

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

FOTOMONTAJ VE FOTOKOLAJ BAĞLAMINDA RODCHENKO VE
LISSITZKY'NİN FOTOĞRAF SANATINDAKİ YERİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
20106094
Barış DERVENT

Danışman
Doç. Tuna UYSAL

İSTANBUL-2019

Barış DEVRENT tarafından hazırlanan **FOTOMONTAJ VE FOTOKOLAJ BAĞLAMINDA RODCHENKO VE LISSITZKY'NİN FOTOĞRAF SANATI'NDAKİ YERİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 10/09/2019

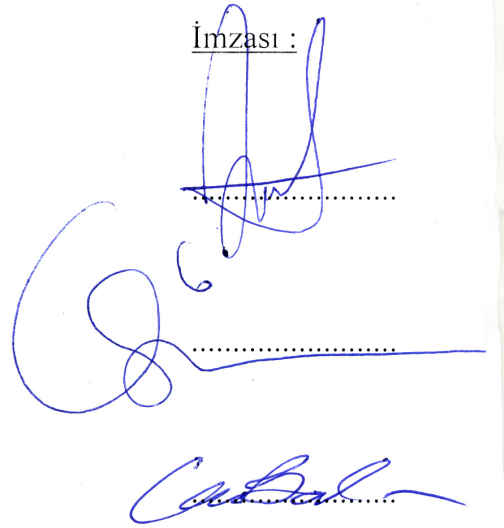
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Tuna UYSAL (Danışman)

Jüri Üyesi : Prof. Çetin ERGAND

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Nur BALKIR (Kadir Has Üni.)



İÇİNDEKİLER**Sayfa No.**

ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VIII
GÖRSEL LİSTESİ	XI
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı;	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı;	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi;	1
2. RUS AVANGART SANATI İÇİN TARİHSEL BİR ARKAPLAN	2
2.1. Rodchenko ve Lissitzky'nin Düşünsel ve Üretimsel Arkaplanları	19
2.1.1. Konstrüktivist Grafik Tasarım ve Fotoğraf	24
3. RUS AVANGART SANATI'NDA FOTOĞRAF ve FOTOMONTAJIN	
KULLANIMI	33
3.1. Rodchenko ve Lissitzky'nin Çağdaşlarıyla Karşılaştırılması	42
3.2. Rodchenko ve Lissitzky'nin Günümüzde Fotokolaj ve Fotomontajlara Etkileri	54
SONUÇ	70
KAYNAKLAR	75
ÖZGEÇMİŞ	77

ÖNSÖZ

Disiplinlerarası çalışmaların, günümüzden neredeyse 100 yıl öncesinde tohumlarının atılmış olduğunu farkettiğim Rus Avangart Sanatı (RAS) ve döneminde üretilen eserler, fotoğraf ve grafik tasarım alanlarının birbirleriyle olan etkileşimini somut örnekler üzerinden kavramamı ve bu örnekler doğrultusunda melez (hybrid) bir bakış açısının neredeyse tümüyle destekler nitelikte çözümlenmeler ve çıkarımlar oluşturmamı sağladı.

Tez çalışmam süresince, motivasyonu esirgemeyen danışmanım Doç. Tuna Uysal'a katkıları için teşekkür ederim. Çalışmamın filizlendiği, beni bu konu üzerinde araştırma yapmaya teşvik eden Yrd. Doç. Canan Suner'e, bu süreç içinde katkılarından dolayı Ece Polen Budak'a ve yardımlarından ötürü Sabancı Üniversitesi Bilgi Merkezi'nden Sn.Bahadır Barut'a teşekkür ederim.

Barış Dervent, 2019

İstanbul

ÖZET

Rus Avangart Sanatı, bir ütopya olarak başlayan ve kendisinden önceki dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde büyük çaplı bir kimlik dönüşümü sonucu, umulduğu gibi devam ettirilemese de üretimin en etkin süreçlerini geçirdiği yaklaşık 15 yıllık baş döndürücü ve şaşırtıcı bir zaman diliminin sonuçları ve yansımaları ile doludur. Rodchenko ve Lissitzky'nin fotokolaj ve fotomontaj tasarımlarının oluşum ve gelişimi ile günümüze etkileri de bu bağlamda ele alınmıştır.

Rus Avangartı diye bilinen bu büyük sanatsal serüvenle ilgilenmeye başladığımız anda, bu sanatçıların kendilerini yalnızca tek bir sanat türüyle sınırlamadıklarını, diğer sanat dallarıyla da ilgilendiklerini ve denemeler yaptıklarını görürüz. Dönemi incelerken üstesinden gelinmesi gereken en önemli konu, bir sanat nesnesinin betimlenmesi ya da tanımlanmasının hangi şartlarda mümkün ve anlaşılır olabileceğidir. Bu avangart dönem öncesinde Sembolistler gerçekliği yorumlarken nesnenin aşına olduğumuz ve maruz kaldığımız gerçekliğine hem biçimsel, hem de kavramsal bakımdan merkezi bir rol veriyorlardı. Oysa Rus Avangartları olarak ele aldığımız sanatçılar için nesne, kavramsal temelde bağımsız bir estetik değere sahip olarak ele alınmıştır ve bu çerçevede Rus Avangart sanatçıların simgeyi reddetmesi, güçlü bir toplumsal tavra, ideolojik anlamda da Eski Dünya'nın modası geçmiş kavramlarının sorgulanmaya başlamasına işaret eder.

Soyuta giden yoldaki bu sorgulama süreci, estetik bakımdan da aşamalı olarak, betimlenecek nesnenin öncelikle görünür olmak bakımından sahneden indirilmesi, ardından mantıksal bir zeminde yeniden tanımlanması, son olarak da kavramsal bir kurgu olarak yeniden sahne alması biçiminde gerçekleşir.

1915'te nesnel olmayan resmin ve Suprematist kuramın ortaya çıkmasıyla Rusya'da figüratif resmin gücü zayıflamaya başlamış (Son Fütürist Resim Sergisi 0.10) ve yeniden ortaya çıkması 1920'lerin sonuna

rastlamıştır. Malevich bu dönemde öznel olmayı dışlayan bir bakış açısıyla, yani duyuumlardan oluşan bir benliğe dair bir algı dünyasından ziyade, dünya ile kurmaya yöneldiği mantıksal bir temas sonucu, herhangi bir şeyin değil hiçbir şeyin resmini yapabilme cesaretini gösterebilmiştir. (Siyah Kare, Sıfır Biçim)

1921'de ortaya çıkan Konstrüktivizm, Sanat Kültürü Enstitüsü (INKhUK) ve Yüksek Sanat ve Teknik Stüdyoları (VkhUTEMAS) kurumlarının ürünüydü. İdealizmi değil, maddeciliği yüceltmekteydi. Konstrüktivistler, basit, mantıklı ve işlevsel bir yapılanmaya dayanan yeni bir biçimleme tarzı ve buna bağlı yeni estetik değerler aracılığıyla, yeni ve devrimci anlayışta yaşam koşulları inşa etmeye yönelmişlerdi. Bunun yanı sıra, Konstrüktivizm, bir 'üretim sanatı' olarak seri üretime de uyarlanmakla, çağdaş tasarım anlayışının temellerinin atılmasına da olanak sunmuştur.

Suprematizm'in yalın bir anlatım diliyle yeni bir gramer oluşturma çabası ve geometrik şekillerin bir tür alfabeğe dönüştürülmesi ile biçim-zemin ilişkisi de bu anlatım biçimine uyarlanmıştır. Konstrüktivizm'de ise makine detay parçalarının stilize çizimlerinin ya da fotoğraflarının, günlük hayatımızı oluşturan imgelerle beraber kullanımı benimsenmiştir. Yeni bir düzeni inşa etmek için eskinin tümüyle terkedilmesi gerekliliği, Rus Avangart Sanatı'nın çıkış noktası olmuştur. Geleneksel olan her türlü resim, çizim, kompozisyon ve teknik anlayışın terkedilmesi, devrim niteliğinde işlerin ortaya çıkmasının önünü açmıştır.

Rodchenko ve Lissitzky'nin çağdaşlarından daha etkili ve esinleyici işler çıkarmaları, Konstrüktivist kompozisyon anlayışlarını ve bu anlayış çerçevesindeki çözümlmelerini belirleyen karakteristik bir dil oluşturmalarının sonucunda gerçekleşir.

Lissitzky'nin özellikle ilk dönemlerinde Chagall'ın öğrencisiyken sonradan kendi tercihiyle Malevich'in yanında yer alması, tam da Suprematizm'in gelecekteki konumunu sezmiş olduğuna dair ipuçlarını sunmaktadır. Malevich'in öğrencisi olup onun yolunda ilerlemek yerine,

Malevich'in resme bakışı ve uygulayışını grafik tasarım sürecine entegre ederek o alanda daha önce hiç görülmemiş türden yapıtlarını ortaya çıkarması da tesadüf eseri değildir. Rodchenko'nun Vertov'un film afişlerini yapıyor olması ve onun estetik çözümlmelerini sinemada birebir görmesinin yadsınamaz etkileri olduğu açıktır. Özellikle kitap tasarımlarını birer film şeridi gibi bölerek içlerinde tipografi kullanması ve bunu yaparken şeritlerin renk seçimini fotoğraftaki negatif ve pozitif olarak değerlendirmesi (yeşil ve kırmızı şeritler) kitap tasarımlarına yönelik büyük bir algısal kırılmayı gösterir.

Rodchenko'nun grafik tasarım için belki de en önemli diyebileceğimiz etkisi, fotoğrafın afişte ilk kez onunla kullanılmaya başlamasındandır. Bu gelişme özellikle fotomontaj kullanımını doğrudan etkilemiştir, ancak Rodchenko'nun, Lissitzky gibi boş alanları forma dahil etme gibi bir kompozisyon anlayışı yoktur. Lissitzky'nin bunu kullanma sebebi de mimari geçmişindedir (projelerde çizgilerle belirlenen boş gibi gözükten alanlar yaşam alanlarıdır). Lissitzky bunu tipografide de denemiştir ve bu radikal bir yeniliktir. Rus Avangart Sanatı içerisinde ele aldığımız Lissitzky ve Rodchenko, yaşadıkları çağın ve kültürün hem en bereketli mahsulleri, hem de en verimli tohumlarıdır. Yaşadıkları dönem bir çok açıdan insanlık için, belki de geçmişin yüklerinin en çok farkedildiği ve atılmaya yönelindiği, geleceğin sorumluluğunun en yoğun hissedildiği ve alınacak risklerin belki de en yüksek olduğu, keskin dönüşüm evrelerinden biridir.

Bu çalışmayla, Rus Avangart Sanatı içerisinde fotokolaj ve fotomontajlarıyla ele aldığımız Lissitzky ve Rodchenko'nun, yaşadıkları çağın ve kültürün hem en bereketli mahsulleri, hem de en verimli tohumları olduğunu göstermekle kalmayıp, "hybrid" bir sanat anlayışının, neredeyse yüz yıl öncesinde filizlendiği bir döneme dikkat çekilmesi amaçlamıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Rus Avangart Sanatı, Fotomontaj, Fotokolaj, Rodchenko, Lissitzky.

ABSTRACT

Russian Avant-garde Art, although it failed to impact its successors as much as was hoped, is full of the consequences and reflections from 15 years of excitement and surprises, which is a result of an identity transformation that began as a utopia and of a magnitude incomparable with previous eras. The birth and development of Rodchenko and Lissitzky's photocollage and photomontage designs, as well as their impact on today's art, are studied in this context.

When we begin to pay attention to this grand artistic adventure called the Russian Avant-garde, we observe that these artists did not limit themselves to only one type of art, but that they dabbled and experimented in other forms of art as well. When studying this era, the most important question becomes "under what conditions is it possible and understandable to describe or explain an art object". Prior to the avant-garde period, when interpreting reality, Symbolists gave a central role to the familiar realism of an object both in terms of form and concept. In contrast, Russian Avant-garde artists treat the object as having an independent conceptual value and their rejection of the symbol highlights a powerful social stance, an ideological examination of the outmoded concepts of the Old World.

This aesthetic process of query on the way to the abstract proceeds from the visual dethronement of the image in question, to its re-definition on a logical basis, and finally its re-presentation as conceptual fiction.

The rise of non-objective painting and Suprematist theory in Russia in 1915 weakened figurative painting (The Last Futurist Exhibition 0.10) and its reappearance came at the end of the 1920's. Around this time Malevich showed the audacity to paint nothing at all instead of anything, using a perspective that rejects subjectivity and establishes a logical contact with the world instead of a perception world. (Black Square painting)

Constructivism, which appeared in 1921, was a product of the Art Culture Institute (INKhUK) and High Art and Technic Studios (VkhUTEMAS). It exalted not idealism, but materialism. Constructivists aimed to create new and revolutionary living conditions on the basis of a descriptive style related to simple, rational and functional construction and the related new aesthetic values. In addition, Constructivism, helped establish modern design principles by applying mass production to the idea of mass art.

Suprematism's effort to construct a new grammar using plain language, a new alphabet using geometric shapes, and its focus on the relationship between form and basis are applied to this form of expression. In contrast, Constructivists chose to use the photographs and stylized blueprints of machinery together with daily images. The starting point of Russian Avant-garde Art is the need to forget the past in order to construct a new order. The abandonment all traditional forms of painting, illustration, composition and technique allowed the creation of revolutionary art products.

What helped Rodchenko and Lissitzky produce more effective and inspiring works is their ability to construct a more characteristic language that reflects Constructivist principles of composition and the artists' theses revolving around these principles.

Lissitzky's switch during his student years from being a student of Chagall to Malevich indicates that he sensed the future potential of Suprematism. In addition, it is no accident that, instead of following on Malevich's trail, he chose to make innovations in the field of graphic design and produce completely new works by borrowing Malevich's approach and applications in the field of painting. Clearly, there were important consequences of Rodchenko's time spent designing movie posters for Vertov and seeing his aesthetic analysis on the movie screen. In particular, splitting book designs like a storyboard, using typography in them, and meanwhile selecting colors similar to negative and positive in photography (green and red stripes) are evidence of the big perceptual break toward book designs.

Perhaps Rodchenko's greatest innovation on graphic design is using photography on a poster for the first time. This innovation had a direct impact especially on photomontage, but Rodchenko did not share Lissitzky's compositional principle of incorporating empty spaces into form. This aspect of Lissitzky's art is based on his architecture background (in those projects areas that look empty are living spaces). Lissitzky made a similar attempt on typography, which is also a radical change. Lissitzky and Rodchenko, whom we analyze as part of the Russian Avant-garde Art, are both the most fertile seeds and the fruitful products of their era. The period in which they lived is, in many respects, one when humanity most distinctly realized and attempted to abandon the weight of the past, felt the responsibility for the future, and a period in which the risks were high and the transformation great.

The goal of this work is to analyze Lissitzky and Rodchenko as part of Russian Avant-garde Art, more specifically, photocollage and photomontage, to demonstrate that they are the most fertile seeds and the fruitful products of their era, and to highlight a period one hundred years ago when a "hybrid" understanding of art was born.

KEYWORDS: Russian Avant-garde Art, Photomontage, Photocollage, Rodchenko, Lissitzky.

GÖRSEL LİSTESİ**SAYFA NUMARASI**

Görsel 1.1: Picasso, Klarnetli Adam	04
Görsel 1.2: Picasso, Gitar	05
Görsel 1.3: Malevich, Son Fütürist Sergisi, 0.10.	06
Görsel 1.4: Lissitzky, İki Kare'nin Öyküsü	09
Görsel 1.5: Rodchenko, 5x5=25 Sergisi	13
Görsel 1.6: Lissitzky, Ses için	16
Görsel 1.7: Lissitzky ve Hans Arp, Kunstismus	17
Görsel 1.8: Rodchenko, Pro Eto (About This)	18
Görsel 1.9: Rodchenko, Kitap Kapağı Taslağı	22
Görsel 1.10: Rodchenko, Mayakovsky için Kitap Kapağı Tasarımı	24
Görsel 1.11: Lissitzky, Tatlin Çalışırken	28
Görsel 1.12: Lissitzky, Kırmızı Kamayla Beyazları Vur	29
Görsel 2.1: Rodchenko, MessMend veya Yankees in Petrograd	35
Görsel 2.2: Rodchenko, Kitap Kapağı Tasarımı	36
Görsel 2.3: Rodchenko, Yeni Lef	37
Görsel 2.4: Rodchenko, Let'sProduce	38
Görsel 2.5: Rodchenko, Metarialization	38
Görsel 2.6: Lissitzky, VhUKTEMAS	45
Görsel 2.7: Lissitzky, Bir Şiir için Notlar	45
Görsel 2.8: Lissitzky, Photo-Eye	46
Görsel 2.9: Lissitzky, Fransa, Amerika, Rusya	47
Görsel 2.10: Klucis: TheYoung Guard: For Lenin	49
Görsel 2.11: Lissitzky, Şehirdeki Koşucu	51
Görsel 2.12: Rodchenko, SSCB'nin inşası: Baltık Denizi Kanal	52
Görsel 2.13: Lissitzky, SSCB'nin inşası: Cheliuskin Destanı	52
Görsel 2.14: Lissitzky, Tatlin Çalışırken (Görsel 1.11)	55
Görsel 2.15: Richard Hamilton, Hep Birlikte Yıldızları Keşfedelim	56
Görsel 2.16: Lissitzky, İsimsiz (Mannequin)	57
Görsel 2.17: Robert Rauschenberg, İsimsiz	57

Görsel 2.18: Lissitzky, USSR	58
Görsel 2.19: Barbara Kruger, İsimsiz (I shopherefore I am)	59
Görsel 2.20: Lissitzky, VhUKTEMAS	60
Görsel 2.21: Neville Brody, Newsprint Magazine	60
Görsel 2.22: Rodchenko, Kapak Tasarımı	61
Görsel 2.23: Robert Rauschenberg, İsimsiz	61
Görsel 2.24: Rodchenko, Books (Please) !	62
Görsel 2.25: Paula Scher, The Diva is Dismissed	62
Görsel 2.26: Lissitzky, Tatlin Çalışırken (Görsel 1.11)	63
Görsel 2.27: Wolfgang Weingart, Didacta Weingart	63
Görsel 2.28: Lissitzky, Fransa / Amerika / Rusya, (Görsel 2.9)	64
Görsel 2.29: Armin Hofmann, Ausstellung	64
Görsel 2.30: David Wojnarowicz, Self Portrait	65
Görsel 2.31: Richard Avedon, John Lennon	66
Görsel 2.32: John Stezaker, Mask XIV	67
Görsel 2.33: David Carson, Wallpaper Magazine*	68
Görsel 2.34: Jacob Sutton, Lacoste	69

1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın amacı;

Rus Avangart Sanatı olarak tanımlanan dönemde (1915-1932) üretilmiş yapıtların tasarımcıları arasında, tasarımlarının nitelik ve içerik bakımından öne çıkan ve bu farklılıkları ortaya konmuştur.

Kendilerinden sonra gelen kuşaklara etkilerinin çağdaşlarından daha güçlü ve belirleyici olduğu izlenimini veren Rodchenko ve Lissitzky'nin, hangi bakımlardan çağdaşlarından ayrı bir yere sahip olduklarının ve bu çerçevede, kendilerinden sonra gelenler için etkileyici ve esinleyici olan karakteristik özellikleri, örneklerle gösterilmiştir.

