılının ardından kariyerlerine devam etmişlerdir. Dolayısıyla RKP “sosyalist gerçekçilik” doktrini ile avangard sanatçıların ve konstrüktivist mimarların kariyerlerini değil, S. S. C. B’nin sanat ve mimarlık programını sonlandırmıştır.

1917 - 1932 yılları arasında yaşanan gelişmeler kronolojik olarak irdelendiğinde görülmektedir ki konstrüktivist mimarlığın ve Avangard sanatın sonlanması, konstrüktivistlerin ve Avangard sanatçıların ütopyacı yaklaşımının toplum ve RKP ile bağ kuramamasından, teori ve pratiklerinin sosyalist ideoloji ile çelişmesinden,

tasarımlarının S. S. C. B'nin ihtiyaçlarına cevap verememesinden kaynaklanmaktadır. Ancak konstrüktivist mimarlığı sonlandıran ütopyaı yaklaşımın aynı zamanda 1920 – 1932 yılları arasında devrimin mimarlığı olarak tanımlanan konstrüktivist mimarlığın reel örneklerinin oluşmasında mihenk taşı görevi gördüğünü vurgulamak gerekmektedir.

Tektonik – faktura – konstrüksiyon disiplinleri, formun ve endüstriyel malzemelerin organizasyonu, malzeme – fonksiyon ve mimarlık - teknoloji arasındaki ilişki, malzeme formasyonu, makinenin bağımsız bir organizma olarak tanımlanarak konstrüksiyon sürecinin mimari organizma ile ilişkilendirilmesi, form dünyasının konstrüksiyonunun oluşturduğu estetik sistem, makinenin sahip olduğu dinamik ve ritmik özelliklerin mimarlığa uyarlanması konstrüktivist mimarlığın reel örneklerini oluşturan unsurlardır (Ginzburg, 1982). Konstrüktivist sanatçıların tasarladığı başta III. Enternasyonal Anıtı olmak üzere ütopya mimarlığının örnekleri olmaksızın, 1920 – 1932 yılları arasında devrimin mimarlığı olarak tanımlanan konstrüktivist mimarlığın reel örneklerinden ve konstrüktivist mimarlığın teorisinden söz etmek mümkün değildir.

4. SOVYET MODERNİZMİ VE DEVRİM MİMARLIĞI OLARAK KONSTRÜKTİVİZM

1922 – 1932 yılları arasında konstrüktivist mimarlığın uygulanan örnekleri S. S. C. B mimarisinin karakterini yansıtmayı ve sosyalist düzenin inşasını temsil etmesi nedeniyle “devrimin mimarlığı” olarak tanımlanmaktadır (Pare, 2007). Konstrüktivist mimarlığın devrimin mimarlığına dönüşmesinde sanat alanında da olduğu gibi belirleyici olan kurum Vkhutemas’tır ve konstrüktivist sanatçıların önemli bir rolü bulunmaktadır. Ancak konstrüktivist mimarlık – modern mimarlık ilişkisinin dinamiklerinin konstrüktivizm – modern sanat ilişkisinden farklı olması; ütopya mimarlığının ideal, devrim mimarlığının reel bir zemine oturmasına bağlı olarak devrim mimarlığı ile ütopya mimarlığı aynı düzlemde değerlendirilememektedir.

Devrimin mimarlığı RKP’nin sosyalist düzenin kurulabilmesi için radikal kararlar aldığı, S. S. C. B’nin kapitalist ülkeler karşısında teklediği, devrimle beraber sovyet halkının refah içinde yaşaması için değil hayatta kalabilmesi için mücadele edilen bir dönemde inşa edilmiştir. Diğer yandan RKP inşa edilecek mimarlığın ileri, kapitalist ülkelerin mimarisinden gelişmiş ve sosyalist düzenin propagandasını yapacak biçimde şekillenmesi gerektiğini birçok kez deklare etmiştir. 1923 yılında Sergei Kirov’un ifadesi “Biz bu günahkâr dünyayı düşmanlarımızın dahi hayal edemeyeceği harika mimari çalışmalarımızla güzelleştirecek yeteneğe sahibiz.” RKP’nin konstrüktivist mimarlardan beklentisini açıkça ortaya koymaktadır (Cooke, 1990, s. 22).

Şeffaf bir biçimde ifade edilirse konstrüktivist mimarların sorumluluğu; ileri, gelişmiş, sosyalist düzenin kazanımlarını yansıtan, sosyalizmin gücünü topluma ve batı ülkelerine gösterecek olan yapıları S. S. C. B’nin ekonomisini gözeterek ayağa dikmektir. Ancak 19. yüzyıl Rus mimarisinin feodal düzeni temsil etmesi ve mimariyi oluşturan nitelikler bağlamında çağının gerisinde olması, S. S. C. B’nin dünyada kurulan ilk sosyalist ülke olması, konstrüktivist mimarların referans alabilecekleri bir model olmadığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda

konstrüktivizm – modern mimarlık ilişkisinin mimarlar için bir seçenek olmasının yanı sıra bir zorunluluk olduğunu da vurgulamak gerekmektedir.

Modern mimarlığın teorisinin; 19. yüzyıl eklektisizminin karşısında yer alması, geçmişle bütünüyle bağımlı koparması, insanı ve modern yaşamı başlangıç noktası olarak kabul etmesi, modern yapıların gelişmiş mühendisliğin ve teknolojinin ürünü olması, inşa maliyetinin az olması, modern mimarlığı konstrüktivist mimarlar için bir seçenek haline getirmesi olasıdır. Diğer yandan III. Enternasyonal Anıtı'nın dünyada 1917 Ekim Devrimi ile özdeşleştirilmesi, nitelikleri bağlamında tasarımın yenilikçi ve özgün bir karakteri olması, konstrüktivist mimarlara devrim mimarlığının kimliğini oluşturmak için bir yol çizdiğini söylemek mümkündür.

Devrim mimarlığı sadece Rus mimarisinin dönüşümünü değil aynı zamanda feodal düzenle sosyalist düzenin sunduğu toplumsal koşullar arasındaki farkı yansıtmaktadır. Bu fark S. S. C. B'nin kapsadığı coğrafya ve bütün dünya için bir ilktir. Kiliselerin, sarayların, özel bireyler ve kişiler için inşa edilen özel konutların yapımı durmuş ve devrim mimarlığı kolektif bir yaşamı örgütlemek için inşa edilmiştir. Devrim mimarlığının oturduğu düzlemin ve toplum – mimarlık – sosyalist düzen ilişkisinin irdelenebilmesi için; 19. yüzyıl Rus mimarisinin gelişimi, devrim öncesi dönemde Rus mimarisinin batı mimarlığı ile kurduğu ilişki, konstrüktivist mimarlığın modern mimarlıkla kurduğu ilişki ve konstrüktivist mimarlığın uygulanmış örnekleri arasında ilişki kurularak ve bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir.

4.1 19. Yüzyıl Rus İmparatorluğunda Mimarlık Ortamı

19. yüzyılda yabancı mimarların Rus İmparatorluğu'nda projelerini gerçekleştirme şansı bulması, Rus mimarların yurt dışında eğitim alması, imparatorluğun ekonomisinin süreç içerisinde gelişmesi, uyguladığı politikalar ve Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan farklı mimari üsluplar Rus mimarisini şekillendiren faktörler olarak kabul edilmektedir.

Rus mimarisinin değişimi 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Çar I. Aleksander döneminde (1801 – 1825) başlamış, II. Katerina'nın Rus İmparatorluğu'nu bir Avrupa ülkesine dönüştürme hayali, inşa edilen görkemli neo klasik üslupta inşa edilen yapılarla mimarlık alanı özelinde gerçekleşmiştir (Shvidkovsky, 1996). 1789 Fransız

Devrimi'nin ve aydınlanma düşüncesinin etkisiyle yükselen ve dönemin İtalyan mimarları tarafından da benimsenen neo klasisist üslup, Rus İmparatorluğu'nda iktidarın gücünü yansıtmaya amacıyla kullanılmış olup St. Petersburg'da; Andreyan Zakhavrov'un tasarladığı "Amirallik Binası", Andrey Voronokhin'in "Kazan Katedrali", Giacomo Quarenghi'nin "Süvari Binicilik Okulu", Moskova'da Iosif Bove'nin "Bolshoy Tiyatrosu", Domenico Gilardi'nin "Lunin Evi" tasarımları olmak üzere neo klasik üslupta görkemli yapılar inşa edilmiştir (Shvidkovsky, 2017). Neo klasik üsluptaki yapılar ile birlikte 1820'li yıllarda "Aleksander Parkı" gibi gotik canlandırmacı üslubun kullanıldığı yapıların inşa edilmeye başlaması ve bu sürecin 1830'lu yıllarda devam etmesi büyük bir tepkinin doğmasına neden olmuştur. 1835 – 1840 yılları arasında Moskova ve St. Petersburg'da eğitim alan genç mimarlar, yayınlanan gazeteler ve Nikolay Gogol gibi yazarlar neo klasik mimariyi eleştirerek Rus kültürünün ve çağın esas alınarak yeni bir mimari üslubun Rus mimarlığını şekillendirmesi gerektiğini savunmuşlardır (Brumfield, 2005).

Yaşanan gelişmelere bağlı olarak 1830'lu yıllarda çok üsluplu bir eklektisizm Rus Mimarisi'nde kendini göstermiş ve 1840'lı yıllarda "Rus – Bizans" üslubu mimarlar tarafından özümsemiştir. Mikhail Bykovsky'nin tasarladığı, yapımında Erken Dönem Rus Mimarisi'ne ait süslemelerin ve Neo – Rönesans motiflerinin kullanıldığı "Ivanovsky Katedrali" eklektik, Konstantin Thon'un tasarladığı "Kurtarıcı İsa Katedrali" Rus – Bizans üslupta inşa edilen yapılara örnek olarak gösterilmektedir (Shvidkovsky, 2017).

Bykovsky mimaride eklektik yaklaşımın öncüsü, Thon ise "Rus – Bizans" üslubunun mucidi olarak kabul edilmekte ve her iki mimarın amacının da çağın ruhunu yansıtan ulusal mimariye hayat vermek olduğu bilinmektedir (Pechenkin, 2013). Fakat imparatorluk, ulusal mimarinin inşasında tarihselcilik zeminine dayanarak Rus – Bizans üslubunu tercih etmiş ve bu üslup imparatorluk stili olarak adlandırılmıştır.

II. Aleksander Dönemi'nde (1855 – 1881) toplumsal alanda yapılan reformlar, 1861 yılında serfliğin kaldırılmasına bağlı olarak modern sanayinin oluşması ve St. Petersburg ve Moskova gibi kentlerde nüfusun hızla artmasının sonucunda insanların gündelik hayatlarının ve ihtiyaçlarının değişmesi Rus mimarisinin gelişiminde etkili olmuştur.

1870'li ve 1880'li yıllarda Rus mimarlar endüstriyel malzeme üretiminin sınırlı olması ve teknolojik yetersizliğe rağmen betonarme taşıyıcı sistemlerin, demir kolonların cam ve çelik kirişlerin kullanıldığı hastaneler, enstitüler, pasajlar, apartmanlar, kapalı pazarlar inşa etmiştir. Ivan Bogomolov'un tasarladığı "Karzinkin Binası" ve St. Petersburg'da Sennaya Meydanı'nda yer alan ve inşa süreci 1883 – 1885 yıllarına tarihlenen "kapalı pazar" gibi yapılar modern mimarlığın Rusya coğrafyasındaki nüveleri olarak kabul edilmektedir (Brumfield, 1991).

Buna karşın modern üslupla ilişkilendirilen yapılar Rus mimarisinde radikal bir etki yaratmamış 19. yüzyılın ikinci yarısında imparatorluk stili ve eklektik yapıların yanı sıra özellikle St. Petersburg'da; neo – grek, neo – barok, neo – rönesans, neogotik üslupta yapılar inşa edilmiş ve Rus mimarisi karakterini kaybetmiştir. Dostoyevski'nin ifadesi "Genellikle Petersburg'un son derece değişik, kendine özgü mimarisi vardır; bu beni her zaman şaşırtmıştır; kurulduğundan beri bayalığı, kişiliksizliği yansıttığı için özellikle şaşarım" Rus kültürü, kent tarihi ile mimari arasında olması gereken organik bağın kurulamadığını ortaya koymaktadır (Dostoyevski, 2017, s. 46)

Dostoyevski'nin St. Petersburg mimarisine getirdiği eleştirinin Moskova'da da karşılık bulmaktadır. 1870'li yıllarda Bizans mimarisinden uzaklaşan ve ortaçağ Rus mimarisini referans alan ikinci imparatorluk stili/Rus üslubu ortaya çıkmış, Konstantin Thon'un Rus – Bizans üslubu terk edilmiştir. Ortaçağ kasabasını andıran, Vladimir Sherwood'un tasarladığı "Tarih Müzesi", Nikolay Pozdeyev'in tasarladığı ve 17. yüzyıl Rus mimarisi ile ilişkilendirilen "Igumnov Evi" gibi ikinci imparatorluk stili yapılar Moskova'da inşa edilmiştir. Aynı dönemde Alfred Parland'ın tasarladığı "Voskresenia Khristova Kilisesi" ikinci imparatorluk stili, Maximilian Messmacher'in tasarladığı "Vladimir Sarayı" gibi neo – rönesans yapılar St. Petersburg'da inşa edilmiş; ülke genelinde ise köy evlerinde neo klasisist üslup, kiliselerde Rus üslubu, ek binalarda ise gotik canlandırmacı üslup tercih edilmiştir (Shvidkovsky, 2017).

1890'lı yıllarda önce St. Petersburg ve ardından ülke genelinde aşamalı olarak Rus üslubu terkedilmiş ve yerini eklektik mimarinin yeni bir biçimine bırakmıştır. Viktor Alexandrovich Maryzin tarafından tasarlanan, kale görünümüne sahip, dış cephesi neo – rönesans üslupta yapılan "Morozov Evi" ve Boris Freudenberg'in tasarladığı kemerli girişe sahip, dış cephede kabartma heykellerin kullanıldığı, apartman

bloklarıyla birleşen “Sandunov Hamamları” 1890’lı yıllarda Moskova ve St. Petersburg’da inşa edilen yapılara örnek olarak gösterilebilir.

Aynı dönemde eklektisizmi reddeden ve modernizmin etkisinde yeni teoriler geliştiren Louis Sullivan ve Otto Wagner gibi mimarlar göz önünde bulundurulduğunda Amerika’da ve Avrupa’da eklektisizme karşı gelişen tepkinin Rus İmparatorluğu’nda karşılığı bulunduğu söylenememektedir. Ancak 1900 yılında düzenlenen Rus Mimarların Üçüncü Kongresi’nde mimarlık alanında ulusal üslup yaratmak için ortaçağ mimarisine başvurulmaması ve mimarlık alanında yaşanan gelişmelere atıfta bulunulması önemli bir adım ve Rus mimarisinin dönüşümünün başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (Brumfield, 1991).

4.2 1890-1916 Rus Mimarisi ve Modern Üslubun Kökleri

1890 – 1916 yılları arasında Rus mimarisinin dönüşüm sürecinde farklı iç ve dış dinamikler etkili olmuştur. 1905 Rus Devrimi’ne uzanan süreç; siyasi, ekonomik ve toplumsal alanda yapılan reformlar, kent nüfusunun artması ve sanayileşmenin hızlandırılması kent mimarisinin gelişeceği zemini hazırlamıştır (Bater, 1976). Ancak Rus İmparatorluğu’nda ileri bir mimarlık teorisi gelişmemesine bağlı olarak Rus mimarlar 19. yüzyılda olduğu gibi yüzünü Avrupa’ya çevirmiştir.

1894 yılında Viyana Üniversitesi’nde profesör olan Otto Wagner’in öğrencileri için kaleme aldığı “Modern Mimarlık” çalışması 1896 yılında yayınlanmıştır; sanatsal yaratıcılığın ve mimarlığın referans noktasının modern hayat olduğunun vurgulanmıştır (Giedion, 1956). Aynı yıl İngiltere’de seri üretime karşı el işi üretimi savunan etkisi Paris başta olmak üzere Avrupa’ya yayılan Arts and Crafts hareketinin öncülüğünde ortaya çıkan Art Nouveau akımının Viyana’daki muadili olan Viyana Sessesyon’u kurulmuştur. Sanatsal üretim yapılan her alanı dolayısıyla tasarımı modernizm üzerinde temellendiren gruba Otto Wagner’in 1899 yılında katılması ve mimarlık teorisinin ve yaklaşımının dünyaya yayılmasında etkili olmuştur (Wagner, 1988).

Avrupa’da sanat ve mimarlık alanında yaşanan gelişmeler Rus mimarisinin şekillenmesinde doğrudan belirleyici olmamış ancak sanat aracılığı ile dolaylı bir etki yaratmıştır. 1898 – 1903 yılları arasında yayın hayatı aktif olan Sanat Dünyası Dergisi, Viyana Sessesyonu’nu Rusya coğrafyasına tanıtmayı, Art Nouveau akımının

Moskova'daki temsilcisi olan Abramtsevo Sanat Kolonisi'nin mimarları etkilemesinin sonucunda Fedor Shektel gibi "Art Nouveau mimarlarının" ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Cooke, 1990).

Wagner'in 1890'lı yılların sonunda ve 1900'lü yılların başında inşa edilen projeleri modern üslubun izlerinin görüldüğü neo – barok yapılardır. Moskova'nın mimari dönüşümünün en önemli figürleri olarak kabul edilen Shekhtel ve Lev Kekushev'in 1890'lı yıllarda eklektik modernist mimarlar olarak tanımlanmaları; 1890'lı yıllarda gotik canlandırmacı üslupta yapılar tasarlarlarken 1900'lü yıllarda "Arshinov Binası", "Moskova Sanat Tiyatrosu", "Moskova Sigorta Derneği Binası", "Nosov Evi" gibi eklektisist uygulamalarının modern üslubu barındırmasıyla ilişkilendirilmektedir (Brumfield, 1991). Bu bağlamda Wagner, Shekhtel ve Kekushev'in mimari üslubunun 1890 – 1905 yılları arasındaki değişim süreci ve mimari pratiklerinin paralel ilerlemesi, Wagner'in teorisinin ve Art Nouveau etkisinde oluşan mimari üslubunun Rus mimarisinin dönüşüm sürecinde dolaylı yoldan etkili olduğunu kanıtlamaktadır.

Shekhtel ve Kekushev'in inşa edilen projeleri niteliklerine koşut olarak modern yapılar kapsamında değerlendirilememesine karşın 1910'lu yıllarda modern üslubun kullanıldığı yapıların artmasına ve ülkede ağırlığını hissettirmesine bağlı olarak söz konusu iki mimarın Rus mimarisinin modern mimarlığa evrilme sürecinde öncü ve tasarımlarının bir basamak görevi gördüğü düşünülebilir.

St. Petersburg'un mimari dönüşüm süreci ise Moskova'dan farklı bir biçimde gelişmiş, gotik canlandırmacı üslup yerine neo – klasik üslup tercih edilmiş, Rus mimarisinde "yeni üslup" olarak tanımlanan modern üslup kent imgesini oluşturan büyük yapılarda sönük kalmıştır. 1904 – 1906 yılları arasında Fedor Lidval'in inşa edilen "Lidval Apartmanı", "İsveç Luteryan Kilisesi", "Zimmerman Apartmanı" projeleri, Evgenii Morozov, Nikolai Marizev, Nikolai Dmitriev gibi modern üslubu projelerinde kullanan mimarları etkilemiştir. Ancak St. Petersburg'da 1898 – 1915 yılları arasında sadece birkaç yapıda modern üslubun yansımaları görülebilmektedir (Brumfield, 1991).

1910 – 1916 yılları arasında Rus mimarisinde 1820 ve 1830'lu yılların neo – klasik mimarisine geriye dönüş yaşanmış, bu dönüş özellikle St. Petersburg'da etkisini hissettirmiş, 1913 – 1916 yılları arasında "Azov – Don Ticaret Bankası",

“Rozeinstein Apartmanı”, “Taş Adası” gibi büyük neo klasik yapılar inşa edilmiştir. Bu noktada Azov – Don Ticaret Bankası’nın mimarının modern üslubun öncüsü olarak kabul edilen Lidval olduğunun vurgulanması gerekmektedir (Shvidkovsky, 2017). St. Petersburg’da modern üslubun öncüsü olarak kabul edilen mimarın dahi neo – klasik üsluba geri dönmüş olması sadece mimari üslubun değişimini değil, 1917 Ekim Devrimi’ne uzanan süreçte mimarlık alanındaki gelişimin durduğunu ve zıt bir yöne doğru ilerlediğini göstermektedir.

4.3 Sovyet Modernizmi ve İlk Örnekler

Konstrüktivist mimarlığın devrim mimarlığına, S. S. C. B’nin mimarlığına evrilme süreci konstrüktivizmin devrimin sanatına dönüşme süreciyle benzerlik göstermektedir. David Kogan, Vladimir Shukhov’un projeleri 1920 – 1923 yılları arasında inşa edilmiş ve Sovyet modernizminin ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Sovyet modernizminin öncü ismi olarak tanımlanan Alexander Vesnin ve Konstantin Melnikov’un ise 1923 yılında inşa edilmeyen mimari tasarımları ile konstrüktivist mimarlığın yükselişinde belirleyici olmuş ve ardından konstrüktivist mimarlığın teorisi 1924 yılında Moisei Ginzburg tarafından kaleme alınmıştır (Cooke & Ageros, 1991). Bu bağlamda konstrüktivist mimarlığın pratiğinin teorisinden önce geliştiğini ifade etmek mümkündür.

1922 – 1932 yılları arasında inşa edilen yapıların büyük çoğunluğu konstrüktivist mimarlık kapsamında değerlendirilmesi veya konstrüktivist mimarlıkla ilişkili olmasına karşın devrim mimarlığının bütünü konstrüktivist mimarlık kapsamında ele alınamamakta ve uygulanan projelerin niteliklerinin incelenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte konstrüktivist mimarlığın ütopya düzleminden reel düzleme geçiş aşamasının irdelenmesi ütopya mimarlığının örnekleri ile reel düzlemde uygulanabilecek tasarımlar arasında kıyaslanma yapılmasını ve modern mimarlık ile olan bağlantısının ortaya çıkmasında yardımcı olacaktır.

