

162645

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

162645

**KONSTRÜKTİVİZMİN VE SÜPREMATİZMİN
SERAMİK SANATINA ETKİLERİ**

Buket ACARTÜRK

Yöneten: Prof. Sevim ÇİZER

İzmir, 2005

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum 'Konstrüktivizmin ve Süprematizmin Seramik Sanatına Etkileri' adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih 28/06/2005

Adı Soyadı Buket Acartürk

İmza



TUTANAK

Yüksek Lisans öğrencisi Buket Acartürk'ün 'Konstrüktivizmin ve Süprematizmin Seramik Sanatına Etkileri' konulu tezi incelenmiş ve aday 25.07.05 tarihinde, saat 12.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 70 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...Başarıyla... olduğuna oyDiğer... ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Sevilim Gizer

ÜYE

Yard. Doç. Atilla C. Kılıç

ÜYE

Yard. Doç. Candan Güngör

ÖNSÖZ

Bugünün modern sanat anlayışlarını ve soyut sanat akımlarını anlamaya ve değerlendirmeye yönelik bir çalışma yönünü yirminci yüzyılın başlarına çevirmek durumundadır. Bugün kendini soyut ve modern olarak tanımlayan tüm sanat hareketleri köklerini yüzyıl başındaki sanat akımlarından almaktadır. Kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, süprematizm ve dada hareketini incelemeden bugünkü sanat anlayışlarını anlamak ve doğru değerlendirebilmek mümkün değildir.

Sanatsal yaratıcılığı gün yüzüne çıkarmada etkisi büyük olan toplumsal altüst oluşların yaşandığı yirminci yüzyıl başı, birinci ve ikinci dünya savaşları ve 1917 Ekim Devrimine tanıklık etmiştir. Büyük altüst oluşların başlangıcı sayılan Ekim Devrimi sosyo-politik, sosyo-ekonomik alanlarda olduğu kadar sanat alanında da devrimlerin yaşandığı bir tarihsel süreç olmuştur. Tüm bu toplumsal olayların şekillendirdiği nesnel koşullar çerçevesinde daha doğru anlaşılır hale gelen 20.yy. sanat ortamı bugünü belirlemesi açısından çok önemli bir süreçtir. Bu süreçte Sovyetlerde yaşanan konstrüktivist sanat anlayışı aynı zamanda sanat tarihinde köklü dönüşümlere neden olan süprematizmin de yine bu coğrafyada doğmasına ve gelişimine kaynaklık etmiştir.

Rus konstrüktivizmi ve süprematizmi ile benzer dünya görüşlerine ve hedeflerine dayanan De Stijl hareketi ile Bauhaus ise yaşanan devrimin batıdaki yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Bugünün sanatsal faaliyetlerini doğru çözümleyebilmek özelinde çağdaş seramik sanatının iyi değerlendirebilmek amacıyla yaptığım bu çalışmada bana destek veren hocam Sayın Prof. Sevim ÇİZER'e, tez çalışması sürecinde kaynaklara ulaşma konusunda yardımlarını benden esirgemeyen Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Öğretim Görevlisi Sayın Sakine ÇİL'e, tezi hazırlama aşamalarındaki tüm yardımlarından dolayı Bülent TAŞKIN'a, Arif AKYURT'a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Buket ACARTÜRK

ÖZET

'Konstrüktivizmin ve süprematizmin seramik sanatına etkileri' başlıklı bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde 20. yy. başında tüm dünyada yaşanan modernleşme süreci ve sanatsal açıdan amaç edinen konstrüktivizm incelenmiştir. Konstrüktivizmin plastik sanatlara etkileri irdelenmiş ayrıca Rus konstrüktivistlerinin batıda benzer teorik temellere sahip olan De Stijl ve Bauhaus gibi yapılanmalarla ilişkisi ve karşılıklı etkilenmelerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise konstrüktivizmle aynı yıllarda yine Rus kökenli başka bir sanat akımı olan süprematizm inceleme konusu olmuştur. Süprematizmin temel teorik anlayışı ve en etkili olduğu resim sanatı alanındaki uygulamalarına yer verilmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise bu iki sanat akımının seramik sanatına etkileri araştırılmıştır. Bu bölüm iki farklı süreç çerçevesinde değerlendirilmiştir. İki konstrüktivizmin ve süprematizmin en etkili olduğu 1910-30 yılları arasındaki süreçte bu akımların etkisi ile yapılan seramik üretimlerdir. İkinci ise yeni bu akımların etkisi ile üretilmiş çağdaş seramik ürünlerin örneklerine yer verilmiştir. Konstrüktivizmin ve süprematizmin seramik sanatının üç temel alanı olan serbest üretim, yüzey kaplamaları ve endüstriyel üretim alanlarındaki yansımaları da değerlendirme konusu yapılmıştır.

SUMMARY

The study titled the effects of constructivism and suprematism on ceramic art has three parts. In the first part, the modernization period at the beginning of the 20th century all over the world and constructivism in the aspect of art have been studied. The effects of constructivism on plastic arts have been examined and also the relation and interaction between Russian constructivists and De Stijl and Bauhaus which have the same theoretic basis in West take place in the study.

In the second part, another art movement suprematism which has the same Russian origin in the same years with constructivism is the matter of investigation. The basis theory of suprematism and its effects on the application in art are studied.

In the last and the third part, the effects of these two art movements on ceramic art are studied. This part is evaluated in the frame of two different processes. The first one is the ceramics produced with the impression of these two movements which are highly effective in the years 1910-1930. Second one is the samples of modern ceramics produced with the impression of these new movements. And also reflections of constructivism and suprematism on three basic areas of ceramics which are free production, surface plating, and industrial production are matter of evaluation.

İÇİNDEKİLER

KONSTRÜKTİVİZMİN VE SÜPREMATİZMİN SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

Yemin Metni.....	ii
Tutanak.....	iii
Y.Ö.K. Dokümantasyon Merkezi Tez Veri Formu.....	iv
Önsöz.....	v
Özet.....	vi
Summary.....	vii
İçindekiler.....	viii
Resimler Listesi.....	x
Giriş.....	xiii

1. BÖLÜM.....	1
1.1. 20 yy. Başında Genel Olarak Sanat Anlayışı.....	1
1.2. Konstrüktivizmin Kökenleri.....	1
1.3. Konstrüktivizm'de Resim Anlayışı.....	4
1.4. Konstrüktivizm'de Heykel Anlayışı.....	9
1.5. Konstrüktivizm ve De Stijl.....	21
1.5.1. De Stijl'den.....	24
1.5.2. Jacobus Johannes Pieter Oud Sanat ve Makine'de De Stijl'den 1917.....	24
1.5.3. De Stijl Manifestosu 1918.....	25
1.5.4. Theo Van Doesburg 1922.....	27
1.6. Konstrüktivizm ve Bauhaus.....	27
2. BÖLÜM.....	31
2.1. Süprematizm.....	31
2.1.1. Süprematizm ve Gerçeklik.....	35
2.2. Malevich 'Beyaz Üzerine Siyah Kare'.....	36
2.3. Sanat Kronolojisi (1910-1930).....	39