1.2 Çalışmanın kapsamı;

Rus Avangart Sanatı merkezde olmak üzere, fotoğraf, kolaj ve fotomontajın tasarımda biçimsel ve kavramsal kullanımı zemininde, Rodchenko, Lissitzky'nin yapıtlarının, tasarımcı kimliklerine dair düşünsel arkaplanlarının, ulusal ve uluslararası çağdaşlarıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Karşılıklı etkileşimlerin kavranabilmesi adına, öncesi ve sonrasıyla bağlarını görünür kılabilecek ölçüde bir tarihsel arkaplanın ortaya konmuştur.

Bu arkaplan ışığında yapılacak karşılaştırmalı incelemenin ortaya koyacağı büyük resim aracılığıyla da, günümüz sanatında benzer kategorilerde yer aldığını tespit ettiğimiz bazı üretimlerin güncel bir yorumu gerçekleştirilmiştir.

1.3 Çalışmanın yöntemi;

Türkçe ve Yabancı dilde yapılacak kaynak taraması sonucunda, çalışmanın amacına ve kapsamına uygun olarak belirlenecek metin ve görseller çerçevesinde yapılacak çözümlene ve karşılaştırmalar ışığında tespit ve yorumlar yapılmıştır.

2. RUS AVANGART SANATI İÇİN TARİHSEL BİR ARKAPLAN

1789'dan itibaren Fransa'da ortaya çıkan demokratik devrimin ve ardından 1870 dolaylarında İngiltere'de gerçekleşen endüstri devriminin hızla yayılmasıyla, dünyadaki tüm eski toplum, kültür ve yönetim biçimleri kökten bir değişikliğe uğramıştır. Batılı uluslar bu dönüşümü sağlayacak güce ve zenginliğe, büyük ölçüde (biçim değiştirmekle birlikte, halen sürmekte olan) ticari yayılmacılık ve sömürgecilik sayesinde ulaşmışlardır. Batı uygarlığı, bu sömürgeci yerleşme akımının sonucunda, Avrupa kıtasından neredeyse tüm dünyaya yayılmıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle çarpıcı bir hız kazanan teknolojik gelişmelerle, toplumların örgütlenme biçimlerinde gerçekleşen büyük değişiklikler, birlikte ele alınması gereken olgulardır. Endüstriyel ve demokratik devrimler, dünyayı, o güne kadar başka hiçbir neslin benzerini görmediği, öyle bir yapısal değişikliğe uğratmıştır ki, insanlık, tarihinde ilk kez, tüm yeryüzüne yayılabilecek ortak bir kültürel zemin kurma imkanıyla karşılaşmıştır. Ne var ki, bu imkan aynı zamanda tam tersi etkileri tetikleyebilecek dinamiklere de sahiptir.

Bunun yanı sıra, yaşamın anlamını insanlık için kökten değiştirecek başka türden olgusal gerçeklikler de, endüstriyel ve demokratik devrimlerin karakterinde belirleyici olmuşlardır. Tarih, arkeoloji, fizik, biyoloji ve jeoloji başta olmak üzere, uygarlığa dair tüm gelişmelerde, yaşamı bitimsiz bir değişim süreci olarak gören bir varoluş düşüncesini destekleyen bulgular ortaya koymuşlardır.

Her şeyin değiştiği ve hiçbir şeyin mutlak ve bitimsiz olmadığı bir dünya anlayışında, insan ve değerleri meselesi de netliğini kaçınılmaz olarak yitirmiştir. Bu netlik yitimini telafi etmeye yönelik her girişim de yeni bir değerler sistemi önermek zorundadır. İşte tüm bu olgusal gerçeklik

zemininde gerçekleşen sanatsal dönüşümler de, siyasal, toplumsal, kültürel dönüşümlerin ve zorlukların ortak paydasında vücut bulmuştur.

Rus Avangart Sanatı'nın iki ana akımı olarak ele alacağımız ve birbirleriyle güçlü bağları ve etkileşimleri olan Suprematizm ve Konstrüktivizmin ortaya çıkmasında etkili olan dinamikler içinde, belki de en belirleyici olan etken Kübizmdir. Modernist sanatın tüm evriminde önemli bir dönüm noktası olan Kübizm, uzun bir süre boyunca Batı sanatına hâkim olan saf soyutlamanın yolunu açmış, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm vb. hareketlere ilham vermiştir.

Kübist sanatçılar figürleri alanlara veya düzlemlere bölerek, aynı anda ve aynı mekanda farklı bakış açılarıyla göstermeyi ve bunu yaparken de, tuvalde bir derinlik yanılması yaratmak yerine, resim yüzeyinin iki boyutluluğu vurgulamayı tercih etmişlerdir. Bu, Rönesans'tan itibaren temsile hakim olan lineer perspektif gibi yöntemleri kullanarak, yanılmayı sabit bir bakış açısıyla yaratma geleneğinde devrimci bir kırılma anlamına geliyordu.

Görüntüyü, üç boyutlu geometrik formların kombinasyonu ile oluşturma fikri, sadece bir basitleştirme arayışından doğmuş değildir. Görsel dilin gramerini geometri üzerinden kuran Kübist anlayışın, bütün formların kavramsal bakımdan temel geometrik formlardan oluştuğu ve temel yapılarının geometrik indirgeme yoluyla aktarılacağı fikrine dayanmaktadır. Bu bağlamda Kübist hareketin Paul Cézanne'ın sanata dair görüşlerinden ve çalışmalarından kaynaklandığı kabul edilir. Bununla birlikte, Picasso ve Braque'ın arayışları, resimlerini doğaya bakarak ve nesnelere silindir, koni ve küre olarak ele alıp kuran Cézanne'dan çok farklı bir yöneydi.¹ (Görsel 1.1)

¹ Modern Sanatın Öyküsü, Norbert Lynton s:57.



Görsel 1.1: Picasso, Klarnetli Adam, 1911, yağlıboya

Ele aldıkları konuyu Cezanne gibi saatlerce inceleyen keskin bir gözlem ve analiz yerine belleğe dayalı bir betimlemeyi tercih etmişlerdi. Betimledikleri nesnelere resmin asli konusu olarak görmek yerine, neredeyse sadece analiz için parçalamak üzere seçmiş gibi göstermeleri, Cezanne'dan aldıklarını çok farklı yollarda kullandıklarını açıkça gösterir.

Kübizm'in evrimindeki bir sonraki adım, kullanılan malzemelerdeki geleneksel sınırlamanın aşılması olarak, palet gazete, duvar kâğıdı, muşamba ve benzeri malzemelerin eklenmesiyle gerçekleşmiş ve yüzey yansımaları zorunluluğunu terkederek üç boyutlu bir yapılanmanın da önü açılmıştır. Yine Picasso ve Braque ile başlayan bu değişim sürecinde, Kübizm beslendiği kaynaktan oldukça farklı bir anlayışa yönelmiş ve kısa bir süre içinde de çok sayıda takipçi bulmuştur.

Yapıtın inşasındaki malzeme ve düşünceyle ilgili dönüşümler, Konstrüktivizmin de müjdeleyicileri olmuştur. Tatlin 1913'de Paris'te Picasso'yla görüştüğünde, Picasso karton, kâğıt, ip ve telden oluşan gitar heykelini (Görsel 1.2) üreteli neredeyse bir yıl olmuştu. Picasso'nun bu malzeme çeşitliliği, günümüze kadar uzanan Konstrüktivist

heykel anlayışının başlangıç noktası olarak kabul edilebilirse de, Rus Konstrüktivizmi, özünde oldukça farklı ve kendine özgü bir ideolojiden kaynaklanmıştır.²



Görsel 1.2: Picasso, Gitar, 1912, karton, kağıt, ip ve tel.

Rusya'da 1880'lerde hem şiirde hem de resimde Sembolizmin ortaya çıkması Rus Avangart Sanatı'na çok büyük katkıda bulunmuştur. Konuyu dolaylı olarak anlatma yaklaşımı, konunun şekil olarak bulunmaması ve dolayısıyla konunun aktarılmasında temsiliyet ve yüceltmenin gerekli olmaması, birkaç yıl sonra Suprematizm ile tanınırlık kazanacak olan somuttan soyuta geçişin ilk adımı olarak görülebilir. Bu durum düşüncenin anlatıya üstünlüğü tartışmasını başlatmış, sonunda konu ile nesne birbirinden ayrılmıştı. Bu ise sanatta tümüyle yeni bir yönelimin kuramsal temelini oluşturacaktı.

² Modern Sanatın Öyküsü, Norbert Lynton s:102.

Ali Artun'un belirttiği gibi, 1915 sonunda (Petrograd, Leningrad) St.Petersburg'da düzenlenen "0.10" Son Fütürist Resim Sergisi'yle (Görsel 1.3) Suprematizm'in başladığını söyleyebiliriz. Bu sergi aynı zamanda, sanat tarihinde soyut bir sanat anlayışının görüldüğü ilk örnektir. Sergide yer alan 'Siyah Kare' adlı çalışmanın bir resim olup olmadığı bile tartışmalıydı. Eserin sahibi olan Kazimir Malevich'e göre, 'Siyah Kare' bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi ve ona "Sıfır Biçim" adını vermişti.³



Görsel 1.3: Malevich, Son Fütürist Sergisi, 0.10. 1915.

Malevich, 1916'da Matyuşin'e yazdığı bir mektupta Suprematizm'in yeni bir din bilincini işaret ettiğini ve bir öğretiyi ortaya koyduğunu dile getirir. Belki bu yüzden sergilendiği galerinin düz duvarlarına değil, iki duvarın birleştiği köşeye, tavana bitişik şekilde asılmıştı. Bu köşe, Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yerd. İkonaların bir inancı temsil etmesi gibi, Siyah Karede yeni bir sanat dilini, dünya görüşünü ve bir varoluş biçimini temsil ediyordu.

³ Sanatın İktidarı, Ali Artun s:51 ve 52.

Rusya’da toplumsal, siyasal, kültürel vb. birçok açıdan büyük çalkantılara sahne olan 1910’lar ve 1920’ler boyunca, sanatta izlenen dramatik değişikliklerin ve radikal yeniliklerin zeminini, 20.yüzyılın ilk on yılında meydana gelen entelektüel ve sanatsal gelişmelerin hazırladığı söylenebilir.

Bu tarihlerde Rus Sanatı Batı Avrupa’nın sanat merkezleriyle ilişkisi çerçevesinde, modernizme eğilim göstermesine karşın, neredeyse bütün bir sanatçı, şair ve eleştirmen kuşağı, çağın değişimlerinin doğurduğu eğilimlere yönelmiştir. Sonunda geleneksel yaklaşımları terketmek pahasına, yeni anlayış ve ifade biçimlerine giden yola yönelmişlerdir.

Suprematizm, Avrupa sanatında yüzyıllardır süren bir gelenek zincirinin sona erdiğinin habercisi gibidir. Bu gelenek zinciriyle kastettiğimiz, yapıt aracılığıyla görünür kılınmak istenenin tasvirine dayalı olarak kurgulanması biçiminde ortaya konulduğu bir anlayışı temsil eder.

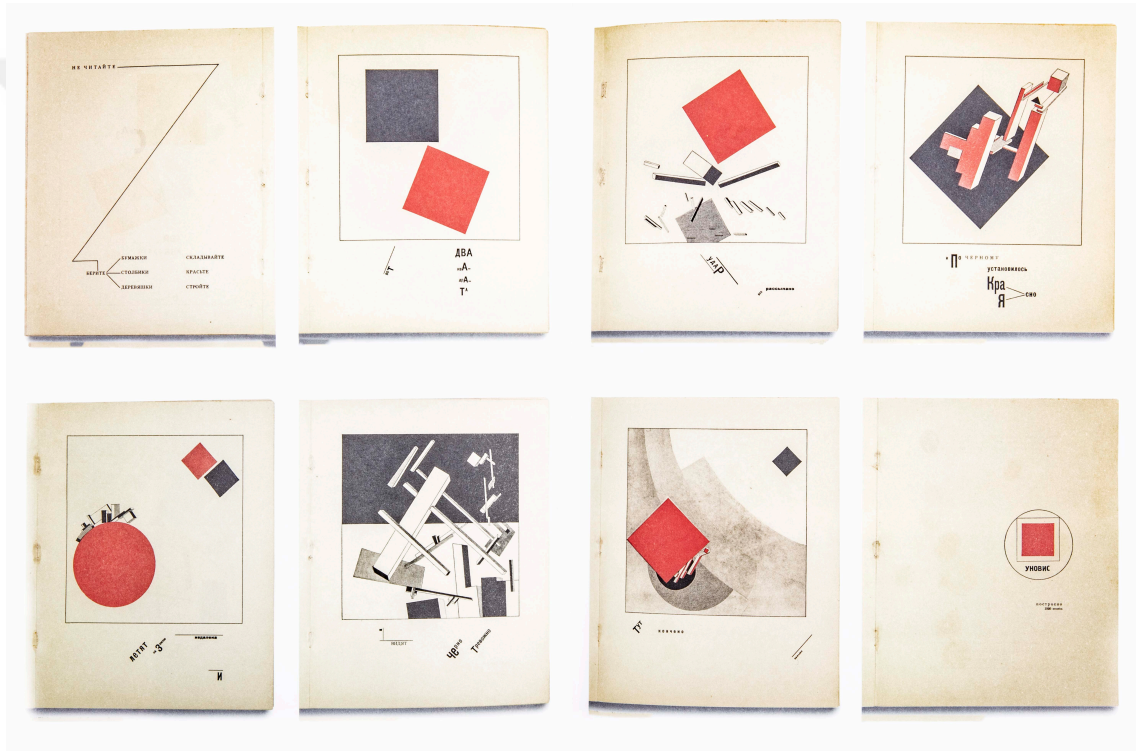
Malevich, bu türden bir içeriğin, yani insan duyularının imkanlarına tabi olan bir dünya algısıyla ilişkilendirilebilecek bir nesnelliği tedavülden kaldırdığını ifade etmek için “soyutlama” yerine “nesnel olmayan” terimini kullanır. Bu tavrın ardındaki niyet, mekan ve zamanın belirsiz bırakıldığı ya da kasıtlı olarak tanımlanmadığı bir zeminde, bir boşluğun üzerinde yüzüncesine yer alan biçimsel kurguları, gerçek dünya ile ilişkilendirmenin yollarını kapamaktır. Resmin yüzeyi, görünen dünyada varolanların temsil edildiği bir yansıma ve yanılısama yüzeyi değildir. Nesnel olmamak, nesnesi olmamak değil, nesneye dair olmamak anlamını taşır. Çünkü tanım itibarıyla, her görünen bir nesnedir.

1915’te Malevich’in açtığı yol aracılığıyla, biçim ile içeriğin bilinen bağları kopmaya başlamıştı. Sanatı esine dayalı bir anlayış olarak yeniden tanımlayan, kendi kendine yeten tarzda bir düzen anlayışı ortaya çıkmaktaydı. Bu gelişme kuşkusuz, sanatta yeni ifade yolları arayışın

sürecinde peş peşe gelen sanatsal gelişmelerin, yazınsal yeniliklerin, sanat dalları arasındaki sınırların seyrelmesinin yanı sıra, 1910'larda Rusya'da hakim olan siyasal istikrarsızlıkların, toplumsal devrim beklentilerinin etkilerinin de katkıda bulunduğu bir sonuçtu.

1920'lerin sonunda, tutumlar değişti ve hareket, özellikle Stalinistler tarafından kınandıktan sonra, popüleritesinin çoğunu kaybetti ve Sosyalist Gerçekçilik, izin verilen tek stil haline geldi. 1919-1927 yılları arasında Malevich, teorik yazılarına kendini adanmak için resim yapmayı bıraktı ve uzun bir aradan sonra temsili resme bile döndü.

Ekim Devrimi'nden sonra Suprematist ütopyanın sanat için bir varoluş felsefesi gibi kavranmasında Lissitzky'nin özel bir yeri vardır. Lissitzky, Suprematist anlayışı grafik tasarıma uyarlar. Grafik alanındaki en dikkat çekici işi, süprematist bir ütopya hayali uyandırmak için 1920-22'de tasarladığı "İki Kare'nin Öyküsü"dür. (About Two Squares: Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions) **(Görsel 1.4)**



Görsel 1.4: Lissitzky, İki Kare'nin Öyküsü, 1922, Tipobaskı.

Bu öyküde formlar yeni bir alfabe oluşturur. Buna göre komünizmi simgeleyen kırmızı kare, uzayda iken karşılaştığı siyah karede hüküm süren kaosa bir ahenk getirir. Suprematizm'de mekansız ve zamansız geometrik şekillerle bir anlatım yolu tercih edilmişken Konstrüktivizm ise makine ve parçalarının estetiğinden referans almaktaydı.

Latince *concretus* (konstrüksiyon/yapım) sözcüğünden türetilen Konstrüktivizm terimi, 1920'lerde aktif solcu sanatçıların geniş tanımlı bir hareketini betimliyordu. Konstrüktivizm'in zirvede olduğu 1920'ler boyunca sanatçılar, mimarların çalışmalarına hem malzeme kullanımı, hem de yeni biçim ve hacim arayışları anlamında katkıda bulunacak önemli düşünceler ve çözümler getirmek istiyorlardı. Amaçları aslında yapıtlarıyla yeni Sovyet halkının yaşamına yeni estetik anlayışlar katmaktı. Sanatçıların bir çoğu yağlıboya ve tuval gibi geleneksel resim araçlarıyla ilişkilerini kesmiş, dikkatlerini bilim, mekanik, fizik ve geometri çalışmalarına yöneltmişlerdi. Çalışmaları aracılığıyla tasarım, grafik ve mimarlık alanlarında uygulanabilir, pratik değeri olan düşünceler ve çözümlerle, işleyebilecek öneriler getirebilirdi. Böylece sanatı üretimin devrimci hizmetine sunmuş olacaktı. Konstrüktivizmin kışkırtıcı propaganda sanatı, mekanik olarak sınırsızca yeniden üretilmeleri dolayısıyla, fotoğraf ve sinema, sanatı sanat yapan 'özgünlük, biriciklik ve sahilik' özelliklerini geçersiz kılar.