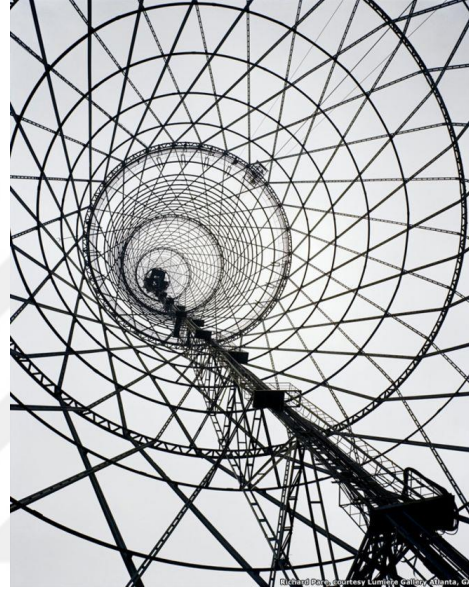
4.3.1 Vladimir Shukhov-Shukhov Kulesi

1920 – 1922 yılları arasında Moskova’da inşa edilen ve Rusya’nın Eiffel Kulesi olarak adlandırılan Shukhov Kulesi (Şekil 4.1, 4.2) III. Enternasyonal Anıtı ile ilişkilendirilmekte ve Vladimir Shukhov’un Tatlin’den ilham aldığı düşünülmektedir (English, 2000) Fakat Vladimir Shukhov’un mimarlık eğitimini 1876 yılında

Moskova İmparatorluk Teknik Okulu'nda tamamlaması, Vkhutemas ve dolayısıyla konstrüktivistlerle 1922 yılına kadar organik bir bağının olmaması Shukhov'un konstrüktivistlerden etkilenip etkilenmediği sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu soruya günümüze ulaşan verilerle kesin bir yanıt vermenin mümkün olmamasına karşın Shukhov'un mimarlık kariyeri, Shukhov kulesinin nitelikleri ve III. Enternasyonal Anıtı'nın mimarlık alanında yarattığı etki arasında bağlantı kurularak bazı sonuçlara varılabilir.



Şekil 4.1 : Shukhov Kulesi (görünüş).



Şekil 4.2 : Shukhov Kulesi (iç).

Shukhov mimarlık eğitimini tamamlamasının ardından 1878 yılında Bakü petrol üretim tesisleri için silindir rezervuar tasarlamış ve 20000 silindir rezervuarın üretiminde başmühendis olarak görev almış; Bakü – Batumi (883 km), Grozhni – Tuapse (618 km) olmak üzere Rusya'daki ilk petrol boru hatlarını tasarlamıştır. 1896 yılında Nizhny Novgorod'da düzenlenen Rusya Sanayi ve Sanat sergisi için tasarladığı çelik ızgara kabuk (gridshell) su kulesi dünyadaki ilk hiperboloid dönüşlü yapı olup Shukhov'un kule tasarımlarının ilk örneği olarak kabul edilmekte ve 1900 – 1920 yılları arasında Kolomna, Kharkov, Priluki gibi kentlerde çelik iskeletli kulelerin inşa edildiği bilinmektedir (Arssenev, 2014). Shukhov'un kariyeri mimarlık ve mühendislik yeteneklerinin ve tasarım mantığının konstrüktivistlerden bağımsız şekillendiğini ortaya koymaktadır.

İrdelenmesi gereken diğer husus 1920 yılında inşasına başlanan Shukhov Kulesi'nin tasarımının Eiffel Kulesi ile ilişkilendirilmesidir. 19. yüzyılın son çeyreğinde

Gustave Eiffel ve Ferdinand Duterte gibi çelik konstrüksiyon kullanan mimarların Shukhov'u etkilediği düşünülebilir. Duterte'nin Galerie de Machines, Eiffel'in Douro Köprüsü tasarımları ile Shukhov'un 1890'lı yıllarda inşa edilen su kuleleri, çapraz kemerli çelik platformları ve pavilyonları ile karşılaştırıldığında kullanılan malzemeler, yapım tekniği ve strükture bağlı olarak aralarında kolaylıkla benzerlik kurulabilir. Dolayısıyla Eiffel ve Shukhov'un tasarımları arasındaki benzerlik ve ilişki 1920 yılına tarihlenememekte ve Eiffel Kulesi ile Shukhov Kulesi'ne özgü olmadığı açıkça görülmektedir.

Shukhov Kulesi'nin inşa süreci ve nitelikleri ele alındığında; Rus İç Savaşı'nın etkilerinin en yoğun hissedildiği 1919 yılında Shukhov tasarımını ve hesaplamalarını tamamlamış, 350 metre uzunluğunda bir radyo kulesinin inşa edilmesi öngörülmüştür. Kulenin 350 metre uzunluğuna ulaşabilmesi için 2200 ton çelik sağlanamamış ancak 1919 yılında Lenin sürece müdahil olarak kulenin mutlaka inşa edilmesi gerektiğini deklare etmiştir. Altı hiperboloitin sarmal oluşturduğu ve 150 metre uzunluğuna ulaşabilen yapının 1922 yılının Mart ayında inşası tamamlanmıştır (English, 2005).

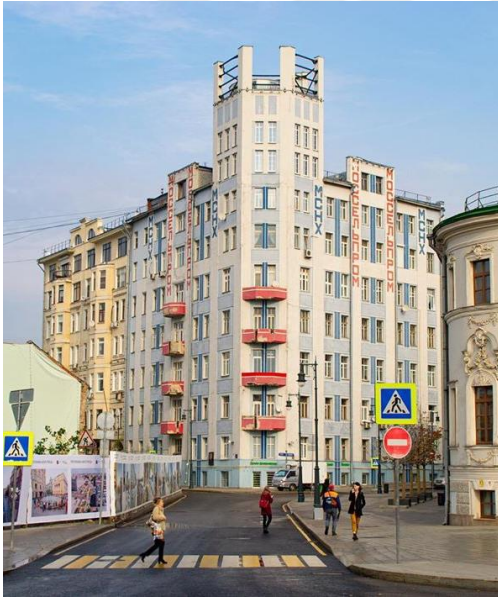
Ancak Shukhov Kulesi'ni Eiffel Kulesi'nden ve söz konusu mimarın 1896 – 1920 yılları arasındaki diğer inşa edilen projelerinden ve dönemin mimarisinden ayıran unsur 150 metre uzunluğundaki kulenin teknolojik fonksiyona sahip olan bir radyo kulesi olmasıdır. Bu noktada Eiffel Kulesi'nin aksine III. Enternasyonal Anıtı'nın nitelikleri referans alındığında Shukhov Kulesi; şehrin üzerinde yükselen, struktürün ve endüstriyel malzeme kullanımı ile çağın ruhunu yansıtan, radyo yayını ile teknolojik gelişmeyi vurgulayan, teknoloji ile mimarlık arasındaki ilişkinin hayat bulduğu yapıdır. Konstrüktivistlerin oluşturduğu disiplinlere göre Tektonikler – radyo yayını ile yapılan propaganda ve mimarlığın evrildiği nokta, faktura – çelik ve konstrüksiyon ise endüstriyel malzemelerin ve teknolojik aygıtların organizasyonu ile oluşturulan kuleye karşılık gelmektedir.

Shukhov Kulesi - propaganda ilişkisi incelendiğinde III. Enternasyonal Anıtı'nda ve diğer konstrüktivistlerin ütopyik tasarımlarında olduğu gibi 1917 Ekim Devrimi'nin, Bolşeviklerin doğrudan propagandasını yapan bir unsur yapıda yer almamaktadır. Bu bağlamda Shukhov'un Tatlin'i referans alarak radyo kulesini tasarlayıp tasarlamadığına dair kesin bir kanıt olmamasına karşın Shukhov Kulesi bütün özellikleriyle konstrüktivist mimarlığın karakterini yansıtmaktadır. Vladimir

Shukhov mimarlık kariyeri boyunca kendi özgün tarzını geliştirmesi ve bir akım içerisinde yer almaması nedeniyle konstrüktivist mimarlığın önemli bir temsilcisi veya teorisyeni olarak nitelendirilmemesine karşın Shukhov Kulesi konstrüktivist mimarlığın S. S. C. B'deki ilk örneği olduğunu söylemek mümkündür.

4.3.2 David Kogan, Alexander Rodchenko-Mosselprom Binası

Konstrüktivistlerin plastik sanatlar arasındaki ayrımın yok edilmesi, sanatla mimarlığın bir bütün olarak ele alınması, sanatın üretim ve gündelik hayatla ilişkilendirilmesi üzerine yaptıkları söylemlerin Mosselprom Binası'nda karşılık bulunduğunu söylemek mümkündür. (Şekil 4.3, 4.4). Mosselprom Binası konstrüktivist bir yapı olarak tanımlanamamakta ancak konstrüktivistlerin iş birliğini ve çalışma disiplinini doğrudan yansıtmakta ve Rus mimarların modern mimarlıkla kurduğu ilişkiye örnek oluşturmaktadır.



Şekil 4.3 : Mosselprom Binası.



Şekil 4.4 : Mosselprom Binası.

Vkhutemas'ta mimarlık eğitimini tamamlayan David Kogan, apartman bloğu olarak 1912 – 1913 yılları arasında inşa edildiği tahmin edilen yapıyı 1923 yılında Mosselprom'un merkez binasına dönüştürmüştür. 1925 yılında faaliyete geçirilen yapı Mosselprom'un (Moskova Tarım ve Endüstriyel Ürünlerin İşletme Birliği) merkez binası olarak hizmet vermiştir. Günümüze kadar korunagelen ve 1997 yılında cepheleri orjinaline sadık kalınarak yenilenen yapı, Sovyet modernizminin Moskova'daki ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Pare, 2007).

Mosselprom için afiş ve gazete ilanları hazırlayan Rodchenko, bu projeye dahil olmuş ve merkez binasının cephesinde altı kat yükseliğinde yer alan reklam panosunu ve amblemini tasarlamıştır. Başka bir projesi ise Mosselprom Binası'nın fotoğrafının üzerine fütürist şair Vladimir Mayakovsky'nin "Mosselprom hariç hiçbir yerde yok" sloganını ekleyerek Mosselprom'un logosunu oluşturmuştur (Margolin, 2012, s. 135).

Tatlin'in mühendis – sanatçı tanımının Mosselprom Binası'nın inşa sürecinde karşılık bulduğunu doğrudan söylemek mümkün değildir. Fakat Rodchenko'nun grafik tasarımının S. S. C. B'nin başkentinde, kent imgesini oluşturan bir yapının üzerinde yer alması ve diğer yandan Mosselprom'un logosunun üzerinde modern mimarlığın sembolü olarak tanımlanan bir yapının kullanılması, sanatın mimarlık aracılığı ile gündelik hayatın bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda dolaylı olarak Mosselprom sadece devrim mimarlığının ilk örneklerinden biri değil aynı zamanda sanatçılar ile mimarlar arasındaki iş birliğinin, konstrüktivizmin sanat – mimarlık – üretim arasında kurduğu ilişkinin topluma nasıl etki edebileceğinin yansımasıdır.

4.3.3 Alexander Vesnin-Palace of Labor, Pravda Gazete Binası

Alexander Vesnin, kardeşleri Viktor ve Leonid Vesnin ile birlikte 1924 – 1934 yılları arasında Moskova Mimarlar Topluluğu'nun (MAO) düzenlediği yarışmalarda ödül kazanmaları ve projelerinin inşa edilmesi dolayısıyla Moskova'nın yükselen yıldızları olarak adlandırılmışlar ve 1925 yılının ardından rasyonalistler karşısında konstrüktivizmin liderleri haline gelmişlerdir (Cooke, 1990). Vesnin kardeşlerin projeleri çalışmanın konstrüktivist mimarlık bölümünde detaylı bir şekilde incelenecektir. Çalışmanın bu bölümünde ise temel amaç 1920 – 1923 yılları arasında konstrüktivist mimarlığın teorik düzlemde veya somut olarak tanımlanmadığı göz önünde bulundurularak; konstrüktivizm akımının öncü isimleri ile birlikte çalışan, kardeşlerinden farklı olarak mimar kimliği ile sanat alanında çalışan, konstrüktivizmin avangard akımlar arasında öne çıkmasında kilit bir rol oynayan Alexander Vesnin'in mimarlık ile sanat arasında kurduğu bağlantıyı irdelemek ve Vesnin Kardeşlerin konstrüktivistlerin yaklaşımını reel düzlemde mimarlığa nasıl uyarladığını ortaya koymaktır.

Vesnin'in mimarlık ile sanat arasında kurduğu ilişki konstrüktivist hareketin yükselmesinden ve Tatlin rölyef çalışmalarını tamamlamadan önce gelişmiştir. 1913 yılında St. Petersburg'da yer alan İnşaat Mühendisliği Enstitüsü'nün mimarlık bölümünden mezun olan Alexander Vesnin'in çocukluk yıllarında kardeşleri ile birlikte gündelik hayatı konu alan resimler yaptığı ve sanatla doğrudan ilgili olduğu bilinmektedir (Shukhov, 2015). 1917 Ekim Devrimi'nin ardından ise Vesnin'in; Inkhuk ve Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu'nun üyesi olması, Lunaçarski tarafından Vkhutemas'ta eğitimci olarak görevlendirilmesi, 1921 yılında konstrüktivizm akımının öncü isimleri Popova, Stepanova ve Rodchenko ile 5 x 5 = 25 soyut sanat sergisinde yer alması, 1920 – 1923 yılları arasında mimar kimliği ile tiyatrolarda sahne ve dekor tasarımı yapması, sanat ile mimarlık arasında kurduğu ilişkiyi pratikte deneyimleme şansı bulmasını sağlamıştır.

İlginç olan veri ise 1920 yılında Vkhutemas'ta konstrüktivistler karşısında rasyonalist yaklaşımı benimseyen Nikolay Ladovsky'nin mimarlık departmanının yöneticisi olduğu dönemde Vesnin'in, Lyobov Popova ile birlikte resim departmanında renk çalışmaları alanında görevlendirilmesidir. Popova ile Vesnin yüzeysel bir nesne ile rengin özü ve doğası arasındaki ilişkiyi açıkladıkları ve “renk konstrüksiyonu” olarak adlandırdıkları dersin programını hazırlamışlar ve bu ders resim bölümünün ana dersi olarak verilmiştir. Vesnin rengin herhangi bir objeyi veya nesneyi kaplamak için kullanılan bir unsur olarak kullanılmasına karşı çıkararak rengin konstrüksiyonu oluşturan bir element olduğunu savunmuştur (Bokov, 2014).

Bununla birlikte Vesnin 1922 yılında kaleme aldığı Credo başlıklı yazısında; çağdaş sanatçıların yarattıkları nesnenin insan hayatında etkili olması, sanatçıların inşalarının süslemelerden arındırılmış saf inşalar olması ve ekonomiyi esas almaları gerektiği, mühendislerin köprüler, uçaklar, vinçler inşa ettikleri gibi çağdaş sanatçıların psikolojik, fizyolojik olarak insan bilincinde etki yaratan nesnelere üretmesi gerektiğini vurgulamıştır (Cooke, 1991). 1913 – 1923 yılları arasındaki süreç ele alındığında Vesnin bireysel olarak kurduğu sanat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi konstrüktivistlerle birlikte geliştirmiş ve teorik bir zemine oturtmuştur. Ancak Vesnin'i Tatlin, Rodchenko, Popova, Gan gibi konstrüktivistlerden ayıran unsur Vesnin'in mimarlık eğitimi olmasıdır. Bu ayrım Moskova Mimarlar Topluluğu'nun Emek Sarayı için düzenlediği yarışmada ortaya çıkmış, Alexander Vesnin kardeşleri

Viktor ve Leonid Vesnin ile birlikte konstrüktivist mimarlığı S. S. C. B’de bir seçeneğe dönüştürmüştür.

1930’lu yıllara kadar S. S. C. B’de 500’ün üzerinde mimarlık yarışması düzenlenmiş ve ilk yarışma ise 1923 yılında Moskova Mimarlar Topluluğu’nun Emek Sarayı için düzenlediği yarışma olmuştur. Bu yarışma S. S. C. B’nin uluslararası düzenlediği ilk mimarlık yarışması olma özelliğini taşımasının yanı sıra Sovyet mimarisinin yeni üslubunu arayan modernist mimarların bir araya gelmesini sağlayarak birbirlerinin projelerini inceleme fırsatını sunmuş ve dünyadaki mimarların dikkatini çekmiştir (Cooke, 1990).

Sunulan 46 plan arasında en olağanüstü projenin Vesnin Kardeşlere ait olması nedeniyle bütün ilgi konstrüktivist proje ve dolayısıyla Vesnin Kardeşler üzerinde toplanmıştır. Moskova’da kent imgesini oluşturacak olan saray fabrika biçiminde tasarlanmış; üretim, işçi sınıfı ve sosyalist düzenin mimari kimliğinin vurgusu yapılmıştır. Antenler, tabelalar ve geometrik konstrüksiyonlardan oluşan proje, Alexander Vesnin’in The Man Who Was Thursday oyunu için tasarladığı sahne ile teknolojik açıdan benzer niteliklere sahip olması nedeniyle iki tasarım arasında ilişki kurulmaktadır. Bununla birlikte 1931 yılında Sovyet Sarayı (Palace of Soviets) için düzenlenen mimarlık yarışmasında Vesnin Kardeşlerin yaptığı tasarıma model oluşturan projenin veya ilham kaynağının Emek Sarayı olduğu düşünülmektedir (Honda, 2017).

Emek Sarayı’nın fabrika konseptine ve teknolojik donanımına sahip olması, betonarme yapıda yoğun endüstriyel malzeme kullanılması ve yapının bütününün organizasyon biçimi ele alındığında tektonik – faktura – konstrüksiyon ilişkisi doğrudan görülebilmektedir. (Şekil 4.5, 4.6). Projede sosyalist propagandanın analogi ile yapılarak soyut düzlemde kalması, ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen konstrüktivist tasarımların yansıması olarak kabul edilebilir. Ancak Emek Sarayı’nda teknolojik donanım, ütopyik tasarımlarda olduğu gibi çağının ötesinde olmaması nedeniyle tasarımın kendisi de gerçek dışı bir düzlemde değerlendirilememektedir. Tasarımın gövdesini dikdörtgen prizma ve üst üste bindirilmiş silindir biçimindeki iki betonarme bina oluşturmakta ve bağlantı elemanları binalar arasında geçişi sağlamaktadır. Kullanılan endüstriyel malzemeler form – fonksiyon ilişkisine bağlı olarak tercih edilmiştir. Yapı fonksiyoneldir ve konstrüktivist disiplinlerin sonucunda ortaya çıkmış Sovyet modernizminin bir örneğidir.



Şekil 4.5 : Palace of Labor (görünüş). **Şekil 4.6 :** Palace of Labor.

Emek Sarayı, Alexander Vesnin'in gelenekselci ve eklektik yaklaşımı benimseyen mimarlar karşısında geliştirdiği ilk projelerden birisi olarak kabul edilmektedir (Epstein-Pliouchtch, 2002). Devrim mimarlığının ve Sovyet modernizminin teorisyeni olarak kabul edilen Moisei Ginzburg'un Emek Sarayı'na "konstrüktivizmin ilk somut mimari eylemi" ifadesiyle atıfta bulunduğunu projenin önemi açısından vurgulamak gerekmektedir (Cooke, 1990, s. 23).

Vesnin Kardeşlerin Emek Sarayı projesinde geliştirdikleri yaklaşımın benzeri ise ikinci büyük projeleri olan Pravda Gazetesi Binası'nda da görülebilir. (Şekil 4.7). Yapı teknolojik donanıma sahiptir ancak çağının ötesinde bir tasarım değildir. Sovyet mimarisi için yenilik olarak kabul edilen unsur camın kullanım biçimidir. Çelik iskelete sahip yapı cam perde duvarlarla binanın etrafından yürüyen yayaların gerekli haberlere ve bilgilere vakıf olmasını ve gazetenin basılma sürecini takip etmesini sağlamaktadır (Honda, 2017). Pravda Gazetesi Binası'nda camın kullanım biçimi, devrim mimarlığının birçok inşa edilmiş örneğinde görülmesine bağlı olarak söz konusu tasarımın konstrüktivist mimarlık için model oluşturduğu düşünülebilir.



Şekil 4.7 : Pravda Gazete Binası

Emek Sarayı ve Pravda Gazetesi Binası inşa edilmemesine karşın; Vesnin Kardeşlerin ilk büyük projeleri olarak dikkat çekmiş, Sovyet mimarisinin gelişmesinde mihenk taşı görevi görmüş, konstrüktivist mimarlığı sosyalist düzene ait özgün yapıların inşası için bir seçenek haline getirmiş ve konstrüktivist yaklaşım 1924 – 1934 yılları arasında farklı mimarlar tarafından benimsenmiştir.

4.3.4 Konstantin Melnikov ve Makhorka Pavilyonu

1923 yılında Emek Sarayı için düzenlenen mimarlık yarışmasından 1930 yılına uzanan süreçte Rusakov İşçi Kulübü, Kauchuk Fabrikası İşçi Kulübü, Gosplan Garajı gibi devrim mimarlığının karakteristik projelerine imza atan ve diğer mimarlara kıyasla en fazla yapısı inşa edilen Melnikov, Sovyet modernizminin en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. İnşa edilen projeleri konstrüktivizm ile ilişkilendirilmesine karşın Avangard bağımsız bir mimar olarak tanımlanmaktadır (Veilhan, 2014).

Melnikov'un diğer mimarlardan farklı bir noktada konumlandırılması, OSA ve ASNOVA üyesi olmaması ve 1926 yılında katıldığı bir derste konstrüktivistlerin mimarlıkla mühendislik arasında bağlantı kurmasını eleştirmesi ile ilişkilendirilmiştir. (Cooke & Ageros, 1991, s.17). Bununla birlikte 1930'lu yıllarda Moisei Ginzburg ile karşılıklı olarak birbirlerinin mimari yaklaşımlarını ve

projelerini eleştiren yazılar kaleme aldıkları bilinmektedir. Ancak Melnikov Tatlin'in çalışmalarını onayladığını, Rodchenko'nun kimseye benzemediğini de ifade etmiş, Vesnin Kardeşleri projelerine itafen "üç cesur" olarak nitelendirmiştir (Hohrjakov, 2015). Söz konusu bilgilere bağlı olarak mevcut çelişkinin ortadan kaldırılması için Melnikov'un 1920'li yıllarda konstrüktivistlerle kurduğu ilişkinin ele alınması gerekmektedir.

1920 – 1925 yılları arasında konstrüktivist yaklaşımı konstrüktivizm akımının yükselmesiyle benimseyen Ilya Golosov ile Konstantin Melnikov birlikte çalışmışlar ve Vkhutemas'ta düzenlenen atölyelere birlikte katılmışlardır. Melnikov Paris'te düzenlenen Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi'ne Alexander Rodchenko ile katılmış; ahşaptan yapılmış olan Rodchenko'nun işçi kulübü tasarımı ve Melnikov'un Sovyet Pavilyonu, anıtsal olmaması ve çalışmalar arasındaki benzerlik nedeniyle sergi süresince eleştiri almıştır. Sanatsal çalışmaları için önemli mimari yapıların fotoğraflarını çeken Rodchenko, Sovyet Pavilyonu'nun fotoğrafını sergi sırasında çekmiştir (Frankel, 1998).