3. BÖLÜM	45
3.1. Süprematist Porselenler	45
3.1.1. Eva Zeisel	51
3.2. Konstrüktivizmin ve Süprematizmin Çağdaş Seramik Sanatına Etkileri	53
3.2.1. Sanatsal Üretimde	54
3.2.2. Yüzey Kaplamalarında	55
3.2.3. Endüstriyel Üretim Alanında	57
EKLER	59
Konstrüktivist Yaklaşımlı Çağdaş Seramik Eser Örnekleri.....	59
UYGULAMALAR	79
SONUÇ	82
KAYNAKLAR	83

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1	3
Resim 2	5
Resim 3	6
Resim 4	6
Resim 5	7
Resim 6	7
Resim 7	12
Resim 8	12
Resim 9	12
Resim 10	13
Resim 11	14
Resim 12	14
Resim 13	15
Resim 14	17
Resim 15	20
Resim 16	20
Resim 17	20
Resim 18	20
Resim 19	21
Resim 20	22
Resim 21	22
Resim 22	29
Resim 23	33
Resim 24	33
Resim 25	35
Resim 26	36
Resim 27	45
Resim 28	45
Resim 29	46
Resim 30	46
Resim 31	46
Resim 32	46
Resim 33	47

Resim 34	47
Resim 35	47
Resim 36	47
Resim 37	48
Resim 38	48
Resim 39	48
Resim 40	49
Resim 41	49
Resim 42	49
Resim 43	49
Resim 44	50
Resim 45	50
Resim 46	50
Resim 47	50
Resim 48	51
Resim 49	51
Resim 50	52
Resim 51	53
Resim 52	54
Resim 53	54
Resim 54	56
Resim 55	56
Resim 56	59
Resim 57	59
Resim 58	60
Resim 59	60
Resim 60	61
Resim 61	62
Resim 62	62
Resim 63	63
Resim 64	63
Resim 65	64
Resim 66	64
Resim 67	64
Resim 68	65

Resim 69	65
Resim 70	66
Resim 71	66
Resim 72	66
Resim 73	66
Resim 74	67
Resim 75	67
Resim 76	68
Resim 77	68
Resim78	69
Resim 79	69
Resim 80	70
Resim 81	70
Resim 82	70
Resim 83	71
Resim 84	71
Resim 85	72
Resim 86	72
Resim 87	73
Resim 88	73
Resim 89	73
Resim 90	73
Resim 91	74
Resim 92	74
Resim 93	75
Resim 94	75
Resim 95	76
Resim 96	76
Resim 97	77
Resim 98	77
Resim 99	78
Resim 100	78

GİRİŞ

Bir sanat eseri yada akımı onu oluşturan nesnel koşullar içinde gerçek değerini ifade eder ve anlaşılır hale gelir. Çünkü sanat toplumdan uzak, kendi halinde temelsiz bir yaratı değildir. Her sanat eseri yaşamın içinden doğan bir dışa vurumdur. Yirminci yüzyıl başı bu nedenle irdelenmesi gereken bir zaman dilimidir. Yüzyılın başında yaşanan dünya savaşları ve Ekim Devriminin getirdiği ekonomik ve politik değişiklikler beraberinde teknik ve bilimsel ilerlemeleri de getirmiştir. Bu değişimlerin sanata yansması da kaçınılmazdır.

Konstrüktivistler bilim ve teknikle yakından ilgilidir. Onlar toplumla sanat arasındaki bağı kurmayı amaçlamışlar ve endüstri toplumunun temellerini güçlendirmek için sanatı ustaca kullanmışlardır. 1910'larda endüstri çağı bilincinin uyanmaya başladığı sırada sanat dili kübizme çözülmeye başlar. Kübistlerin sanatında fütüristlerde olduğu gibi teknik dünyaya ve onun dinamizmine aşırı bir hayranlık görülmez. Fütüristler geçmiş tarihi gelecek adına yıkmak isterler. Konstrüktivistler ise yapıcıdır. Onlar teknikle beraber üretmek istemişlerdir. Fakat teknik onlar için bir amaç değil araç olmuştur. Konstrüktivizmin özünde sanatçının makine üretimi, yapı mühendisliği, grafiğe ve fotoğrafa dayanan üretim araçlarıyla doğrudan ilişki kurarak, tüm toplumun fiziksel ve düşünsel ihtiyaçlarını karşılayabilmek vardır.

Geometrik biçimlerin kompozisyonlarına dayanan çalışmalarıyla ise süprematistler, konstrüktivizmin teknik temellerini barındırması açısından birlikte değerlendirilmesi gereken bir sanat hareketidir. Sanatta özgür ve özgün eserler vermeyi amaçlayan süprematistler felsefi temelleri açısından da güçlü ve çağa yön veren bir sanat akımıdır.

Konstrüktivistlerin, Süprematistlerin, De Stijl'cilerin hem fikir oldukları bir konu, artık eski düzenin kalktığıdır. Sanatçıların önlerinde yeni bir dönem ve toplum durmaktadır ve başta sanatçılar olmak üzere herkes bunu geliştirmek için çaba harcamalıdır. Yüzyıl başında bu amaçla yola çıkan bu sanat akımları günümüz modern sanat hareketlerinin okulu olma işlevini de üstlenmişler ve plastik sanatlara yön vermişlerdir. Özelde ise seramik sanatına etkileri başta endüstriyel üretim alanında olmak üzere sanatsal üretimlerde de görmek mümkündür. Tez çalışmasının sonunu oluşturan bu bölümde konstrüktivist ve süprematist çizgiler taşıyan seramik ürünler örneklendirilmiştir.

1. BÖLÜM

1.1. 20. YÜZYIL BAŞINDA GENEL OLARAK SANAT ANLAYIŞI

20. yüzyıl Batı'da natüralist sanat anlayışının yıkılarak yerini modern sanat akımlarına bıraktığı bir dönemdir. 19. yy'ın sonundan başlayarak Avrupa'nın büyük başkentlerinde yaşanan yaratıcılık dönüşümü aynı dönemlerde Rusya'da da kendine özgü koşullarda geliyordu. Avrupa ülkelerinde ve Rusya'da da aynı yıllarda yaşanan soyut sanat arayışı plastik sanatlarda gelişme olanağını asıl olarak 1. Dünya Savaşı ve 1917 Ekim Devrimi sürecinde buldu. Gelişmeye başlayan 20. yy. bilimi yenilikçi sanatçılara hayallerini genişletme ve uygulama alanında sonsuz olanaklar ve fırsatlar sunmuştur. Mimarlık mühendislik, fizik, kimya, matematik alanında yaşanan gelişmeler başta konstrüktivist sanatçılar olmak üzere birçok sanatçıya yeni bilimsel dünyanın kapılarını açıyordu. Bu nesnel koşullar çerçevesinde plastik sanatlar alanında yeni bir dönem başlamaktadır. Döneme damgasını vuran sanatsal anlayışın başlıca amacı 'güzel sanatları' özgür sanatlara dönüştürmektir. Özgürleştirme süreci doğal olarak hiçbir teoride mutlakçı değildir. Bu anlayış mutlakçı olmadığı gibi, bilimsel ve deneysel olana değer verir, kişisel görüşleri önemser ve bir gerçekliğe dayanıyorsa kabul eder. Yeni bir biçim dilinin oluşturulduğu bu dönemde eser belli bir üslubun ürünü değildir, sanatçının özgün tasarımıdır. Sanatçıdan doğayı taklit etmemesi, yaratıcılığını kullanması beklenmektedir. 20. yy. başından bugüne değin gelişen sanat akımları genel olarak bu anlayış çerçevesinde şekillenmektedir.