Öte yandan fotoğraf ve sinema kitlesele propaganda için de bulunmaz birer silah oluşturur. Konstrüktivist LEF dergisine göre, fotomontajın hakikat üretmekteki belgesel gücü, diğer yaratım süreçlerinden kıyaslanamayacak kadar üstündür. Çünkü, fotoğraf görsel bir olgunun çizimi değil onun tam bir tespitidir. Bu keskinlik ve belgesel nitelik, fotoğrafa, grafik yaratım sürecinin hiçbir zaman erişemeyeceği bir etkileme gücü kazandırır. Böylece fotoğraf ve fotomontaj Rodchenko, Lissitzky, Klucis veya Stenberg kardeşler gibi konstrüktivist grafik/tipografik tasarım ustaları aracılığıyla en etkili manipülasyon sanatı haline gelecektir. Klucis'e göre fotomontaj zaten Konstrüktivistlerin icadıdır. 1919-20 yıllarındaki Sovyet kışkırtıcı propaganda hareketi sırasında doğmuştur ve Dadacı, Ekspresyonist fotomontaj sanatından (Man Ray, Ingres's Violen, 1924) tamamıyla bağımsızdır.⁴

1928'de Konstrüktivizm'in ana teorisyenlerinden Alexei Gan, Konstrüktivist grafikler için temel bir tanım önerisinde bulunmuştur. Bu öneride, Konstrüktivist tasarımı bir metodoloji ile ilişkilendirilerek oluşturulduğunu belirtmiştir ve asıl hedeflerini, ekonomik ve mekanik üretim tekniklerini kullanılması, standardize

⁴ Sanatın İktidarı, Ali Artun s:98.

edilmiş sanatsal bir dilin oluşturulması, ideolojik olarak öne sürülen sosyal ve politik zorunlulukların belirleyiciliği ve geniş kitlelere hitap edebilmesi olarak tanımlanmıştır.⁵

Konstrüktivizmi kuran Konstrüktivist Çalışma Grubu, Konstrüktivist projeyi üç temel ilkeye ayırıyordu; Tektonika, Faktura ve Konstruksia. Grubun teorisini Alexei Gan, Konstrüktivizm adlı kitabında (1922) bu üçlüyü şöyle açıklıyor: Tektonika bir yandan komünizmin karakteristikleri, öte yandan endüstriyel malzemenin uygun kullanımıyla belirleniyor...Pratikte Tektonika bir konstrüktiviteyi yeni bir içerik ve form sentezine götürür. O hem sanatı aşmış bir Marksist olmalı, hem de endüstriyel malzemelerle ilgili gerçekten gelişmiş bir bilgi ve donanıma sahip olmalıdır. Faktura, malzemenin bilinçli olarak seçilerek, bu malzemenin konstrüksiyonun hareketini durdurmadan ve tektoniğini sınırlamadan kullanılmasıdır. Konstruksia konstrüktivizmi düzenler. Eğer Tektonika ideolojiyle formu birleştirerek bir kavram birliği sağlıyorsa ve Faktura malzemenin koşuluysa, Konstruksia bizi inşa etme sürecini ortaya koyar. Bu üçüncü disiplin, işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığıyla kavramların formasyonu demektir.⁶

Figüratif betimleme, kişisel ifade, Sembolizm ve akademik formal gelenekler bu yeni sanatsal yasada yasaklanmıştır. Bu program, sistematik bir pedagoji ile birleştirildiğinde, devrim sonrası sanat enstitülerinde çoğu avangart sanatçının öğretim üyesi olduğu okullarda (INKhUK ve VKhUTEMAS) yürürlüğe konulmuştur. Buna rehberlik eden prensip yani görsel malzemenin rasyonel olarak düzenlenmesi, Sovyet yaşamının tüm yönlerini kontrol etmek isteyen çok daha geniş politik bir amaca hizmet etmekteydi.

1920 yılında açılan INKhUK'un amacı komünist bir sanat anlayışıdır; sanatın ve sanatçının komünist görevini araştırmaktır. Enstitü'nün başına Kandinsky gelir. İlk programda Malevich'in, Tatlin'in ve kendisinin teorilerinin pedagojik bir sentezini yapar. İki bölüme ayrılır. İlk bölüm 'farklı sanat dallarının

⁵ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.180.

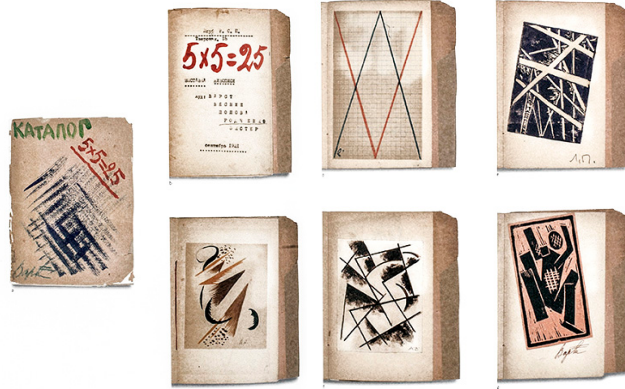
⁶ Sanatın İktidarı, Ali Artun, s:84.

teorisini' kapsar. Hacim, mekan, doku, malzeme, form, renk ve konstrüksiyonla ilgili meseleleri irdeler. İkinci bölüm farklı sanat dallarınınınanıtısal bir sanat yaratmak üzere birleştirilmesiyle uğraşır (Tiyatro ve Mimarlık). Ne var ki, sanatı sanayi ile özdeşleştirme amacındaki konstrüktivistler, Kandinsky'nin bu programını ilk fırsatta reddederler ve 'saf sanatı' programdan kimler? çıkarırlar. Enstitü'nün çalışmalarını konstrüktivizm ve prodüktivizm arasında yeniden ikiye bölerler. Sanatsal kültür müzelerinin bağrında doğan enstitülerin programını belirledikleri bir diğer kuruluş, Yüksek Teknik Sanat Stüdyoları (VKhUTEMAS), 1918'de kapatılan Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'yla, Stroganof Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleştirilerek yeniden programlanması sonucunda kurulur. Bu atölyeler giderek bir enstitüye evrilen, avangart 'sanatsal kültür müzeleri' nin türevidir. Devrim sonrasında, sanatın kendi varlığını sorgulamanın ötesine geçerek üretimle kaynaşmasının merkezidir. Bu kaynaşma, Rus Avangart Sanatı'nın iki damarından birinin, konstrüktivizmin, bir tasarım hareketine yönelmesiyle sonuçlanacaktır.⁷

Sanatın yeni tanımına ve sanatçıların devletin hizmeti içinde olan enstrümanlar olmasına rağmen, her ne kadar da sanatın anonim olması ve kolektif bilinçdışına hitap etmesi gibi katı amaçları olsa da, Konstrüktivisttasarım örnekleri kişisel yaklaşım ve stil açısından büyük çeşitlilik göstermektedir. İlk örnekler Proto-Konstrüktivist kabul edilebilir ve hem el yapımı hem mekanik öğeler içermektedir. Bunların arasında, dikkate değer bir dönüm noktası olarak, resmin ölümünü bildiren, 1921'de sergilenen "5x5=25" önemli bir örnektir. **(Görsel 1.5)** Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü'nde Rodchenko önderliğinde 5 sanatçının katıldığı bu sergiye Rodchenko'nun kendisi sergiye, Saf Kırmızı, Saf Sarı ve Saf Mavi adlarını taşıyan üç tuvalini koyar. Bu üç tuval, onun artık formlara dayalı sanatı terk ettiğini duyuran bir manifestosudur. "Devrimci bir pratik olarak saf sanat daha ileri gidemez". Bundan böyle sanat, "üretim sanatı"dır.⁸

⁷ Sanatın İktidarı, Ali Artun, s:110

⁸ A.g.k. s:136.



Görsel 1.5: Rodchenko, 5x5=25 Resim Sergisi, 1921, Guaj, renkli kalem, Linol baskı.

İki yıl sonra saf bir Konstrüktivist grafik stili meydana çıkmıştır. Bundan dolayı, belirgin olarak çizilmiş harfler, parlak ve kontrast renkler, dinamik ancak dengeli yerleştirmeler, seri üretime hizmet ettiği ve Proleteryan⁹ seyirciye en üst seviyede anlaşılabilirlik sağlayacak şekilde içeriği yansıttığı için tercih edilmiştir. Alexander Rodchenko Moskova'da açılan bu sergide yer alan işleriyle Malevich'i hedef alan bir kinaye ile nesnel olmayan resmin, toplumsal gerçeklikle ilgili sorunlardan elini eteğini çektiğine ve böylece çıkmaza girdiğine işaret etmiştir. Avangart sanatçıların çoğu başlangıçta Bolşeviklerle¹⁰ (Lenin'in siyasal düşüncelerini benimseyenler) işbirliği yapmışlardı ancak, yaratıcı bir işbirliği içinde oldukları dönemde iki kesimi birbirine bağlayan şey Devrim'di ve olay aslında devrimci değişim vizyonunu günlük yaşam biçimine uygulama girişimiydi. 1920'lerin sonlarından itibaren, sanatın deneysel yönü baltalanmaya başlamıştı. Ancak şu açıkça ortadadır ki, Malevich soyut formların metafiziğini, nesnel olmayan bir evren arayışını Devrim'den uzaklaştıkça terk etmiştir.

Malevich'in 1929 yılında Tretyakov Müzesi'nde düzenlenen retrospektifi bunun en iyi örneklerindedir. Sergisinde, Suprematist dönemine ait işler nadirdir.

⁹ Proleteryan: Alt sosyal sınıfı tanımlamak için kullanılan terimdir.

¹⁰ Bolşevik: Çoğunluktan yana anlamına gelen, Lenin'in siyasal düşüncelerini benimseyen grup.

İşlerin çoğu, eski empresyonist tablolarla, yüzleri olmayan köylü ikonlarından oluşan 'supra-naturalist'¹¹ yeni resimlerdir.

Stalin'in sanat ve kültür hayatını ve beğeniyi otokratik bir denetim altında merkezileştirmesi süreci içinde, realizm egemenleşirken, avangart tasviye olur. 1928'de ilan edilen Kültür Devrimi'yle birlikte, önce avangart karalanır; Devrim ile ve komünizmle olan ilişkisi ters yüz edilir. İkinci etapta 1932'de yayınlanan 'Edebi ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Düzenlenmesi' yolundaki karamameyle, mevcut olan bütün cemiyetler, birlikler, gruplar dağıtılır. Bu arada Rus Avangart Sanatçıları'nın deneysel insiyatifleriyle işleyen bütün müzeler de kapatılır ve tekrardan aristokrasiye teslim edilir. Bir sonraki hamlede, 1936'da, Rus Avangart Sanatın müzelerde sergilenmesi de yasaklanacaktır.¹²

Rus Avangart Sanatçıları, içerik yerine biçime odaklanarak hayal gücünü zorlayan bir sanat algısını güçlendirdikleri söylenerek suçlanmışlardı. 1943'te bütün sanatlar için tek estetik yöntem olarak onaylanan Sosyalist Gerçeklik zorunlu kılındı, biçimci sanat üretmek siyasal suç işlemekle eşit tutuldu.

1920'ler, Rodchenko ve Lissitzky'nin grafik ve fotomontaj çalışmalarının en üst seviyelere ulaştığı yıllardır. Sonrasında Rusya tarafından görevlendirildiklerinde ürettikleri çalışmalarla kendilerine has bağımsız ve özgür üretimlerini yitirmeye başladıkları görülmektedir. Fotoğraf, Fotomontaj ve Fotokolaj Sovyet propagandasının en etkin araçlarıydı. Bu türün en dikkat çekici örneklerinden özellikle çağdaş kentlerini devrim kutlamalarının, fabrikaların, işçilerin, her yerde hazır Lenin figürünün doğrudan yada dolaylı imgelerini, coşkulu siyasal sloganlar ve soyut geometrik tasarımlarla birlikte dinamik çapraz açılar ve çok odaklı perspektiflerle vererek, imge ile sözün verilen mesajı mümkün olan en açık biçimde desteklediği göz kamaştırıcı bir anlatı yarattığı fotomontaj ve fotokolajlardır. "For The Voice" (Ses İçin) **(Görsel 1.6)** (yüksek sesle okunmak üzere) adlı Mayakovsky'nin şiir kitabında bu açıkça görülmektedir. Bu yapıttaki elemanların görsel ilişkileri

¹¹ Supra-naturalist: Doğabilimci üstü. Malevich'in çocukluğu, şimdiki Ukrayna'nın şeker pancarı yetişen pek çok farklı köyünde geçmiştir.

¹² Sanatın İktidarı, Ali Artun, s:153, 154,158.

ve aralarındaki zıtlıklar, biçimlerin sayfanın negatif alanıyla ilişkileri göze çarpar. Lissitzky'nin kullandığı çoğu grafik biçimlerde olduğu gibi 'Ses İçin' adlı eseri için kullandığı görsellerin de ikili anlamı vardır; soyut görsel kompozisyon oluşturmalarının yanında iletişimsel işleve de cevap vermektedirler.

Rodchenko ve Lissitzky buradaki tasvir edilmiş olan Konstrüktivist estetiğinin ana temsilcileri olmuşlardır. Farklı kökenlerden gelen, birbirine benzemeyen eğitim ve bakış açılarına sahip olmalarına rağmen, her ikisi de sıradışı bir özgünlükte, etkileyici kişisel tarzlar yaratmışlardır. Rodchenko'nun kitap kapakları, saf Konstrüktivist tasarımın ilkelerini yansıtır ve ileri teknolojik üretim metodlarının ciddi sıkıntısının çekildiği Sovyet sistemi içinde genellikle el emeği ile üretilmesi gereken koşullarda iş üretmesi onun dehasını ortaya koymaktadır. Buna karşılık Lissitzky, daha geniş aralıklarda, uluslararası modellerin bulunduğu ve daha sofistike baskı tekniklerinin uygulandığı Berlin'de birçok kitap kapağı tasarlamıştır.¹³

¹³ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.180



Görsel 1.6: Lissitzky, For The Voice (Ses İçin), 1923, Tipobaskı

Lissitzky'nin Hans Arp ile birlikte hazırladığı 'Kunstismus 1914-1924' (1914-24 Arası Sanatlardaki İzm'ler) adlı kitapta (**Görsel 1.7**) özel bir format geliştirmiştir.¹⁴ Sans Şerif yazı ve siyah şeritlerin kullanılması modernist stilin ilk ifadeleridir.



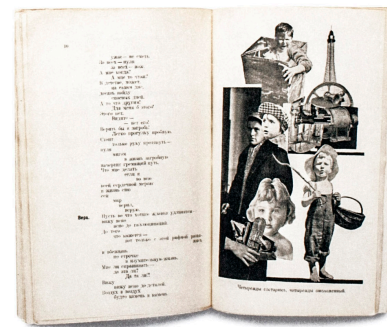
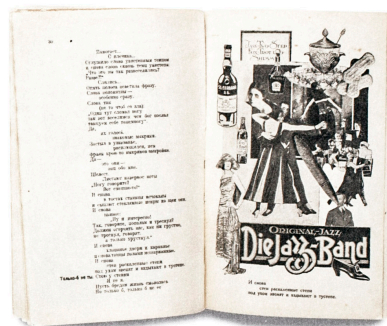
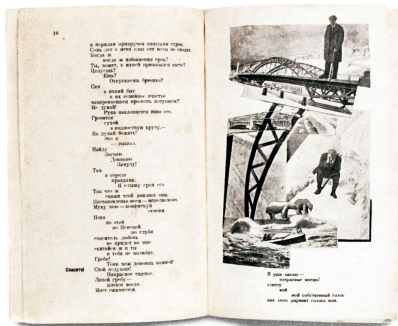
Görsel 1.7: Lissitzky / Arp, Kunstismus, 1924, Tipobaskı.

*Rodchenko ve El Lissitzky, dönemin temel grafik düsturlarını, bazen özgün bazen alışılmışın dışında yorumlayan diğer sanatçıların grafik tasarımına katkılarını gölgede bırakmaktadır. Buna da ek olarak, durgun motifleri ve dinamik uçuşan kontrüksiyonlarıyla soyutluluk ideolojisine karşı çıkan ve açık bir şekilde daha ütopyik mesajı olan Letonya doğumlu Gustav Klucis'in kitap kapaklarına dikkat çekmek gerekir.*¹⁵

Klucis'in kitap ve dergi kapakları için yaptığı ilk fotomontaj tasarımları 1923'te yayınlanmış, aynı sıralarda Rodchenko da LEF dergisinde ve Mayakovski'nin Pro Eto (About This) şiirinin baskısında (**Görsel 1.8**) fotomontajla deneyler yapıyordu.

¹⁴ Fransızca şerifsiz anlamına gelir. Şerif harflerin ucundaki kısa çizgi eklemelerdir.

¹⁵ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.180



Görsel 1.8: Rodchenko, Pro Eto (About This), 1923, Tipobaskı.

Dünyanın en büyük lirik başyapıtlarından biri olan Pro Eto, Konstrüktivistlerin ilke olarak lirizme yer vermemesine karşın **LEF**'in¹⁶ ilk sayısında yayınlanmış olması da dikkat çekicidir. Klucis fotoğrafın “belgesel gerçekliği”nin hem rahat anlaşılır hem de etkili olabilecek yeni bir propaganda sanatı için sınırsız olanaklar sunduğunu düşünüyordu. 1924'te kendi fotoğraf makinesini aldı, böylece kolajlarında kendi fotoğraflarını kullanabiliyordu. Klucis, Rodchenko sayesinde, 1924'ün sonlarına gelindiğinde kitap ve illüstrasyonlarda fotomontaj kullanımını yerleşik bir uygulama haline gelmişti.

Fotomontaj'ın Rus Avangart Sanatı'nda illüstrasyonlarla birlikte kitap kapağı tasarımlarında kullanılmasına ek olarak tasarımların o dönemlerde maliyet açısından çok daha ekonomik, hızlı sonuç alınabilen “Tipo”¹⁷ baskı tekniğiyle gerçekleştirilmiş olması da ayrıca önem taşımaktadır. Fotoğraf işin içine girdiğinde tram¹⁸ olarak basılması gerektiğinden kitap kapağı tasarımlarının belirli kısımlarında fotoğrafa başvurulduğu görülmektedir. Bu aynı zamanda Tipo baskı tekniği açısından da önemli bir gelişme olarak görülmektedir.

2.1. Rodchenko ve Lissizky'nin Düşünsel ve Üretimsel Arkaplanları

Yeni bir estetik geliştirmek ve sanatçıları sanatın yeni toplumsal işlevi konusunda eğitmek için iki önemli akademi resmi kararlarla 1920'de kurulmuştur; Konstrüktivizm'in bilimsel teorik temellerinin formüle edildiği **INKhUK** (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ve **VKhUTEMAS** (Yüksek Devlet Sanatsal ve Tekniksel Atölyeleri). Bu kurumlar “yüksek kalifiye endüstri için usta sanatçıların” eğitimleri için tasarlanmış stüdyolardan oluşmaktaydı. Bu

¹⁶ Sanatların Sol Cephesi anlamına gelen, 1923-1925 yılları arasında yayınlanan ve editörlüğünü Osip Brik ile Vladimir Mayakovsky'nin yaptığı Avangart Sanatçıları'nın dergisi.

¹⁷ (**Letterpress**) : Tipo baskı, metal harflerle yapılan en eski ve en yüksek baskı tekniği olarak bilinir. Tipo baskının özelliği, uygulanacak yüzeyi içe ya da dışa doğru sıkıştırarak kağıdın yüzeyinde bir doku oluşturmasıdır.

¹⁸ Çok tonlu orijinallerden baskı yapılırken ton geçişlerinin aktarılması için kullanılan büyüklü küçüklü noktalara denir.

iki enstitüde çalışan öğretim kadroları çoğunlukla döneme ait avangart ressam ve mimarları içermekteydi.

Başladığı yıllardaki tartışmalar ve eğitim, katılımcılarının asıl eğilimlerini yansıtırsa da, sonrasında Komünist toplumun ihtiyaçları ve amaçlarına yönelik teori ve uygulama için gözden geçirilerek değiştirilmiştir. Bu tavrın altında yatan anlayış “malzemelerin etkili bir biçimde organizasyonu” olmuştur. Önerilen müfredat görsel dışavurumun temel bileşenlerinin; çizgi, renk ve formadan, mekan-ışık-doku ve hacime kadar sistematik bir araştırmasıydı.

Teori ve uygulama açısından bu iki enstitünün dönüşüm ve kargaşaları arasında Konstrüktivistlerin amaçları birçok değişiklik geçirmiştir. Her şeye karşın ağır basan amaç sabit kalmıştır; malzemelerin mantıklı bir şekilde sıralanması için nesnel yöntemlerin oluşturulması ve bu yöntemlerin pratik, ekonomik, günlük hayatta kullanılan nesnelere toptan üretimi için kullanılmasıdır.

Bu iki kurumun oluşturduğu zemin, Konstrüktivist kitap ve afiş tasarımının anlaşılması açısından faydalı olacaktır. Bu akım 1920'lerin başlarında prensipler ve malzeme bütünlüğü, işlevsel uygunluk ve toplumsal amaçlarla yönetilmiştir. Bu öncelikler, sıkı politik direktiflere göre düşünülmüş, geniş ve çoğunlukla okuma yazma bilmeyen bir seyirciye hitap etmiştir, bu da sadece tekdüze bir sözcük hazinesi kullanarak gerçekleştirilebilmiştir. Bunun sonucu da grafik tasarımda, Batı dünyası için en erken ve radikal devrim olmuştur.