Pratik açıdan benzerlikler ele alındığında Ilya Golosov'un Zuev İşçi Kulübü tasarımı ile Konstantin Melnikov'un Rusakov İşçi Kulübü tasarımı arasındaki benzerlik; tasarım yaklaşımı, kullanılan malzemeler, dinamik forma sahip olması dolayısıyla kolaylıkla kurulabilmekte, günümüzde işçi kulübü tasarımları arasında en karakteristik iki örnek olarak tanımlanmakta ve birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Bununla birlikte Alexander Vesnin'in öğrencisi ve OSA üyesi olan konstrüktivist mimar Ivan Leonidov ile Melnikov'un mimari formları sorgulaması ve yeni sosyal formu araması nedeniyle mimari yaklaşımlarının ilişkili olduğu düşünülmektedir (Bokov, 2017). 1928 – 1930 yılları arasında S. S. C. B'de modern mimarlığa yapılan eleştirilerin Melnikov ve Leonidov'un projeleri ve mimari yaklaşımları üzerinden yapılması bunu ispatlamaktadır (Zalivako, 2009). Bununla birlikte Melnikov Evi'nin tasarımı Vkhutemas'ta düzenlenen ve Karl Ioganson'ın üzerine çalıştığı labaratuvar tasarımları ile ilişkilendirilmektedir (Higgott, 2018).

1920'li yıllarda Melnikov'un; Tatlin, Rodchenko ve Vesnin kardeşler olmak üzere konstrüktivist hareketin öncülerine dair söylemleri, konstrüktivistlerle ilişkisi, tasarımları arasındaki benzerlikler, konstrüktivistlerin Vkhutemas'taki etkisi ve 1920'li yıllarda Sovyet mimarlığını domine ettikleri göz önünde bulundurulduğunda Melnikov'un konstrüktivistlerden etkilenmediğini söylemek imkânsızdır.

Melnikov'u pratikte diğer mimarlardan ayıran en önemli unsur mimari inşa için yeni malzemelere ihtiyaç olmadığını savunması, ahşap ve tuğla gibi geleneksel malzemeleri yapılarında kullanmasıdır (Zalivako, 2009). Bu pratik; konstrüktivist mimarlık yükselmeden önce Sovyet modernizminin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen ve Melnikov'un devrim sonrası mimarlık kariyerinde ilk tasarladığı yapı olma özelliğini taşıyan Makhorka Pavilyonu'nda görülmektedir.

Makhorka Pavilyonu, 1923 yılında Moskova'da düzenlenen Rus Tarım ve El Sanatları Sergisi için tasarlanmış sergide en çok dikkat çeken proje olmuştur. (Şekil 4.8) Melnikov kendi tasarımlarına referansla Makhorka Pavilyonu'nu "en iyi bina" sözleriyle nitelendirilmiş, 1925 yılında tasarladığı Sovyet Pavilyon'u tasarımını Makhorka Pavilyon'u tasarımını referans alarak oluşturmuştur (Cooke, 1990, s. 23). Dinamik forma sahip olan yapı S. S. C. B'de avangard mimarlığın gelişimi için en önemli yapı olarak kabul edilmekte, Sovyet Modernizmi'nin ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Söz konusu sergi için yapılan pavilyonlar NEP döneminin başlangıcı olması nedeniyle kırsal endüstri ve küçükbaş hayvancılık ve tahılların depolanması amacıyla tasarlanmıştır (Anderson, 2015). Makhorka Pavilyonu'nun ise tütünün depolanması için yapıldığı düşünülmektedir. İlginç olan veri ise Moisei Ginzburg Makhorka Pavilyonu'na Sovyet modernizminin ilk örneklerinden biri olarak Style and Epoch (Stil ve Çağ) çalışmasında yer vermiştir (Ginzburg, 1982).



Şekil 4.8 : Makhorka Pavilyonu.

Melnikov'un Makhorka Pavilyonu ve Vesnin Kardeşlerin tasarımları Rus mimarisindeki radikal değişimi, Sovyet modernizmine geçiş aşamasını temsil etmekte, modern mimarlıkla kurulan ilişkiyi yansıtmakta ve hem Sovyet

mimarlığının 1920’li yıllardaki gelişiminin hem de söz konusu mimarların 1925 – 1930 yılları arasında inşa edilen uygulamalarının zeminini oluşturan projeler olarak kabul edilmektedir.

4.3.5 Sovyet Modernizmi, Modern Mimarlık İlişkisi

1922 yılında Konstrüktivizm çalışması yayınlanan Alexei Gan ve 1924 yılında Style and Epoch çalışması yayınlanan Moisei Ginzburg konstrüktivist mimarlığın önemli teorisyenleri olarak kabul edilmektedir. Her iki isim de kendini konstrüktivist olarak adlandırmasına karşın Ginzburg tasarımı materyalist çalışma metoduyla, Gan ise bireyin kişisel fantezisiyle ilişkilendirmekte ve görüşleri çatışmaktadır (Cooke, 1990). Teorisyenlerin söylemleri esas alındığında Gan’ın teorisi ütopya mimarlığına, Ginzburg’un teorisi reel mimarlığa karşılık gelmektedir. Anatole Senkevich Style and Epoch çalışmasını zamanın ruhunu yansıttığını belirterek “Modern Hareketin mihenk taşı” ve “Konstrüktivist mimarlığın sovyet mimarisindeki ilk ifadesi” olarak tanımlamıştır (Ginzburg, 1982). Senketivitch’in ifadesi konstrüktivist mimarlığın yükseldiği dönemde modern mimarlıkla kurduğu ilişkinin bilimsel açıdan referansının Ginzburg olduğunu kanıtlamaktadır.

Ginzburg Style and Epoch çalışmasına modern mimarlığın ve modernitenin incelenmesinin aciliyetini vurgulayarak başlamıştır. Yedi bölümden oluşan kitap; mimarlığın teorisini, gelişimini, farklı metodları, mekanizmaları, gelişen teknolojiyi ve makinenin yapısını ele almakta; sanatçı, mimar ve mühendisin üretim metodları arasında bağ kurarak yeni mimari dilin nasıl olması gerektiğinin yol haritasını sunmaktadır. Dolayısıyla devrim mimarlığının örneklerinde teori ile pratik arasındaki tutarlılığın veya tutarsızlığın incelenmesi için Ginzburg’un çalışmasındaki kritik ifadeler başvurulması gerekmektedir.

“Mısır freski ile İtalyan resmini nitelikli bir görüşle karşılaştırmak imkânsızdır. Yapılırsa sadece tek bir sonuç doğurur: sanatsal yaratıcılığın iki ayrı sistemini işaret eder, her birinin kendi kaynağı ve ortamı vardır. Bu nedenle modern sanatçı için Mısır freski yaratmak imkânsızdır, bu yüzden eklektisizmdir, ancak bunun görkemli temsilleri birçok durumda genetik olarak kısırdır.” (Ginzburg, 1982, s. 41). “Yeni üslup gerçektir ve gerçeği kabul etmeyi reddedenler kendilerini tamamıyla acı verici bir tecrite mahkûm etmektedir: geçmiş kültürlere saygı, durumu değiştiremez; cesur bir meşruiyet anlayışına batmış dünya sadece kendini tanır.” (Ginzburg, 1982, s. 76).

Söz konusu ifadeler Ginzburg'un açıkça eklektisizmi reddettiğini, sanat ile mimarlığı ilişkilendirdiğini ve modern yaklaşımı benimsediğini ortaya koymaktadır. Ancak Ginzburg'un yaklaşımını ayıran unsur mimarlık, tasarım ve makine arasında kurduğu bağlantıdır.

“Makinenin bağımsız bir organizma olarak temel karakteristiklerinden biri, olağanüstü derecede iyi tanımlanmış ve kesin organizasyonudur.” (Ginzburg, 1982, s. 86). Ginzburg'un makine ile mimarlığı ilişkilendirme biçiminin Tatlin'den farklı olduğunu söylemek mümkündür. Bu fark ütopya ile gerçeklik arasındaki açı farkından kaynaklanmaktadır. Tatlin tasarımı III. Enternasyonal Anıtı'nda olduğu gibi makinenin kendisiyle özdeşleştirmekte fakat Ginzburg makinenin tasarımını, inşa biçimini, mekanizmasını ve fonksiyonunu mimarlıkla ilişkilendirmektedir. “Makinenin içinde geleneksel olarak yerleşim alanına yüzeysel, kazara ve “dekoratif” olarak uygulanabilecek bir şey yoktur ve olmaz” ifadesi bu savı desteklemektedir (Ginzburg, 1982, s. 86).

Ginzburg için makine tasarımda kullanılacak bir nesne değil; makinenin inşasında kullanılan malzemeler, makine parçalarının bir bütün içindeki fonksiyonu ve makinenin belli bir amaca hizmet eden bağımsız organizma olması dolayısıyla mimari tasarımda referans alınması gereken bir modeldir. Bununla birlikte makinede dekoratif bir parça kullanılmamasının vurgulanarak mimari tasarıma atıfta bulunulması, Adolf Loos'un “süsleme suçtur”, Mies van der Rohe'nin “az daha çoktur” gibi modern mimarların sloganları ile ilişkilendirilebilir.

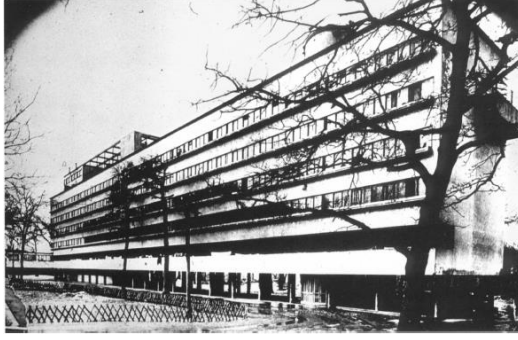
Style and Epoch çalışmasının son bölümünde “Yeni Üslubun İllustrasyonları, Yansımaları Modern Mimarların Çalışmalarının İçinde” başlığı altında Ginzburg'un kendi tasarımları ile birlikte; Nikolai Kolli, Alexander Vesnin, Konstantin Melnikov, Ilya Golosov, Andrey Burov gibi konstrüktivist mimarların tasarımları yer almaktadır (Ginzburg, 1982, s. 118). Dolayısıyla konstrüktivist mimarlık veya devrim mimarlığının modern mimarlığın kapsamında ele alınması fakat konstrüktivist mimarların batı mimarlığını taklidi olmadığını vurgulanması gerekmektedir.

Vkhutemas'ın Bauhaus'u taklit ettiğine farklı görüşler kaleme alınmış ve hiç şüphesiz 1919 yılında kurulan Bauhaus ve 1920 yılında faaliyet göstermeye başlayan Vkhutemas iki farklı ve güçlü ekol olarak birbirinden beslenmiştir. Ancak Bauhaus

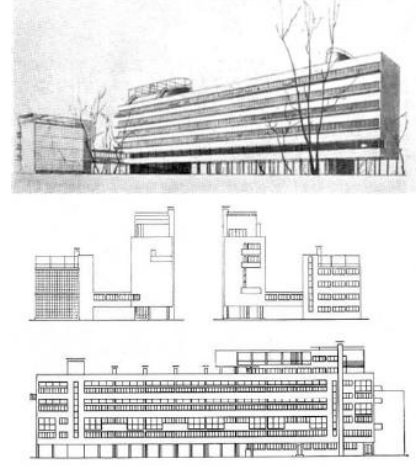
faaliyet gösterdiği ilk sekiz yıl süresince mimarlık departmanına sahip değilken Vkhutemas 1920 yılından itibaren mimar yetiştirmeye başlamıştır (Bokov, 2014). Alexander Vesnin'in mimar olmasına karşın Vkhutemas'ın resim bölümünde ders vermesi, konstrüktivistlerin mimarlığı plastik sanatların dışında ritmik sanatlarla da ilişkilendirmesi özgün yaklaşımlarına kanıt oluşturmaktadır. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi El Lissitzky Almanya'da görev yaptığı sürede konstrüktivistlerin ve süprematistlerin tasarım yaklaşımını dolaylı olarak Bauhaus'a aktarmış ve bu yaklaşımlar Bauhaus'un eğitimlerinde yer almıştır. Dolayısıyla Vkhutemas'ın veya konstrüktivistlerin Bauhaus'u taklit ettiği tezi gerçek dışıdır.

Bauhaus ile Vkhutemas arasındaki kıyaslanmanın bir benzeri pratik uygulamalar üzerinden Moisei Ginzburg ile Le Corbusier arasında yapılabilir. 1928 yılında Le Corbusier Moskova'da düzenlenen mimarlık yarışması için ziyaret ettiği S. S. C. B'de Moisei Ginzburg ve Alexander Vesnin ile arkadaş olmuştur. (Epstein-Pliouchtch, 2002). Ancak arkadaşlıkları başlamadan önce her iki mimar da modern çağı referans almış, sanatla mimarlığı ilişkilendirmiş ve yeni bir mimari yaklaşım geliştirme hedefini taşımışlardır. Le Corbusier'nin Vers une Architecture çalışması 1923 yılında Ginzburg'un çalışması ise 1924 yılında yayınlanmış ve Ginzburg çalışmasına kaleme aldığı süreç içerisinde Le Corbusier'nin fikirlerinden etkilenmiştir. Ancak mimarların birbirleriyle olan etkileşimi ve bilgi alışverişi tek taraflı olmamıştır.

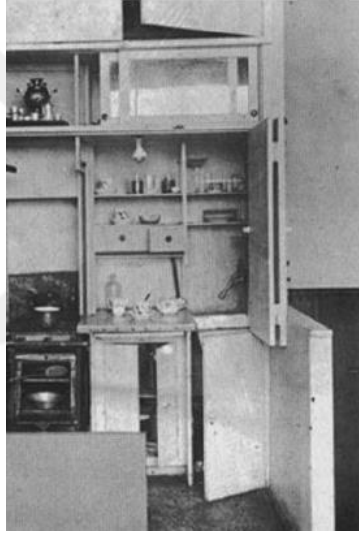
Ginzburg'la ilişkilendirilen Komün Evi konsepti ve konstrüktivist mimarlık teorisi Moskova'da inşası 1932 yılında tamamlanan Narkomfin Evi'nde karşılık bulmaktadır. (Şekil 4.9, 4.10). Yatay düzlemde uzanan, pilotiler üzerinde yükselen yapı, her biri farklı amaca hizmet eden 54 bloktan oluşmaktadır. İçinde kütüphane, yemek odası, spor salonu ve mutfağı barındıran ikinci yapı komünal blok olarak adlandırılmakta ve bir köprü ile konut yapısına bağlanmaktadır. Beş kat olan ana konut yapısı mekanların kullanım amacına göre birimlere ayrılmıştır. Tek yaşayan ve çocuklu aileler için farklı tipte yatak odalarından oluşan B, C, D birimleri, F geleneksel biçimde (Şekil 4.11, 4.12) çekirdek ailenin vakit geçirebileceği geleneksel tipte bir alan olarak, K birimi ise insanların sosyalleşmesi için kullanılmıştır. Bütün bu birimler, dönüşümün kolay olması için merdiven boşluğuyla başlayan ve biten açık koridorlara bağlanmıştır (Mikadze, 2012).



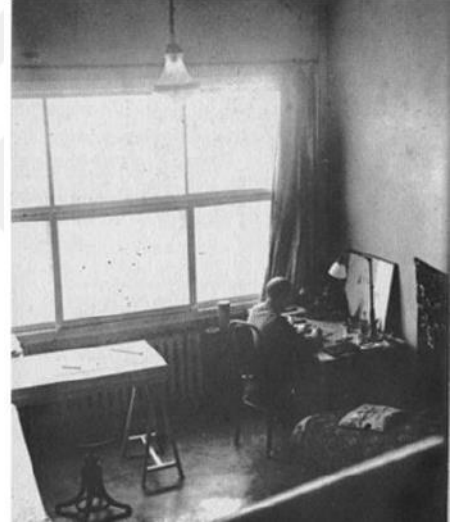
Şekil 4.9 : Narkomfin Evi.



Şekil 4.10 : Narkomfin Evi (çizimler).

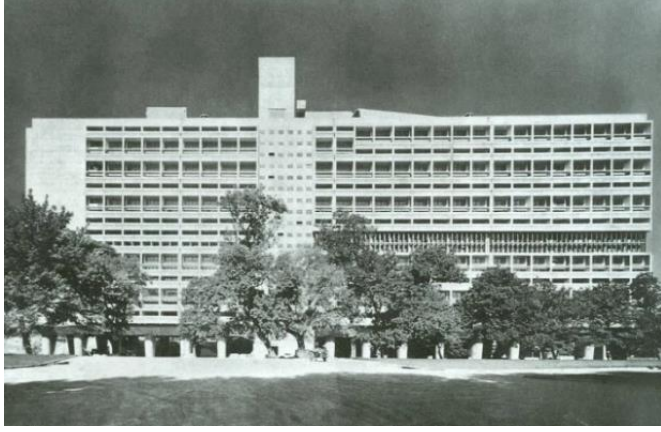


Şekil 4.11 : Narkomfin Evi F birimi (mutfak).



Şekil 4.12 : Narkomfin Evi F birimi.

Narkomfin Evi bir prototip olarak tasarlanmış, ilerleyen yıllarda yapılamamasına karşın seri bir biçimde S. S. C. B'nin farklı bölgelerinde Narkomfin Evi tipinde yapılar inşa edilmesi hedeflenmiştir. Narkomfin Evi devrim mimarlığının, konstrüktivist mimarlığın ve sosyalist yaşam biçiminin karakteristik bir yansıması olmakla birlikte Le Corbusier'in Unite d'habitation tasarımına ilham vermiştir. Unite d'habitation'da Narkomfin Evi gibi komün evi konseptine bağlı kalarak tasarlanmış, üç katlı konut yapısında oluşturulan birimler açık koridorlar boyunca düzlenmiştir (Mikadze, 2012). (Şekil 4.13). Bunun dolayısıyla Ginzburg – Corbusier örneğinde görüldüğü gibi ilişki tek taraflı olmamış, bağımsız olarak modern yaklaşım geliştiren iki mimar birbirinden etkilenmiştir.



Şekil 4.13 : Le Corbusier (Unite d'habitation).

Sonuç olarak 1920’li Amerika’da ve Avrupa’nın farklı ülkelerinde paralel söylemlerle ortaya çıkan modern yaklaşım, diğer ülkelerde olduğu gibi çağın ve toplumun ihtiyaçlarının değişmesi nedeniyle S. S. C. B’nin değişen iç dinamiklerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist mimarlık, teorisi ve pratiğine bağlı olarak modern mimarlığın kapsamında yer almakta ancak modern mimarlığın evrensel dilinin konstrüktivist yapılarda görülmesi konstrüktivist mimarların batılı mimarları taklit ettiği anlamına gelmemektedir.

4.4 Konstrüktivist Mimarlık, Devrim Mimarlığı

1920 – 1924 yılları arasında; inşa edilen ve tasarım aşamasında kalan projeler olmak üzere Sovyet Modernizmi’nin ilk örneklerinin ortaya çıkması, Vkhutemas’ta eğitimci olarak görev yapan konstrüktivistlerin genç mimarları etkilemesi, konstrüktivist mimarlığın teorik bir zemine oturması ve Moskova Mimarlar Topluluğu’nun Emek Sarayı için düzenlediği mimarlık yarışmasında konstrüktivist projelerin dikkatleri üzerine toplaması konstrüktivist mimarlığın 1924 – 1932 yılları arasında “reel düzlemde” devrimin mimarlığına dönüşeceği zemini oluşturmuştur.

Tektonik – faktura – konstrüksiyon disiplinleri, makine – strüktür ve mimarlık – mühendislik – sanat arasında kurulan ilişki, çağdaş mimarlık teknolojisi, endüstriyel malzeme kullanımı, dinamik formlar, modern insanın ve modern yaşamın referans alınması konstrüktivist mimarlığın niteliklerini oluşturan unsurlardır. Söz konusu nitelikler çalışmanın önceki bölümlerinde kapsamlı bir biçimde ele alınmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde vurgulanmak istenen nokta ise modern yaşamın, modern insanın diğer bir deyişle insanın kültürünün ve yaşayışının referans olarak kabul edilmesinin konstrüktivist mimarlar ile dünyanın farklı ülke ve coğrafyalarında

modern yaklaşımı benimseyen mimarlar arasında yarattığı keskin ayrımın mimarlığa yansıma biçimidir.

Bu ayrım; kapitalist düzen ve sosyalist düzenin topluma sunabildiği veya sunmak istediği imkanlarla, iki farklı düzendeki insanın yaşam biçimi, gündelik hayatı, ihtiyaçları, ideolojisi ve kültürüyle orantılıdır. S. S. C. B’de sosyalist düzenin inşasına koşut olarak bir sınıfın başka bir sınıf üzerindeki tahakkümüne son verildiği, işçinin emek yetisini meta olarak satmak zorunda kalmadığı, çalışma eyleminin sadece hayatta kalmak için gerçekleştirilmediği bir dünyada toplumu oluşturan bireyler “modern insan”; S. S. C. B’de topluma tahsis edilen yaşam ise “modern yaşam” tanımında karşılık bulamamaktadır.

Sosyalist düzenin inşası sadece siyasi ve ekonomik düzenin değil; toplumsal yaşamın bütünüünün organizasyonu, insanın var olduğu her alanın temellerinin ve üst yapılarının yeniden inşası ve dolayısıyla sosyalist kültürün, proletarya kültürünün inşası anlamına gelmekte ve konstrüktivist mimarların sosyalist ideolojiyi, proletarya kültürünü referans alarak oluşturdukları “İşçi Kulübü”, “Kültür Sarayı”, “Komün Evi” gibi sosyalist düzene özgü konseptler bu düzleme oturmaktadır. İşçi sınıfının temel ihtiyaçlarının yanı sıra sosyo – kültürel yaşamının gözetilerek kolektif yaşamın ve üretimin örgütlenebileceği mekanların S. S. C. B’nin programı doğrultusunda işçi sınıfına sağlanması, konstrüktivist mimarlığın mimarlık tarihindeki yerini belirleyen ve modern yaklaşımla arasındaki farkı belirginleştiren en önemli unsurdur.

Bu bağlamda 1924 – 1934 yılları arasında konstrüktivist mimarlar tarafından inşa edilen; komün evleri, işçi kulüpleri, kültür sarayları ile birlikte konutların, garajların, gazetelerin ve diğer yapıların tasarımında belirleyici olan üst başlığın istisnasız proletarya kültürü ve sosyalist ideoloji olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bununla birlikte çalışmada söz konusu dönemde inşa edilen bütün konstrüktivist yapıların incelenmesinin olanaksız olması dolayısıyla konstrüktivist mimarlığın öncü isimleri ve konstrüktivist mimarlığın karakteristik yapılarını inşa eden mimarlar incelenmektedir.