1.2. KONSTRÜKTİVİZMİN KÖKENLERİ

Endüstri devriminin yarattığı sosyo-ekonomik gelişmeler toplumların yaşam biçimlerinde köklü değişikliklere neden olmuştur. Bir çok endüstriyel yeniliğin yanı sıra plastik ve görsel sanatlarda da teknik ve bilimin yanında ve ona paralel gelişen yeni bir sanat anlayışı gelişmiştir. Sanat ve teknolojinin uyum içindeki bu gelişimi, endüstriyel çalışmalara da sanatsal bir boyut kazandırmıştır. "20.yy. başındaki köklü dönüşümler doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmalarıyla süren ve doğada gizli kalan olanakları sonuna kadar deneyen batı kültürü çerçevesinde

sanatın yeni bir gerçekliğe ulaşması için giriştiği önemli bir hesaplaşma dönemi olarak belirir.¹

Bu hesaplaşmayı ciddi olarak ilk kübistlerin yaptığını söyleyebiliriz. Sanat eserinde doğayı olduğu gibi yansıtmaya fikrinden kopuş 1910'larda kübizme başlamış ve onu izleyen soyut sanat akımları ile devam etmiştir. Geometrik soyutlama ve inşacı yaklaşım ilkelerini benimseyen konstrüktivizm akımının temelleri kübizme ve fütürizme dayanmaktadır.

20. yüzyıl başlarındaki ekonomik, teknik ve bilimsel gelişmeler insanları olumlu, olumsuz bir çok değişik şekilde etkilemiştir. Teknolojik gelişimin yarattığı devinim ve hızlı değişimler, sanatsal üretimde hız'ı gündeme getirmiştir. Fütüristlerde bugünkü insanın yeni gerçeğinin bir parçası olan devinim ilkesini sezinlemişlerdir. Sanatta armoni ve iyi zevke karşı çıkararak evrensel dinamizm içinde sürekli değişim ve hareketin öne çıkmasını savunmuşlardır.

Endüstri çağına özgü oluşturuculuk kavramı ilk olarak kübizme ifade edilmiştir. Kübizmin analitik ve sentetik sınıflandırılmasının dışında, kübistlerin şair kuramcısı G. Apollinaire kübizmi 4 ayrı bölüme ayırır.

- 1) Bilimsel kübizm
- 2) Doğal kübizm
- 3) Orphik kübizm
- 4) İçtepisel kübizm

Bilimsel Kübizm, sadece görüneni değil, bilinen gerçeklerden yola çıkarak onlardan alınan parçalarla yeni bütünlükler elde etme sanatıdır. Bu nesnel ve duyuşsal alanı dışarıda bırakan sadece düşünsel – soyut bir eğilimdir. Bu eğilim içinde olan sanatçılardan Picasso, Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Suan Grus'i sayabiliriz.

Doğal Kübizm ise Apollinaire'ye göre seyredilen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu sanat konstrüktiv disiplin taşıdığından, kübist anlayış içinde sınıflandırılır. Doğal kübizm sadece kübist resim anlayışı değildir fakat geometrik biçimleri kullanması ve böylece kurgusallığa girmesi ile de konstrüktivist resim anlayışı olarak da değerlendirilebilir.

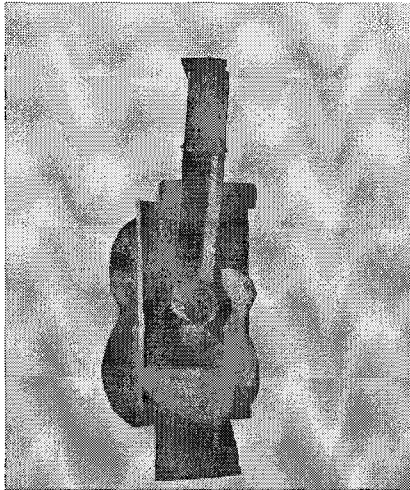
¹ Nazan/Mahzar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul, 1979, s.16.

Orphik kübizm ise resmin bir başka büyük eğilimidir. Bu eğilime göre resmi oluşturan elemanlar görünen gerçeklerden değil fakat tümüyle ressam tarafından kurgulanmıştır.

Resimde güçlü bir gerçeklik görülür. Orphik ressamlarının eserleri berrak bir estetik duygu uyandırır ve sağlam bir konstrüksiyona sahiptirler. Picasso, Robert Delauray, Fernand Leger, Francis Picabia ve Marcel Duncamp bu eğilimden sayılırlar. Orphik Kübizm, kübizmi en iyi ifade eden bir anlayıştır.

İç güdüsel kübizm ise görsel olanı değil fakat ressamın içgüdüsel ve sezgi ile oluşturduğu bütünlükleri resmetme sanatıdır. Bu eğilim sadece kübizm değildir çünkü onda düşünsel elamanların disiplininden çok doğal elamanların karışıklığı söz konusudur.

"Kübizm ister analitik, sentetik olarak isterse Apollinaire 'in ayırdığı gibi dört temel eğilim türü olarak ayrılın hepsine ortak olan bir nitelik vardır ve bu da resmin az yada çok bir düşünsel konstrüktiv biçimler bütünü olmasıdır. Kübizm bu tavrıyla, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi görür. İster non-figüratif, ister 'stijl' sanatı olsun bu isterse süprematizm olsun, bir yerde hepsi kübizimde hareket noktalarını bulmuşlardır diyebiliriz. Yalnız ondan hareket etmekle kalmamışlar ilk çağdaş estetik eğitimi de kübizimde almışlardır. Bu eğitimin temelleri ölçü, sayı ve orantıya dayanır, sağlam biçim ve biçimlerin oluşturduğu yapıda bulunur."²



Resim 1: Pablo Picasso, Gitar.

Fütürizm ve kübizmden etkilenen konstrüktivizm bölgesel farklılıklara göre gelişme gösterip, Ekim devrimi sürecinde iyice açığa çıkan sosyal sınıf farklılıklarına uygun olarak yönelirken, Avrupa ülkelerinde de reformlar aracılığıyla yontulmuş ve politik olarak kontrol altına alınmıştı. Konstrüktivistlerle birlikte sanat, toplumun temel sorunlarına değinmeye başlıyordu. Sanat yeniden hayata dönüyordu fakat hayatın şekillendirilmesinde rol almak isteği ve iddiası ile birlikte.

² İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, 1981, s.175.

Konstrüktivistlerin temel prensiplerinden biri yaşamsal alana doğrudan etki edebilmektir buda yaşamdaki olasılıkları değil, olasılık dışında olanları da göz önüne serme niteliğine sahip olabilmeyi gerektirmektedir. Örneğin kompozisyon temel açıdan sanatçının bireyselliğine bağlı iken buna karşın konstrüksiyon belli materyallere ve malzemeyi tanımaya yönelik bilgi ve teknik beceriye göre gerçekleşir. Böylelikle tekniğin yardımı olan her yerde konstrüktivizm var olur.

1.3. KONSTRÜKTİVİZM'DE RESİM ANLAYIŞI

Resmi doğalcı yaklaşımlardan ve doğanın taklidinden kurtarıp ona yeni yollar açanlar ilk Fransız izlenimcileri oldu. Fransız izlenimcileri resmi konuya ve ideolojiye bağımlı içerikten ve biçime egemen olan hikayeden kurtarmaya yönelik çalışmalar yaptılar. Bu süreç izlenimciliğin ana amacı olan ışık yansımından renge önem veren Cezanne ile devam etti. Resim üzerindeki renk, yüzey, doku ve malzemenin kendisi üzerinde yoğunlaşması Cezanne ile başlar.

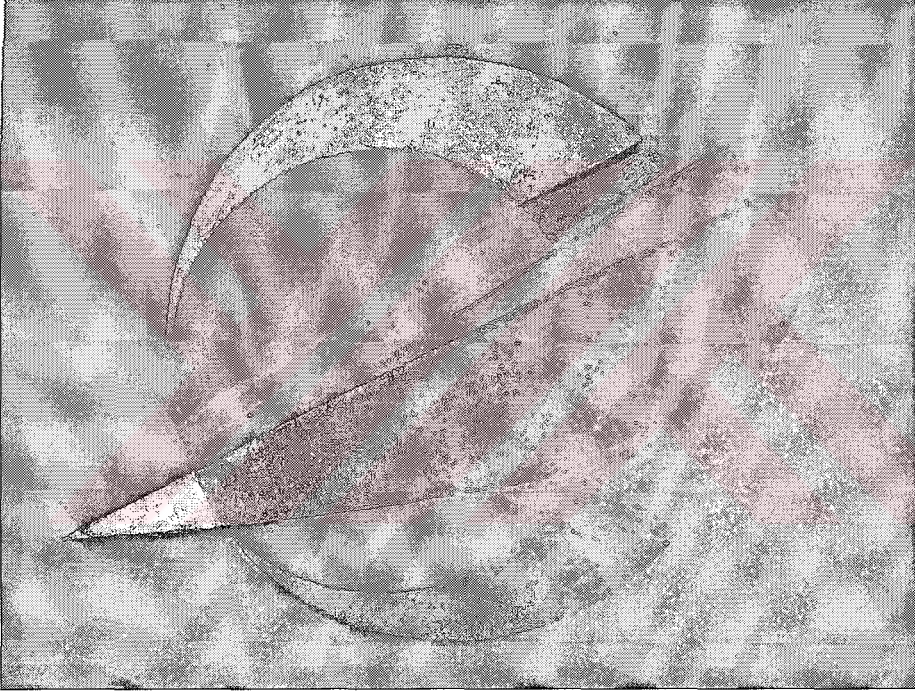
“Yanılsamacı betimlemeden gerçekçi kuruculuğa doğru gelişen ve resimsel nesnenin biçimi için kalkış noktası olan düzlemin özelliklerinin belirlemediği bütün dışsal öğelerden kendini giderek kurtaran Rus resmi, bütünüyle özgün ve çoğunlukla Batı Avrupa etkisinden tamamen bağımsız bir dizi aşamadan geçti. Cezanne'dan çabucak nesnel kübizme ilerleyerek, ortak bir doğrultuda birleşen çeşitli eğilimlere ayrıldı. Bunlar arasında soyut kübizm, süprematizm ve konstrüktivizm sayılabilir”³

Konstrüktivistlerin resimleri prensip olarak kübist-fütürist karışımı resimlere benzetilmektedir. Fakat onlar Picasso ve Braque'nin kolajlarında olduğu gibi daha somut materyallerden oluşurlar. Ayrıca kübizm ve fütürizmde şekil metodu ön planda iken renk daha geri planda kullanım görür. Bu durum yüzyılın başında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla değişmeye başlar. Kandinsky'nin teorisinde ve eserlerinde şekil ve renk yeni bir bağımsızlık ve kendine özgü bir kimlik kazandılar. Kandinsky'nin rengi nicelik, yoğunluk, tarz, şekil, uyarılma açısından alan belirleyici bir fonksiyon elde etmiştir.

Kandinsky'nin çalışmaları ile yeni bir alana yönelen soyut sanatın temel bir prensibi vardır. Bu prensip, sanatın artık doğanın taklidine değil, sanatçının doğa ve nesnelere ilgisi olmayan kendine özgü bir varlık olarak anlaşılması gerektiğidir. Bu anlamda sanat doğa ile ilişkisini giderek azaltarak, ilk olarak doğanın deformasyonu

³ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s.119.

yani analitik kübizm'e ulaşır. Daha sonra ise sentetik kübizimde sadece kurgusal ve konstrüktif bir sanat olur. Bu kurgusallık içinde sanat eseri kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, herhangi bir objeyi ifade etmeyen bir varlık haline dönüşür. Bu elemanların bir kompozisyonu olan ve yapısal bir düzen içeren sanat yapıtı bu Őekliyle non-figüratif bir düzene sahiptir. Non-figüratif kavramı figrszliğ ifade eder, fakat objesiz olmak demek değildir. Bu sanatın objesi vardır ama bu obje doğa parçası yada bir nesne değildir. Onun objesi rneğin Malevich yada Mondrian'da olduğu gibi renk ve çizgilerin matematik düzenidir veya Kandinsky'de olduğu gibi renk-biçim düzenidir.

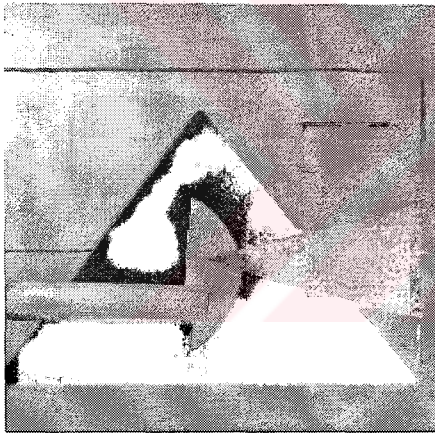


Resim 2:Aleksandr Rodchenko, Kırmızının Zaferi. 1918.