Sovyet grafik tasarımı aynı zamanda Avrupa'da gelişen akımlarla kıyaslandığında, aynı söz dağarcığına sahip olmalarına rağmen mekan, renk, tipografi ve görsel kültürü rasyonel hale getirme eğilimleri açısından içerikleri tamamen farklıydı. Batı Avrupa grafik tasarımı milliyetçiliğe karşın uluslararası bir oluşumdu ve kapitalizmin değerlerini yansıtmaktaydı.

Özgür ifade, demokratik eşitlik, bireysel deneyim, maddi rahatlık ve refah, aynı zamanda ileri teknolojinin gerçeği, sosyal ve ekonomik değişimi motive eden faktörlerdi. Başka bir deyişle kapitalist hayali ve hedefi olan izleyiciler farklıydı. Dolayısıyla Batı Avrupa grafik tasarımı tüketici pazarı için ticari pazarlamayla gelişmiş, oysaki Sovyet grafik tasarımı alt sosyal sınıf bilincini yeniden şekillendirmek için ideolojik bir bağlılık üzerine kurulmuştu.

Sovyet programının bireysel ifadeyi kolektif, anonim bir dil ile değiştirmeyi hedeflemesine rağmen sanatçılar sistemi hem amaçlarına uydurarak, hem de birçok şekilde yorumlayabilmişlerdir. Rodchenko ve Lissitzky iki farklı yaklaşımın örneklerini temsil etmektedirler; biri sistemin içinde üretmeye çabalarken, öteki de çevresinde üretmeye çalışmıştır. Rodchenko mesleğine soyut dekoratif desenin hakim olduğu bir “Art Nouveau”¹⁹ ressamı olarak başlamıştır. Fütürizmle 1914’te geç tanışması, Fütürist aktivitelerin bir parçası olmasını engellemiştir. 1915’te saf soyut bir söz dağarcığı ile deneyler yapmaya başlamıştır. İşlerini pergel ve cetvelle üretmeye başlamış, düzlemsel ve monokromatik alanlara ağırlık vermiştir.

Aynı dönemde Vladimir Tatlin ve Alexander Vesnin ile karşılaşmış, malzeme ve mimari ilgisi uyanmıştır. 1915-17 arasında Rodchenko sadece resimsel deneylerinin peşinde gitmeyip aynı soyut prensipleri işlevsel objelere uygulamış, 1918’de geometrik yüzeysel konstrüksiyonlara taşımıştır.

¹⁹ Art Nouveau : Zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımıdır.



Görsel 1.9: Rodchenko, Kitap Kapağı Taslağı, 1921, Kolaj

Rodchenko'nun geleneksel resme esas olan uzamsal (üç boyutlu) yanılısamadan erken ve radikal ayrılışı onun erken gelişmiş soyut formal bir dil yaratışı, Konstrüktivizm'e kusursuz geçişini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Onun erken 1921 proto-Konstrüktivist kitap kapağı taslakları, Rowell'in ifade ettiği gibi "Transrasyonel Dil ve Transrasyonelistler (Görsel 1.9) düzlemselliğe karşı olan sıkı bağlılığını doğrusal konstrüksiyonlar, dokularla deneyler, linol baskı ve kolaj yoluyla göstermiştir. Daha sonra grafik tasarım alanında gerçekleştirdiği işlerini Konstrüktivist teorinin ve metodolojinin en saf uygulamaları arasında sayılır".²⁰

Rodchenko'nun tasarım yaparken imkanları ekonomik kullanarak elde edilebilecek maksimum görsel etkiyi elde etmeye yönelik olan yaklaşımı 1923-25 arasında basılan kitap kapaklarında görebiliriz. Tasarımları açık sözlü, az ve özdür. Renk paletini bilerek iki bazen üç düz şekilde uygulanmış renk tonuyla kısıtlamıştır, bu seçimleri de kontrast ve okunurluk açısından belirlemiştir.

²⁰ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.180

Başlıklara, büyük blok harfler yerleştirilmiş, var olan metal ya da ahşap yazı karakterleri ile basılmış yada çoğunlukla kendisinin yazdığı, çizdiği harflerden kullanmıştır. Basılan sans serif karakterler ya pozitif (siyah üzerine beyaz) ya da negatif (beyaz üzerine siyah) bir yaklaşım ile tekdüzedir, eşit aralıklarla yatay, dikey yada dik bir çizgiye bağlı kalmışlardır.

En figüratif stilinde, Rodchenko boş zemin olarak çok az birşey bırakmıştır, Lissitzky ya da başka Avrupalı grafik tasarımcıları tarafından kullanılacağı gibi boşluğu aktif olarak kavramamıştır. Onun yüzeyleri genellikle yoğun olarak renkli panellerle doldurulmuş yada kalın harfler ortogonal (dik) olarak düz bir şekilde organize olmuş, bölümlendirilmiş ve iyi dengelenmiş bir bütün oluşturmaktaydı. **(Görsel 1.10)**

Simetri, denge ve dikey ortalanmış eksen, güçlü bir şekilde kontrastlaşan beyaz lineer (doğrusal) kaynaklar tarafından ayrılan tamamlanmış düzlemler ve içeriğe gönderilen sembolik referanslar Rodchenko'nun klasik stilini tanımlamaktadır.



Görsel 1.10: Rodchenko, Mayakovsky için Kitap Kapağı Tasarımı, 1923, Tipobaskı.

2.1.1. Konstrüktivist Grafik Tasarım ve Fotoğraf

1920'lerde fotoğrafçılık Rodchenko'nun işlerinde önemli ve daha sonra baskın bir rol oynamaya başlayacaktır. Bu gelişmeye şekil veren, hem genç Sovyetler Birliği'nin heyecan yüklü kültürel politikası hem de Rodchenko'nun militan sanatçı ve entellektüel grubu LEF'e katılımıyla olmuştur. Rodchenko'nun kendisinin de dile getirdiği gibi, olaylara çeşitli açılardan bakarak yaklaşmak aydınlatıcıdır. Onun fotoğrafçılığı hareketli bir bakış açısına sahiptir ve Rusya sınırları dışında da birçok yankı bulmuştur.

1839'da fotoğrafın icadı (Louis Daguerre - Daguerreotype), Endüstri Devrimi'nin eseriymi ve kazançları da endüstriyel gelişim sürecinde oluşan büyük sosyal değişikliklerle yakından bir bağlantı içindeydi. 1920'lerde Avrupa'da fotografik modernizmin yükselişi bu alanda yeni ve önemli bir bölümdür. Bu oluşum hem fotografik teknolojilerinin olgunlaşması ilk Leica²¹ 35mm film ile kameraların küçülmesi ve farklı açılar ile yakın plan çekimler, hem de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki yeni politik ve kültürel manzaradan dolayıdır. Avrupa'nın her yerinde geçmişin sabitliği kırılmış ve geleceğin olasılıkları radikal bir şekilde devreye girmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce, resim sanatı kendi devrimini doğurmuştu. Bu yenilik Kübizm'den de ileriye uzanacak ama Kübizm'in kendisi gelecekte yıllar boyunca farklı yollar içinde yayılarak verimli deneyler için iyi bir temel yaratacağı. Kübizm'in Fransa'da ortaya çıkmasına rağmen etkisi kısa zamanda yayılmış ve birçok ülkede çeşitlenmiştir.

Bunların yanısıra, Rusya'da Malevich, Tatlin ve diğerleri devrimin arifesinde özgün yan çalışmalar yapmışlardır. Yeni bakış açısının özünde ya da kümelerinde yaygın bir şekilde hissedilen ve birçok şekilde yorumlanan

²¹ Leitz ve Camera sözcüklerinin birleşimidir. İlk olarak Oskar Barnack tarafından, 1923 yılında bir fuarda, rulo biçiminde 36 poz için yeterli uzunlukta 35mm. bir negatif film kullanan ve elle tutulabilen fotoğraf makinası üretimine geçildi.

sanatta, yalnızca malzeme ve stil açısından değil, aynı zamanda işlevselliğini ve seyircisini yeniden değerlendirme zorunluluğu doğmuştur. Birçoğu için yeni sanat, form arayışı olmayacaktı, ihtiyaç duyulan sanat olgusunun kendisinin değişmesiydi. Hedef yeni yaşam şekillerini betimleyebilmek hatta bu yaşamın kendisini yaratmaktı.

Fotoğrafın yüksek sanat sayılabileceği fikri Avrupa'nın bazı yerlerinde 1839'dan beri parlıyordu ve zaman zaman estetik resimler ortaya çıkmıştı ama, fotoğrafın sanat olarak gelişme olasılığı sürekli olarak resmi taklit etmesiyle tanımlanmıştı. Pictorialist²² Fotoğraflar ve Fotoğrafçılar, Camera Work²³ gelişiminde üç ana öge olmuştur, her biri kendi başına önemli ancak etkileri hep birlikte ortaya çıkmıştır.

Birincisi fotoğrafların nasıl üretildiği ile ilgiliydi. Daha önceden tripod aracılığıyla yavaş ve karmaşık bir işlemle kısıtlanan fotoğrafçı özgür kılınmıştır. 1880'lerde dry-plate²⁴ yaratılması kolaylık ve taşınabilirlik açısından bir devrim başlatmıştır. Bu 1920'lerde Leica gibi çok yönlü elle tutulabilen makinelerin çıkışı ile doruğa ulaşmıştır. Birçok insan fotoğrafa açık bir mecra olarak bakmıştır ama, gerçekten herkese açık olması dry-plate'in gelmesiyle olmuştur.

Fotoğrafın olgunlaşmasındaki ikinci kilit nokta fotoğrafların seyircilere nasıl iletildiği konusundaydı. 19.yy'ın sonuna doğru sürekli uğraşlar sonucunda bir fotoğrafın kağıt üzerinde bir görüntüye dönüşmesine olanak sağlamıştı. Bu yenilik hem fotoğrafın çekilmesi ve çoğaltılmasında tasarruf yaratmış, hem de yazı ve grafik elementleri birleştirerek daha önce şahit olunmamış bir akıcılıkla yeni mecralar oluşmuştur. Bunun üstüne fotomekanik devrimin diğer baskı teknolojileriyle paralellik içinde gelişmesi

²² 19.yy sonu 20.yy başlarında ortaya çıkan resimsi fotoğraf akımı.

²³ 1903-1917 yılları arasında Alfred Steiglitz tarafından çıkarılan ve fotoğrafın güzel sanatların bir dalı haline gelmesini amaçlayan yayın

²⁴ (gelatin process): 1871'de Dr. Richard L. Maddox tarafından keşfedilen asetat tabanlı film.

yakın gelecekte günlük basılan gazetenin milyonların eline ulaşımını sağlayacaktı.

Son olarak da yeni yüzyılın başında endüstriyel teknoloji hareketli görüntüler yaratmıştır. İlk yirmi yılında film, aynen basılı yayında yer alan fotoğraf gibi toplu kitlelere ulaşmamış ve popüler bir izleyici yakalayamamıştır. Bu esnada yeni mecranın en uyanık uygulayıcıları montajın eşsiz zengin dağarcığını kendi çıkarlarına kullanmayı öğrenmişler, bunun da fotoğraf üzerinde inanılmaz özgürleştirici bir etkisi olmuştur.

Rodchenko'nun grafik işleri, Konstrüktivizm'in en önemli çıkış noktalarından biri olan kolektif ve anonim bir estetik yaratma dünya görüşüne rağmen, sanatçının kişisel yorumunu tamamen silmeye odaklanmış bir gelişime sahip değildi ve bundan dolayı Rodchenko'nun tasarımları tanınabiliyordu.

Konstrüktivizm'in propaganda unsurlarına olan bağlılığına rağmen Rodchenko, kişisel bir stil doğurmuştur. Bunu fotoğraf ve grafik çalışmalarında ayırt edebiliriz. Yenilikçi, deneysel ruhlu ve çok yönlü çalışmaları, kıyaslanamaz yaratıcılıkları ile Rus Avangart örneklerinden ayrılıyordu. Aynı zaman dilimlerinde Batı'da Kübistler'in kolajı keşfetmesi, (Picasso, Braque) resmin yüzeyine alışılmadık malzemelerin eklenmesi yeni imkanlar sunmuştur. Bu gelişme Rus sanatçıların ilgilerini resmin yüzeyindeki ifadeselliği daha da çevirmiştir. Rodchenko için bu konseptlerin birleşmesi yeni deneysel alanlar açmıştır.

Lissitzky soyut grafik tasarımına olan yaklaşımıyla Rodchenko'dan oldukça farklıdır, çünkü onun çıkış noktası ve bireysel deneyimleri çok farklı olmuştur. Lissitzky'nin Yahudi olması ve onun Suprematizm ile bağlantısı, meslektaşlarının inkar ettiği, varoluşsal bir idealist boyut yaymaktaydı. Bunu üstüne yurt dışında geçirdiği birçok yıl onu Ortodoks Konstrüktivizm ile daha uzak bir ilişki içinde tutmuştur.

Formal yada görsel anlamda, Lissitzky'nin kitap tasarımı olan erken deneyimi onu ayarlanmış kalem ve mürekkep çizgisinin ifadesel potansiyeline ya da alfabenin potansiyeliyle, onun daha sonraki tipografik deneylerinde yararlanacağı bir şey olmuştur. Malevich ile 1919'daki karşılaşması, sonraki sanatsal gelişiminde hem resimleri hem de kitap ve poster tasarımları açısından belirleyici olmuştur. Suprematizm'in etkisini sadece formal rölyeflerinde değil aynı zamanda geometrik yapılandırmalarında dünya dışı soyut formlarının aktif ve sonsuz bir boşlukta uçuşu olarak görebiliriz.

Eğitimli bir mimar olan Lissitzky, üç boyutlu alan konusunda iç içe geçen hacimlerin aksonometrik²⁵ betimlemesinde kesin bir anlayışa sahipti. **(Görsel 1.11)**. Almış olduğu bu eğitim aynı zamanda iki boyutlu yüzeyler düzenlerken teknik resim hassasiyetinden de kendini belli eder. Malevich kitabının üzerine siyah bir kare yerleştirmesine rağmen Lissitzky'nin sonrasında gerçekleştirdiği tasarımının içerdiği enerjiye sahip değildir. Malevich'in kapağı geleneksel bir yayının tipik düzenleme ve mekanik yazısına sahipti.

²⁵ Bir cisim ya da yapıyı, yatay ve düşey düzlemdeki boyutları aynı ölçekli olmak üzere üç boyutlu olarak gösteren bir geometrik çizim, perspektif türüdür.



Görsel 1.11: Lissitzky, Tatlin Çalışırken, 1923, Suluboya, karakalem ve Fotomontaj.

Buna karşılık, Lissitzky'nin yuvarlak ve kare motifleri eşitsiz bir şekilde silüetlenmiş ve çerçevelenmiş, hafif bir şekilde merkezden sapmıştır. Bu hafif asimetrinin yarattığı gerilim eşine az rastlanır küçük yatay, dikey ve çapraz el yapımı çizimler tarafından arttırılmıştır.

Başlık ya da yazar üzerindeki geleneksel odaklanmanın eksikliği, bilerek kaba yazı stili ile dışavurumcu el yazısının birleştirilmesi bize ilk bakışta erken Fütürist kitaplarındaki şiirsel anarşizmi andırmakta ancak Lissitzky'nin tasarımı pedagojik²⁶ bir incelemenin sonucuydu ve didaktik bir amacı vardı; okuyucunun yerleşik algısal alışkanlıklarını sarsmak ve onu belirsiz ve manevileşmiş bir dünya görüşünün formal diline aşina etmektir.

²⁶ Çocukların duygusal, zihinsel ve de sosyal gelişimlerini inceleyen bir bilim dalı.

Lissitzky'nin broşür kapağında, sanatçı daha resimsel dinamik bir saha yaratmıştır, burada uçuşan iki boyutlu ve üç boyutlu motifler ütopyik bir mimari ileri sürmüştür. Bunu mimarlık geçmişinden anlıyoruz. Kompozisyonun dikey yapılanmasına hücumu, çapraz ve kıvrılmış el yazısı notasyonları (yazım şekli) ile güçlendirilmektedir. Konu veya içeriğe bariz bir gönderme olmasa da mesaj ideolojik olarak kesindir. Kırmızı renk Bolşevikler'i tasvir etmektedir. (Görsel 1.12)



Görsel 1.12: Lissitzky, Kırmızı Kamayla Beyazları Vur, 1920, Litografi.

Lissitzky'nin daha sonraki grafik işleri Ortodoks Konstrüktivizm ile bazı ortak idealler ve görsel öncüler paylaşmasına rağmen genel olarak Sovyetler Birliği'nin dışında gelişmiştir. VKhUTEMAS'da iki sefer mimarlık dersi vermesine rağmen zamanının çoğunu 1921 ve 1926 arasında Batı Avrupa'da geçirmiştir. Almancasının akıcılığı onu Modern Rus Sanatı adına yurt dışında yetenekli sözcüsü yapmıştır.

Gezileri sırasında Lissitzky o dönemde aktif olarak non figüratif çalışan sanatçı ve tasarımcıların çoğuyla tanışmıştır. Lissitzky'nin olgun grafik stilini Batılı meslektaşlarından aldığı söylene de, günümüzde kabul edilen tam tersidir. Hatta, Bauhaus grafik tasarımının Laszlo Moholy-Nagy önderliğinde 1923'te radikal dönüşümü Lissitzky'nin etkisine atfedilir.

Lissitzky'nin 1922 ve 1923 arasındaki kitap kapakları, grafik tasarım için dikkate değerdir. Kapağın yüzeyi akışkan bir şekilde yayılmış enerji çizgisi (Bird Without a Name : Collected Verse) ya asimetrik ama dengeli bir konstrüksiyonu (Vladimir Mayakovsky, "Mystery" ya da "Bouffe") ya da her ikisinin birleşimi (Object) kompozisyonun yerleşimini belirleyen, şekillendiren ve düzenleyen tipografisi olmuştur.

Yazı tipleri son derece değişken boyutlarda, şekillerde ve ağırlıkla da optik, fonetik (ses ile ilgili) ve semantik (anlamalı) bir yankılama yaratır. Lissitzky için bir metin optik olarak "dışavurumcu" olmalıydı, görsel olarak bazı fonetik "gerginlik ve gerilmelerin" görsel bir taşıyıcısı olmak zorundaydı. Sözselsel ve duygusal içeriğin bu tipografik temsiliyeti, Lissitzky'nin nezdinde, kitabı oldukça "işlevsel" bir obje kılmıştır.

Lissitzky'nin 1922-23 kitap kapaklarındaki çeşitliliğe rağmen süreklilik gösteren öğelerden ötürü kişisel bir tarz olarak tanımlanabilmişlerdir. Birincisi, kapağın boş bir alan olarak varoluşu, kenarları genişleterek sonsuz bir uzamayı ortaya koymuştur. Harfleme ve geometrik motifler uzamsal olarak belirsiz bir düzlem üzerinde uçuşarak oluşmuştur. Her kompozisyonun dinamik asimetrisi, organik yada tektonik yine de dengelenmiş ya da çözümlenmiştir. Neredeyse her örnekte harf karakteri farklıdır, her kitap için özel olarak titizlikle seçilmiştir. Belirli şekil, boy ve ağırlıkların kombinasyonu ritmik bir etki yaratır, bu da pozitif, dolu karakterlerinin kırılmamış süregelen bir sekansta yada negatif karakterleri güçlendirmesinden gelmiştir. Genellikle harfleme renklendirilmiş yada gölgelendirilmiş tek bir geometrik motif eşlik

etmiştir. Bu dönemde kullandığı palet genellikle yüksek kontrast tonlar yerine siyah-beyaz ve bir yarı-ton (halftone) ile sınırlandırılmıştır.