4.4.1 Vesnin Kardeşler ve Konstrüktivist Mimarlığın Yükselişi

Konstrüktivist mimarlığın “reel düzlemde” 1924 – 1934 yılları arasında gelişme ve S. S. C. B coğrafyasına yayılma sürecinin bilimsel zeminde ve bütüncül bir

yaklaşım ile incelenebilmesi için Vkhutemas ile birlikte OSA'nın etkisini irdelemek gerekmektedir. Konstrüktivist mimarlığın gelişiminin sadece yapılar üzerinden değerlendirildiği bir düzlemde konstrüktivist yaklaşımın S. S. C. B'de aktif olarak görev yapan veya eğitim alan mimarlar tarafından nasıl benimsendiği sorusu cevapsız kalacaktır. Bu bağlamda söz konusu sürecin aynı zamanda kronolojik olarak ele alınması bir zorunluluktur.

Konstrüktivistlerin sanat ve mimarlık üzerine geliştirdikleri teorilerin Vkhutemas'ın eğitim programına içkin olması ve Anatoli Lunaçarski tarafından konstrüktivistlerin Vkhutemas'ta öğretim üyesi olarak görevlendirilmesi konstrüktivizm akımının avangard akımlar arasında yükselmesinin en önemli nedenlerinden birisidir. Ancak 1920 – 1922 yılları arasında Rodchenko, Popova ve Alexander Vesnin'in yanı sıra Vladimir Krinsky, Nikolay Ladovsky, Ilya Golosov, Konstantin Melnikov gibi mimarlar da Vkhutemas'ta görevlendirilmiştir. Krinsky ve Ladovsky OBMAS (Birleşmiş Solcu Atölyeleri) adı altında mekan, Golosov Mimari Organizmaların Teorisi, Melnikov Mimari Tasarım derslerini verirken Alexander Vesnin ve Popova resim departmanına bağlı olarak renk konstrüksiyonu, Rodchenko yine aynı departmana bağlı olarak grafik alanında konstrüksiyon dersi vermiştir (Bokov, 2014).

Bu dönem ile ilgili göz önünde bulundurulması gereken veriler; konstrüktivist mimarlığın pratikte bir karşılığının olmaması ve geliştirilen yaklaşımların teorik zeminde kalması, 1920 – 1922 yılları arasında Golosov ve Melnikov'un kendilerini konstrüktivist olarak adlandırmaması, konstrüktivizm akımının öncü isimleri arasında mimar kimliği ile görev yapan Vesnin'in Vkhutemas'ın resim departmanına bağlı olarak ders vermesidir. Ancak 1921 yılında Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu'nun sanat, hayat, üretim, sosyalist ideoloji arasında kurdukları ilişkiyi deklare etmelerinin ardından konstrüktivistlerin yaklaşımını benimseyen Vkhutemas öğrencileri Alexander Vesnin'in etrafında toplanmıştır (Shukhov, 2015). Buna koşut olarak Vkhutemas'ta eğitim alan genç mimarların ve sanatçıların Vesnin'i referans almaya başladığını ifade etmek mümkündür.

1923 yılında konstrüktivistlerin teorilerini reddeden ve rasyonalist yaklaşımın temsilcileri olan Krinsky ve Ladovsky ASNOVA'yı kurmuşlar ve modern yaklaşımı benimseyen rasyonalist mimarlar ASNOVA'da örgütlenmiştir. Aynı yıl çalışmanın Sovyet Modernizmi bölümünde belirtildiği gibi MAO'nun Emek Sarayı için düzenlediği mimarlık yarışmasında Vesnin Kardeşler'in projesi S. S. C. B'deki ve

ülke dışındaki mimarların dikkatini çekmiş, 1924 yılında Moisei Ginzburg kaleme aldığı *Style and Epoch* çalışmasını yayınlarak konstrüktivist yaklaşımı benimseyen mimarlara ihtiyaç duydukları teorik zemini sunmuştur.

1925 yılında ASNOVA'ya karşı konstrüktivist mimarların örgütlendiği OSA kurulmuş, Alexander Vesnin OSA'ya öncülük etmiş, 1926 – 1930 yılları arasında OSA'nın çıkardığı ve editörlüğünü Ginzburg ile Vesnin'in yaptığı *Sovremennaya Arkhitektura* (Çağdaş Mimarlık) dergisi konstrüktivistlerin teorisini ve pratiğini S. S. C. B'ye tanıtmıştır (Shukhov, 2015).

Vkhutemas'ta profesörlerin arasındaki teorik karşıtlığın ASNOVA ile OSA arasında çatışmaya evrilmesi S. S. C. B'deki mimarlar arasında kırılma yaratmıştır. Vkhutemas'ta eğitim alan ve Vesnin'in öğrencisi olan Ivan Leonidov, Mikhail Barshch, Andrey Burov gibi genç mimarlar bu kırılmanın sonucunda konstrüktivizmi benimsemişler, Panteleimon Golosov, Ilya Golosov ve Nikolay Kolli ise OSA üyesi olmuştur (Cooke, 1990). OSA'nın önemi sadece konstrüktivist mimarların örgütlendiği kurum olması, konstrüktivist mimarlığın teorisini ve pratiğini yayınları aracılığıyla tanıtması değil komün evi, işçi kulübü, emek sarayı tipolojilerini OSA'ya üye olan mimarların üretmiş olmasıdır. Mimarların sosyalist düzene özgü geliştirdikleri bu konseptler konstrüktivist mimarlığı sosyalist kültürün taşıyıcısı haline getirmiştir (Bokov, 2017).

Vkhutemas ve OSA; konstrüktivist mimarlığın teorik alandaki üretiminin gelişiminde, tanıtımında, eğitim alan genç mimarların ve mesleğini icra eden mimarların konstrüktivist yaklaşımı benimsemesinde belirleyici olmuştur. Teorinin gelişimi ve S. S. C. B'ye yayılma süreci esas alındığında kilit rolü oynayan isim kardeşlerinden bağımsız olarak Alexander Vesnin'dir. 1920'li yıllarda sadece konstrüktivist mimarlar arasında değil sanatçılar arasında da Vesnin'in merkezi figur olması bu savı kanıtlamaktadır (Margolin, 1988).

Konstrüktivist mimarlığın pratik alandaki gelişiminin önünü açan gelişme ise, Moskova'nın yıldız mimarları olarak Vesnin Kardeşler'in MAO'nun düzenlediği mimarlık yarışmalarında ödül listelerinde yer almaları nedeniyle isimlerinin birlikte anılmasıdır. ARCOS Binası (Anglo – Rus Ticaret Şirketi), Pravda Gazetesi Binası ve Emek Sarayı (Cooke, 1990) bu dönemde tasarladıkları projelerdir. Vesnin Kardeşlerin konstrüktivizm ile modern mimarlık arasında kurdukları ilişki

dolayısıyla konstrüktivist yaklaşımı ütopya düzleminden reel düzleme taşıyarak projelerini geliştirmeleri, devrimin inşasında aktif olarak görev almalarını sağlamıştır.

Vesnin Kardeşlerin ilk inşa edilen konstrüktivist projesi, yapımı 1927 yılında tamamlanan Mostorg Alışveriş Merkezi'dir (Şekil 4.14). Moskova Sovyeti Ticaret Kurulu'nun denetiminde inşa edilen yapı Moskova'nın işlek bir caddesi olan Petrovka üzerinde konumlandırılmıştır. S. S. C. B'de yayınlanan bir çok gazete Ekim Devrimi'nde ve diğer tatil günlerinde Mostorg Alışveriş Merkezi'ndeki telaşa yazılarında yer vermiş, alışveriş merkezinde çalışan personel S. S. C. B'deki yeni tatil günlerinin halka duyurulmasında görev almıştır (Hilton, 2004).



Şekil 4.14 : Mostorg Alışveriş Merkezi.

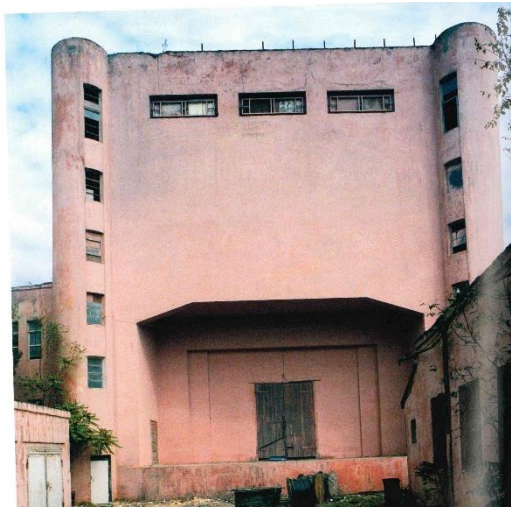
Kent merkezinde konstrüktivist karakteri ile dikkat çeken yapı simetrik bir plana sahiptir ve konumlandığı köşe dolayısıyla iki cephesindeki komşu yapılar tarafından sınırlandırılmıştır. Sokağa bakan iki cam cephe ise yoldan geçen insanların alışveriş merkezinde gerçekleşen ticaret ve değiş tokuş eylemini engelsiz bir görüş açısıyla takip etmesine olanak vermiştir (Pare, 2007). Bu noktada Pravda Gazetesi Binası tasarımına geri dönmek gerekmektedir.

Pravda Gazetesi Binası'nda cam perde duvar kullanan Vesnin Kardeşler'in temel amacı, binanın önünden geçen insanlara gazetenin basılma sürecini gözlemleme olanağı sağlamaktır. İnşa edilememesine karşın Pravda Gazetesi Binası'nda Vesnin Kardeşler'in iç mekan ile dış mekan arasında kurguladığı şeffaflığın Mostorg Alışveriş Merkezi'nde karşılık bulunduğunu ifade edilebilir. Vurgulanması gereken

husus, camın kullanım biçiminin, fonksiyonun veya mimari estetiğin ötesinde sosyalist düzenin yarattığı yaşam biçimini yansıtmaktadır. Aynı dönemde dünyanın farklı coğrafyalarında inşa edilen benzer yapılar tasarımı itibarıyla kolaylıkla Pravda Gazetesi Binası veya Mostorg Alışveriş Merkezi'ne alternatif olarak gösterilebilir. Ancak Vesnin Kardeşleri farklılaştıran ve dolayısıyla konstrüktivist mimarlığa karakterini veren en önemli unsur amaçtır.

Çalışma eyleminin ve kültürünün kent nüfusu tarafından deneyimlenmesi, bu kültürün konstrüktivist yapılar aracılığı ile kent insanına propagandasının dolaylı yoldan yapılması, üretimin ve ticaretin kapalı kapılar ve mat duvarlar ardında gerçekleşmemesi mimarlık açısından bir yeniliktir. Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse Mostorg Alışveriş Merkezi tüketim kültürünün değil sosyalist düzenin bir ürünüdür.

Vesnin Kardeşler'in S. S. C. B'nin başkenti Moskova'da konstrüktivist bir projeyi inşa etmeyi başarmaları mimarlık kariyerleri ve konstrüktivist mimarlığın pratik gelişimi açısından önemli bir adımdır. Bu adımı konstrüktivist mimarların işçi sınıfının gündelik hayatı, fiziksel ve sosyo – kültürel ihtiyaçlarını karşılaması amacıyla yarattıkları işçi kulübü konseptinin hayata geçirilmesi takip etmiştir. İşçi kulübü konsepti herhangi bir mimarın buluşu değil, konstrüktivist mimarların kolektif üretiminin sonucudur. 1926 – 1936 yılları arasında farklı konstrüktivist mimarlar sadece büyük kentlerde değil S. S. C. B'nin farklı şehirlerinde işçi kulüpleri inşa etmişlerdir. 1929 yılında Vesnin Kardeşlerin Bakü'nün Surahanı bölgesinde inşa ettikleri işçi kulübü örnek olarak gösterilebilir (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 : Surahanı İşçi Kulübü.

Tasarımları birbirine benzeyen ana blok ve iki tiyatro sahnesinden oluşan Surahani İşçi Kulübü, günümüzde ayakta olmasına karşın korunmaması nedeniyle yıpranmış ve işlevini kaybetmiştir (Pare, 2007). Yapının planlarına ve iç mekana ait görsellerine ulaşılamamaktadır sadece dış cepheden çekilmiş fotoğraflar mevcuttur. Ancak yapının içinde iki tiyatro sahnesinin bulunması konstrüktivist yapılar aracılığıyla kurgulanan hayatı ve sosyalist kültürün işçiler üzerinde yaratmak istediği etkiyi açıkça ortaya koymaktadır.

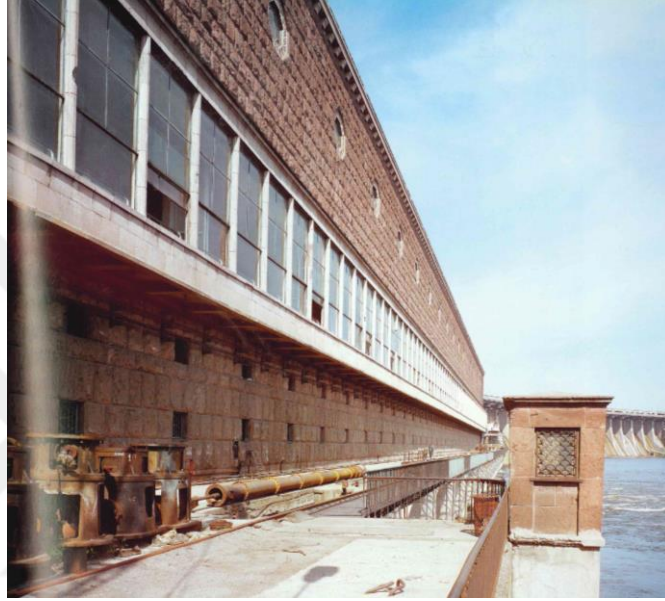
İşçi kulübü konseptinin oluşmasının neredeyse 100 yıl ardından günümüzün gelişmiş ülkelerinde dahi işçi sınıfı ile tiyatro arasında güçlü bir bağ oluşmamışken 1920’li yılların ikinci yarısında devlet eliyle işçilere sanatla iç içe olabilecekleri bir mekanın konstrüktivist mimarlar aracılığı ile sunulması, konstrüktivist yaklaşım ile modern yaklaşım arasındaki ayrımı belirginleştirmektedir. Konstrüktivist mimarların referans aldığı “modern yaşam”, modern mimarların referans olarak kabul ettiği yaşamdan farklı olması dolayısıyla Vesnin Kardeşler’in ve konstrüktivist mimarların tasarımlarının işlevi ve amacı farklıdır.

Bununla birlikte Surahani İşçi Kulübü’nde yer alan tiyatrolar ihtiyaca yönelik olarak veya talep doğrultusunda tasarlanmış olabilir. Fakat bütün işçi kulüplerinde tiyatroların olması bir zorunluluk değildir. S. S. C. B’de tasarımı birbirinden farklı olan yüzlerce işçi kulübü inşa edilmiş, 1936 yılında sadece Moskova’da inşa edilen işçi kulübü sayısı 156’ya ulaşmıştır (Bokov, 2017). Buna bağlı olarak konstrüktivist mimarların işçi kulübü konseptini oluştururken mekan organizasyonu ve işlevi hususunda katı kurallar koymadığı sonucuna ulaşılabilir.

Vesnin Kardeşler 1929 yılında Surhani İşçi Kulübü’nün yanı sıra Bakü’nün Bayil bölgesinde de işçi kulübü inşa etmişler fakat aynı yıl; Ukrayna’nın Zaporijya kentinden geçen Dinyeper Nehri üzerinde inşasına başlanacak olan hidroelektrik santrali için açılan ihaleyi kazanmaları S. S. C. B’de büyük yankı uyandırmıştır (Şekil 4.16).

Dinyeper Hidroelektrik Santrali’nin inşasında Vesnin Kardeşler; konstrüktivist mimar Nikolai Kolli, Georgi Orlov ve Sergei Andrievsky ile birlikte görev almış, projenin yürütücülüğünü Alexander Vesnin yapmıştır. Enerji kaynağını sağlayan santral binası Dinyeper Nehri’nin sağ kanadında konumlandırılarak baraj ve istasyonu içeren kompleks yapıların ayrılmaz bir parçası haline getirilmiş, tasarım

santralde çalışacak olan işçiler esas alınarak yapılmıştır. Yapının kuzey ve güney cepheleri yatay düzlemde uzayan dar pencereler aracılığıyla birleştirilerek çalışanlara mesai süresince iyi bir aydınlanma ve Dinyeper Nehri'nin panoramik manzarasını izleme olanağı sunulmuştur. Viktor Vesnin bu tekniği emek hijyeni olarak adlandırmış, bu tekniğin tartışıldığı dönemde algısal hijyenin gerekliliğini vurgulayarak doğanın içinde saf bir biçimde bulunan teknolojinin sanatsal formuna dikkat çekmek gerektiğini ifade etmiştir (Cheredina, 2007).

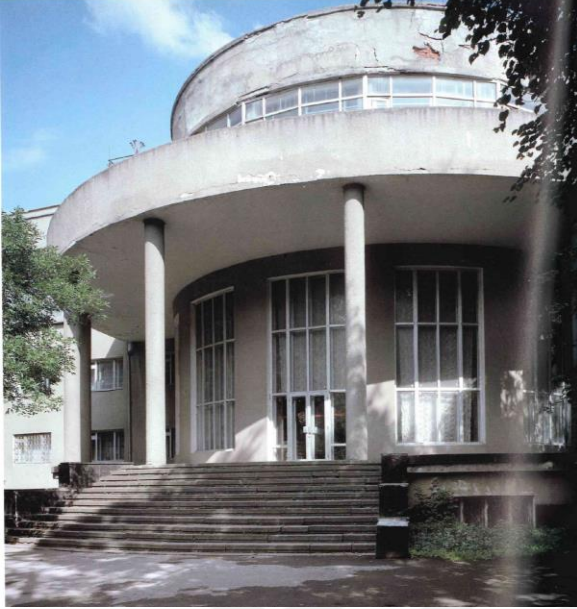


Şekil 4.16 : Dinyeper Hidroelektrik Santrali.

Dinyeper Hidroelektrik Santrali'nin inşa edilmesi Vesnin Kardeşlerin ve projede görev alan diğer mimarların başarısı olmasının yanı sıra santralin inşasının başladığı 1929 yılı, N.E.P'in sonlandırıldığı ve I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın yürürlüğe koyulduğu yıldır. S. S. C. B'nin başkentinde çelik yetersizliğinden dolayı 150 metre uzunluğunda inşa edilen ve yapımı 1922 yılında tamamlanan Shukhov Kulesi göz önünde bulundurulduğunda 1929 yılında Zaporijya kentinde hidroelektrik santrali inşasına başlanması S. S. C. B ekonomisinin yükselişe geçtiğini göstermektedir.

Bu dönemde Vesnin Kardeşlerin inşa ettiği ikinci büyük proje ise tasarımını 1930 yılında tamamladıkları kültür sarayıdır (Şekil 4.17, 4.18, 4.19). Kültür sarayının Moskova'nın Proletarsky ilçesinde inşa edilmesi ve ağır araç üreten ZIL Fabrikası'nda çalışan işçiler için yapılması nedeniyle fabrikanın veya ilçenin adıyla birlikte anılmaktadır. Yapımının 1937 yılında tamamlanması nedeniyle kültür

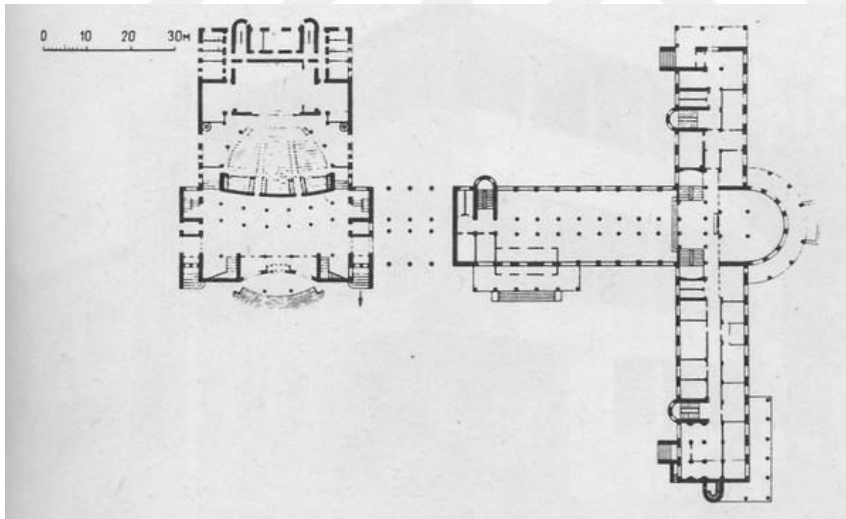
sarayının inşa edilen son konstrüktivist yapılar arasında yer aldığını belirtmek gerekmektedir.



Şekil 4.17 : ZIL Kültür Sarayı.



Şekil 4.18 : ZIL Kültür Sarayı Giriş.



Şekil 4.19 : ZIL Kültür Sarayı Plan.

ZIL Kültür Sarayı 1930 yıkılmış durumda olan Simonov Manastırı'nın yerine inşa edilmesi planan işçi kulübü yerine yapılmıştır. Kompleks ana blok olan kulüp binası ve ona eklenen iki tiyatro salonundan meydana gelmektedir. Küçük tiyatro salonu 1000, büyük tiyatro salonu 4000 kişilik oturma yerine sahiptir. T şeklinde plana sahip kulüp binası; daha önce kış bahçesi ve sergi alanı olarak kullanılan iki katlı bir mekan aracılığıyla küçük bir oditoryuma bağlanmaktadır. İşçi kulübü; kitap depolama alanına sahip bir kütüphane, farklı ilgi alanlarına hizmet eden kulüp

odaları, restoran, kafe, 250 kişilik bir oditoryum, çalışma alanları, laboratuvarlar ve astronomik bir gözlem evi gibi parçalardan oluşan yoğun bir fonksiyonel programı içinde barındırır. Yapının cephesi sade ve basit tasarlanmıştır. Sanatsal ifade ve fonksiyonel gereksinimler doğrultusunda bir araya getirilen mekanlar ustaca tasarlanmış bir modülasyon etkisi uyandırmaktadır. Yapının fonksiyonel çeşitliliği yoğun olmasına rağmen iç mekan organizasyonu gürültülü ve sessiz bölgelerin ihtiyaçlara uygun yerleşimi göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır (Cheredina, 2007).