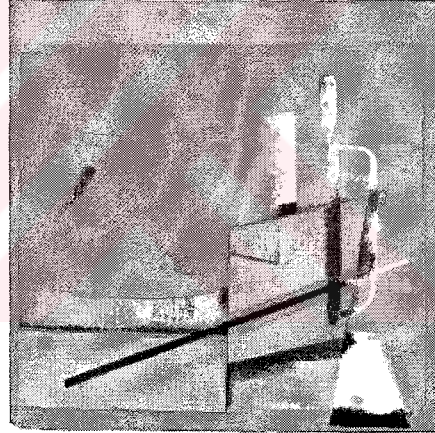
Non-figüratif resim iki ana yn üzerinde gelişim gösterir. Biri, sadece geometrik düzenlemelere bağlı gelişen konstrüktivist resim anlayışı, diğeri ise sadece renk ve biçim ilgilerine dayalı bir resim anlayışı.

Matematik-konstrüktivist resim anlayışının diğer bir deyişle sanatın geometrik bir yapıya kavuşturulması demek sanatın bilinen yaşam ilgilerinden koparılması anlamına gelir. Bundan tam olarak insan ve dış dünya arasındaki duyusal ilgilerin kopması anlaşılmalıdır. Geometrik sanat bu Őekliyle yeni ilgiler düzeyinde, düşünsel

ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur ve kendine özgü bir varlığı ifade eder. Bu varlık aynı zamanda soyut kompozisyon elemanlarının kullanıldığı bir hesap sanatıdır. Bu hesap sanatının estetik anlayışı da ilkelerini matematikte bulur. Böyle bir estetik temele dayanan geometrik sanat, sanat eserini soyut-düşünsel bir konstrüksiyon olarak anlar. Bu anlayışın kübizm ile bir yakınlığı vardır çünkü ikisi de sanatı çizgisel bir konstrüksiyon olarak ele alır. Fakat buna rağmen konstrüktivist resim kübizmin takipçisi olarak değerlendirilemez. Çünkü kübist anlayış içerisinde varlık düzeyinde bir nesne ve var olan bir obje vardır. Buna karşın non-figüratif sanatın böyle bir kaygısı ve amacı yoktur. Konstrüktivist resim kurucu akıldan ve matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici güçlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık gibi en genel belirlemelerinden hareket eder. Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat eseri sadece matematik düzeni gösterir. Bu düzen de yüzeysel yada üç boyutlu olabilir.



Resim 3: Ivan Puni, 1915

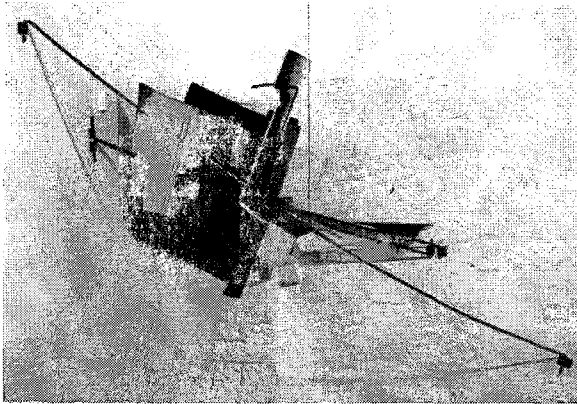


Resim 4: Ivan Puni, 1915

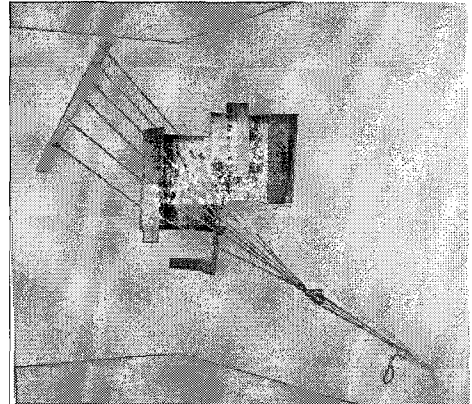
Konstrüktivist sanatçı bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona çalışmasında kılavuzluk eder. Bundan dolayı konstrüktiv resimler bir yanı ile de teknik resim biçimindedirler. Bunun nedeni sanatçıların resimlerini üç boyutlu bir biçimde gerçekleşmesi için tasarımlarıdır. Konstrüktivist resim anlayışında yapıt salt bir resim formu olarak değil aynı zamanda üç boyutlu bir nesne olarak algılanmaktadır. Kübizmle birlikte ortaya çıkan resme elle dokunurluk özelliği, onların yağlı boyaya kum karıştırmalarına neden olmuştur. Daha sonra resme farklı nesnelere girmesi, kolajın gelişmesi gibi değişimler, resmin yaşama bir nesne olarak yaklaşma isteğini göstermektedir. Bu istek o zamana kadar iki boyutlu

yüzeyde çalışan sanatçının bu durumdan duyduğu rahatsızlığı ve yetersizlik duygusunu da göstermektedir. Bu istek ve ihtiyaç doğrultusunda doğan kontra-rölyef ilk olarak Rus konstrüktivistlerinde ortaya çıktı. Ressamlar fırçayı ve yapay renkleri bir tarafa bırakıp cam, tahta ve metaller gibi özgün malzemelerle çalışmaya başladılar. Dokuyu çeşitlendirip, ifade gücünü yoğunlaştırmak için etiket, kağıt, talaş, plaster gibi malzemeler kullanan ilk sanatçılar Braque ile Picasso ise de Tatlin bu yöntemi daha da geliştirip özgün malzemeden kontra-rölyefler yaptı. Şüphesiz ki, konstrüktivistlerin resme ve sanata yaklaşımları bir dünya görüşüyle ilgilidir. Örneğin Tatlin'in kontra-rölyefleri resmi iki boyutluluktan kurtarma çabalarını çok iyi gösterir ki bu da sanatçının dünya görüşüyle doğru orantılı olarak gelişir.

Aaron Scharf, 1920'lerde pek çok eleştirmen için sanatın anarşi, anarşinin de komünizm olduğunu yazar. Aaron Scharf'a göre Konstrüktivizm'de resim ve heykel endüstriyel ürünlerin ve mimari yapım süreçlerinin bir parçası olarak düşünülmüştür. Onlar gelecekte sanatçının yerini bilim adamlarının ve mühendislerin alacağına inanmışlardı. "Komünizme olan inançlarından dolayı da burjuva düzenin gerçekliği temsil ve yorumlama biçimine tümenden karşıydılar. Konstrüktivistlerin soyut sanattan çok mimariyle ve makinelerle, fotoğraf ve endüstriyel tasarımla ilgilenmelerinin nedeni bu karşı oluşturmaktır. Burjuva sanatının tümüyle terk edilmesi ve onun üzerine yeni düzenin sanat anlayışının eklenerek uygulamaya sokulması, dönemin en önemli sorunlarından biridir. Konstrüktivistler, çizim ve resmetmedeki amacı, soyuttan somuta kaydırarak bu sorunu çözmeye çalışmışlardır; resmetmenin en son aşaması, soyut düşünce süreçlerini göstermek değil, soyut düşünce süreçlerini hayata geçirerek somutlaştırmaktır."⁴



Resim 5: Vladimir Tatlin. Köse Rölyefi. 1915.



Resim 6: Vladimir Tatlin. 1914

⁴ Hakkı Engin Giderer, Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, s.120-121.