Bu kadar çeşitli tasarımlar arasındaki ortak özellikleri belirlemek aşırı titizlik gibi gözükse de, bu hareket Lissitzky'nin Ortodoks Konstrüktivist (tekdüze bir estetik ve toplum iletişimi anlayışı) sistemi ile temel farklarını açıklığa kavuşturmayı sağlar. Konstrüktivist tasarım, öne sürüldüğü gibi, tekdüze olmuş bir estetik ve toplum iletişimi sağlamak adına adapte olmuş gerçekçi bir yol ve indirgeyici formal bir dile karşılık gelmekteydi. Buna karşın, Lissitzky'nin çalışma metodu daha gevşek bir sisteme tekabül etmekteydi. Basılmış kelimenin optik olarak dışavurumu özelliği üzerine kurulmuş ve her kitabın içeriğine göre harf karakterlerini ve vurgularını özgürce işlemiştir. Bu durumu onun aynı zamanda Dada'ya olan yakınlığı ile de açıklanabilir.

Bahsi geçtiği üzere, en ünlü tipografik tasarımı, 1923'te Berlin'de Mayakovsky'nin şiir kitabı "Ses için" (**Bkz. Görsel 1.6**) için hazırladığı çalışmadır. Kapağı, Lissitzky'nin bilindik sisteminin harika bir örneği iken, ifadesel olarak çağrışımcı grafik motiflerin tipografik bir yapı ile eşlik edilmesi şeklinde iç sayfalarında ve özellikle her şiirin açılış sayfasında Lissitzky'nin linotip tipografisi konusundaki inanılmaz yaratıcılığının farkına varılır.

Dizmenin yazı karakterlerinde özel kaynaklarından (fontlar, kurallar, kıvrımlar, yuvarlaklar, dalgalı çizgiler ve semboller) kalın (bold) kırmızı ve siyah piktogramlar²⁷ yaratarak, harfleri soyut motiflerle karıştırarak, Mayakovsky'nin şiirlerinin canlı ve haykırış dolu doğasına görsel olarak yansıtmaya çalışmıştır.

Buna ek olarak, Mayakovsky'nin şiir kitabı yüksek sesle okunması amaçlandığından, Lissitzky'nin her bir şiirin kitap içinde yerinin bulunabilmesi

²⁷ Bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden semboldür.

için yarattığı fihrist thumb-tab²⁸ endeksi, kitabın işlevsel bir obje olarak algısını örneklendirir.

‘Ses için’ örneğindeki Lissitzky - Mayakovsky ortaklığı, Sovyet kültür ve ideoloji ile olan kişisel ilişkileri kavramamızı sağlar. Her iki adam da toplumun Sovyetler’in yeniden yapılandırılmasına son derece bağlı olmuş ama kelimesi kelimesine politik, metodolojik, faydacı sanata bağlı olmamışlardır. Her ne kadar işlevselliğe ve mekanik üretime inansalar da Konstrüktivistler’in yaratıcı süreci programlı ussallaştırmalarını reddetmiş ve yaratıcı içgüdünün önemini savunmuşlardır. Geçmişin geleneklerinden koparak kolektif bilinci ayaklandırmış ve aynı zamanda işlevsel ve toptan üretilebilen formlar yaratmışlardır.

Süreç olarak Konstrüktivist grafiğin hikayesi sadece bu iki sanatçı aracılığıyla anlatılamaz. Görmüş olduğumuz gibi Rodchenko ve Lissitzky her biri kendi inancı ve imkanlarına göre, Sovyetler Birliği’nde 1920’lerde oluşan soyut grafik tasarım devriminin öncüsü olmuşlardır. Ama yine de bu dönemde çalışan başka birçok sanatçı tarihi ve kültürel zamanlarının koşullarında kendi grafik üsluplarını yaratmışlardır. Bu dönemde benzersiz bir politik durumla karşı karşıya bir estetik sisteminin nasıl çeşitli şekillerde yürürlüğe koyulacağına ve aşılabacağına, Sovyet kitap tasarımının dokusuna ve içeriğine neden olmuştur. Bunlar aynı zamanda Batılı karşılıklarına zıtlık içinde olan kesin duruşlarını göstermektedir.

²⁸ Thumb-tab (Fihrist) : Harf ya da şekillere göre kategorize edilmiş defter.

3. RUS AVANGART SANATI'NDA FOTOĞRAF ve FOTOMONTAJIN KULLANIMI

Fotoğraf ve fotomontajın itici bir güç olma rolünün irdelenmesi üzerinde durulması gereken çok önemli bir konudur ancak film endüstrisinin 1919'da kamusallaştırıldığını ve hemen geniş çapta popülerlik kazandığını göz önünde de bulundurmamız gerekmektedir. Daha özel olarak, film yapılmasındaki teknik ve yenilikler (örneğin montaj) ve filmin öne sürdüğü ideolojik sentez, fotoğraf ve fotomontaj mecralarının gelişmesine temel olmuştur.

Her ne kadar soyut grafik metaforları (benzetmeleri) yirmili yıllar içinde keşfedilmeye devam edilecek olsa da, yaklaşık 1923-24'te bu kolektif anlayışı yeniden düzenlemek için kurgulanmış olağanüstü aktivite toplu tüketim için fazla soyut ve esoteric (dar bir çevreye aktarılan bilgi) olmasından dolayı eleştiriye mağruz kalmaya başlamıştır. Daha "sahici" bir ifadenin amaca daha iyi hizmet edeceği düşünülmüştür. Bu film, fotoğrafçılık ve fotomontajın yükselmesiyle sonuç bulmuştur. Bu araçlar Sovyet hayatının sosyal ve politik gerçeklerinin yayılması için daha gerçekçi mecralar olarak görülmüştür.²⁹

Konstrüktivist sanatçı Gustav Klutsis fotomontajın en erken teorisyenlerinden olmuştur. 1924'te Lef'te anonim olarak basılan "İllüstrasyon ve Fotomontaj" başlıklı bir makalede kendisi şöyle yazmıştır; Fotomontaj dediğimizde aslında demek istediğimiz fotoğrafın görsel bir mecra olarak işletilmesidir. Tek duran fotoğrafların birleştirilmesi, grafik imajların kompozisyonu yerine geçecektir. Bu geçiş arkasındaki mantık, fotoğrafın görsel gerçekleri resmetmesi yerine kesin muhafazası olduğu doğrusuna dayalıdır. Seyirci için bu kesinlik ve belgeleme bağlılığı fotoğrafa hiçbir grafik temsilinin yetişemeyeceği bir ikna gücü sağlıyor.

²⁹ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.208.

Sonrasında, 1931’de Klutsis bu fikirlerini daha da geliştirmiştir. Fotomontaj, endüstriyel kültürünün gelişmesine ve sanatın topluca yayılmasını sağlayan formlarıyla yakından bağlıdır. Fotomontaj’ın evriminde kişi iki yön ayırt edebilir; bunlardan biri Amerikan pazarlamasından doğmuştur. Buna pazarlama fotomontajı denilir, formalist bir karaktere sahiptir ve özellikle Batılı Dadaist ve Dışavurumcular tarafından kullanılmıştır.

Görsel sanatlardaki geleneksel disiplinler (resim ve grafik gibi) ve dolayısıyla geleneksel çalışma metodları ve teknikleriyle, devrimin talepleri olan büyük çapta propaganda görevlerini tatmin etmek için yeterli değildir. Fotomontaj’da asıl olan kameranın optik ve kimyasından faydalanarak propaganda için hizmete sunulmasıdır. Sanat da sosyalist endüstri kadar yüksek bir seviyede olmalıydı böylece fotomontaj, Klucis tarafından hem belgelemedeki gerçekliğinden hem de ileri bilim ve endüstriden istifade etmesinden dolayı, Sosyalist yeniden yapılanmanın iki ana temasına uyan bir mecra olarak ilan edilmiştir. Klucis 1924’teki ilk makalesinde, Rodchenko’nun kapaklarını, afişlerini, propaganda işlerini ve çizimlerini bir model olarak ele almıştır.

Rodchenko’nun 1924’ten önceki fotomontaj işleri direkt propaganda amacına hizmet etmek yerine kültürü popülerleştirmeyi amaç edinir. Rodchenko’nun Mayakovsky’nin Lily Brik için yazılmış “Pro Eto” (About This) şiiri için olan fotomontajları, bahsi geçen propaganda öncelikli işlerle benzerlik göstermeyip, şiirsel ve içerik odaklıdır.

1924'te küçük format popüler gizemli serisi "Mess Mendor or Yankees in Petrograd" (**Görsel 2.1**) kapakları için fotomontajları onun mecrayı 1924-26 arasında nasıl kullandığına dair daha iyi örnek olmuştur.



Görsel 2.1: Rodchenko, MessMend veya Yankees in Petrograd, 1924, Tipobaskı.

Renkli bir geometrik zemin üzerine kesilmiş fotoğraf figürleri ve motiflerin parçalanmış ve sıradışı dışavurumcu bir anlatı üzerine dağılımı, soyut Konstrüktivist bir dekorun üstüne "montajlanmış" ve aynı anda gerçekleşen sinematografik sahneler hissini vermekteydi. Sinematografik gönderme tabiki nedensiz değildir. Aynı dönemde Rodchenko, Dziga Vertov'un filmleri (Sinema Gerçek, 1922) için film başlıklarını ve kısa film serisi (Sinema Göz, 1924) için "montajlanmış" posterlerini tasarlamıştır.

Rodchenko en iyi fotomontaj işlerini 1924'ten sonra kendi fotoğraflarını çok kişisel ve dışavurumcu bir mecrada çekmeye başladığında gerçekleştirdi. Ünlü olmasına sebep olan dramatik kamera açıları, çağdaş sinematografik deneylere yakından bağlıdır. Her ne kadar onun Konstrüktivist kodlara bağlılığı ve teknoloji kısıtlılığı onun saf soyut tasarımlarını kısıtlamış gibi

gözükse de aldığı eğitim, sinemaya karşı açıklığı ve onun fotoğraftaki kişisel ustalığı en iyi işlerinin çıkmasına sebep olmuştur.

1920'lerin başı ve ortalarında (**Görsel 2.2**) gerçekleştirdiği kitap kapaklarındaki siyah/beyaz fotoğraflarının dinamik ve geçişsiz renklendirilmiş desenler üzerine entegrasyonu belirleyicidir. Burada başka hiçbir yerde olmadığı kadar Rodchenko'nun kişisel tavrı seçilebilmektedir.



Görsel 2.2: Rodchenko, Kitap Kapağı Tasarımı, 1924-26, Tipobaskı.

1927-1928 "Noviy Lev" (Yeni Lef) dergisinin kapakları (**Görsel 2.3**) Konstrüktivist amaçlarının daha Ortodoks illüstrasyonlarıdır. Etkin bir şekilde düzenlenmiş formal dilleri, estetik belirginlik, yenilik ve politik kültürel anlamları yansıtmıştır.

Kapakların düzeni titiz bir bölme ile karakterize edilmiştir; düzlemsel parlak renkler ve belirgin biçimde harflenmiş başlıklar, fotografik öğeler, Sovyet hayatının gerçekçi detaylarıdır.



Görsel 2.3: Rodchenko, Yeni Lef, 1926, Tipobaskı.

Kadrajlanmış, silüetlenmiş (trace)³⁰ ve en üst düzey görsel ve psikolojik etki için büyütülmüşlerdir. Bu dinamik siyah/beyaz görüntüler genellikle parçaların detayları ve bazen çapraz olarak yana yatmış halleri, bütün tasarıma ilişkin hemen göze çarpmayan bir gerilim yaratmışlardır.

³⁰ Siluet (Silhouette) : Bir şeyin yalnız kenar çizgileriyle tek renk olarak beliren görüntüsüdür. Trace, görsel bir malzemenin ana hatlarının belirlenmesi veya ayıklanmasıdır.



Görsel 2.4: Rodchenko, Let's Produce, 1929, Tipobaskı.

Rodchenko'nun 1929'da **(Görsel 2.4)** "Let's Produce" dergisi için düzenlemeleri fotografik imgenin propaganda aracı olarak kullanılmasına artan önemi göstermektedir. Genel kompozisyon üzerinden büyütülmüş ve kesilmiş detaylar, hem çerçeveyi hem de seyircinin algısal alanını doldurarak, Sovyet endüstriyel ve tarımsal gerçeklerinin güçlü çağrışımları ile dikkatleri çekmektedir.



Görsel 2.5: Rodchenko, Metarialization of the Fantastic, 1927, Tipobaskı.

1927 yılında tasarladığı, Hayal'in Maddeleştirilmesi (Metarialization of the Fantastic) kitap kapağı (**Görsel 2.5**) propaganda yerine edebiyat işleri, daha saf soyut deneyleri ortaya çıkarmaktadır. Tasarımda portre, ışık ve gölge oyunları ile modellenmiştir. Bu insan suretinin belirsiz durumu puslu ışık dalgaları gibi saçılan renkli grafiklerle desteklenmektedir.

Bu örnekler fotoğraf mecrasının Rodchenko'nun yaratıcılığını serbest bıraktığını ispatlamaktadır. Bu dönemde de Lissitzky'nin fotoğrafla ilgisi yine farklı bir yönelim gösterir ve aynı zamanlarda Almanya'da gelişen konseptlere daha yakındır.

1920'lerde popüler kültürün sayesinde, fotoğraf ve fotomontaj kötü bir şöhrete sahipti. Zamanla, özellikle propaganda amacıyla kullanılan ajitasyon odaklı bir fotomontaj anlayışı ortaya çıktı. İlk kuramcılarından biri olan Gustav Klucis'e göre, yeniden şekillenen bu görsel dil "kitlelerin yeni sanatı"nın temsilcisiydi ve gerçek Sovyet ruhu ve tarzını yansıtıyordu. Reklamcılık fotomontajın şekilcilik eğiliminden bağımsız olarak ortaya çıkmıştı.

Siluetli, kırılmış ve birleştirilmiş siyah-beyaz bu imajlar kalın ve renkli grafikler (genellikle kırmızı ve siyah) ile birleştirildiğinde ortak amaçları ve ekonomik refah hakkında agresif mesajlar veriyordu. Sanat bir propaganda aracıydı ve gerçek belgesel fotoğrafları yeniden düzenleyip manipüle edilerek Komünist davanın yeni gerçekleri ifade ediliyordu.

Klucis ve Rodchenko, her biri farklı bir ruhla enerjilerini bu politize edilmiş fotomontaja yönlendirdiler. Perspektif, çerçeveleme, yakın plan çekimler ve tekrar kullanarak fotoğrafın kendiliğinden konuşmasını, kitlelere bir şeyler söylemesini sağladılar.³¹

³¹ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.208.

Daha önceleri belgesel fotoğrafçılığı yapan Lissitzky, 1925'te yurtdışından Sovyetler Birliği'ne döndükten sonra tarzını radikal şekilde değiştirdi. Fotoğraflarında gerçek olayları, ticari ve endüstriyel fuarlar için yaptığı tasarımlarda da sosyal ve politik içerikleri kullanmaya başladı. Aynı zamanda fuarların kataloglarını da hazırladı ki, bu 1926'dan sonra başlıca işi olmuştur.

1928'de, Lissitzky'nin işi, Sovyet Pavyonu'nun Köln'de açılan Uluslararası Basın Sergisi'nde, sanattaki yeni yönünü örnekleyen bir tanesi, Sovyet basınının tarihi ve başarılarını konu alan anıtsal ve devasa (yaklaşık 2400 cm x 345 cm) bir "foto-friz" dir. Bu tarz foto-gazetecilik, ilerleyen yıllarda yaygınlaşmıştır. Sokaklardaki, büyük panel fotoğraflar sayesinde günlük hayata yer etmiştir. 1923-1924 yıllarında, tam da Konstrüktivist Grafik Akım'ın yaygınlaşmaya başladığı sıralarda, bu estetiğin emekçi kesim için fazla anlaşılabilir olduğu düşünülüyordu. Soyut grafiklerin güçlü bir görsel etkileri var gibi görünse de aslında anlamı taşıyan kelimelerin (tipografinin) kullanımıydı. Öte yandan, fotoğraf, okuma-yazma bilmeyen kesime bile tanıdık imajlarla benzer mesajlar sunabiliyordu. Bu nedenle, fotoğrafın olgusallığı Sovyet davasına daha iyi hizmet ettiği beyan ediliyordu.³²

1920'lerde Avrupa'da fotoğraf ve fotomontaj ayrıcalıklı deneysel araçlardı. Fotomontaj ile uğraşan Sovyet sanatçılarının birçoğu, 1919'da sosyalleşen ve kitle iletişiminde mükemmel bir araç olan sinematografik endüstriye ya aşına yada bu endüstrinin aktif şekilde içindeydiler.³³

Bu tekniklerin Sovyetler'deki uygulamaları ile Almanya Bauhaus'taki çağdaş deneyler karşılaştırıldığında tamamen farklı iki perspektif görülmektedir. İlkinde ideolojik amaçlara hizmet ederken, diğerinde Modernizm'e biçimsel bir kelime dağarcığı oluşturma amacı vardır. Bunun en iyi örneklerini László Moholy-Nagy'nin fotokolajlarında görmekteyiz. Buna rağmen Sovyetler'deki fotomontaj uygulamaları açık biçimde politik değildi.

³² Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.208.

³³ A.g.k.s.234.

Amacı olgusal ve ulaşılabilir olmaktı. Biçim ve konu açısından genellikle öykücü ve popülist iken, görselliği yoğun, fotoğrafları genellikle renkli grafiklerle bir araya getirerek dramatik bir etki yaratıp içeriği iyi ifade eden bir yapısı vardı.

Rodchenko, 1920'lerin başından ortalarına kadar sinematografik deneyimlerini köklü şekilde dönüştüren Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein ile çalışmıştı. Bu iki film yönetmeninin montaj tekniklerinden faydalanma biçimleri, kareleri yaratıcı bir sırayla kullanarak gerçekçi bir görüntü elde etmeleri ve ortaya çıkan sonucun gerçeğinden daha vurucu olması, bir bakıma Sovyet sinemasının imzası olmuştur. (Eisenstein, Potemkin Zirhlisi, 1925)

Rodchenko, Vertov'un aktüalite ve belgeselleri için başlıkları tasarlamış ve hem Vertov hem de Eisenstein'in filmleri için poster fotomontajları yapmıştır. Vertov için yaptığı posterler farklı ölçek ve perspektiflerden yakın çekimleri, güçlü grafiklerle birleştirmiş, bu tekniğini de ilerleyen dönemde yaptığı kitap kapağı tasarımlarına taşımıştır. (bu anlamda meslektaşlarına da ilham vermiştir) Aslında, Rodchenko'nun yaptığı ilk kitap kapağı fotomontajlarının birçoğu, kendi başına bile, montajlanmış birer sinematik öyküdür. Daha sonraki yıllarda yaptığı çalışmalar da, dramatik ışık efektleri, bağlantılı perspektifler ve silüetler vs. sinemaya ilham vermiştir.³⁴

Rodchenko'nun yarattığı etkinin büyük bir çoğunluğunun nedeni kolaj yapması, bölünmüş görüntüleri kopyalayıp yapıştırmasıydı. Aksine Lissitzky, fotoğraf sanatının karanlıkoda tekniğiyle daha ilgiliydi. Yurtdışında gördükleri ve öğrendikleri sayesinde, negatif ve fotogramlarla daha sofistike manipülasyonlar yaratıyordu. Bu ise Lissitzky'nin, Dadaizm ile olan yakınlığından kaynaklanıyordu.