ZIL Kültür Sarayı örneğinde olduğu gibi 1930'lu yıllarda işçi kulüpleri yerine kültür saraylarının inşa edilmesi, kitlelerin yer aldığı kültürel faaliyetler için daha geniş mimari hacimlere ihtiyaç duyulmasından kaynaklanmaktadır. 1930'lu yıllarda işçi kulüpleri gibi kültür sarayları da S. S. C. B'nin farklı şehirlerinde inşa edilmiştir. Kiev, Kharkiv ve St. Petersburg'da inşa edilen kültür sarayları örnek olarak gösterilebilir (Pare, 2007). Bu bağlamda kültür saraylarının işçi kulüplerinin fiziksel ve fonksiyonel olarak genişletilmiş sosyal formları oldukları ifade edilebilir.

ZIL Kültür Sarayı ile ilgili vurgulanması gereken diğer husus, konstrüktivist mimarların geliştirdiği ve OSA ile özdeşleşen sosyal yoğunlaştırıcı (social condenser) kavramının Vesnin Kardeşlerin pratiği ile karşılık bulmasıdır. Sosyal yoğunlaştırıcı fikrinin temelinde yatan düşünce, sınıf farkının ortadan kalktığı, hiyerarşinin olmadığı bir dünyada kolektif yaşamın örgütlenmesi ve sosyalist kültürün topluma taşınmasıdır. Özellikle işçi kulüplerinin, kültür saraylarının, komün evlerinin ve fabrikaların mutfakları gibi kullanılan ortak alanların tasarımlarında sosyal yoğunlaştırıcı kavramı belirleyici olmuştur (Bokov, 2017).

Sosyal yoğunlaştırıcının sosyalist düzenin kamusal yapılarında karşılık bulmasının temel sebebi, konstrüktivist mimarların kolektif yaşamı örgütlerken kolektifi oluşturan yapı taşlarının bireyler olduğunu unutmamasıdır. Komün evi olarak tasarlanan Narkomfin yapısında kolektif yaşamın örgütlendiği ortak alanlarla birlikte bireylere özel alanlarının küçük birimlerle sağlanması bu savı kanıtlamaktadır (Vronskaya, 2015). ZIL Kültür Sarayı örneğinde de görüldüğü gibi konstrüktivistler tarafından inşa edilen yapılarda kolektif yaşam, gündelik hayatın büyük bir bölümünü kaplamakta ancak bütünü kapsamamaktadır.

4.4.2 Ilya Golosov ve Pantelemeion Golosov

1925 – 1931 yılları arasında konstrüktivizm akımının liderlerinden biri olarak kabul edilen Ilya Golosov ve abisi Pantelemeion Golosov sadece konstrüktivist mimarlığın gelişim sürecinin değil söz konusu dönemde konstrüktivistlerin S. S. C. B'deki etkisinin incelenebilmesi açısından da büyük önem taşımaktadır. İki mimarın da 1920 – 1925 yılları arasında konstrüktivist olmadığını vurgulamak gerekmektedir.

Golosov kardeşler 1917 Ekim Devrimi öncesinde mimarlık eğitimlerini tamamlamaları dolayısıyla Svomas'ta ders vermiş ardından Ilya Golosov Vkhutemas'ın mimarlık departmanında görevlendirilmiş, 1920 – 1922 yılları arasında Mimari Organizmaların Teorisi dersini vermiştir. Aynı dönemde meslektaşı Melnikov ile birlikte deneysel mimari adı altında atölyeler düzenlemiş, Ivan Zholtovsky'nin başında bulunduğu Moskova'nın kent planını ve mimarisini şekillendirmekle görevli olan büroda; Nikolay Ladovsky, Leonid Vesnin, Nikolai Kolli ile birlikte çalışmıştır. 1923 yılında Moskova'da düzenlenen Rus Tarım ve El Sanatları Sergisi'nde ise Pantelemeion Golosov'un ismi ödül listelerinde yer almıştır (Cooke, 1991).

İki mimar da Sovyet Modernizmi'nin ilk örneklerinin tasarlandığı ve inşa edildiği dönemde aktif olarak mimari üretim yapmışlar, konstrüktivist ve rasyonalist yaklaşımı benimseyen mimarlarla ilişki içinde olmuşlar fakat Melnikov gibi bir kanada dahil olmayarak bağımsız duruşlarını korumuşlardır. 1923 – 1925 yılları arasında Ladovsky ile birlikte çalışmasına karşın Ilya Golosov'un ASNOVA üyesi olmaması, rasyonalist yaklaşımla arasına koyduğu mesafenin göstergesi niteliğindedir.

1925 yılında ASNOVA'ya karşı OSA'nın kurulmasının ardından Golosov Kardeşler konstrüktivist kanada dahil olmuş ve konstrüktivist yaklaşımı benimsemişlerdir. 1925 – 1927 yılları arasında ulusal çapta işçiler için inşa edilecek olan yapılar için düzenlenen mimarlık yarışmalarında; uygun mimari ifadenin bulunması, hijyen koşullarının, konforun, estetiğin ve mekan organizasyonu ile kolektif yaşamın kurgulanması şart koşulmuştur. Aynı zamanda mimarlar A tipi 500 kişilik, B tipi 1000 kişilik ve C tipi 1500 kişilik olmak üzere farklı tipteki kulüp yapıları için tasarımlar geliştirmiştir. Bu dönemde Golosov Kardeşler'in yıldızının parlamış ve konstrüktivist mimarlar arasında öne çıkmışlardır. Pantelemeion Golosov 100

mimarın başvurduğu yarışmada işçi kulübü tasarımı inşa edilememesine karşın birincilik ödülü almış ve Ilya Golosov'un Zuev İşçi Kulübü tasarımı 1927 - 1929 yılları arasında inşa edilmiştir (Bokov, 2017) (Şekil 4.20).



Şekil 4.20 : Zuev İşçi Kulübü.

Moskova'da yer alan Zuev İşçi Kulübü konstrüktivist mimarlığın en karakteristik yapılarından biri olmasının yanı sıra sosyal yoğunlaştırıcı kavramına bağlı olarak kolektif yaşamın kurgulandığı ilk yapılardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Günümüze kadar korunmuş olan yapı kültür merkezi ve tiyatro olarak kullanılmaktadır (Pare, 2007). Zuev İşçi Kulübünde, mekânsal ve formal olarak yaratılmaya çalışılan kamusal alanla bütünleşme hissi şeffaf yüzeyler ve cam silindirik dolaşım hacminin dışa doğru çıkartılmasıyla yaratılmaya çalışılmıştır. Melnikov'un tasarımlarında da izleri görülebilecek bu yaklaşım çoğunlukla giriş, fuaye ve oditoryum bölgelerinin mekânsal ve organizasyonel yapısı aracılığıyla vurgulanmaya çalışılır. Zuev İşçi Kulübü'nde öne çıkartılan unsur ise silindir biçiminde, yapının dikdörtgen gövdesine saplanan dolaşım alanıdır (Bokov, 2017).

Zuev İşçi Kulübü'nün inşa edilmesinden bir yıl sonra Panteleimon Golosov Pravda Gazetesi Binası'nın inşasına başlamıştır. 1930 – 1934 yılları arasında yapılan Pravda Gazetesi Binası inşa edilen son konstrüktivist yapılardan ve Sovyet modernizminin en iddialı projelerinden birisidir (Şekil 4.21). Gazete binası yazı işlerinin bulunduğu ana bölüm ve tek katlı ek binadaki baskı tesisinden oluşmaktadır (Pare, 2007). Yapının ana cephesinin katı simetrik kurgusu, balkon ve çatı bahçesi aracılığıyla kırılmış, yapı pilotiler üzerinde yükselmiştir. Girişin üzerinde yer alan ve öne

çıkartılan hacim tamamen cam bir cepheye sahipken yapının genelinde simetrik yatay pencereler kullanılmıştır.



Şekil 4.1 : Pravda Gazetesi Binası.

RKP'nin yayın organı ve devrimin sembolü olan Pravda Gazetesi'nin Moskova'daki binasını Golosov'un yapması konstrüktivist mimarlar açısından büyük bir gelişmedir. OSA üyesi olan konstrüktivist bir mimara Pravda Gazetesi Binası'nın inşa ettirilmesi; RKP'nin konstrüktivist mimarlara bakış açısının değiştiğini, RKP'nin konstrüktivistlerle özdeşleştirdiği ütopyacı tanımının bir parça kırıldığını ve konstrüktivist mimarlığın sosyalist düzen ile özdeşleştiğini göstermektedir.

4.4.3 Moisei Ginzburg

Çalışmanın Sovyet Modernizmi – Modern Mimarlık İlişkisi bölümünde; konstrüktivizm ile modern mimarlık ilişkisi incelenerek konstrüktivist mimarlığın teorisinin nasıl şekillendiği, Ginzburg'un Style and Epoch çalışması referans alınarak irdelenmekte, konstrüktivist yaklaşım ile modern yaklaşım arasında ilişki Narkomfin Evi örneği kullanılarak anlatılmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde Moisei Ginzburg'un mimari yaklaşımının nasıl geliştiği, konstrüktivist hareketin içindeki rolü ve farklı mimarlık pratikleri üzerinde durulmaktadır.

Konstrüktivizm akımının Alexander Vesnin'in ardından ikinci lideri olarak kabul edilen Moisei Ginzburg, mimarlık eğitimini 1914 yılında Milan Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamlamıştır. Milan'da aldığı politeknik eğitim; mimarlık tarihini, teorisini, mühendisliği ve statığı sentezlemesini sağlamıştır. 1917 – 1921 yılları arasında Kırım'da yaşayan Ginzburg, 1917 Ekim Devrimi'nin sosyal etkilerini

hissetmemiş sanat ve mimarlık üzerine yürütülen tartışmalarda rol oynamamıştır. 1921 yılında Moskova'ya dönmesinin ardından Vkhutemas'ta ve Moskova Yüksek Devlet Enstitüsü'nde mimarlık tarihi ve mimarlık teorisi derslerini vermeye başlamış, 1923 yılında Moskova'da düzenlenen Rus Tarım ve El Sanatları sergisi için Kırım Pavilyonu'nu tasarlamıştır. Aynı yıl Emek Sarayı için düzenlenen yarışmaya kendi projesiyle katılan Ginzburg, Vesnin Kardeşler'in konstrüktivist projesinden etkilenen isimlerden biri olmuş ve konstrüktivist yaklaşımı benimsemiştir. Bu dönemde Ginzburg ile Vesnin Kardeşler arasında mesleki ilişkinin ötesinde samimi bir arkadaşlık ilişkisinin temeli atılmış ve söz konusu gelişmenin konstrüktivizm akımının yükselişinde ve Sovyet mimarisinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur (Ginzburg, 1982).

1924 yılında Ginzburg'un konstrüktivist mimarlığın manifestosu olarak kabul edilen Style and Epoch çalışmasını kaleme almasını konstrüktivist hareketin öncülerinden biri haline gelmesinin ilk adımı olarak kabul edilebilir. Konstrüktivist yaklaşımı tasarımları ile Vesnin Kardeşler pratikte uygulanabilir hale getirmesine karşın Ginzburg'un konstrüktivist mimarlığın teorisini kaleme alması teorik birikimini kanıtlar niteliktedir. Aynı zamanda Ginzburg'un bu döneme kadar yaptığı Kırım Pavilyonu ve Emek Sarayı tasarımlarının konstrüktivist yaklaşımın bir ürünü olmadığını belirtmek gerekmektedir.

1925 yılında OSA'nın kurulması ile birlikte Ginzburg OSA'nın başkan vekilliği görevini üstlenmiş, 1926 yılında OSA'nın yayın organı olan Sovremennaya Arkhitektura'nın editörlüğünü yapmaya başlamıştır. Sovremennaya Arkhitektura'da; konstrüktivistlerin geliştirdiği yaklaşımlar, ütopyacı konstrüktivistlerin tasarımları, tasarım çözümleri, sosyal yoğunlaştırıcı kavramının mimaride nasıl karşılık bulduğu, kent mimarisi vb. bir çok konuya yer verilmiştir. Ginzburg'un mimarlık pratiğinin de bu dönemde başladığını ifade etmek mümkündür.

1926 – 1927 yılları arasında yapımı tamamlanan Gosstrakh Apartmanı'nın Ginzburg'un ilk inşa ettiği yapı olduğu düşünülmektedir (Şekil 4.22, 4.23). Gosstrakh Devlet Sigorta Kurumu çalışanları kooperatifi için Moskova'da konut yapısı olarak inşa edilmiştir (Kopp, 1986). Gosstrakh Apartmanı'nın konstrüktivist mimarlık için önemi Ginzburg'un mimarlık aracılığıyla toplumun dönüştürülmesi fikrinin gerçekleştirildiği ilk yapı olmasıdır (Urban, 2012).



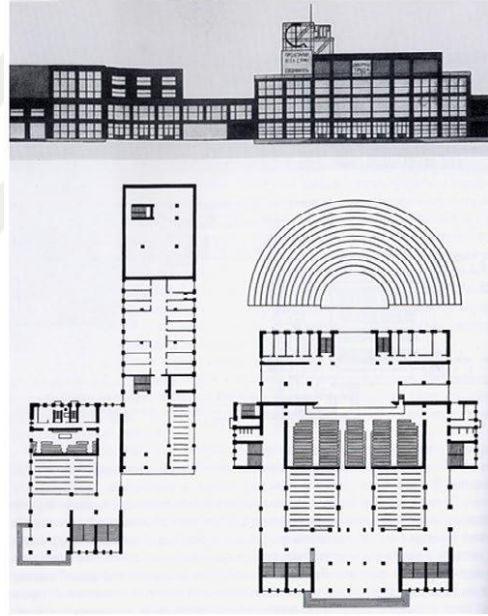
Şekil 4.22 : Gosstrakh Apartmanı Cephe. **Şekil 4.23 :** Gosstrakh Apartmanı Köşe.

Köşe parselde konumlanan beş katlı yapı her iki sokakta var olan cephelerinde balkonlara sahiptir. Şehir manzarasını gözlemlemeye imkan veren terasın yapının çalışanlar tarafından kullanılmak üzere inşa edilmiş bir kooperatif yapısı olduğu göz önünde bulundurulurken değerlendirildiğinde ortak bir kullanıma hizmet ettiğini iddia etmek mümkündür. Modern mimarlık kapsamında ele alınabilecek bir çok örnekte teras kullanımı görülüyor olmakla birlikte bu yapıda teras kullanımının getirdiği asıl yenilik, Ginzburg'un tasarladığı yapılarda kurguladığı mekanlar aracılığı ile kolektif yaşamı inşa etmeye çalışmasıdır. Her iki cephede tekrarlanan simetrik pencere kurgusunun sürekliliği, köşe pencereleri aracılığıyla desteklenmeye çalışılmış, yapının bütününde konstrüktivist yaklaşım modern mimarlığın pratiği ile birleştirilmiştir.

Yapının inşasının tamamlanmasının ardından Sovremennaya Arkhitektura'nın 1927 yılında yayınlanan sayısında Gosstrakh Apartmanı'na yer verilmiştir (Vesnin & Ginzburg, 1927). Gosstrakh Apartmanı, Narkomfin Evi veya inşa edilen diğer konstrüktivist yapılarla kıyaslandığında öne çıkan bir yapı değildir. Ancak sosyal yoğunlaştırıcı kavramının pratikte karşılık bulduğu ilk yapılardan biri olması, OSA grubundan bir mimarın inşa ettiği ilk konut yapısı olması nedeniyle konstrüktivist mimarlığın gelişimi açısından önem taşımaktadır.

1927 yılında yaşanan diğer önemli gelişme ise Ginzburg'un, öğrencisi Ignati Milinis ile birlikte Almati Hükümet Binası için açılan mimarlık yarışmasını kazanmasıdır

(Şekil 4.24). Asimetrik plana sahip olan kompleks içinde yer alan her idari birim kendi binası içinde karakterize olsa da bu yapılar iç bir avlu etrafında bir araya getirilmiştir. Ortasında büyük bir havuz bulunan avluya yönetim birimlerinin altından kapalı bir köprü ile erişilebilir. Bu köprü halkın avluya ulaşımına izin verirken bu bölgenin hükümet çalışanlarına ait olduğunu görünür kılmıştır. Yapının içindeki en büyük hacim; kamu hizmetleri, büyük bir oditoryum, toplantı salonları ve sosyal organizasyon ofislerine ev sahipliği yaparken geniş bir fuaye ile kent meydanına açılacak biçimde tasarlanmış, bu yolla halkla yönetim arasındaki ilişkinin şeffaflığı vurgulanmıştır. Yapının çatısı geleneksel bir çeşmeninde var olduğu biçimde tasarlanmış olmasına karşın inşa edilmemiştir. 1931 yılında yapının inşasının tamamlanmasının ardından tasarımın orjinaline sadık kalınmaması nedeniyle Ginzburg memnuniyetsizliğini dile getirmiştir (Norman, 1992).



Şekil 4.24 : Almatı Hükümet Binası Planı.

Almatı Hükümet Binası'nın halkın gündelik hayatında gözlemleyebileceği şekilde yapılması, sosyalist düzenin ve sosyalist kültürün sadece konut yapılarında ve kamusal alanlarda değil yönetim kademesi için inşa edilen yapılarda da ana belirleyen olduğunu göstermektedir. Yapı günümüzde hükümet binası olarak kullanılmamakta, yapı hakkında konstrüktivist yaklaşıma dair kurulan bağlantılar erişilen orjinal planları esas alınarak yapılmaktadır.

Almatı Hükümet Binası'nın inşasının başladığı 1928 yılında I. Beş Yıllık Kalkınma Planı yürürlüğe girmiş, program kapsamında Sovyet Hükümeti tarafından

STROIKOM (Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'nin İnşa Komitesi) kurulmuştur. Ardından STROIKOM için standard ev tipleri tasarlamakla görevli bir kurul oluşturulmuş ve kurulun başına Moisei Ginzburg getirilmiştir. Bu dönemde Ginzburg'un elinde bulunan fırsata hiçbir mimarın sahip olmadığını belirtmek gerekmektedir. Görevlendirildiği pozisyon Ginzburg'a sosyal yoğunlaştırıcı gibi üzerinde çalıştığı teorileri pratikte uygulama şansı vermiş, Ginzburg'un en bilinen yapısı Narkomfin Evi bu program doğrultusunda tasarlamıştır (Buchli, 1998).

1928 yılında NEP'in sonlandırılması ve I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın kabul edilmesi, sosyalist düzenin ekonomi yasalarının geçerli olduğu ve sosyalist düzenin kesin olarak kurulduğu anlamına gelmektedir. Sosyal yoğunlaştırıcı teorisinin konut yapısına cesur bir biçimde uygulanması sonucunda ortaya çıkan Narkomfin Evi projesinin inşasının 1928 yılında başlaması, söz konusu siyasi ve ekonomik gelişmenin mimarlığa yansması veya sosyalist düzenin mimarlık pratiğindeki karşılığı olarak yorumlanabilir.

1928 – 1930 yılları arasında Ginzburg ve Ignati Milinis, Narkomfin Evi ile birlikte STROIKOM'un projeleri kapsamında Yektarinburg, Moskova ve Saratov'da farklı konut yapıları inşa etmişlerdir (Anderson, 2015). Yektarinburg'da yapılan ve inşası 1929 – 1931 yılları arasında yapılan konut bu dönemde yapılan diğer yapılara örnek örnek olarak gösterilebilir (Şekil 4.25).



Şekil 4.25 : Yektarinburg Konut Yapısı.

Konut yapısının tasarımı Ginzburg ve STROIKOM'da birlikte çalıştığı meslektaşı Alexander Pasternak tarafından yapılmıştır. Moskova'daki Narkomfin yapısına benzer şekilde bir iç avlu etrafında düzenlenen dört bloktan oluşan konut grubunun en büyük ortak yapısının çatısı ortak bir teras olarak planlanmıştır. Yapının üçüncü ve altıncı katları birbirlerine dışarıdan görülebilen bir koridor ile bağlanmaktadır. Bina kompleksi günümüze kadar ulaşmış ve ofis binası olarak kullanılmak üzere yenilenmiştir (Pare, 2007).

Yektarinburg'daki konut yapısının Narkomfin Evi'nin sahip olduğu karakteristik özelliklere ve niteliklere sahip olmadığı açıkça görülmektedir. Ancak Narkomfin Evi kent merkezinin dışında inşa edilmiş ve deneme amaçlı yapılmıştır. Yektarinburg'da inşa edilen konut yapısı ve Gosstrakh Apartmanı ise kent merkezinde ihtiyaca yönelik olarak inşa edilmiş yapılarıdır. Dolayısıyla Narkomfin Evi'nde mekan organizasyonunda yapılan cesur denemelerin söz konusu diğer konut yapılarında görülmemesi anlaşılır olmaktadır.

4.4.4 Nikolai Kolli ve Ivan Zholtovsky

1922 yılında Vkhutemas'taki mimarlık eğitimini tamamlayan Nikolai Kolli, konstrüktivizm akımının yükseldiği dönemde öne çıkan genç konstrüktivist mimarlardan biridir. Ancak öğrencilik yıllarında mimaride gelenekselciliği savunan ve bu yaklaşıma 1920'li yıllarda öncülük eden Ivan Zholtovsky ile çalışan Kolli, konstrüktivist yaklaşımı öğrencilik yıllarında benimsememiştir. Kolli ve Zholtovsky'nin 1923 yılında Moskova'da düzenlenen Rus Tarım ve El Sanatları Sergisi'nde ödül alan neo klasik üslupta tasarlanmış Makine Pavilyonu bu savı kanıtlamaktadır (Cooke, 1990).

1923 – 1927 yılları arasında S. S. C. B'deki mimarlık ortamı ve konstrüktivizm akımının yükselişinin Zholtovsky ve Kolli'yi etkilediği düşünülmektedir. Zholtovsky'nin; mimari yaklaşımı, 1917 Ekim Devrimi öncesinde, 1920'li yıllarda yaptığı tasarımlar ve 1934 yılında sosyalist gerçekçiliğin kabul edilmesinin ardından inşa ettiği yapılar referans alınarak konstrüktivist olarak tanımlanması olanaksızdır. Ancak söz konusu mimarın Moskova Enerji Santrali'nin Kazan Dairesi'ni konstrüktivist tarzda yapması, konstrüktivistlerin S. S. C. B'deki mimarlar üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Moskova Enerji Santrali'nin Kazan Dairesi Kremlin Sarayı'na yakın kent merkezinde yer alan bir bölgeye inşa edilmiştir. Moskova Nehri'nin kıyısında yer alan santral binasına kazan dairesi binası eklenmiş ve yapımı 1927 yılında tamamlanmıştır (Şekil 4.26). Yapının niteliklerine bağlı olarak Zholtovsky'nin bu dönemde Sovyet Modernizmi ile uzlaştığı ifade edilebilir (Pare, 2007). Yapının orijinal planlarına günümüzde ulaşılabilmesi nedeniyle kazan dairesi binasının bütün fonksiyonel özellikleri detaylı bir biçimde ele alınamamaktadır. Ancak kazan dairesi binasının Zholtovsky tarafından konstrüktivist tarzda inşa edilmesinin Sovyet mimarisinin gelişiminde kırılma noktası olduğunu vurgulamak gerekmektedir.