Konstrüktivizm, süprematizm ve De Stijl'in ilk döneminde ve tesadüfi öznel rastlantılardan bağımsız resimsel form arayışları vardı fakat yine de iki boyutlu düzlem içine sıkışmıştı. Kompozisyon ve şekil Mondrian'da olduğu gibi eşdeğer, eşit ağırlıklı ama resimle birleşen bir şekle dönüşüyordu. İkinci dönemde ise sanatçılar somut alan arayışına girdiler. Yeni bir insan için yeni bir dünya ve yeni bir tabiat inşa edilmelidir ve sonuç olarak bir sosyal gerçeğe dayandırılmalıdır. Naum Gabo ve Antoine Pevsner 1920'de yayınladıkları realist manifestolarında yeni bir toplumsal yapıya dayalı böylelikle realist ve yalnızca insana hizmet veren bir yol yakalamaya çalıştılar. Walter Gropius'da 1919'da yayınladığı manifestosunda insanları sınıf ayrımını gözeten yapı tarzından uzaklaştırmaya yönelik çalışma içine girmiştir.

"Geleceğin yapı şeklini beraberce isteyip, düşünüp ve inşa etmek suretiyle şekillendirelim. Milyonlarca sanatçı ellerinden çıkan sanat eserleri göğe yükselerek mimari, plastik sanatlar ve resim alanında yeni bir düşünce akımının kristal sembolü olacaklardır."⁵

Theo van Doesburg ile Conelis van Esteren 1923 yılında yazdıkları 'Kollektif Konstrüksiyona Doğru' adlı kitaplarında, sanat ve hayatın tek bir birim olduğu düşüncesini savunup, tüm metafiziksel illüzyonları ortadan kaldırarak elementer konstrüksiyon araçlarının kullanılması gerektiği üzerinde durmuşlardır. Konstrüktivizm 1922 yılında Boris Arwato'w'ün INCHUK'ta (sanat kültürü enstitüsü) ürettiği sanat ile, resim sehпасına bağlı sanatçılar olan Malevich ve Kandinsky'den ayrılmıştır. Arwato'w'dan sonra sanatçılar hayatı dekore etmek veya hayatın tasvirini yapmaya son verip, hayatı şekillendirmeye başlamışlardır. Sanatsal şekiller arasında tamamiyle eriyip gitmiş sanat ise tamamen hayata girmiştir.

Theo van Deesburg 1930 yılında yayınladığı somut sanat manifestosunda soyut sanat kavramını somut sanat kavramıyla değiştiriyor. Resim artık betimlenen bir nitelik taşımak yerine alan, çizgi, renk öğeleriyle somut bir obje olarak değerlendiriliyor. Resim tekniği kişisel olmamalı, mekanik ve evrensel olmalıdır. Çünkü sanat henüz yetkinliğe ulaşmamış yaşam gibi bireysel isteklerle dolu olmayıp, bilim gibi açıklık ve kesinlik sergileyebilmelidir.

⁵ Herbert Read, A Consire History of Modern Sculpture, Thames and Hudson Ltd., London, 1987, s.97.

1.4. KONSTRÜKTİVİZM'DE HEYKEL ANLAYIŞI

Soyut sanat anlayışını geliştirme ve sanatı evrimleştirme ihtiyacı duyan bir grup sanatçı arasında doğan konstrüktivizm, gerçekte 1917 Ekim Devriminde önce genel şeklini almıştı. Sosyal ve kültürel değişimlerle ortaya çıkan ve zamanla kendi kimliğine kavuşan konstrüktivizm akımı dönemin sanat anlayışına damgasını vurmakla kalmamış, politika, şiir, bilim, sahne tasarımı, mimarlık, mühendislik, sinema ve müzik alanlarında uygulanabilirlik olanağı bulmuş köklü değişimlere kaynaklık etmiştir.

Konstrüktivizmin heykel sanatına getirdiği soyut sanat anlayışı 1. Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi sürecinde gelişmiştir. Konstrüktivizm anlayış olarak modern bilimin ve endüstri çağının olanaklarından yararlanmayı ve bu yararlılığın sunduğu fırsatların hayal dünyasını geliştirdiğine inanır. 20. yy bilimi "Dünyalar içinde dünyalar vardı; her türlü şeyin altında yatan yapılar vardır" görüşüne dayanır. Bu görüş mimarlığın bilimsel düşünce üzerinde etkisini yansıtır. Tanımlamadan çok çözümlenmeye dayanan bu bilimsel etkiye dayanan yöntem sayesinde heykeltıraşlar yeniden üretici olmak yerine, yaratıcı olmak gerekliliğine inandılar. Bu anlayışa dayanarak bilim adamları ve heykeltıraşlar hayallerini şöyle ifade ediyorlardı: "Gabo 1962'de şöyle diyordu: 'Bilimin oluşturmakta olduğu yeni dünya düşünüyorum kabul ediyorum..... çünkü bu son derece güzel bir sanat eseri"⁶

1914-1922 arasında Rusya'da doğan ve gelişen konstrüktivizm bir çeşit laboratuvar sanatıdır. Bu sanat bilim, teknik ve keşiflere dayalıdır. Kendini resimlerle değil, metal, cam, ağaç gibi materyallerin üç boyutlu konstrüksiyonlarıyla ifade eder. Malzemelerin bütünlüğü, mekan fikri ve bunlarla ilgili yapısal düzenlemelere dayanır ve yararcı tasarımlarla özdeşleştirilir. Yaşamın her alanında yeni bütünlükleri vurgulayan bir kültür olan konstrüktivizm akımı bu amaca ulaşma yolunda hem mistikleri hem de maddecileri destekleyebiliyordu. 1920 yılından sonra resim sanatının yanı sıra grafik, endüstriyel tasarım ve kitap tasarımı da sanatçıların yeni ilgi alanlarına girdi.

Konstrüktivistlerin ortak görüşü, durağan bir dünyadan çok hareketli bir dünya idi. Bu dünya bilim, makineler, politik ve sosyal teorilerle sürekli ve yeniden şekilleniyordu. 1917'den sonra sanatçılar bu yeniden şekillenme teorilerini komünist ve sosyalist dünya görüşü altında ifade ettiler. Marksist bakış açısıyla bu ideal

⁶ Nilgün Bilge, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul. 1997, s.139.

(komünizm) gerçekleştiğinde sanata ve sanatçıya ihtiyaç kalmayacaktı çünkü herkes sanat yapabilecekti. Sanatçılar gözden düşmüş hiyerarşilerin, önermelerin ve eski düzenin önermelerine karşı keşiflerini dile getireceklerdi.

Konstrüktivizm, varlıklı ve ayrıcalıklı burjuva sınıfın değil, geniş halk yığınlarının ümitleri olmalıydı. Konstrüktivistler sanayileşmekte olan toplumla iç yaşam arasında uyum olabileceğini tüm insanlığa kanıtladılar. Bu yeni Marksist anlayış içinde sanatçılar, meslekleri ve sanatçı kavramı konusunda da çok titizlerdi. Gabo 'sanatçı' adını savunurken, Tatlin ve diğer üreticiler "teknisyen" olduklarından sanatçı tanımını kullanmıyorlardı. Heykeltıraşın yeni toplumsal rolü toplum için barışçı ve yaratıcı bir insan modeli yaratmaktı.