³⁴ Margit Rowell, The Russian Avant-Garde Book.s.208.

3.1. Rodchenko ve Lissitzky'nin Çağdaşlarıyla Karşılaştırılması

1920'li yılların Sovyet reklam sanatından örnekleri incelediğimizde, 19.yy Fransız taşbaskı afişlerinden Bernhard, Hohlwein ve Erdt gibi Alman afiş sanatçılarına, Amerikan reklam sanatçısı J.C.leyendecker'dan, Münih'in Simplicissimus illüstratörlerine kadar pek çok etkiyle karşılaşmaktayız. Rodchenko ve Mayakovsky'nin tasarımlarını bu çalışmalardan ayıran temel unsur, modelleri için yurtdışına bakmak yerine Sovyetlere özgü bir reklam biçimi yaratma endişeleridir.

Reklam projeleri Rodchenko'ya üretim sanatının hitap amaçlarını ortaya koyması için yeni bir imkan sunmuştur. Reklamcılık alanında yer aldığı kısa dönem boyunca, ürünleri düşünsel nesnel değil faal durumlar içerisindeki ürün temsilleri olarak ortaya koyan, belirgin bir görsel hitabet tarzı geliştirmiştir. Kimi durumlarda ise ürünün kendisi faal nesne konumundadır. Bu "eylem retoriği" Rodchenko'nun tasarladığı çalışmaların bazılarında açıkça görülebilmektedir. Reklam afişleri için basit bir illüstratif tarz belirleyen Rodchenko'nun çalışmalarında ürün kimi zaman temel biçimiyle yer alırken, yer yer ilginç veya abartılı betimlemeler ile de karşılaşılmaktadır.

1920'li yıllarda reklam afişleri üreten diğer sanatçıların aksine Rodchenko, basit sunumlara önem vermiş ve güçlü bir görsel etki elde etmek amacıyla resim ile tipografik olarak birbirinden ayırarak bu amacına ulaşmıştır. Söz konusu etkiyi güçlendirmek içinse hafif ton farklılıkları yerine düz renklere başvurmuş, ikincil ayrıntılardan veya aşırı karmaşık ürün görsellerinden kaçınarak, ünlemler ve oklar gibi hitaba yönelik araçlar ile vurgu elde etmiştir.

Rodchenko'nun ilerici bir temsil tekniği olarak fotomontaja olan ilgisi, Lef dergisi çalışanlarının seyahat yazıları ve günlükler gibi belgesel edebiyatına gösterdiği ilgiyle ilişkilidir. Bu ilgi daha sonraları "gerçeğin edebiyatı" olarak

bilincek ve öncelinin başarısızlığına rağmen, 1927 yılında yine Parti desteğiyle yayınlanacak olan "Noviy Lev" (Yeni Lef) adlı dergide merkezi bir öneme sahip bir tür olacaktır. Rodchenko bu derginin sanat yönetmenliği görevini alarak kapak ve mizanpajların tasarımını üstlenmiştir.

Rodchenko bu defa pek çok kapakta Lef'in kuvvetli tipografisi yerine fotoğraf kullanımına yönelmiştir. 1924'te tamamen fotoğraf çekmeye yönelmiş, derginin yayınlanmaya başladığı 1927 yılında ise ciddi miktarda çalışma biriktirmiştir. Yeni Lef'in kapaklarında sanayi nesnelere, binalar, değişik açılardan çekilmiş figürler veya tecrit edilmiş nesne detayları görülmektedir.

Donanma topları, enerji hatları, Sovyet gençleri, Lenin portresi gibi bazı imgeler oldukça yoğun propaganda değeri taşıırken, bir film kamerası, bir vida detayı, bina balkonları gibi diğer örneklerde ise bu tür bir yaklaşım görmeyiz. Rodchenko'nun amacı, propaganda imgelerini geleneksel yollarla iletmek yerine, Sovyet yaşamına yeni bir bakış açısı getirmektir.

1927 yılına gelindiğinde, fotoğrafı artık çalışmalarının temel tasarım unsuru haline getirmiştir. Bunun sebebi, izleyici ile iletişime geçme anlamında fotoğrafın soyut grafik öğelerden daha yetkin olduğuna dair inanışıdır. Tipografik kitap kapakları Rodchenko'nun çalışmaları arasında yer almakta olsa da, ileriki dönemlerde ürettiği işlerde fotoğrafa yönelmesinden öncesine kıyasla daha az sayıda görülmektedir.

Konstrüktivizm ve üretim sanatının biçimi bilişsel bir değişim aracı olarak ele alışı, Rodchenko'nun tasarımı mevcut ihtiyaç ve zevkler yerine eyleme yönelik yeni olasılıkların gösterimi olarak vurgulamaya yöneltmiştir. Rodchenko'nun yaklaşımı planlamaya veya pazarlamaya yönelik değildi. O'nun bir Sovyet vatandaşının sahip olması gerektiğine inandığı bir takım niteliklere güçlü bir inancı vardı. Bir tasarımcı olarak da, somut nesnelere inka gücünü kullanarak bu nitelikleri var etmeyi amaçlamaktaydı.

Bir üretim sanatçısı olarak kendisine koyduğu ve öğrencilerine de aktardığı hedef, devrimci değerleri somutlaştıran nesnelere bulmaktır. Yatağa dönüşen bir sandalye, coşkulu harf karakterleriyle bir Lef dergisi kapağı veya Mosselprom logosu (Moskova'daki Rus Konstrüktivist bina), uğruna mücadele ettiği bu yeni kültürün gerçekleşmesindeki araçlardı.

Rodchenko en büyük etkiyi, insanların görme yoluyla deneyimlediği nesnelere ile elde etmiştir. Kitap kapakları ve reklamları geniş ölçeklerde görülmüş ve yeni bir grafik tarzın tanıtılmasında rol oynamıştır. Tasarımlarının pek çoğu kitlelere erişememiş olsa da, Rodchenko, Sovyet toplumundaki pek çok kişinin özel girişim ve bireysel kazanç üzerine kurulu bir sisteme dönmeyi tercih ettiği bir dönemde, tanımladığı komünist değerlerin bir savaşçısıdır.

Fotomontaj ve Fotokolaj'ın üretimlerinin artmasındaki en büyük paylardan birisinin hazır üretim ve bu süreci hızlandıracak olan teknolojik bir gelişimle ilerleyen fotoğraf olduğu düşünmek, bir seçenektan çok bir ihtiyaç halini aldığı üretilen işlerden de anlaşılmalıdır. Birinin portresini yapmak için gerekli koşulların (mekan, model, maliyet ve en önemlisi zaman) ayarlanması için geçirilecek süre düşünüldüğünde fotoğraf kurtarıcı bir rol üstlenmiştir ve çok daha alternatiflidir, çoğaltılabilir ve belki de en önemlisi, bir kayıt olarak gerçeği belgelemesidir.

Erken dönem fotoğraf işlerinde, Lissitzky politik olarak Rodchenko'dan daha az motivasyon göstermiştir. (popüler beğenide arama anlamında) Rodchenko'nun birçok fotomontaj işinde fotoğraf, ana içeriği öne süren, odaklanmış, kesilmiş ve kolajlanmışken, Lissitzky, fotoğrafın mekanikleri ve karanlıkta deneylerinin mistik metaforları tarafından daha çok ilgisi çekilmiştir.

Fotogramlarını çok beğendiği Man Ray'e daha yakın olarak fotoğrafla olan ilişkisi fotoğrafın belgeleme gücünden dolayı değildi, ya da gerçeğin bir

endeksi olarak ama yeni bir vizyon yaratmak için sanatsal bir teknik olarak doku, sembolizm ve belirsizliğe izin verdiği için araştırıyordu.

“Architecture of VKhTEMAS: The Work of Department of Architecture,1920-27 (Görsel 2.6) ve “Notes of a Poet” (Görsel 2.7) ve “Photo Eye” (Görsel 2.8) de Jan Tschichold tarafından kapağı için kullanılmış katmanlı oto portresinde bunlar gözler önüne serilir. Bu örneklerin her birinde örtülü bir imge gösterilmektedir.



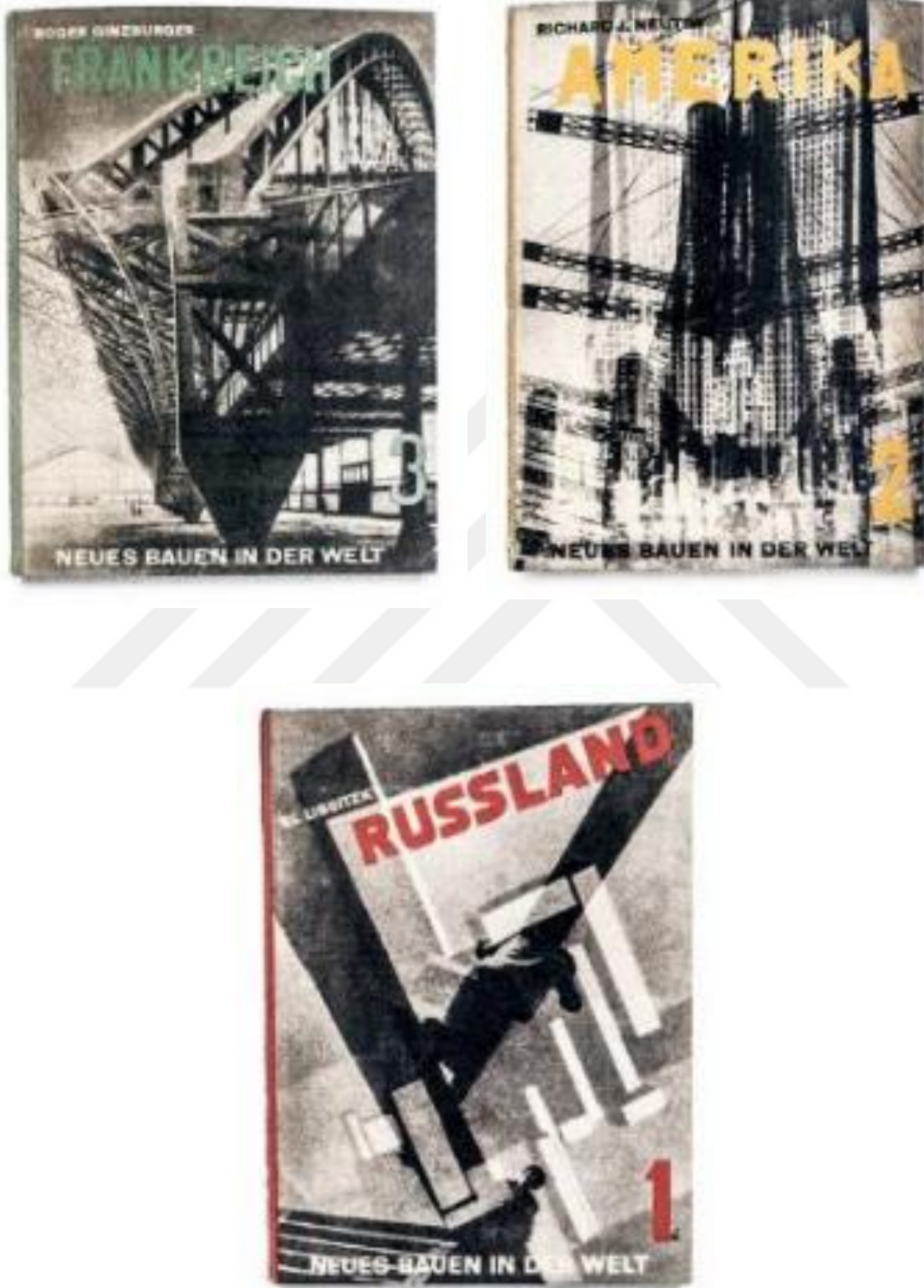
Görsel 2.6: Lissitzky, VhUKTEMAS, 1927, Tipobaskı.

Görsel 2.7: Lissitzky, Bir Şiir için Notlar, 1928, Tipobaskı.



Görsel 2.8: Lissitzky, Photo-Eye, 1929, Tipobaskı.

Birleştirilmiş negatifler tarafından oluşturulmuş “metinsel” yerine daha doğrucu, veriden çok sembole dayalı, net yerine daha belirsiz olmuşlardır. El Lissitzky'nin fotoğrafı tasarım ögesi olarak kullanışı 1930'da üç mimari kitabında görülür; “France”, “America” ve “Russia” (**Görsel 2.9**). Burada fotomontaj yapılmış imgeler flulaştırılmış ve jenerik şematik yapılara dönüştürülmüştür. Sembolik olarak etkili ve güzel soyut alanlar ve oynayan dokulu zeminler eğri, dikey ve çaprazla önem verilerek yaratılmıştır.



Görsel 2.9: Lissitzky, Fransa / Amerika / Rusya, 1930, Tipobaskı

Yukarıda tarif edilenlerden fotomontajın gerçeklik dili yerine kurgu dili olduğunu net bir şekilde görebiliriz. Parçalanma, soyutlanma ve fotografik imgeleri orijinal “hakiki” amaçları ve bağlamlarından yerlerini değiştirme üzerinde kurulmuş bir sanat formu olarak, gerçekliği temsil etmesi beklenemezdi. Aynı zamanda, tam bu özelliğinden dolayı propagandanın ihtiyaçlarına tek başına uygun olacaktı.

Fotomontaj ve propaganda, süreçleri ve amaçlarından dolayı hakiki gerçeği deformasyona uğratırlar, önemli detayları başka detayların altına çizmek için silerler. Ne kadar daha sanatsal olarak başarılıysa fotomontaj, bundan kastedilen de imge ne kadar daha kurgulanmışsa, hakiki gerçeklikten o kadar da uzaklaşır. Buna benzer olarak propaganda, olayları kurgulanmış bir mitolojiye oturtmak için bilerek yeniden yapılandırılmasıdır.

Fotomontajın estetik “sahtelikleri” popüler kültürel çağrı yada ajitasyon amaçlı tasarlanan, erken Konstrüktivist dönemde yeni gerçekler olarak yüceltilmiştir. Yeni görsel dil olarak ilan edilen fotomontajın birçok ustası olmuştur, aralarında Sergei Senkin, Varvara Stepanova, Solomon Telingater ve burada temsil edilen başkaları, şaşırtıcı olmasa da belki mecranın politik bir enstrüman olmasına kayıtsız şartsız en çok inanan Klucis olmuştur.

Malevich'in öğrencisi ve Lissitzky'nin meslektaşı Klucis kolajlanmış fotografik öğeleri ilk defa bir kompozisyonun içine oturtmuştur. O aynı zamanda fotomontajın ilk teorisyenlerinden ve fotomontajı yeni Sovyet toplumun mecrası olarak beyan eden olmuştur. 1920'lerin ortasında başlayarak Klucis'in fotomontajları güçlü ve ayırt edici ajitasyonel bir stil içermekteydi. Fotoğraf ve montajı “görünebilir verilerin tam muhafaza edilmesi” olarak savunmasına rağmen işlerinin çoğunda hakiki gerçeklikle olan ilişkisi zayıftır. Klucis'in silüetlenmiş fotografik imgeleri asıl ortamlarından kesilmiş ve yapıştırılmış ondan sonra yeniden düzenlenip yeniden yaratılmış bir “tablo” da bağdaştırılır. 1924'te Lenin'e adanan “The Young Guard: For Lenin” in özel sayısında (**Görsel 2.10**) Klucis'in fotomontaj tekniklerinin

ayrıntılı bir grafik stil ile tamamlandığının en has örneklerini görebiliriz. Her plakada Lenin'in farklı kılıklarda ve her defasında hayali politik bir faaliyette yer almış figürü mevcuttur.

Bu erken propaganda işlerinin ilginç bir noktası da Lenin'i sadece kitleleri uyaran simgesel bir lider olarak tasvir etmelerinden çok aynı zamanda onu sıradan bir vatandaş olarak üstünde bol takım elbisesi ve kahraman özellikleri olmadan betimlenmesidir. Bu eşsiz, otoriter ve somut bir kişilik olarak Lenin değil de (daha sonraki yıllarda Stalin'in temsil edilmeyi talep edeceği gibi) romantik, enerji dolu ve sıradan adamın devrimin bir parçası olan Lenin içine çizilmiş sloganlar "sokak" sloganları, tanıdık ama anonimdir.



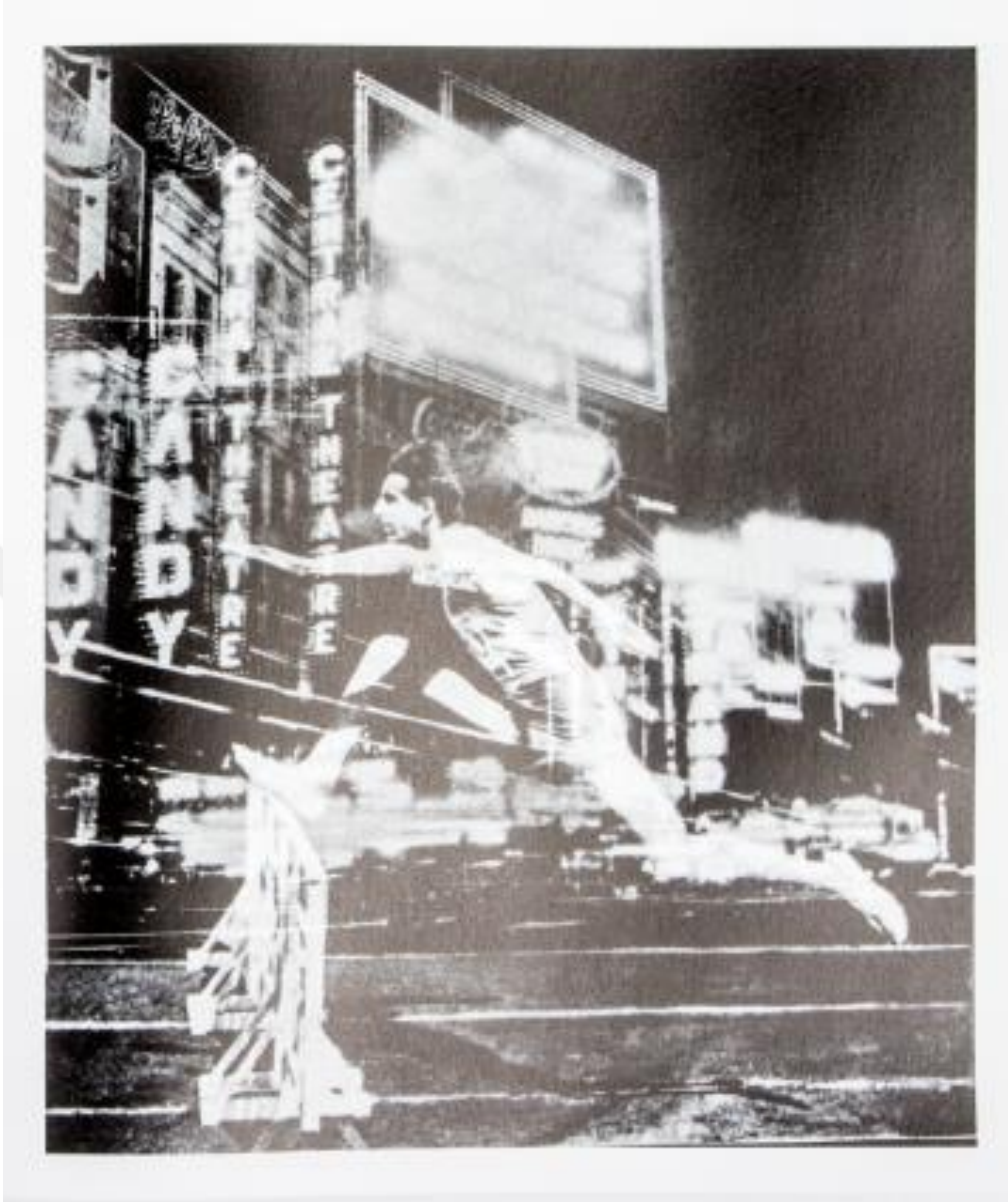
Görsel 2.10:Klucis, The Young Guard: For Lenin, 1924, Tipobaskı.