Şekil 4.26 : Moskova Enerji Santrali Kazan Binası.

1920'li yıllarda Narkompros tarafından görevlendirilmiş ve Vkhutemas'ta ders veren Zholtovsky nüfuzlu bir mimar ve plançı olarak 1917 Ekim Devrimi öncesinde çalışmalarını beğendiği Ilya Golosov, Konstantin Melnikhov, Viktor Vesnin, Nikolai Ladovsky gibi isimlerle birlikte çalışmıştır (Cooke, 1990). Ancak çelişkili olan durum aynı dönemde 1920'li yıllarda Zholtovsky'nin mimarlıkta geleneksel yaklaşımı benimseyerek modernist iki kanada karşı teorik düzlemde savaşımasıdır. 1923 – 1927 yılları arasında OSA ve ASNOVA arasındaki karşıtlık göz önünde bulundurulduğunda gelenekselciliği savunan Zholtovsky'nin endüstriyel yapıların tasarımında konstrüktivist yaklaşımı kabul etmesi, kariyeri süresince savunduğu teorilerin ve metotların konstrüktivistler tarafından çürütüldüğü anlamına gelmektedir (Khan-Magomedov, 1987)

Bu bağlamda Moskova Elektrik Santrali'nin Kazan Dairesi yapımının tamamlanmasıyla konstrüktivistler sadece geleneksilcilere karşı değil rasyonalistlere karşı da büyük bir zafer kazanmıştır. Yaşanan gelişmelerin sonucunda Zholtovsky'nin öğrencisi Nikolai Kolli'nin konstrüktivist yaklaşımı benimseyerek OSA üyesi olması şaşırtıcı değildir.

Nikolai Kolli'nin bu dönemde genç konstrüktivist mimarlar arasında sivrilen bir figür olduğunu ifade etmek mümkündür. Bunun temel nedeni Vesnin Kardeşler ile Dinyeper Elektrik Santrali Projesi'nde görev almış olması ve Centrosoyuz Binası projesinde Le Corbusier ile birlikte çalışmasıdır. Alexander Vesnin'in yapıyı "100 yıldır Moskova'da inşa edilmiş en mükemmel yapı" ifadesiyle tanımlamıştır (Cohen, 2004) (Şekil 4.27).

1928 yılında Centrosoyuz için açılan mimarlık yarışmasının kazanını Le Corbusier olmuş, Kolli'nin 1929 yılında Centrosoyuz projesi ile ilgili kaleme aldığı makale Sovremennaya Arkhitektura'da yayınlanmış ve projeyi S. S. C. B'ye Kolli tanıtmıştır. 1930 yılında Centrosoyuz'un inşası başlamasına karşın Le Corbusier bir daha S. S. C. B'ye dönmemiş, yapı Kolli'nin gözetiminde inşa edilmiş, orijinal tasarımlar üzerinde değişiklikler yapılmış ve Le Corbusier'un kendisi için bir hayal kırıklı olduğundan ve projenin inşa sürecinin bütününe vakıf olmadığını ifade ettiği bir mektubu Alexander Vesnin'e yollamıştır (Epstein-Pliouchtch, 2002).



Şekil 4.27 : Centrosoyuz.

1930 – 1936 yılları Kolli ile Le Corbusier'nin birbirilerine proje ile ilgili yolladıkları mektuplar tasarımın orijinalinde yapılan değişiklikleri açıkça ortaya koymaktadır. Yapının cephesinde tasarlananın aksine daha kalın olan çift camlı metal çerçeve

kullanılmış, yüksek kaliteli cama erişimin bu dönemde olanaksız olması nedeniyle iki farklı renkte cam tercih edilmiştir. Basit silindirik biçimindeki kolonların S. S. C. B tarafından sömürgeci bir üslubun izlerini taşıdığı düşünüldüğü için binanın arka cephesinde yivli pilotiler kullanılmıştır. Yapının ana salonunda yer alan kolonların kaideleri siyah mermer yerine gri mermerden ve kornişleri meşeden yapılmıştır. Mekanın duvarları sarı renkteki Kırım mermeri ile kaplanmış, döşemeleri açık gri renkli büyük kare mermerlerin koyu gri çizgilerden oluşturulan çapraz desenlerin içine yerleştirilmesiyle tamamlanmıştır. Yapının ofis bölümleri ise büyük ölçüde soluk renkli ahşap kullanılarak dekore edilmiştir. Kompleksin bütününde yapının temel ilkeleri ve kompozisyonu Kolli tarafından önemli ölçüde değiştirilmiş ve yenilenmiştir (Cohen, 2008).

Orijinal tasarımında ön görülen malzemeler yerine farklı malzemeler kullanılması ve arka cephede yivli sütunların veya pilotilerin kullanılması yapının inşa sürecinde yaşanan gelişmelerle ilgilidir. Yapının inşa sürecinin I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın kabul edilmesiyle birlikte S. S. C. B'nin farklı bölgelerinde ihtiyaca yönelik olarak büyük yapıların inşa edilmesi, Centrosoyuz'un inşasında gerekli olan malzemelerin temin edilememesine neden olmuştur. Yivli sütunların kullanılması ise sosyalist gerçekçilik doktrininin kabul edilmesi ve modern yaklaşıma sadece biçimsel olarak değil ideolojik olarak getirilen bir eleştirinin sonucu olduğu düşünülebilir.

Ancak yivli sütunların orijinal planın parçasında yer almadığını ve yapının karakterinin konstrüktivist olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Le Corbusier Kolli'den bağımsız olarak konstrüktivist yaklaşımı Centrosoyuz projesi özelinde benimsemiştir (Farmer&Louw, 1993). Mimari düşüncenin netliği, kütle ve hacimlerin inşasındaki hassasiyet, kontrast ve nüansı yansıtan farklı elemanların saflığı, anıtsallığın sade bir biçimde yansıtılması, genel ölçek ve detaylara gösterilen özen yapının konstrüktivist karakterini yansıtmaktadır.

4.4.5 Leningrad Konstrüktivistleri

1920'li yıllarda konstrüktivist hareketin Vkhutemas merkezli yükselmesi nedeniyle konstrüktivistlerin Moskova'da yarattığı etkiden St. Petersburg'da(Leningrad) söz edilememektedir. 1917 Ekim Devrimi'nin öncesinde Rus mimarların çalışmaları klasisizm, eklektisizm ve Rus Art Nouveau'sunun sembollerini içermesine bağlı

olarak devrimin gerçekleşmesinin ardından söz konusu süreç klasisizmin yükselmesiyle devam etmiştir.

S. S. C. B'nin iki büyük kenti olan Moskova ve St. Petersburg mimarisinin gelişim sürecinin farklı olması, Moskova'nın başkent ilan edilmesi nedeniyle dünyaya karşı sosyalist düzeni temsil eden kent olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Moskova'da alınan radikal kararların ve yapılan büyük değişikliklerin St. Petersburg'da aynı dinamikleri karşılamaması mimarlığın gelişimini de etkilemiştir. 1920'li yıllarda St. Petersburg'da Vladimir Shchuko ve proletarya klasisizmi teorisi üzerinde çalışan Ivan Fomin gibi mimarlar St. Petersburg'un mimarlık ortamında öne çıkan isimler olmuş bu dönemde mimarların gelenekselci yaklaşımına karşı durabilecek OSA veya ASNOVA gibi bir mimarlar topluluğu ortaya çıkmamıştır. 1923 yılında işçiler için yazlık konut tasarlayan ve tasarımı Sovyet Modernizmi'nin ilk örnekleri arasında yer alan Alexander Gegello, Sovyet Modernizmi'nin St. Petersburg'daki yükselişinde önemli bir rol oynamıştır (Cooke, 1990).

1920'li yılların ikinci yarısında konstrüktivistlerin S. S. C. B'nin bütününde etkisini hissettirmesi ile birlikte konstrüktivist yapılar St. Petersburg'da inşa edilmeye başlamıştır. Gegello'nun ve David Krichevsky'nin tasarladığı ve inşası 1927 yılında tamamlanan Gorki Kültür Sarayı örnek olarak gösterilebilir (Cooke, 1991). Modern yaklaşımın neredeyse etkisiz olduğu bir düzlemde 1927 yılında konstrüktivist yaklaşımın ürünü olan kültür sarayının St. Petersburg'un merkezine inşa edilmesi konstrüktivistlerin St. Petersburg'daki etkisinin başlangıcı olarak kabul edilebilir.

1925 – 1927 yılları arasında kültür evi olarak adlandırılan Gorki Kültür Sarayı, St. Petersburg'da inşa edilen ilk konstrüktivist yapılar arasında yer almaktadır (Şekil 4.28). Simetrik yapı, kama biçiminde 1900 kişilik bir tiyatronun etrafında yer alacak şekilde tasarlanmış, çağın koşullarının getirdiği işlevsellik ortaya çıkarılmıştır (Sennott, 2004). Klasik plana sahip olan yapı Berlin'deki Volksbühne (Halkın Tiyatrosu) yapısıyla ilişkilendirilmektedir. Tasarımlarında çağdaşlarının kullandığı tarihsel figürlerin aksine Leningrad'lı Konstrüktivistler yapıda hacimi ve kütleyi vurgulamışlardır (Hatherley, 2018). Gegello ve Krichevsky'nin birlikte çalıştıkları diğer büyük proje ise St. Petersburg'un Kirov bölgesinde yer alan ve inşası 1931 – 1935 yılları arasında tamamlanan teknik okuldur. Yapının teknik okul olarak kullanılan kısmı yangından dolayı yıkılmış ve sadece giriş kısmı ayakta kalabilmiştir.



Şekil 4.28 : Gorki Kültür Sarayı.

St. Petersburg’da Gegello ve Krichevsky’nin ardından gelen üçüncü isim ise Grigori Simonov’dur. Simonov’un 1927 yılında tasarladığı okul sadece işlevsel olarak değil strüktür açısından da konstrüktivist tarzı güçlü bir biçimde yansıtmaktadır (Şekil 4.29). İnşası 1929 yılında tamamlanan yapı adeta basit geometrik formların kompozisyonundan oluşmaktadır. Simonov’un tasarımı ile 1910’lu yıllarda avangard sanatçıların yaptığı kübo – fütürist çalışmalarla veya Melnikhov’un pavilyon tasarımı arasında kolaylıkla ilişki kurulabilir.



Şekil 4.29 : St. Petersburg Okul Yapısı.

Yapı Ekim Devrimi’nin 10. yıldönümü anısına inşa edilmiş, kat planları çekiç ve orak referans alınarak yapılmıştır. Yapının dış cephe duvarları aşınmış olmasına rağmen yapı günümüze kadar korunmuş ve işlevini kaybetmemiştir (Pare, 2007). Labaratuvarlar, spor salonu ve kıyafet değiştirmek için kullanılan odalar ana blokta, görece daha küçük olan blokta ise sınıflar konumlandırılmıştır. İki blok arasında dış cepheden görülebilen bir koridor aracılığı ile bağlantı sağlanmıştır (Cooke, 1991).

Leningrad’lı konstrüktivistlerin tasarımlarının inşa edildiği dönemde yaşanan önemli gelişmelerden biri inşası 1929 – 1930 yılları arasında tamamlanan NKPS (Halk Ulaştırma Komiserliği) Binası’nın tasarımının konstrüktivist tarzda Ivan Fomin tarafından yapılmasıdır (Şekil 4.30). Ancak neo klasik üslup ile neo klasik üslup arasında ilişki kurarak proletarya klasisizmi adını verdiği mimari yaklaşımı geliştiren Fomin, NKPS binasını proletarya klasisizminin en iyi örneği olarak tanımlamıştır (Khan-Magomedov, 1987). Ancak yapının nitelikleri ve Fomin’in kariyeri süresince inşa ettiği ve tasarladığı yapılar göz önünde bulundurulduğunda NKPS Binası’nın proletarya klasisizminin bir ürünü olduğunu ifade etmek olanaksızdır.

NKPS Binası 1917 Ekim Devrimi ardından işlevi değiştirilmiş ve 18. Yüzyılda inşa edilmiş olan Sapsnoi Sarayı’nın yerine yapılmıştır (Pare, 2007). Var olan yapının üzerine iki kat daha inşa edilmiş, cepheler pürüssüzleştirilmiş, pencere açıklıklıklarının şekli değiştirilerek simetrik hale getirilmiştir ve kent üzerinde yükselen dokuz katlı saat kulesi yapıya eklenmiştir. Yapının bütününde neo klasik veya herhangi bir tarihselci üslubun izleri görülememektedir. Yapının yatayda ve düşeyde uzaması dolayısıyla hacmiyle kent merkezinde belirginleşmesi, yapının cephesinde dikkat çeken unsurların sadece kullanılan endüstriyel malzemeler ve kule üzerinde yer alan saat olması dikkat çekici detaylardır. Sosyalist düzenin propagandasının doğrudan değil dolaylı yoldan kent üzerinde yükselen yapıların üst bölümünde teknolojik detaylara yer verilerek yapılması konstrüktivist mimarlığın karakteristik özelliklerinden biridir.



Şekil 4.30 : NKPS Binası.

Bu bağlamda NKPS Binası Rodchenko'nun Sovyet Vekil Evi ve Gelecek Tek Hedefimiz adlı büfe tasarımını anımsatmaktadır. Farklı bir açıdan konstrüktivistlerin ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen tasarımlarında yer alan çağının ötesindeki teknolojinin elimine edilmiş biçiminin ve reel düzlemdeki karşılığının NKPS Binası olduğu ifade edilebilir. Catherine Cooke'un NKPS Binası ile birlikte Fomin'in aynı dönemde RKP'nin yürütme komitesinin merkezi olarak inşa ettiği yapıyı konstrüktivist mimarlık kapsamında değerlendirmesi bu savı desteklemektedir. (Cooke, 1991).

Sovyet Modernizmi'nin St. Petersburg'daki son örneklerinin inşa edildiği 1930 – 1934 yılları arasında öne çıkan son konstrüktivist mimarın Noi Trotsky olduğu ifade edilebilir. Kirov ilçesinin merkezine inşa edilen Sovyetler Evi'nin inşası 1934 yılında tamamlanmıştır (Şekil 4.31). Yatay pencere şeritleri ile tanımlanan uzun, dört katlı blok yapı dikey olarak uzanmakta ve bir kanadı yuvarlak cephe ile sonlanmakta diğer kanadında ise 10 katlı köşe balkonları bulunan kule yer almaktadır (Sennott, 2004).



Şekil 4.31 : Sovyetler Evi.

Trotsky'nin ikinci büyük tasarımı olan Kirov Kültür Sarayı'nın inşası ise yaklaşık olarak Sovyetler Evi ile aynı dönemde başlamış ve 1937 yılında tamamlanmıştır (Şekil 4.32). Sovyetler Evi'nin konstrüktivist karakteri göz önünde bulundurulduğunda Kirov Kültür Sarayı örneği üzerinden Sovyet Mimarisi'nin değişimi kolaylıkla anlaşılabilir. Modern tasarıma sahip yapının cephesinde girintili sütunların kullanılması ve kesme taşların vurgulanması, aynı dönemde yapılan pek çok yapıda görüldüğü gibi modern mimarlık ile sosyalist gerçekçi mimarlık arasındaki sıkışmışlığı açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil 4.32 : Kirov Kültür Sarayı.

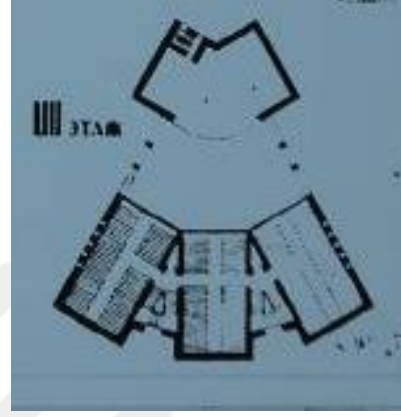
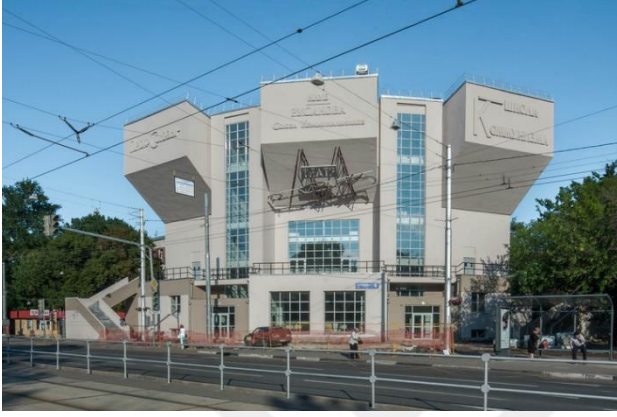
4.4.6 Konstantin Melnikov

Konstrüktivist mimarlığın gelişim sürecinde Vesnin Kardeşler, Ilya Golosov, Moisei Ginzburg ile birlikte öne çıkan isim Konstantin Melnikov'dur. 1920'li yıllarda OSA ile ASNOVA'nın yarattığı taraflaşmanın bir parçası olmamış ve mimarlık kariyeri süresince bağımsız bir noktada kendini konumlandırmıştır. Çalışmanın Sovyet Modernizmi – Modern Mimarlık İlişkisi bölümünde belirtildiği gibi Melnikov'un ASNOVA üyeliği formalitenin ötesine geçmemiştir. Bununla birlikte mimarlık pratiğinde konstrüktivist yaklaşımı benimseyen Melnikov'un kendini konstrüktivist olarak adlandırmaması, konstrüktivist tarzdaki mimarlık pratiği ile değil konstrüktivistlerin söylemlerinin bütününe katılmamasıyla ilişkilidir.

1920 – 1922 yılları arasında Vkhutemas'ta ders veren, Ilya Golosov ile birlikte deneysel mimarlık atölyeleri düzenleyen ve Ivan Zholtovsky'nin ofisinde çalışan Melnikov'un S. S. C. B'de dikkat çeken projesinin Makhorka Pavilyon'u olduğu ifade edilebilir. Ancak Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi (Paris Expo) için tasarladığı Sovyet Pavilyonu tasarımının ödül almasıyla S. S. C. B'de yıldızı parlamıştır (Cecil, 2006). Melnikov'un mimarlık pratiğinin de Rusakov İşçi Kulübü'nün inşasının 1927 yılında tamamlanmasına bağlı olarak bu dönemde başladığı ifade edilebilir.

Rusakov İşçi Kulübü, Ilya Golosov'un işçi kulübü ile birlikte konstrüktivist mimarlığın en ikonik tasarımları arasında kabul edilmektedir (Şekil 4.33, 4.34, 4.35). 1925 – 1927 yıllarının konstrüktivist yapıların inşa edilmeye başladığı dönem olduğu dikkate alındığında söz konusu yapı işçi kulübü tasarımlarının ilk örneklerinden biridir. Bu bağlamda Rusakov İşçi Kulübü'nün konstrüktivist mimarlar için model

oluşturduğu ifade edilebilir. Melnikov Rusakov İşçi Kulübü'nü “Kulüp hareketli parçalar tarafından farklı boyutlara ayrılmış auditoria sistemidir. Bu auditoria ihtiyaç duyulduğunda kompozit performans ve toplantı alanlarına dönüştürülebilir” ifadesiyle tanımlamıştır (Bokov, 2017, s. 414). Her mekanı bölen hareketli duvarlar aracılığıyla söz konusu yapı; 350, 450, 550, 775, 1000 veya 1200 kişilik bir toplanma alanına dönüştürülebilir hale getirilmiştir (Cooke, 1990).



Şekil 4.33 : Rusakov İşçi Kulübü.

Şekil 4.34 : Rusakov İşçi Kulübü Plan.



Şekil 4.35 : Rusakov İşçi Kulübü İç Mekân (Günümüz).

Dinamik şekilde inşa edilen, basit geometrik formların kompozisyonundan oluşan yapı, üçgen bir zemin üzerinde yelpaze şeklinde açılarak yükselen üç ana bloktan oluşur. Yapının dışına taşan bloklar kolonlarla desteklenirken cephede yer alan merdivenler aynı zamanda yangın merdiveni olarak tasarlanmıştır. Yapının arka avlusunun duvarlarında tuğla kullanılmış ve bu yolla söz konusu avluda işçi kulübünde vakit geçiren insanların bir araya gelebileceği samimi bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır (Palmer, 2016).

Rusakov İşçi Kulübü'nde dikkat çeken malzemeler beton ve cam olmasına karşın Makhorka Pavilyonu örneğinde de görüldüğü gibi Melnikov diğer konstrüktivist mimarlardan farklı olarak ahşap ve tuğla gibi geleneksel malzemeleri de kullanmıştır. Vurgulanması gereken husus işçi kulüpleri eğitim, kültür – sanat etkinliklerinin yapıldığı ve işçileri sosyalist düzenin öznesi olduğunu hissettiren mekanlardır. İşçilerin mesai saatlerinin ardından işçi kulüplerinde katıldıkları aktivitelerin sosyalleşmeleri için bir araç olduğu göz önünde bulundurulduğunda Melnikov'un yapının arka avlusunu işçilerin sosyalleşebileceği bir alan olarak tasarlaması, işçilerin bir etkinlik içinde bulunmadıkları zamanda dahi sosyalleşebileceklerini hatırlatma amacı taşımaktadır. Bu bağlamda konstrüktivist mimarların tasarımlarında esas aldıkları sosyal yoğunlaştırıcı kavramının Rusakov İşçi Kulübü'nde karşılık bulunduğunu ifade etmek gerekmektedir.

Rusakov İşçi Kulübü'nün inşasının tamamlanmasının ardından Melnikov, 1927 – 1930 yılları arasında konstrüktivist karaktere sahip Frunze, Burevestnik gibi işçi kulüpleri inşa etmiştir (Şekil 4.36). Her iki kulübün de basit geometrik formların kompozisyonundan oluştuğu, kütle ve hacmin vurgulandığı dış cepheden açıkça görülmektedir. Bununla birlikte Frunze İşçi Kulübü ile Makhorka Pavilyonu tasarımı arasında kolaylıkla benzerlik kurulabilir. Ancak Melnikov'un inşa edilen tasarımları sadece işçi kulüpleri ile sınırlanamamaktadır.



Şekil 4.36 : Frunze İşçi Kulübü.

Kendisi ve ailesi için tasarladığı, Melnikov Evi olarak bilinen konut yapısı, konstrüktivist mimarlığın özgün örneklerinden biri olmasının yanı sıra konstrüktivist mimarların tasarımlarına kıyasla cesur bir denemedir (Şekil 4.37, 4.38,4.39). S. S. C. B'de Melnikov'un kendi evini inşa etmesi bu dönemde istisnai bir durumdur.