"Tatlin ve Rodchenko 1920'den sonra stüdyoyu fabrikaya dönüştürdü. En ileri sanatsal fikirlere dayanan yaratıcı bir sanat istiyorlardı. Malevich ve Gabo ise, araştırma laboratuvarına benzer bir stüdyoda yapılan daha manevi ve arı bir sanatın peşindeydiler."⁷

"Konstrüktivizmin en üst tanımı belki de, Naum Gabo ve Antonie Peusner kardeşler tarafında oluşturulan ünlü 'Gerçekçi Manifesto'da 1922'de dışa vurulmuştu. Bu hareketin daha estetik kanadını temsil eden kardeşler 'Sanat bizim uzamsal algımızın dünyasının gerçekleştirilişidir.' Ve bunun sanatçısı 'Köprülerini inşasında bir mühendis gibi işini yapar ve yörüngelerinin formülünü matematikçi gibi kurar' diye belirtiyorlardı."⁸

Tatlin ve Gabo 1920'de realist manifestoda konstrüktivizmin doktrinlerini şu şekilde açıkladılar.

* Sanat gerçek yaşama cevap vermek üzere iki temel öğeye dayanır. Zaman ve mekan.

* Hacim zamanın yegane anlatımı değildir.

Gerçek zamanın anlatımı statik ritimler dışında kinetik ve dinamik ritimler gerektirir.

* Kütlenin ve mekanın hacmi somut ölçülebilir iki ayrı malzemedir.

* Yeni biçimler bulmak için sanat taklitçi olmaktan kurtulmalıdır.

⁷ A.g.y, s.140.

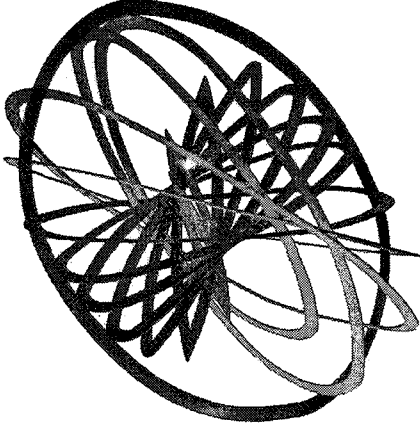
⁸ Vlada Petric, Dziga Vertov; Sinemada Konstrüktivizm, Öteki Yayıncılık, Ankara, 2000, s.21.

1917-1922 yılları arasında konstrüktivistler modern ve soyut heykelin temellerini tam olarak atmışlardı. Doğanın taklidi ve geçmiş sanatların yüceltilmesi gibi heykelin amacı ile ilgili tüm önceki varsayımlar atıldı. Modellendirme, oyarak şekillendirme reddedildi. Bronz ve mermer heykeller sanatçılar tarafından modası geçmiş sayıldı. Uluslararası komünist çağda heykelin amacı gelenekselleşmiş estetik anlayışı olamazdı, güzellik, mükemmellik, üslup terimlerinin tümü bir kenara atıldı. Üslup, malzemelerin ve tekniğin açığa çıkmasına yerini bırakabilirdi. Sanatçılar daha önce denenmemiş malzemeler üzerinde ve mekan araştırmaları üzerinde yoğun çalışmalar yaptılar. Tatlin, Rodchenko, Stenberg'ler ve daha çok da Gabo mekanın içine heykeli yerleştirirken, heykelin içine de mekanı sokuyordu. Geleneksel heykel kaidesi bazen kullanılıyor, bazen de kullanılmıyordu. Gabo mekan konusunda şöyle söylüyordu: "Bir konstrüktivist heykelde mekan nesneyi çevreleyen evrensel mekanın bir parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekan aktarma yetisine sahiptir."⁹

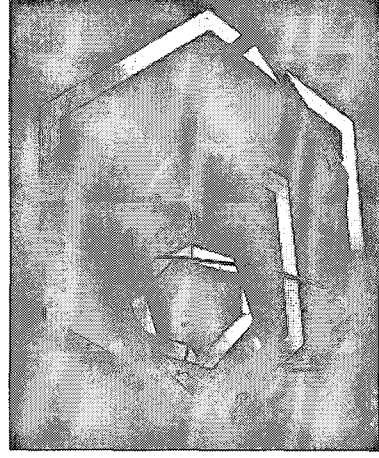
Mekan konstrüktivistlerin başlıca araştırma konusuydu. Daha önce heykel sanatındaki hiçbir sanat akımı bu kadar mekan bilincinde olmamıştı. Tatlin başta olmak üzere diğer tüm konstrüktivist sanatçılar malzemelerin ayrıntılı incelemelerini yaptılar. Tatlin'in yerli malzemeler olarak belirttiği hem gerçek malzemelere hem de makine üretimi malzemeleri kullandılar. Şair ve müzisyenler gibi heykeltıraşlar da sanayi çağına doğru giden bir toplumda yaşamın yeni dokularını anlatacak malzemelerin karşılığını arıyorlardı. Figür terk edildiği için heykelin yönü de ortadan kalkmıştı. Gabo ve Rodchenko heykeli ortak yönlü duruma getirdiler. Konstrüktivist heykeltıraşlar işlerinde öklitçi olmayan bir geometriyi kullanıyorlar ve o güne kadar kullanılan perspektif yasalarını ortadan kaldırıyorlardı. Eski koordinat sistemine bağlı olmayan yeni ve özgür bir heykel anlayışı geliyordu.

Kinetik heykel düşüncesi de özellikle Naum Gabo ve Moholy-Nogy tarafından geliştirildi. Kökleri fütürizme dayanan zamanı sanat eserinin içine katmak, enerjiyi görüntülemek fikri teknik araçlar sayesinde gerçekleştirmeye başladı. Burada harika olan şey hareketin canlılık ifadesi olarak direk gözlemlenebilmesi ve sanat eserinde bu görüntüyü verebilmesidir. Böylelikle gözlemci kişide üretici durumuna geçmiş ve özgün aktivitenin gelişme olanağı doğmuştur. Bu dönemde sanat ile yaşam arasında bağ kurma zorunluluğu böylece gerçekleştirilmiştir.

⁹ Bilge, a.g.y. , s.145.

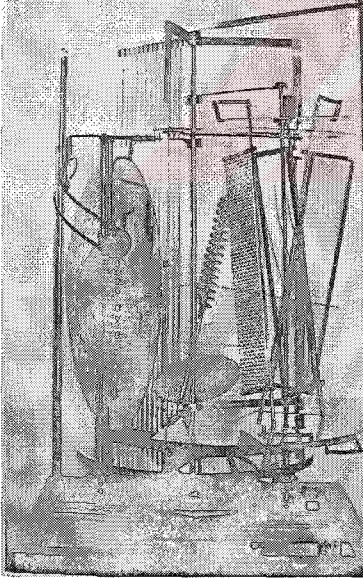


Resim 7: Aleksandr Rodchenko,
Oval Konstrüksiyon, 1921



Resim 8: Aleksandr Rodchenko,
Uzaysal-Mekansal Konstrüksiyon, 1921.