İsimsiz ama yüzü gözüken Sovyet vatandaş topluluğun fotografik panelleri yada pankartlar, yine Klucis'in icatları arasında çok etkili olmuştur. Geometrik düzlemlerin ve ideogramların (fikir veya kelimeyi sembollerle anlatma) içine entegre edilmiş yüzlerden oluşan bir deniz, inandırıcı sosyal ve görsel bir doku yaratmıştır.

Son olarak da, Klucis'in soyut motifleri, çerçeve aygıtları ve ideogramları kırmızı ve siyah olarak kullanması ideolojik içeriği düzenlemiş ve dinamikleştirmiştir. Bunlar arasında onun yukarı ve aşağıya dönüşlü bir hareketle işaret eden okları, podyumlar ve hoparlör için projelerini akla getiren soyut şemaları ve heterojen (birbirinden bağımsız işlevleri olan değerleri/nitelikleri içeren bütünlük) bir toplumu enlemesine zigzag (birbirine ters yönde açılar yapan çizgiler) eden çapraz bantları görsel ve ideolojik olarak güçlü ve kişiseldir.

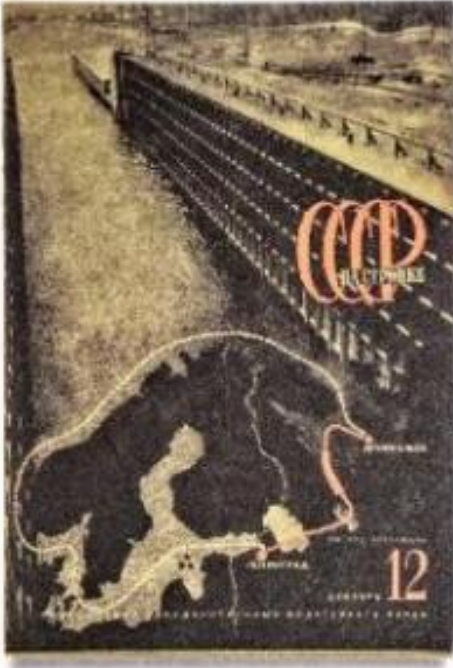
1928'de kurulan Ekim Grubu (The October Group), işçi sınıfının kültürel seviyesini yükseltmeye ve kolektif yaşam biçiminin yeni teknolojik kitle iletişim imkanlarıyla yeniden düzenlemeye kendini adanmış ve bir araya gelmiş sanatçılardan oluşmuştur.

Rodchenko, Lissitzky ve Klucis başlıca üyeleri arasında yer almıştır. Resmi, kültürel programa hizmet etme amaçlarına rağmen görmüş olduğumuz gibi bu üç sanatçının fotomontaj işleri sosyopolitik propagandanın araçları olarak görmek neredeyse imkansızdır. Tam tersine her biri teknolojinin kolektif bilince hitap etmek için bir mecra olarak kullanımda, duyarlı ve kişisel bir görüş sergilemiştir. **(Görsel 2.11, 2.12, 2.13)**

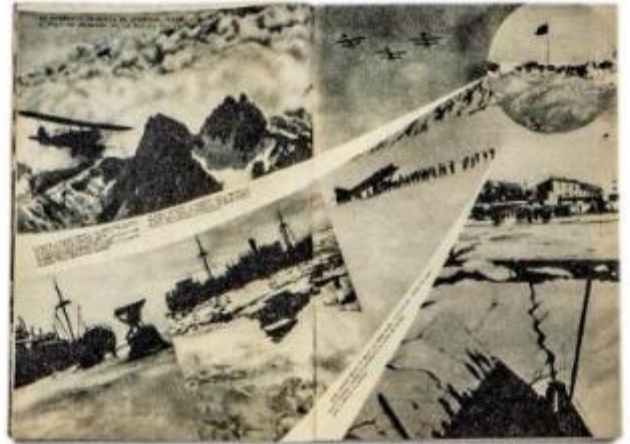
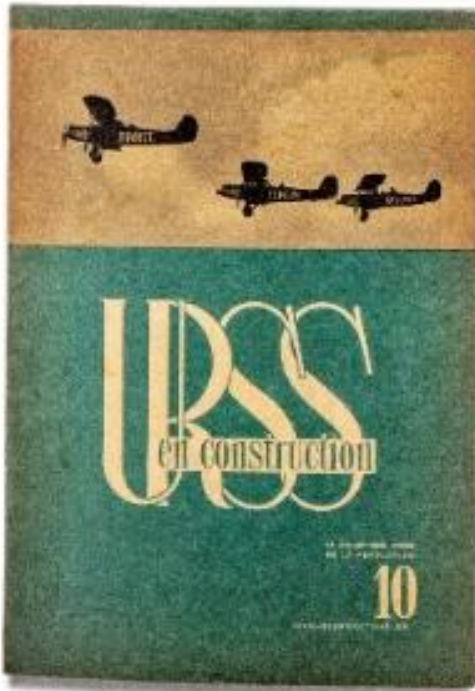


Görsel 2.11: Lissitzky, Şehirdeki Koşucu, 1928, Fotomontaj.

Her şeye rağmen 1930'da "Ekim Grubu" sanatçıları daha gerçekçi akımlardan (özellikle Association of Artists of Revolutionary Russia "AkhRR" tarafından) kişisel ve mekanik görüşleri, yabancı, esrarengiz sonuçlarından dolayı saldırıya uğramışlardır. O tarihten sonra Komünist Partisi, basılacak olan tüm grafik işlerin biçimi ve içeriğini belirlemiş, kitaplar ve posterlerin yapımlarının her aşamasında sert bir sansüre tabi tutulmuşlardır.



Görsel 2.12: Rodchenko, SSCB'nin inşası: Baltık Denizi Kanal, 1933, Fotogravür.



Görsel 2.13: Lissitzky, SSCB'nin inşası: Cheliuskin Destanı, 1933, Fotogravür.

Soyut, enerjik güce karşı duran, neredeyse her imgesiyle bir “Yoldaş” yerine “Çar” kimliği taşıyan Stalin’in büyütülmüş portresi hakim olmuştur, onun otoritenin kahraman figürü olarak temsil edilmiştir. Daha erkenden olan kolektif sloganlar yok edilmiştir. Onların yerlerini Stalin’in konuşmaları ve risaleleri (broşür) almıştır.

Son olarak, 1931’de Stalin, fotoğraf ve fotomontajın işlevsel olarak yetersiz olduğunu ilan etmiş ama bundan da fazlası, problematik olan bir gerçeklik içinde fazla gerçekçi olduklarını söylemiştir. Fotografik imgelerin sosyopolitik koşullara daha iyi hizmet edeceğinden dolayı hümanist realizm ile resmin ve çizimin olayların gerçekliğini yumuşatabileceği ve rötuşlayabileceği için yeniden entegrasyonu ile yer değiştireceğine karar verilmiştir.

3.2. Rodchenko ve Lissitzky'nin Günümüzde Fotokolaj ve Fotomontajlara Etkileri

Rus Avangart Sanatı'nın tarz ve bakış açısı bakımından farklı konuma sahip Rodcehnko ve Lissitzky'nin etkilerinin, özellikle fotoğraf ve grafik tasarım süreçlerinde yadsınamaz bir ilham kaynağı olduğu açıkça görülmektedir.

Rodchenko ve Lissitzky'nin bu süreçlerde kullandıkları teknik çözümlerler, her ne kadar başlarda tümüyle bir ideolojik yapı içinde proleteryan kesimin farkındalığına yönelik amaçlansa da, ilerleyen yıllarda, hem teknik hem de estetik açıdan, kaçınılmaz olarak kişisel tavırlara dönüşmüştür.

Yaklaşık olarak 1915-1935 arasında oluşan Rus Avangart Sanatı'nın diğer çağdaşlarından oldukça farklı bir şekilde ayrılan bu iki sanatçının etkiledikleri sanatçıları, 2.Dünya savaşı sonrasında, özellikle önce Pop Art ve ardından Fluxus dönemi deneysel çalışmalarda sıklıkla görmekteyiz. Hatta Pop Art akımının ikonik eseri olarak da bilinen Richard Hamilton'ın 1956'da (Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Baştan Çıkarıcı Yapan Nedir?) adlı kolajı, Rodchenko ve Lissitzky'nin fotoğraf ve grafik tasarımı birlikte kullandığı dönemlere adeta atıfta bulunmaktadır.

Richard Hamilton'ın "Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories (a) Together let us explore the stars" adlı çalışmasında (**Görsel 2.15**) Lizzitsky'nin "Tatlin Çalışırken" adlı kolajından etkiler açıkça görülmektedir. (**Görsel 2.14**) Bu etki, farklı teknikleri tek bir yüzeyde kullanılmasından; geometriden, lekesel formlar ile fotomontajdan kompozisyona türlü benzerlikler göstermektedir.



Görsel 2.14:Lissitzky, Tatlin Çalışırken, 1923, Suluboya, karakalem ve Fotomontaj. (Bkz. Görsel 1.10)



Görsel 2.15: Richard Hamilton, Hep Birlikte Yıldızları Keşfedelim, 1962, ahşap üzerine yağlıboya, basılı kağıt. (TateModern)

Robert Rauschenberg'in 'Untitled' (Double Rauschenberg) adlı ozalit (blueprint)³⁵ çalışmasında (**Görsel 2.17**) Lissitzky'nin Mannequin adlı çalışmasında (**Görsel 2.16**) özellikle fotogram tekniğini kullanım biçiminden ve kurgusal benzerlikler bulunmaktadır. Bu etkileşim hem figür kullanımı hem de fotoğrafa ait bir karanlıkoda tekniği olan fotogramın estetik açıdan ne tür efektler ortaya koyabildiği seçilmektedir.

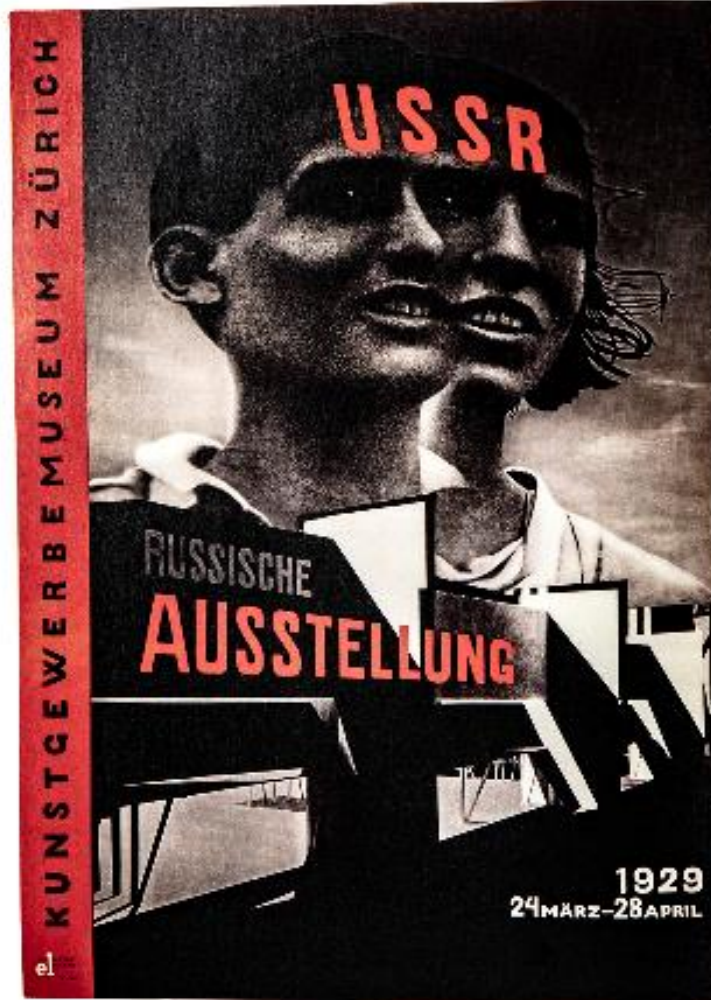


Görsel 2.16: Lissitzky, İsimsiz (Mannequin), 1923-29, Fotogram.

Görsel 2.17: Rauschenberg, İsimsiz, 1950,Blueprint

³⁵ **Blueprint** (ozalit): Yüzeyi ışığa duyarlı bir maddeyle kaplı olan bir kâğıt üzerine, kalıptan çekilmiş resim, yazı kopyası.

Barbara Kruger'ın tüketim toplumunu eleştirdiği Untitled (I shop therefore I am) adlı çalışması (**Görsel 2.19**), Lissitzky ile yapısal benzerlikler göstermektedir. Lissitzky'nin 1929 tarihli Rusya adlı propaganda kitap tasarımında (**Görsel 2.18**) tiftruk (çukur) baskı tekniği sonucunda monokrom (tek renk) bir baskı üzerine kırmızı şeritli ve şeritsiz tipografi kullanımı, mesajı olduğundan daha baskın bir hale getirmektedir. Şerit içine alınan yazılar olduğundan daha dikkat çekici bir hale gelmektedir. Siyah ve kırmızı, ulusal kimliği betimleyen iki renkti.

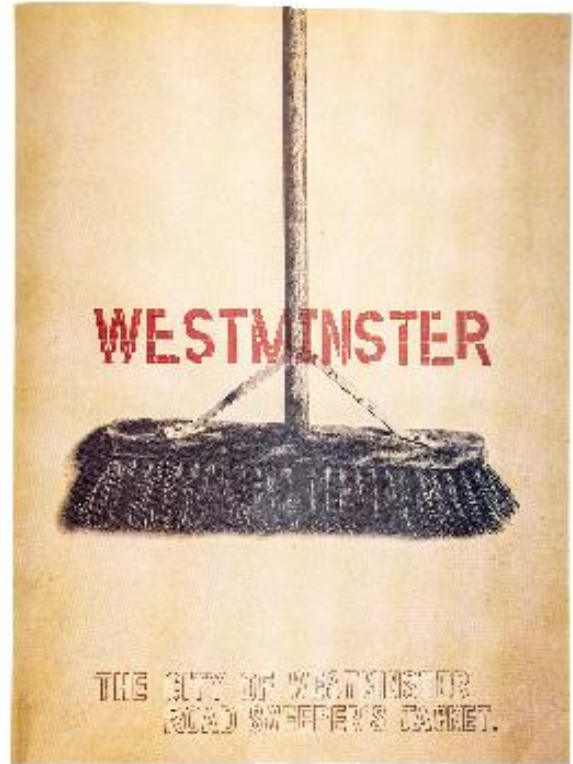


Görsel 2.18: Lissitzky, USSR, 1929, Intaglio (Tiftruk).



Görsel 2.19: Barbara Kruger, İsimsiz (I shopherefore I am), 1987, Serigrafi.

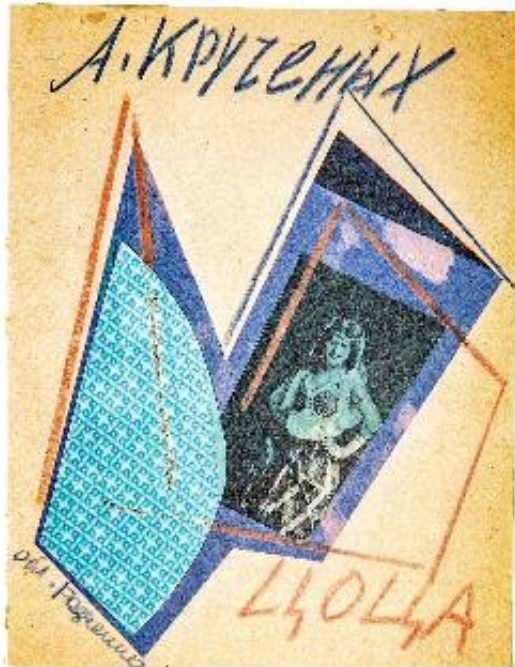
Grafik Tasarımcı Neville Brody'nin "Westminster" adlı Newsprint dergisi için gerçekleştirdiği çalışmasında (**Görsel 2.21**), Lizzitsky'nin VhUKTEMAS Mimarlık Bölümü için hazırladığı kitap tasarımı ile (**Görsel 2.20**) özellikle zemin rengi ve imge kullanımıyla beraber tipografik çözümlelerde benzerlikler göze çarpmaktadır. (yazının arkasında imgenin görünür kullanılması gibi)



Görsel 2.20: Lissitzky, VhUKTEMAS, 1927, Tipobaskı.(Bkz. Görsel 2.10)

Görsel 2.21: Neville Brody, Newsprint Magazine Kapağı, 1996, Fotokolaj.

Robert Rauschenberg'in İsimsiz adlı Paris Review için hazırladığı litograf çalışmasında (**Görsel 2.23**), Rodchenko'nun Aleksei Kruchenykh için hazırladığı kapak tasarımı (**Görsel 2.22**) izleri seçilmektedir. Kompozisyondaki kesip yapıştırılan öğelerin birbirleriyle iç içe geçişleri ve kesişmeler ile kullanılan fotoğrafın bu kompozisyona biçimsel bir katkı sağlaması hali açıkça görülmektedir. Çizgilerin serbestliği, kaydırmalar ve tipografik yaklaşım, kolajın böylesi kompozisyonlara açık olmasından kaynaklanmaktadır.



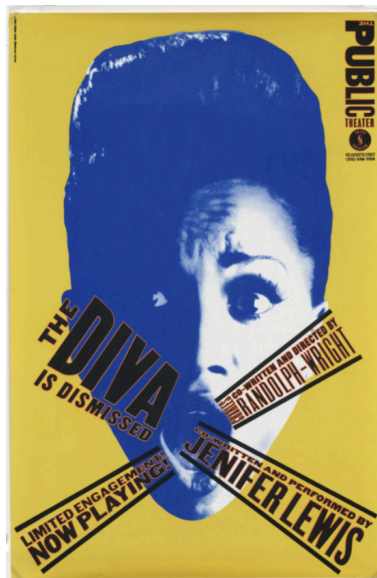
Görsel 2.22: Rodchenko, Kapak Tasarımı, 1921, Kolaj ve renkli kalem.

Görsel 2.23: Robert Rauschenberg, İsimsiz, 1965, Litograf.

Rodchenko'nun (**Görsel 2.24**) Lily Brik ile işbirliği sonucu, Devrim'in geleneksel renk kontrastlığını en sık kullandığı siyah ve kırmızı ile tipografinin perspektifte kullanılması etkiyi daha da katlamıştır. Benzer kontrastlık ve tipografik anlayış Paula Scher'in (**Görsel 2.25**) çalışmasında da görülmektedir.



Görsel 2.24: Rodchenko, Books (Please)!, 1924, Poster.



Görsel 2.25: Paula Scher, The Diva is Dismissed, 1994, Serigraf.

Lissitzky'nin bu çalışmasında (**Görsel 2.26**) çizim ve fotomontajın birlikte kullanımının verdiği görsel zenginliğin bir benzerini Wolfgang Weingart'ta (**Görsel 2.27**) açıkça görmekteyiz. Kompozisyon ve mizanpaj bakımından benzerdir.