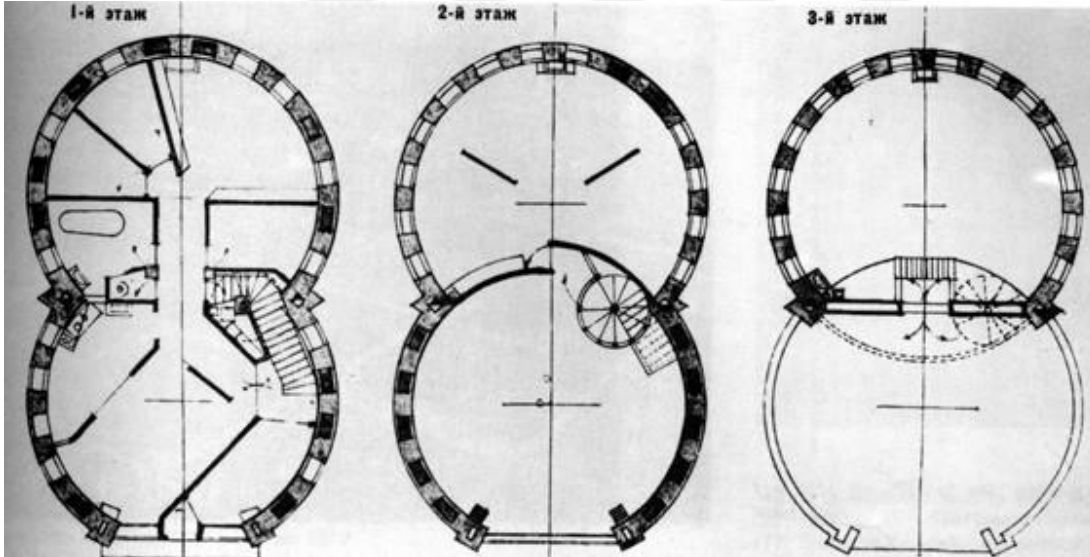
Herhangi bir mimarın bu dönemde kendi evini inşa ettiğine dair bir veri günümüze ulaşmamıştır. Melnikov Evi'nin inşa süreci söz konusu mimarın Moskova'daki yetkili kurumlardan izin almasıyla başlamıştır. Melnikov'un bir prototip yaratma ihtimali yetkililerin ilgisini çekmiş ve Melnikov gerekli izni alabilmiştir.



Şekil 4.37 : Melnikov Evi.



Şekil 4.38 : Melnikov Evi Giriş.



Şekil 4.39 : Melnikov Evi Kat Planları.

Birbirine eklemlenmiş silindirlere oluşan yapının ana malzemesi beton değil ağırlığa dayanıklı bir tuğladır. Yapının duvarlarında sadece alçı ve sıva kullanılarak diagrid bir sisteme dönüştürülmüş buna bağlı olarak herhangi bir destek elemanı kullanılmamıştır. Caddeye bakan silindirin zemin katı hol, yemek odası ve mutfak; altıgen pencerelere sahip silindirin zemin katı ise tuvalet, dinlenme odası ve kıyafet odası yer almaktadır. Sokağa bakan silindirin birinci katı salon olarak işlevlendirilmiş ve geniş pencereler kullanılarak aydınlatma sağlanmıştır. Altıgen

pencerelere sahip silindirin birinci katında ise yatak odası ve ikinci katında terasa erişimin sağlandığı stüdyo bulunmaktadır (Davies, 2006).

1929 yılında inşası tamamlanan Melnikov Evi'nin inşa edilen konstrüktivist yapılarla veya bu dönemde dünyada yükselen mimari akımlarla ilişkisi; söz konusu yapının işlevi, tasarımı ve inşasında kullanılan malzemeler referans alınarak kurulamamaktadır. Ancak El Lissitzky'nin basit geometrik formlardan yola çıkarak tasarladığı ve mimarlığın ara formları olarak tanımladığı Proun'lar Melnikov Evi ile ilişkilendirilebilir.

Delinmiş silindir görünümüne sahip yapı, dışarıdan bakıldığında bir evi değil platenaryumu andırmaktadır (Cecil, 2006). Melnikov Evi'nin geleceğin mimarisi için bir prototip olabileceği kabul edilerek inşasına izin verildiği ve ütopyacı yaklaşıma sahip konstrüktivistlerin fütürist mimari tasarımları göz önünde bulundurulduğunda Melnikov'un ütopyacı konstrüktivistlerle aynı yaklaşımı benimsediği ifade edilebilir. 1936 yılında inşası tamamlanan ve tasarımı Konstantin Melnikov'a ait olan Gosplan Garajı bu savı destekler niteliktedir (Şekil 4.40, 4.41).

Araba garajı olarak tasarlanan kompleksin ana bölümünü içinde kafeterya bulunan ve cephesinde göz biçiminde pencereye sahip olan yapı oluşturmaktadır. Garajın yanında idari birim olarak işlevlendirilmiş dört katlı bir binanın batı cephesinde yarım sütunlarla kesilmiş izlenimini veren yivli bir yüzey yer almakta, pencereler avluya bakmaktadır. Michale Pare söz konusu yapıyı ekspresyonist bir proje olarak tanımlamış ve tasarımı konstrüktivizmin aksine fütürizme yakın bulunduğunu ifade etmiştir (Pare, 2007). Pare'ın ifadesi konstrüktivist mimarlığı inşa edilen konstrüktivist projelerle sınırlandırmasından kaynaklanıyor olabilir.



Şekil 4.40 : Gosplan Garajı.



Şekil 4.41 : Gosplan Garajı.

Fakat konstrüktivist mimarlık, ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen örneklerle bir bütün olarak ele alındığında Melnikov Evi ve Gosplan Garajı ile konstrüktivizm arasındaki bağlantı görülebilir. Fütürizm konstrüktivistlerin sanat ve ütopya mimarlığı düzleminde yaptıkları üretimin karakterini oluşturan en önemli unsurlardan biri olmasının yanı sıra konstrüktivist ilkeleri mimarlığa uyarlayarak geleceğin yapılarını inşa edenler konstrüktivistlerdir. Çalışmanın Sovyet Modernizmi bölümünde belirtildiği konstrüktivistlerin 1920'li yıllardaki etkisi ve Melnikov'un konstrüktivizmin öncü isimleri ile kurduğu ilişki göz önünde bulundurulduğunda Melnikov'un mimari yaklaşımında Rodchenko, Tatlin, Lissitzky ve Vesnin gibi isimlerin etkili olmadığını ifade etmek olanaksızdır. Dolayısıyla Melnikov'un işçi kulüplerinde sosyalist kültürün ve konstrüktivist yaklaşımın, Gosplan Garajı ve Melnikov Evi'nde ise ütopya mimarlığının örneklerini tasarlayan konstrüktivistlerin etkili olduğu ifade etmek mümkündür.

4.4.7 Konstrüktivist Mimarlığın Değerlendirmesi ve Sovyet Modernizmi'nin Sonu

S. S. C. B'de mimarlığın gelişim süreci kronolojik olarak ele alındığında Sovyet Modernizmi'nin ve konstrüktivist mimarlığın yükseleceği zemini oluşturan gelişmeler; 1922 yılında Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu'nun geliştirdikleri yaklaşımı deklare etmesi, 1923 yılında MAO'nun Emek Sarayı için açılan mimarlık yarışması ve aynı yıl Moskova'da Rus Tarım ve El Sanatları Sergisi'nin düzenlenmesi olarak sıralanabilir. Pratikteki yansımaları ise sırasıyla Vkhutemas'ta eğitim alan öğrencilerin konstrüktivizmi sahiplenerek Alexander Vesnin'i referans olarak kabul etmeye başlamaları, Vesnin Kardeşlerin Emek Sarayı projesinin S. S. C. B'de yankı uyandırması ve farklı jenerasyonlardan mimarların Sovyet Modernizmi'nin ilk örneklerini tasarlamasıdır.

1924 yılında Ginzburg'un Vesnin Kardeşler'den etkilenecek konstrüktivist yaklaşımı benimseyerek Style and Epoch çalışmasını kaleme alması konstrüktivist mimarlığın teorik altyapısını hazırlamış ve 1925 yılında OSA'nın kurulması ile birlikte konstrüktivist mimarların örgütlenebileceği, teorik ve pratik üretimlerini geliştirebilecekleri bir platform oluşması konstrüktivistlerin sadece Moskova'da değil S. S. C. B'nin mimarlık ortamında etkisini hissettirmesini sağlamıştır.

Ancak bu süreç NEP'in yürürlüğe koyulmasından ve S. S. C. B'nin kuruluşundan bağımsız gelişmemiştir. Rus Tarım ve El Sanatları Sergisi için; Melnikov, Kolli, Pantelemeion Golosov, Ginzburg gibi mimarlar NEP döneminin başlangıcı olmasından dolayı kır nüfusunun çalışma hayatını kolaylaştıracak ve ihtiyaçlarına cevap verecek farklı özelliklere sahip pavilyonlar tasarlamışlardır. Emek Sarayı yarışması ise sosyalist düzenin karakterini, ideolojisini yansıtacak bir yapı inşa edilmesi amacıyla düzenlenmiştir.

1925 – 1927 yılları arasında işçilerin ve sosyo – kültürel ihtiyaçlarının giderilmesi, kolektif yaşamın örgütlenmesi ve sosyalist düzenin yaşayan mimari formlarının proletarya kültürünü işçilere taşıması amacıyla işçi kulüpleri tasarlanmıştır. OSA grubunun geliştirdiği sosyal yoğunlaştırıcı teorisinin ilk örnekleri olan işçi kulüpleri 1925 – 1927 yılları arasında inşa edilmiş, 1930'lu yılların ardından kitlesel etkinliklerin daha büyük mimari hacimlere ihtiyaç duymasından dolayı kültür sarayları işçi kulüplerinin yerini almıştır. 1928 yılında I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın yürürlüğe koyulması ile birlikte S. S. C. B'nin farklı bölgelerinde kültür sarayları ile birlikte santraller, idari binalar, konut yapıları olmak üzere büyük projeler inşa edilmiş, tasarımları konstrüktivist mimarlar tarafından yapılmıştır. Bu dönemde konstrüktivist yaklaşımı benimseyen mimarlar OSA üyesi olmuş veya konstrüktivist tarzda yapılar inşa ederek konstrüktivistlerin teorilerini benimsemeye başlamışlardır. OSA'nın yayın organı olan Sovremennaya Arkhitektura'da 1926 – 1930 yılları arasında konstrüktivistlerin geliştirdikleri teoriler, inşa ettikleri yapılar ve tasarımlara yer verilerek konstrüktivist mimarlık S. S. C. B'ye tanıtılmıştır.

STROIKOM'un kurulması ile birlikte sosyalist düzenin standart ev tipleri üzerinde çalışılmaya başlanmış, 1928 – 1930 yılları arasında Ginzburg ile birlikte OSA üyesi olan mimarlar konut yapıları tasarlamışlardır. Sosyal yoğunlaştırıcının en radikal örneklerinden biri olan Narkomfin Evi 1928 – 1932 yılları arasında inşa edilmiş ve aynı zamanda sosyal yoğunlaştırıcı referans alınarak S. S. C. B'nin farklı bölgelerinde konut yapıları inşa edilmiştir. Aynı dönemde St. Petersburg'da akademik ortamda mimarlar tarafından gelenekselci yaklaşım benimsenmesine ve neo klasik üsluptaki yapıların St. Petersburg mimarisini domine etmesine karşın konstrüktivistler söz konusu kentte etkisini hissettirmiş ve konstrüktivist yaklaşımı benimseyen mimarların projeleri kentin önemli noktalarında konumlandırılmıştır.

Konstrüktivist yapıların niteliği ele alındığında ise; kültür Sarayları, idari binalar, santraller, garajlar ve büyük konut yapılarında sadece kullanılan endüstriyel malzemeler ve teknolojik detaylar vurgulanmıştır. Yatayda ve düşeyde yükselen yapılar kent merkezinde kütleleriyle dikkat çekecek şekilde tasarlanmış, somut propaganda vurgusu yapan öğeler cephelerde kullanılmamış, sade bir biçimde bırakılmıştır. İnşa edilen konstrüktivist yapıların tamamında uzamsal bağlantılar kurulmuş, işlevi olmayan bir detaya yer verilmemiştir. İşçi kulüpleri, okul ve konut tasarımları ise basit geometrik formların kompozisyonuyla oluşturulmuş ve hacim vurgulanmıştır. Sosyalist düzen, proletarya kültürü, kolektif yaşam üçgeninin içinde şekillenen tasarımların fonksiyonu ön plana çıkarılmış, yapılarda anıtsallık ve fonksiyon iç içe geçirilmiştir.

İnşa edilen konstrüktivist yapıların nitelikleri bir bütün olarak göz önünde bulundurulduğunda ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen tasarımların niteliklerinin reel düzlemde karşılık bulduğunu ve inşa edilen konstrüktivist yapıların karakterini oluşturduğunu ifade etmek mümkündür. Konstrüktivistlerin mimarlık pratiğinde belirleyici olan unsur ise S. S. C. B'deki işçilerin yaşam biçimidir. Konstrüktivist mimarlar da modernist mimarlar gibi insanı ve “modern” yaşamı referans almaktadır. Ancak S. S. C. B'deki modern yaşam ile dünyanın geri kalanındaki modern yaşamı oluşturan dinamiklerin farklı olmasına bağlı olarak konstrüktivist yapıların işlevi S. S. C. B'deki yaşam biçimine özgüdür. Kültür sarayı, işçi kulübü, komün evi gibi sosyal yoğunlaştırıcılar konstrüktivist mimarların mimarlık tarihindeki yerini belirginleştirmektedir.

Ancak mimarlık pratiği biçim olarak konstrüktivistlerin ütopya mimarlığı kapsamında değerlendirilen örneklerinin izlerini taşımasına ve sosyalist düzenin oluşturduğu gündelik yaşam ekseninde şekillenmesine karşın modern mimarlık pratiğinin dışında değerlendirilememektedir. Yaklaşımlar arasındaki fark belirtildiği gibi S. S. C. B'nin siyasi, ekonomik ve kültürel yapısının batı ülkelerinden farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak konstrüktivist yapıları inşa eden mimarlar, modern mimarlığın teorisinden bağımsız bir teori değil sosyalist düzene içkin bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Dolayısıyla konstrüktivizmin biçimsel olarak karakter kazandırdığı modern yapılar ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist mimarlığın avangard sanat ile ilişkilendirilerek Sovyet Modernizmi adı altında tanımlanması bunu kanıtlar niteliktedir.

Sovyet Modernizmi'nin ve konstrüktivist mimarlığın S. S. C. B'de sonlanmasının nedenleri çalışmanın Ütopya Mimarlığının Değerlendirilmesi ve Avangardın Problemleri bölümünde açıklanmaktadır. Konstrüktivist mimarlığın reel düzlemde inşa edilen örneklerinin veya söz konusu örnekleri inşa eden mimarların bu süreçte belirleyici olmadığını ifade etmek gerekmektedir. Konstrüktivist mimarlığın gelişim sürecinde görüldüğü gibi 1925 – 1927 yılları arasında ilk konstrüktivist projeler inşa edilmiş, 1928 – 1934/1936 yılları arasında I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın programı kapsamında inşa edilen büyük projeleri konstrüktivist mimarlar tasarlamışlardır. Aynı dönemde kurulan STROIKOM'un başında Ginzburg ve konstrüktivist mimarlar görevlendirilmiştir. Dolayısıyla OSA'ya üye olan mimarlar S. S. C. B'nin mimarlık ortamında en etkili olan mimarlar olmasının yanı sıra RKP'nin tercih ettiği mimarlardır. Ancak sosyal realizmi benimseyen sanatçılar ve konstrüktivist sanatçılar arasındaki karşıtlığın mimarlık alanında 1929 yılında VOPRA'nın (Tüm Rusya Proleter Mimarlar Derneği) kuruluşu ile yükseldiği ifade edilebilir.

VOPRA konstrüktivist yaklaşımı ve modern mimarlığı S. S. C. B'nin kültürü ile ilişkisi olmadığını ifade ederek mahkum etmiştir (Cooke, 1990). 1920'li yıllarda konstrüktivistlerin ve diğer avangard sanatçıların yaptıkları üretimin işçi sınıfını temsil etmediği ve işçi sınıfında karşılığı olmadığı eleştirileri göz önünde bulundurulduğunda VOPRA ile konstrüktivistler veya OSA arasındaki karşıtlığın bu zemin üzerinde temellendiğini ifade etmek mümkündür. Ancak konstrüktivist mimarların inşa ettiği yapılardan bağımsız olarak bu sorun ideolojik bir sorundur. Bu noktada 1934 yılında RKP'nin 17. Kongresi'nde kabul edilen sosyalist gerçekçilik doktrinin içeriğinin incelenmesi gerekmektedir.

Dört madde ile tanımlanan doktrinde; sanatın işçiler tarafından anlaşılabilir olması, temsili düzlemde realist olması, gündelik yaşamdan sahneler ile ilişkilendirilmesi, devletin ve partinin amaçlarını destekleyici olması gerektiği vurgulanmaktadır (Rasmussen, 2010). Bu bağlamda konstrüktivist programın S. S. C. B'de sonlandırılmasının temel nedeni konstrüktivistlerin yaptıkları üretimin halkta karşılığının bulunmaması ve sosyalist ideoloji ile çelişmesi olduğunu ifade etmek mümkündür.

1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından RKP ile konstrüktivistler arasındaki ideolojik karşıtlık, konstrüktivistlerin S. S. C. B'nin nesnel gerçekliğine uygun ve dönemin ihtiyaçlarına cevap veren üretimler yapmaması, söz konusu

retimlerin halkta karşılığının olmaması ve konstrüktivistlerin sadece “syem” düzleminde sosyalist ideolojiyi sahiplendikleri göz önünde bulundurulduğunda sosyalist gerçekçilik doktrininde yer alan maddeler keyfi kararlara dayanmamakta ve gerçekçi bir düzleme oturmaktadır. Ancak konstrkivist yapıları inşa eden mimarların bu sürecin dışında olduğunu konstrüktivist mimarlığın 1925 – 1934/1936 yılları arasındaki gelişimini referans göstererek hatırlatmak gerekmektedir. Reel düzlemde Konstrüktivist mimarlığın sonlandırılması, inşa edilen yapıların işlevsiz olmasından dolayı değil 1917 – 1934 yılları arasındaki süreçte ortaya çıkan ideolojik problemlerin ve nesnel sorunların üzülmesi adına alınan kararların her alanda yapılan üretim için geçerli olmasından kaynaklanmaktadır.



5. SONUÇ

1917 Ekim Devrim'nin gerçekleşmesinin ardından sosyalist ideolojiyle organik bağı olan ve sosyal realizmi benimseyen sanatçılar değil sanatı ve sanatçıyı sınıfsal ilişkilerden bağımsız, özerk bir alanda konumlandıran konstrüktivistler Lunaçarski tarafından devlet kurumlarında görevlendirilmiştir. 1918 – 1920 yılları arasında Tatlin'in sanat ile üretim, sanatçı ile işçi arasında özdeşlik kurması, sanat ile mimarlık arasındaki ayrımı ortadan kaldırması ve 1920 yılında Vkhutemas'ın eğitim programının Tatlin'in fikirleri ile paralel olması konstrüktivizm akımının yükseleceği zemini oluşturmuştur. Aynı yıl Tatlin'in konstrüktivist ilkeleri mimarlığa uyarlayarak tasarladığı III. Enternasyonal Anıtı'nın sergilenmesi S. S. C. B'de ve dünyada büyük yankı uyandırmıştır.

Inkhuk üyesi olan avangard sanatçılar 1921 yılında Tatlin'in görüşlerini benimseyerek ve geliştirerek Konstrüktivistlerin Birinci Çalışma Grubu'nu kurmuşlar ve konstrüktivizme “söylem” düzleminde sınıfsal bir kimlik kazandırmaya çalışmışlardır. Vkhutemas'ta konstrüktivistlerden etkilenen öğrenciler Alexander Vesnin'i referans almaya başlamışlar ve Vkhutemas'ta ders veren konstrüktivistler bu dönemde etkisini hissettirmeye başlamıştır. Ancak Proletkült örgütü, Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği, Narkompros'ta görev alan kadrolar avangard sanatçıları ve dolayısıyla konstrüktivistleri, yaptıkları sanatsal üretimin sosyalist düzeni ve işçi sınıfını temsil etmediğini öne sürerek eleştirmişlerdir.

Narkompros'ta görevli olan konstrüktivistler ise bu dönemde sanatı sosyalist düzenle ilişkilendirmeleri ile birlikte sanatın siyasetten bağımsız olması gerektiğini savunan yazılar kaleme almışlar ve söz konusu yazılardan bazıları Anarşi dergisinde yayınlanmış ve konstrüktivizm akımının öncülerinden biri olan Alexei Gan derginin editörlüğünü yapmıştır. Bu durum konstrüktivistlerin yaşadığı çelişkiyi açıkça ortaya koymakta ve konstrüktivistlere yapılan eleştirilerin kaynağını göstermektedir.

Konstrüktivizm akımının yükselmesinde belirleyici olan siyasi gelişmeler; 1917 Ekim Devrimi sürecinde avangard sanatçıların Bolşeviklere destek vermesi, 1918 – 1922 yılları arasında Rus İç Savaşı'nın yaşanması ve Lunaçarski'nin Lenin

tarafından Narkompros'un başında görevlendirilmesi olarak sıralanabilir. S. S. C. B'nin kurulması ve NEP'in yürürlüğe koyulmasına bağlı olarak; 1922 – 1925 yılları arasında Sovyet moderniziminin ilk örnekleri ortaya çıkmış, Vesnin Kardeşler'in Emek Sarayı tasarımı ile birlikte konstrüktivist mimarlık reel düzlemde bir seçeneğe dönüşmüş, konstrüktivizm ile modern mimarlık arasında ilişki kurularak Moisei Ginzburg tarafından konstrüktivist mimarlığın teorisi kaleme alınmış ve konstrüktivist mimarların örgütlendiği OSA kurulmuştur.

Ütopya mimarlığının örneklerini tasarlayan konstrüktivist sanatçılar geliştirdikleri tektonik, form ve faktura disiplinlerini plastik sanatlarla ilişkilendirerek geleceğin mimari yapılarını tasarlamışlar, söz konusu tasarımlar S. S. C. B'nin nesnel gerçekliğinden uzak olması nedeniyle inşa edilememiştir. Bu süreç 1930'lu yıllara kadar sürmüş ve konstrüktivist mimari tasarımlar sadece tiyatrolarda karşılık bulmuştur. Fakat ütöpik tasarımların karakteristik özellikleri ve konstrüktivistlerin geliştirdikleri yaklaşımlar konstrüktivist yapıları inşa eden mimarları etkilemiştir.