Görsel 2.26: Lissitzky, Tatlin Çalışırken (Görsel 1.11)



Görsel 2.27: Wolfgang Weingart, Didacta Weingart, 1980-81, Litograf.

Lissitzky'nin, (**Görsel 2.28**) hareketli kolaj kompozisyonu açısından etkilediği bir başka örnek Armin Hofmann'dır. Hofmann'ın Suprematism ve Konstrüktivism'in etkilerini, siyah ve kırmızı kullanımı sıklıkla tercih ettiğini çalışmalarında görmekteyiz. (**Görsel 2.29**)



Görsel 2.28: Lissitzky, Fransa / Amerika / Rusya, 1930, Tipobaskı
(Bkz.Görsel 2.9)



Görsel 2.29: Armin Hofmann, Ausstellung, 1985, Afiş.

Fotoğraf, fotokolaj ve fotomontajın resim ile birlikte kullanımı, Rus Avangart Sanatçıları'nın yoğun bir etkileşimde olduğu dönemlerde üst düzey işleriyle bilinen Rodchenko'nun başlıca uzmanlık alanıydı. Kolajlarında siyah/beyaz dekupe (kesilmiş) fotoğraflarını renklendirmek yahut renkli kalemlerle çizimler yapmak onun ayırt edici özelliklerindendi. David Wojnarowicz'in bu çalışmasında (**Görsel 2.30**) Rodchenko'nun izleri seçilebilmektedir.



Görsel 2.30: David Wojnarowicz, Self Portrait, 1983-1984, Fotokolaj üzerine akrilik .

Benzer bir yaklaşımla siyah beyaz portre fotoğraflarının renklendirildiği ve çoğaltıldığı Pop Art akımına dahil olabilecek bir çalışma da ünlü moda fotoğrafçısı Richard Avedon tarafından üretilmiştir. **(Görsel 2.31)** Avedon'ın parlak ve de kontrast arkaplan ile portre ikilisi, Rus Avangart Sanatçıları'nın ayırt edici özelliklerinden biridir. Ayrıca Litografi baskı bu tarz çalışmalar için de uygun zemin hazırlar.



Görsel 2.31: Richard Avedon, John Lennon, 1983-1984, Renkli offset Litograf poster.

Rodchenko ve Lissitzky'nin fotokolaj ve fotomontajlarda devrim niteliğinde, öncesinde benzerine rastlanmayacak ölçüde bir kompozisyon tavrıyla hareket etmişlerdi. Bu tavır ve duruşun, fotoğraf sanatına yaptığı katkılarının boyutunu anlayabilmek adına John Stezaker'in 1980'lerde başladığı ve 1940 ve 1950'lerin film yıldızlarının postakartlarıyla birleştirildiği "Mask" adlı kolaj serisini de incelemek gerekmektedir. **(Görsel 2.32)**



Görsel 2.32: John Stezaker, Mask XIV, 2006, Fotoğraf üzerine Postakartı ekleme.

Fotoğraf ve fotomontajın tipografi ile birlikte sıradışı kullanımı, Rus Avangart Sanatı'nın en önemli tasarımcılarından biri olan Rodchenko'nun en belirleyici özelliği idi. Grafik tasarım dünyasında önemli bir yere sahip olan David Carson'ın ünlü Wallpaper dergisi için özel el yapımı sayısında fotomontaj ve tipografinin Rus Avangart Sanatı'ndan izler taşıdığını görürüz. (Görsel 2.33)



Görsel 2.33: David Carson, Wallpaper Magazine* Handmade Issue, 2012.

Fotokolaj'ın icadıyla birlikte kullanımının ve etkisinin günümüz reklam kampanyalarında tercih edilmesine ünlü Fransız modaevi Lacoste'tan bir örnektir. Jean René Lacoste ile günümüzün önemli tenisçilerinden Novak Djokovic, geçmiş ve günümüzün birleşimiyle tek bir vücut oluşturur. Bu reklam kampanyasının adı "Life is a Beautiful Sport since 1933" tür. (Yaşam 1933'ten beri güzel bir Spordur). **(Görsel 2.34)**



Görsel 2.34: Jacob Sutton, Lacoste, 2017.

SONUÇ

Rus Avangart Sanatı, aynı dönem ve etkiler aracılığıyla yaşam bulan farklı sanatsal üslupların birbirinden bağımsız düşünölemeyeceğini, aksine, bu farklı yapılanmaların birbirini destekleyerek etkiyi güçlendirip, aktarılmak istenen mesajların daha net ve yaygın olarak kitlelere aktarılabileceğini göstermesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Rus Avangart Sanatı, insanlık tarihinde propagandanın sanat aracılığıyla en yoğun ve etkili kullanıldığı bir tarihsel aralıkta yer almaktadır.

Bir fikir, inanç ya da ürünü benimsetme, cazip hale getirme ve yayma amacıyla yapılan etkinliklerin genel adı olan propaganda, dal parçasından fide üretmek anlamına gelen Latince “*propagare*” fiilinden türetilmiştir. Mecrasına göre biçim, tarz ve içerik değiştirebilecek olan propaganda, sanatsal, kültürel ya da siyasal her türlü ortamda kök salmaya, serpilmeye ve yayılmaya yönelen her türden iradenin temel enstrümanıdır.

Dünya tarihindeki belki de en keskin ve en yaygın toplumsal kimlik dönüşümünün, önceki dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde büyük çaplı ve baş döndürücü bir hızla dünyayı sarması, bilimsel ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla gerçekleşen endüstri devriminin bir sonucudur. Bu dönüşüm çok katmanlı ve karmaşık bir yapıdadır. Endüstri devrimi, insanlığın potansiyeli açısından her türden tohumun, her yerde ve her şartta filizlenip yayılması açısından olağanüstü bir verimliliğe zemin hazırlamıştır. Bu verimlilik zenginliği de kaçınılmaz olarak, insanlığa dair her olgunun, olumlu ya da olumsuz her biçimdeki temas ve etkileşim olasılıklarını neredeyse sınırsızca artırmıştır.

Her ütopyanın ortak paydası sayabileceğimiz, insanlık için güzel bir gelecek idealini/hayalini kendi dünya algısı çerçevesinde tasarlayan komünist ütopyası da, bu radikal küresel değişimin kimliğinin bir yüzüdür, parçasıdır.

Bir ütopoyayı görünür ve tercih edilir kılmak için etkili bir aktarım aracına ihtiyaç vardır. Burada, biçim-içerik / işlev ya da sanat-zanaat ayrımına girip işi zora sokmadan ve genel olarak sanat diye adlandırarak, bu türden insan faaliyetlerinin iletişimin ve etkileşimin en önemli kanalı olduğunu söyleyebiliriz.

İşte böyle bir zemin üzerinde, Rus Avangart Sanatı'nın büyük ütopyasının en önemli aktörlerinden Rodchenko ve Lissitzky'nin yapıtlarını ve bu yapıtları ortaya koymalarını sağlayan anlayışı, dünya görüşünü merkeze alarak o dönemin bir dökümünü çıkarıp, günümüzün gerçekliğine dair bir muhasebeyi yapmak bu tezin amacı olmuştur. Gerçekliğe yönelik her ifadenin bir bakış açısının ürünü olduğunu ve özünde karşılaşılan dünyaya yönelik öznel bir içerikten bağımsız bir görüşün mümkün olamayacağını göstermeye çalıştık.

Dönemin anlatım dili olarak öne çıkan kolaj ve fotomontaj, verilmek istenen mesajları, bir çizim ya da illüstrasyondan daha yönlendirici ve etkileyici bir bütünlük içinde ortaya koyduğu için tercih edilen bir teknik olarak öne çıkmıştır. Bu öne çıkıştaki baskın gerekçe, fotoğrafın gerçeği olduğu ya da bulunduğu gibi gösteren, yani bir bakımdan gerçekliği çarpıtmayan bir araç olduğu kabul edilmesidir. Ama sorun, ortaya konulanın belgesel değil de yönergesel olması, yani bir amaca hizmet edecek biçimde düzenliyor olmasıdır. İşte ütopyanın açılımı da burada bulunmaktadır; bir fotoğrafın ya da filmin ortaya koyacağı gerçekliğin hangi bakış açısının hizmetinde olacağıdır.

Bu nedenledir ki Rodchenko ve Lissitzky, bu türden bir karşılaştırma ve muhasebeyi yapmak için, aynı dönemlerde ve aynı amaca yönelik üretimler gerçekleştirmiş diğer Rus Avangart Sanatçıları'na kıyasla, hem tasarıma yönelik anlayış ve yaklaşımlarıyla, hem de nitelik bakımından üslup ve üretim biçimleriyle en uygun adaylardır.

Nihayetinde bu ütopya kısa ömürlü olup, düşleyenleri için hüsrarla sonlansa da mahsulleri bakımından yaşamını halen sürdürmektedir.

Propagandalar uzun ya da kısa ömürlü olabilir ve yolcularını arzuladıkları hedeflere ulaştıramayabilirler ancak, özünde propaganda, yolculuk boyunca edindiği araçları kullanarak ve farklı biçimlerde vücut bularak yaşamını sürdürebilmektedir.

Bir ütopya olarak başlayan ve kendisinden önceki dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde büyük çaplı bir kimlik dönüşümü sonucu, umulduğu gibi devam ettirilemese de üretimin en etkin süreçlerini geçirdiği yaklaşık 15 yıllık baş döndürücü ve şaşırtıcı bir sürecin sonuçları ve yansımaları gözlenmektedir. Bu bağlamda, Rodchenko ve Lissitzky'nin fotokolaj ve fotomontaj tasarımlarının oluşum ve gelişimi ile günümüze etkileri ele alınmıştır.

Rus Avangartı diye bilinen büyük sanatsal serüvenle ilgilenmeye başladığımız anda, bu sanatçıların kendilerini yalnızca tek bir sanat türüyle sınırlamadıklarını, diğer sanat dallarıyla da ilgilendiklerini ve denemeler yaptıklarını görmekteyiz. Dönemi incelediğimizde üstesinden gelinmesi gereken en önemli konu, nesnenin betimlenmesi ya da tanımlanmasının mümkün olup olmadığıdır. O güne değin Sembolistler gerçekliği yorumlarken nesneye büyük önem yüklüyorlardı, onların başlangıç noktası buydu. Oysa Rus Avangart Sanatçıları, nesnenin kendisinin bir bağımsızlığa ve inkâr edilemez bir estetik değere sahip olduğuna inanıyorlardı. Rus Avangart sanatçıların simgeyi reddetmesi güçlü bir toplumsal tavrıdır, ideolojik anlamda Eski Dünya'nın, modası geçmiş kavramların sorgulanmaya başlamasıydı.

Estetik anlamdaysa, aşamalı olarak bütünüyle soyutlamaya giden yolda, betimlenecek nesnenin yok olması, nesnenin 'akıl ötesi' tarzda algılanması, son olarak da tamamen ortadan kaldırılması biçimde gelişmiştir. Resimdeki akıl ötesi yaklaşım, ancak çağrışımlar ve bilinçaltının işlemesiyle algılanabilecek sanat yapıtlarının üretilmesine yol açmıştı. Malevich, akıl ötesi denemeleri yaptıktan sonra Suprematizme ulaşmıştı.

1915'te nesnel olmayan resmin ve Suprematist kuramın ortaya çıkmasıyla Rusya'da figüratif resim son bulmuş (Son Fütürist Resim Sergisi 0.10), figüratif resmin yeniden ortaya çıkması 1920'lerin sonuna rastlamıştır. Özellikle Malevich'in nesnel olmayan bir bakış açısıyla yani insan duyumlarının oluşturduğu bir algı dünyasından ziyade gerçek bir dünya ile ilişkilendirme sonucu herhangi bir şeyin değil hiçbir şeyin resmini yapabileme cesaretini gösterebilmiştir. (Siyah Kare, Sıfır Biçim)

1921'de ortaya çıkan Konstrüktivizm, Sanat Kültürü Enstitüsü (INKhUK) ve Yüksek Sanat ve Teknik Stüdyoları (VkhUTEMAS) kurumlarının ürünüydü. İdealizmi değil, maddeciliği yüceltiyordu. Konstrüktivistler basit, mantıklı ve işlevsel biçimler ile yapılara dayanan yeni estetik aracılığıyla insanlar için yeni yaşam koşulları yaşatmak istiyorlardı. Bununla birlikte Konstrüktivizmin gündelik seri üretim nesnelere uygulanmasıyla, 'üretim sanatı' olarak adlandırılan çağdaş tasarımın temellerinin atılmasına olanak sunmuştur.

Suprematizm'in yalın bir anlatım dili oluşu, dolayısıyla yeni bir dil oluşturma çabası ve geometrik şekillerin bir anlatım aracına dönüştürülmesi ile form ve zemin ilişkisi bu anlatım biçimine uyarlanmışken, Konstrüktivizm ise makina detay parçalarının stilize edilerek çizimi ya da fotoğraflanarak bunun günlük hayatta kullandığımız imgelerle beraber kadrajlanarak kullanımı benimsenmişti.

Yeni bir düzeni inşa etmek için eskinin tümüyle terkedilmesi gerekliliğini Rus Avangart Sanatı'nın çıkış noktası olmuştur. Geleneksel olan her türlü resim, çizim, kompozisyon ve teknik anlayışın terkedilmesi, devrim niteliğinde işlerin ortaya çıkmasının önünü tümüyle açmıştır. Rodchenko ve Lissitzky'nin Konstrüktivist kompozisyon anlayışları, uygulamadaki çözümlenmeleri, aynı amaç uğruna üretim yapmalarına karşın bu iki avangart sanatçının diğer çağdaşlarından daha kalıcı işler çıkarmaları, zaman içerisinde tasarım süreçlerini belirleyen birer dil oluşturmalarındandır.

Lissitzky'nin özellikle ilk dönemlerinde Chagall'ın öğrencisiyken sonradan kendi tercihiyle Malevich'in yanında yer alması, tam da

Supramatizm'in gelecekteki konumunu sezmiş olduğuna dair ipuçlarını sunmaktadır. Malevich'in öğrencisi olup onun yolunda ilerlemek yerine, Malevich'in resme bakışı ve uygulayışını grafik tasarım sürecine entegre ederek o alanda daha önce hiç görülmemiş türden yapıtlarını ortaya çıkarması da tesadüf eseri değildir.

Rodchenko'nun Vertov'un film afişlerini yapıyor olması ve onun estetik çözümlerini sinemada birebir görmesinin yadsınamaz etkileri olduğu açıktır. Özellikle kitap tasarımlarını birer film şeridi gibi bölerek içlerinde tipografi kullanması ve bunu yaparken şeritlerin renk seçimini fotoğraftaki negatif ve pozitif olarak değerlendirmesi (yeşil ve kırmızı şeritler) kitap tasarımı için büyük bir aşamadır.

Rodchenko'nun grafik tasarım için belki de en önemli diyebileceğimiz etkisi, fotoğrafın afişte ilk kez onunla kullanılmaya başlamasındandır. Bu gelişme özellikle fotomontaj kullanımını doğrudan etkilemiştir, ancak Rodchenko'nun, Lissitzky gibi boş alanları forma dahil etme gibi bir kompozisyon anlayışı yoktur. Lissitzky'nin bunu kullanma sebebi de mimari geçmişindedir. (projelerde çizgilerle belirlenen boş gibi gözükten alanlar yaşam alanlarıdır). Lissitzky bunu tipografide de denemiştir ve bu bir yeniliktir.

Rus Avangart Sanatı içerisinde ele aldığımız Lissitzky ve Rodchenko, yaşadıkları çağın ve kültürün hem en bereketli mahsulleri, hem de en verimli tohumlarıdır. Yaşadıkları dönem bir çok açıdan insanlık için, belki de geçmişin yüklerinin en çok farkedildiği ve atılmaya yönlendiği, geleceğin sorumluluğunun en yoğun hissedildiği ve alınacak risklerin belki de en yüksek olduğu, keskin dönüşüm evrelerinden biridir. Bu çalışmayla, Rus Avangart Sanatı içerisinde fotokolaj ve fotomontajlarıyla ele aldığımız Lissitzky ve Rodchenko'nun, yaşadıkları çağın ve kültürün hem en bereketli mahsulleri, hem de en verimli tohumları olduğunu göstermekle kalmayıp "hybrid" bir sanat anlayışının neredeyse yüz yıl öncesinde filizlendiği bir döneme dikkat çekilmesi amaçlamıştır.

KAYNAKLAR

Kitaplar

ALTINTAŞ, Yurdaer (1990), **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**: Sayı 14, 26, 27, 50, 55, 70, Grafikerler Meslek Kuruluşu (GMK), İstanbul.

ARTUN, Ali (2015), **Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangart Sanat ve Müzecilik**,2.Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

BRODY, Neville (1996), **Newsprint Magazine**.

LYNTON, Norbert (2009), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş, 4.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ROWELL, Magrit (2003), **The Russian Avant-Garde Book 1920-1934**, 2.Baskı, The Museum of Modern Art Publications, New York.

SAKIP SABANCI MÜZESİ (SSM), (2018), **Rus Avangartı, Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek**, 1. Baskı, İstanbul.

SOLOMON R. Guggenheim Museum (1994), **The Great Utopia**, 2. Baskı, Guggenheim Museum Publications, New York.

Elektronik Kaynaklar

KRUGER, Barbara (27.04.2019), görsel **2.19**
<https://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger>

RAUSCHENBERG, Robert (06.05.2019) görsel **2.17**

<https://www.rauschenbergfoundation.org>

RAUSCHENBERG, Robert (05.05.2019), görsel **2.23**

<https://www.tate.org.uk>

HAMILTON, Richard (04.05.2019), görsel **2.15**

<https://www.tate.org.uk>

SCHER, Paula (03.06.2019), görsel **2.25**

[moma.org](https://www.moma.org)

WEINGART, Wolfgang (03.06.2019), görsel **2.27**

[moma.org](https://www.moma.org)

HOFMANN, Armin (07.08.2019), görsel **2.29**

[Art85.patrickaievoli.com](https://www.art85.patrickaievoli.com)

WOJNAROWICZ, David (07.08.2019), görsel **2.30**

[whitney.org](https://www.whitney.org)

AVEDON, Richard (10.06.2019), görsel **2.31**

[npg.org.uk](https://www.npg.org.uk)

CARSON, David (07.08.2019), görsel **2.33**

[wallpaper.com](https://www.wallpaper.com)

STEZAKER, John (08.06.2019), görsel **2.32**

[tate.org.uk](https://www.tate.org.uk)

SUTTON, Jacob (09.08.2019), görsel **2.34**

[novakdjokovic.com](https://www.novakdjokovic.com)

ÖZGEÇMİŞ

1977, İstanbul doğumlu olan Barış Dervent, lisans eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü'nde tamamlamıştır, yüksek lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde sürdürmektedir. Çalışmalarında fotokolaj, fotomontaj ve illüstrasyon ilişkisi üzerinden editoryal bir bakış açısını izlemektedir.

Sergiler:

- 2008 – LuccaArt, Bebek, Colorize, ilk kişisel sergi, İstanbul
- 2011 – Alif Art Genç Sanatçılar Müzayedesini, İstanbul
- 2012 – Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Chalabi Art Galeri, İstanbul
- 2015 – TÜYAP Sanat Fuarı, Dijital Obskür, İstanbul
- 2017 – TÜYAP Sanat Fuarı, Dijital Obskür, İstanbul
- 2018 – TÜYAP Sanat Fuarı, Dijital Obskür, İstanbul