1925 – 1927 yılları arasında OSA mimarları S. S. C. B'nin mimarlık ortamını domine etmiş; sovyet modernizmi Moskova, konstrüktivist yaklaşım ise Vkhutemas merkezli S. S. C. B coğrafyasında etkisini hissettirmiştir. OSA ile özdeşleşen sosyal yoğunlaştırıcıların ilk örneği olan işçi kulüpleri bu dönemde inşa edilmeye başlamış, sadece işçilerin fiziksel değil sosyo – kültürel ihtiyaçları gözetilerek tasarlanmış ve sosyalist düzene ait, özgün yapılar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde inşa edilen konut yapılarında da kolektif yaşam kurgulanmış ve sosyal yoğunlaştırıcı teorisi referans alınarak tasarımlar yapılmıştır.

1926 yılında OSA'nın yayın organı olan Sovremennaya Arkhitektura yayınlanmaya başlamış, konstrüktivist mimarlığın teorisi ve pratiği dergi aracılığı ile S. S. C. B'ye tanıtılmıştır. Konstrüktivist yapıların inşa sürecinin başlaması ile birlikte; Vkhutemas'ta eğitim alan öğrenciler ve öncü mimarlar OSA üyesi olmuş ve gelenekselci yaklaşımı benimseyen mimarların konstrüktivist tarzda tasarladıkları yapılar inşa edilmiştir. Bu dönemde Alexander Vesnin ve Moisei Ginzburg konstrüktivizm akımının merkezi ve liderleri haline gelmiştir

1923 – 1927 yılları arasında konstrüktivistler Vkhutemas'ta ve S. S. C. B'nin sanat ve mimarlık ortamında etkili bir konuma gelmiş ve düzenlenen mimarlık yarışmalarında ödül listelerinde yer almışlardır. 1928 yılında I. Beş Yıllık Kalkınma

Planı'nın programı doğrultusunda ve ekonominin NEP dönemine kıyasla iyileşmesinin sonucunda S. S. C. B'nin farklı bölgelerinde ihtiyaca bağlı olarak büyük projeler inşa edilmeye başlamış ve konstrüktivist mimarların tasarımları tercih edilmiştir. Aynı yıl STROIKOM'un kurulması ve standart ev tiplerinin tasarlanması için mimarlardan oluşan komisyonda konstrüktivist mimarlar görevlendirilmiş ve Ginzburg komisyonun başına getirilmiştir. 1928 – 1930 yılları arasında STROIKOM'a bağlı olarak çalışan mimarlar S. S. C. B'nin farklı bölgelerinde kolektif yaşamı konut tasarımlarında kurgulayarak farklı yapılar inşa etmişler, sosyal yoğunlaştırıcı olarak komün evi konsepti bu dönemde ortaya çıkmıştır.

1930'lu yılında eğitim ve kültür aktivitelerinin daha büyük mimari hacimlere ihtiyaç duyması dolayısıyla işçi kulüplerinin yerini kültür sarayları almaya başlamıştır. 1930 – 1936 yılları arasında santraller, idari yapılar, işçi kulüpleri, konut yapıları, kültür sarayları, garajlar, gazete binaları olmak üzere konstrüktivistlerin tasarımları kent merkezlerine inşa edilmiştir. İnşa edilen konstrüktivist yapılar ütöpik tasarımlardan farklı olarak S. S. C. B'nin ihtiyaçlarına cevap vermiş ve sosyalist düzenle özdeşleşmiştir. Ancak 1920'li yıllarda konstrüktivistler ile sosyal realizmi benimseyen sanatçılar arasındaki çatışma, 1929 yılında VOPRA'nın kurulması ile birlikte mimarlık alanında da yükselmiştir. 1930 yılında Vkhutemas kapatılmış, 1934 yılında RKP'nin 17. Kongresi'nde sosyalist gerçekçilik kabul edilmiş konstrüktivist mimarlık ve Sovyet Modernizmi sonlanmıştır.

Dört madde ile tanımlanan doktrinde; sanatın işçiler tarafından anlaşılabilir olması, temsili düzlemde realist olması, gündelik yaşamdan sahneler ile ilişkilendirilmesi, devletin ve partinin amaçlarını destekleyici olması gerektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda 1917 Ekim Devrimi'nden 1934 yılına uzanan süreçte konstrüktivistlerin ve diğer avangard sanatçıların yaptıkları ütöpik tasarımların S. S. C. B'nin nesnel gerçekliğinin dışında olması, halkın ihtiyaçlarına cevap vermemesi ve konstrüktivistlerin sosyalist ideolojiyi teorik düzlemde sahiplenmemesi sosyalist gerçekçilik doktrinini reel bir düzleme oturtmakta ve anlaşılır kılmaktadır. Bu bağlamda sadece inşa edilen konstrüktivist yapılar S. S. C. B'nin nesnel ihtiyaçları, proletarya kültürü ve sosyalist düzenin sunduğu yaşam referans alınarak yapılmış ve toplumun ihtiyaçlarına cevap vermiştir.

1917 Ekim Devrimi'nin yarattığı koşullara bağlı olarak konstrüktivistlerin oluşturduğu sanat – siyaset – üretim üçgeni sonucunda konstrüktivist mimarlık

ortaya çıkmış, aynı üçgenin sosyalist ideoloji ile uyuşmaması ve S. S. C. B'nin ihtiyaçlarına cevap vermemesi nedeniyle konstrüktivizm akımı 1934 yılında sönümlenmiştir.

Sonuç olarak 1920 – 1934 yılları arasındaki süreçte konstrüktivistler mimar, sanatçı ve mühendis arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak Vkhutemas'ın eğitim programında belirleyici olmuşlar ve multi disiplinler bir yaklaşım geliştirerek geleceğin mimari yapılarını tasarlamışlardır. Yapılar nesnel gerçekliğin dışında olması nedeniyle inşa edilememesine karşın konstrüktivist yapıları inşa eden mimarlara model oluşturmuş, konstrüktivist mimarlar 1925 – 1934/1936 yılları arasında devrimin mimarlığın inşa etmişlerdir. Konstrüktivist ilkeleri, sosyalist düzeni referans alan mimarlar, modern mimarlığın pratiği ile birleştirerek sosyalist düzenin ilk ve özgün yapılarını tasarlamışlar; kültür sarayı, işçi kulübü, komün evi gibi inşa ettikleri karakteristik yapılarla mimarlık tarihindeki yerlerini almışlardır.



KAYNAKLAR

- Adaskina, N.** (1992). The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde* (s. 282-294). içinde New York: Guggenheim Museum.
- Addis, B.** (2006). The Crystal Palace and its Place in Structural History. *International Journal of Space Structures*, 3-19.
- Anderson, M. S.** (1978). *Peter the Great*. Londra: Thames and Hudson.
- Anderson, R.** (2015). *Russia: Modern Architectures in History*. London: Reaktion Books.
- Arssenev, S.** (2014). Vladimir Shukhov Pipelines and Water Towers. *Plastic Pipes*, 68-72.
- Artun, A.** (2015). *Sanatın İktidarı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bann, S.** (1990). *The Tradition Of Constructivism*. New York: Ingram Publisher Services.
- Barooshian, V. D.** (1976). Vkhutemas and Constructivism. *The Soviet and Post-Soviet Review*, 197-207.
- Bater, J. H.** (1976). *St. Petersburg Industrialization and Change*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Benjamin, W.** (2017). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Berger, J.** (2007). *Sanat ve Devrim*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bokov, A.** (2017). Soviet Workers Clubs: Lessons from the Social Condensers. *The Journal of Architecture*, 403-436.
- Bokov, A.** (2014). Vkhutemas Training. *Pavilion of the Russian Federation at the 14th International Architecture Exhibition la Biennale di Venezia*, 5-33.
- Bookchin, M.** (2013). *1905'ten 1917'ye Rus Devrimleri*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Bowl, J. E.** (2017). *Russian Art of the Avant - Garde: Theory and Criticism*. Londra: Thamed and Hudson.
- Braun, E.** (1998). *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage*. Iowa: University of Iowa Press.
- Brumfield, W. C.** (1991). *The Origins of Modernism in Russian Architecture*. California: University of California Press.
- Brumfield, W. C.** (2005). From Victor Hugo to Fedor Dostoevskii: 19th Century Perceptions of Architecture as Historical Text. *Journal of Siberian Federal University, Humanities & Social Sciences*, 1026-1036.

- Buchli, V.** (1998). Moisei Ginzburg's Narkomfin Communal House in Moscow: Contesting the Social and Material World. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 160-181.
- Burger, P.** (2017). *Avangard Kuram*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Canbaz Yumuşak, F.** (2012). Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği . *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 47-70.
- Carr, E. H.** (2011). *Bolşevik Devrimi 1917-1923 Cilt I*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Carr, E. H.** (2017). *Bolşevik Devrimi 1917-1923 Cilt II*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cecil, C.** (2006). The Melnikov House-Studio. *Heritage at Risk - Special Edition 2006: The Soviet Heritage and Europe Modernism*, 73-74.
- Cheredina, I. S.** (2007). An architect who could design anything: On the 125th anniversary of the birth of Academician V. A. Vesnin. *Herald of the Russian Academy of Sciences*.
- Chernikhov, I.** (1933). *Arkhitekturnye fantazii. 101 kompozitsiya* . Leningrad: Mezhdunarodnaya kniga.
- Cohen, J.-L.** (2004). *Le Corbusier, 1887-1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age*. Köln: Taschen.
- Cohen, J.-L.** (2008). Le Corbusier's Centrosoyuz in Moscow. *Future Anterior*, 52-61.
- Cooke, C.** (1990). *Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art.
- Cooke, C., & Ageros, J.** (1991). *The Avant – garde; Russian Architecture in Twenties*. London: Academy Editions.
- Çelebican, G.** (1973). Sovyet Rusya'da İktisadi Planlamanın Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 247-287.
- Çerņişevski, N.** (2012). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*. İstanbul: Kor Yayınları.
- Dabrowski, M.** (1991). *Liubov Popova* . Harry N Abrams Inc.
- Dabrowski, M.** (1998). *Aleksandr Rodchenko*. New York: The Museum of Modern Art.
- Davies, C.** (2006). *Key Houses of the Twentieth Century : Plans, Sections and Elevations*. London: Laurence King Publishing.
- Davies, R. W.** (1996). *Crisis and Progress in the Soviet Economy: 1931-1933*. London: Palgrave Macmillan Press.
- Dobb, M.** (1992). *Kapitalizmin Gelişimi Üzerine incelemeler*. İstanbul: Belge yayınları.
- Dostoyevski, F. M.** (2017). *Bir Yazarın Günlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Druitt, M.** (2012). *Kazimir Malevich: Suprematism*. Guggenheim Museum.
- Engels, F.** (2012). *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*. Ankara: Sol Yayınları.
- English, E. C.** (2000). "Arkhitektura i mnimosti": *The origins of Soviet avant-garde rationalist architecture in the Russian mystical -philosophical and*

mathematical intellectual tradition. (Dissertation in Architecture). UMI, Philadelphia.

- English, E. C.** (2005). Vladimir Shukhov and the Invention of Hyperboloid Structures. *Structures Congress*. New York: American Society of Civil Engineers. doi:10.1061/40753(171)73
- Epstein-Pliouchtch, M.** (2002). Le Corbusier and Alexander Vesnin. *The Journal of Architecture*, 57-76.
- Erden, O.** (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest yayınevi.
- Farmer, B., & Louw, H.** (1993). *Companion to Contemporary Architectural Thought*. London: Routledge.
- Frankel, D.** (1998). *Alexander Rodchenko*. New York: The Museum of Modern Art.
- Fredrickson, L.** (1999). Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects. *Design Issues*, 49-74.
- Gan, A.** (2014). *Constructivism*. (C. Lodder, Çev.) Barcelona: Tenov Books.
- Gare, A.** (1994). Aleksandr Bogdanov: Proletkult and Conservation. *Capitalism, Nature, Socialism: A Journal of Socialist Ecology*, 65-94.
- Giedion, S.** (1956). *Space, Time and Architecture*. Boston: Harvard University press.
- Ginzburg, M.** (1982). *Style and Epoch*. London: MIT Press.
- Godi, O.** (2015). *Does a futurist architecture exist?* Bergamo: Luoghi di Relazione associazione culturale.
- Gough, M.** (1998). In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures. *October*, 90-117.
- Gough, M.** (2009). Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda. *New German Critique*, 133-183.
- Gray, C.** (2000). *The Russian Experiment In Art -1863-1922*. London: Thomas& Hudson.
- Grover, S.** (2009). The World of Art Movement in Russia.” . *Russian painting Bibliography*, 28-42.
- Gruber, K.** (2010). An Early Staging of Media, Gustav Klutssis's Loudspeaker Stands. *Acta Univ. Sapientiale, Film and Media Studies*, 125-132.
- Gurianova, N.** (2014). Revolution Is Creativity: Some Aspects of Moscow Anarchist Periodicals in the Context of Avant-Garde Aesthetics (1917–1918). *The Journal of Modern Periodical Studies*, 245-269.
- Harrison, C., & Wood, P.** (2003). *Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell Publication.
- Harvey, D.** (1997). *Post Modernliğin Durumu*. İstanbul: Metis yayınları.
- Hatherley, O.** (2018). *The Adventures of Owen Harthley In Post-Soviet Space*. Repeater.
- Higgott, A.** (2018). *Key Modern Architects- 50 Short Histories of Modern Architecture*. London: Bloomsbury Academic.

- Hilton, M. L.** (2004). Retailing the Revolution: The State Department Gum: and Soviet Society 1920's. *Journal of Social History*, 939-964.
- Hobsbawn, E.** (2000). *Devrim Çağı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hohrjakov, V.** (2015). *Konstantin Melnikov ja avantgardistin muotukova*. Los Angeles: SPA .
- Honda, A.** (2017). A New Vision in Architecture: Ivan Leonidov's Architectural Projects Between 1927 – 1930 . *Waseda University Press*, 79-94.
- Ioffe, D. G., & White, F. H.** (2012). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader*. Boston: Academic Studies Press.
- James, J.** (2015). Thomas Wilson's Cast-Iron Bridges 1800-1810. *The International Journal for the History of Engineering & Technology*, 193-249.
- Jangfeldt, B.** (1976). *Majakovskij and Futurism 1917-1921*. Upsala: Almqvist & Wiksell.
- Johnson, S.** (2017). El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project. *The Art Bulletin*, 147-169.
- Jukov, Y.** (2013). *Öteki Stalin*. Ankara : Lena Yayıncılık.
- Kandinsky, W.** (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kangaspuro, M., & Smith, J.** (2006). *Modernisation in Russia since 1900*. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Karl Marx, F. E.** (2013). *Alman İdeolojisi*. İstanbul: Evrensel basım yayın.
- Khan-Magomedov, S.** (1986). *Rodchenko: The Complete Work*. (V. Quillici, Dü.) London: Thames and Hudson.
- Khan-Magomedov, S.** (1987). *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. Random House Incorporated.
- Kiaer, C. H.** (1995). *The Russian constructivist "Object" and the revolutionizing of everyday life, 1921-1929*. Berkeley: University of California Ph. D. in History of Art.
- Kopp, A.** (1986). *Constructivist Architecture in the USSR*. St Martins Press.
- Krauss, R.** (1977). *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.
- Law, A. H.** (1981). A Conversation with Vladimir Stenberg. *Art Journal*, 222-233.
- Lenin, V. İ.** (2017). *Devrime Doğru*. İstanbul: Yazılama.
- Lodder, C.** (1983). *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press.
- Lunaçarski, A.** (2004). *Devrim ve Sanat*. İstanbul: İnter Yayınları.
- M.Roth, L.** (2006). *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı.
- Margolin, V.** (1988). Alexander Vesnin and Russian Constructivism by Selim Omarovich Khan-Magomedov. *The Slavic and East European Journal*, 489-491.
- Margolin, V.** (2012). *Ütopya Mücadelesi*. İstanbul: Espas Kuram Sanat Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F.** (2011). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. Ankara: Sol Yayınları.

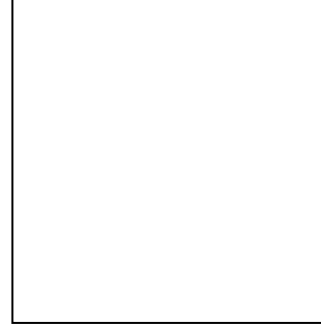
- McBurney, E.** (2014). *Art and Power in the Reign of Catherine the Great: The State Portraits*(Doctoral Dissertation). Retrieved from <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8CC0XT5>.
- Mikadze, M.** (2012). *Narkomfin : A Sealed Key to the Utopia*. (Bachelor Degree Dissertation). London Metropolitan University, London.
- Milner Guland, R.** (1988). Tower and Dome: Two Revolutionary Buildings. *Slavic Review*, 39-50.
- More, T.** (2006). *Utopia*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mumford, L.** (2007). *Tarih Boyunca Kent*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nakov, A.** (1986). *AVANT-GARDE RUSSE*. Newyork: Universe Books.
- Nisbet, J.** (2010). Material Propositions on the Individual/Collective: The Work of Vladimir Tatlin. *Modernism/modernity*, 109-134.
- Nochlin, L.** (1988). *The Politics of Vision*. New York: Harper & Row.
- Norman, J. O.** (Dü.). (1992). *New Perspectives On Russian And Soviet Artistic Culture*. London: St. Martin's Press.
- Oliphant, J.** (2015). *Russia in the Age of Absolutism and Enlightenment, 1682 - 1796*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, R., & Chanin, A.** (1948). *Naum Gabo, Antoine Pevsner*. New York: Museum of Modern Art.
- Öndin, N.** (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest yayınları.
- Palmer, A. L.** (2016). *Historical Dictionary of Architecture*. London: Rowman&Littlefield.
- Pare, R.** (2007). *Verlorene Avantgarde: Russische Revolutionsarchitektur 1922-1932*. München: Schirmer und Mosel Verlag.
- Parmele, M. P.** (2011). *A Short History of Russia*. Charleston: Nabu Press.
- Pechenkin, I.** (2013). To the Origins of "Russian Style" of 19th Century Architecture: Between East and West. *Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts*, 59-76.
- Rabinowitch, A.** (2016). *Bolşevikler İktidara*. istanbul: Yordam Kitap.
- Rasmussen, J. B.** (2010). *Travel Guide: Traces of the Cold War Period : the Countries Around the Baltic Sea*. Copenhagen: Nordic Council of Ministers.
- Ratanova, M.** (2016). *The Soviet Political Photomontage of the 1920s. the Case of Gustav Klucis*. (Doctoral dissertation). Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, Cambridge.
- Rose, M. A.** (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenfeld, A.** (2018). From Construction to Fantasy: The Architectural Drawings of Yakov Chernikhov in Context. J. Butterwick içinde, *Yakov Chernikhov 1889-1951: The Soviet Piranesi* (s. 6-22). London: James Butterwick and Alon Zakaim Fine Art.
- Rowell, M.** (1978). Vladimir Tatlin: Form/Faktura. *October*, 83-108.

- Rude, G.** (2015). *Fransız Devrimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schick, C. S.** (2011). *Russian Constructivist Theory and Practice in the Visual and Verbal Forms of Pro Eto*. (Doctor of Philosophy). University of California, Berkeley.
- Seebohm, T.** (1990). Deconstructing the Constructivist Drawings of Iakov Chernikhov. *Research to Practice: Mission - Method - Madness: ACADIA Conference Proceedings* (s. 61-77). Montana: Montana State University.
- Sennott, S. R.** (2004). *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*. New York: Taylor & Francis Group.
- Shabanov, A.** (2019). *Art and Commerce in Late Imperial Russia: The Peredvizhniki, a Partnership of Artists*. New York: Bloomsbury Publishing Usa.
- Shukhov, V. F.** (2015). Most significant modern monuments in Russia and their condition. Phenomenon of the Russian avant-garde (Moscow architectural school of 1920s). Main problems of conservation . *Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS*, 31-44.
- Shvidkovsky, D.** (1996). *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine*. New Haven: Yale University Press.
- Shvidkovsky, D.** (2017). Russian Architecture of the Nineteenth Century. M. Bressani, & C. Contandriopoulos (Dü) içinde, *Companions to the History of Architecture* (Cilt III, s. 1-21). John Wiley & Sons.
- Steiner, E.** (2011). Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts (Elektronik Versiyon). *The Russian Review*, 252 - 271.
- Stites, R.** (2011). *Devrimci Hayaller: Rus Devriminde Deneysel Yaşam ve Ütopyacı Vizyon*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sumner, B. H.** (1950). *Peter The Great and the Emergence of Russia*. Londra: English Universities Press.
- Swain, G.** (2019). *Rus Devrimi'nin Kısa Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Şahin, Z.** (2014). XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Rusya'nın Kültürel Gelişimi ve Batıya Uyum Çabaları. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 171 - 191.
- Tunali, İ.** (2008). *Felsefenin Işığında Modern resim*. İstanbul: remzi Kitabevi.
- Urban, F.** (2012). *Tower and Slab: Histories of Global Mass Housing*. Oxon: Routledge.
- Veilhan, X.** (2014). *Architectones Melnikov House*. Perrotin.com: https://www.perrotin.com/presse_expo/CP_Xavier-VEILHAN_1790_446.pdf adresinden alındı
- Vesnin, A., & Ginzburg, M.** (Dü). (1927). *Sovremennaya Arkhitektura*.
- Vronskaya, A.** (2015). The Utopia of Personality: Moisei Ginzburg's Project for the Moscow Park of Culture and Leisure. *Quaestio Rossica*, 40-56.

- Wagner, O.** (1988). *Modern Architecture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities,.
- Williams, R.** (1994). *The Politics of Modernism: Against the New Conformist*. London: Verso Books.
- Williamson, C.** (2014). *The Story of the 20. Century*. Bonhams: <https://images2.bonhams.com/original?src=Images/live/2014-05/15/S-21652-0-1.pdf> adresinden alındı
- Yemelyanov, Y.** (2014). *Stalin: İktidara Giden Yol*. Ankara: Lena Yayıncılık.
- Zalivako, A.** (2009). Soviet Avangarde-Origin of the New Materials and Construction Methods or Extension of Europe's Modern Movement? *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Cottbus: Brandenburg University of Technology.
- Ziada, H.** (2011). *Gregarious space, uncertain grounds, undisciplined bodies the Soviet avant-garde and the 'crowd' design problem*. (Doctor of Philosophy in Architecture). Georgia Institute of Technology, Atlanta.



ÖZGEÇMİŞ



Eğitim

2017 – 2020	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Tarihi
2011 - 2016	İstanbul Üniversitesi, Klasik Arkeoloji
2015	Universita di Bologna, Arkeoloji
2009 - 2011	Ahmet Sani Gezici Lisesi
2007 - 2009	Şişli Terakki Lisesi