Moholy-Nagy için görevin özü, tamamlanmış obje değil, sanat eserinin düşünce ve etkileşimlerin bir aracı olmasıdır.



Resim 9: Moholy-Nagy,
Işık-Uzay Modülatörü.

Konstrüktivist heykelin en öne çıkan yönü, ne benzetme ne de taklit yapmaktır. Tek amaç bilinmeyen yapılmıştır. Anahtar sözcük yaratıdan çok icattır. Bu heykellerin bir figürün titreşimi ile yada organik yaşamla herhangi bir ilişkisi yoktur. Bunun yerine Rodchenko ve Gabo'daki gibi bilimsel araç ve modellerden esinlenmiş çağrışımları, Stenberg kardeşlerde olduğu gibi makineleri ve mühendislik yapı tarzlarını, Malevich ve Gabo'daki gibi geleceğin gökdelenlerini gösteriyorlardı. Tüm bu heykellerin insanlar tarafından herhangi bir objeye benzetilmesi oldukça güçlü fakat seyredene uçsuz bucaksız bir hayal gücü, sorgulama ve çağrışım yeteneği aşıyorlardı.

Konstrüktivistler işlerini hareketli olarak tasarlıyorlardı, güç ve ritimden oluşan bir dinamizm temel amaçlarından biriydi. Biçimin ve anlamın tam olarak mükemmel uyumundan oluşan konstrüktivist ideal, heykelin yapısının tümüyle dışa vurulmasına dayanır. Bunun sonucunda daha önce

hiç görülmemiş bir biçim ortaya çıkıyordu. Artık heykelin iç iskeleti saklanmayacaktı. İç ile dış arasında hiçbir ayırım olmayacaktı. Tek kiriş yapısı gibi mühendislik ilkeleriyle gerçekleştirilebilen bu içi görünen heykeller, plastik, alüminyum gibi yeni hafif malzemelerin kullanılmasıyla kütlesiz yapıya sahip oluyorlardı. 1917'den 1922'ye kadar konstrüktivistlerin ortak amacı, heykeli ağırlığından kurtarmak ve kullanılan malzemenin özelliklerini de ortaya çıkararak yoğunluk olmadan somutluğa ulaşmaktı. Konstrüktivistler sanayi malzemelerinin soğuk işlenmesini tercih ediyorlardı. Parçaları perçinleyerek yada civatalayarak birleştiriyorlardı.

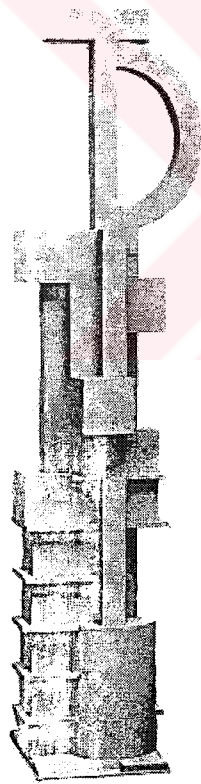
Tatlin ve Puni'nin rölyeflerindeki yapısal sistem kübizmin etkilerini taşır. Rastlantısal bir takım düzenlemelerin mimari düzeni olarak tanımlayabiliriz.

Rodchenko hem asimetrik hem de simetrik heykeller yapıyordu. Onun asılı duran tek merkezli oval yapıları görsel titreşimin ve ritmin sürekliliğini sağlıyordu.

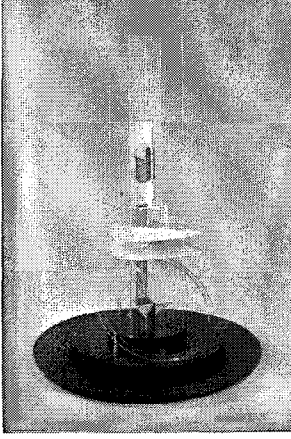
Stenberg'ler mekanın içine sınırsızca uzatılabilen, mühendislik yapılarına benzer işler yapıyorlardı. Onların işleri, konstrüktivistlerin sahne tasarımlarını anımsatır

Vassily Ermilov'un 'Mimari Yapı' adlı heykelinin tahta modelinde mekanın kompoze edilmesinde en çok kullanılan doğrusal birleştirme ve kirişleme yöntemi açıkça görülebilir.

Rus konstrüktivizminin başlıca heykeltıraşları arasında Naum Gabo ve kardeşi Antoine Peusner'i sayabiliriz. Gabo Rusya'da doğmuş, Münih'te matematik, fizik, kimya ve inşaat mühendisliği dallarında iyi bir eğitim almıştır; Almanya'daki kübizm etkisinden Kandinsky'nin çarpıcı soyutlamalarından etkilenmişti. Sanata dair felsefi bakış açısında, sanatın artık tanımlayıcı olmaması, kavramsal ve çözümleyici boyutlara ulaşması gereğine inanır. Bu nedenle taklit etme becerisinin geliştirilmesi de gerekmez.



Resim 10:Vassily Ermilov, Zamana Anıt, 1930.



Resim 11:Naum Gabo, Sütun, 1923.



Resim 12: Naub Gabo, Konstrüksiyon Tors, 1917-18.

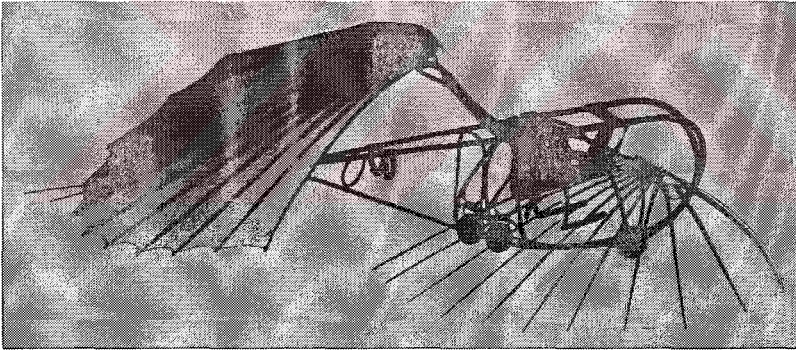
Gabo'da 1917'den 1930'lara kadar yaptığı vücut çözümlerinde, hayali mimari ve bilimsel aygıtlardan esinlenerek yaptığı işlerde doğrusal birleştirme düzenini kullanmıştır. Ancak 30'lu yıllara doğru yalınlık Gabo ve Peusner'in eserlerine girmeye başladı. Konstrüktivistlerin ortak eğilimi biçimleri ve ritimleri yalınlaştırarak, tekrarlayarak düzenliliğe doğru gitmek oldu. Ayrıca sanayi malzemelerinin dokusuz ve doğal renklerini kullanmayı seviyorlardı. Heykelde insan eliyle yapılan her türlü kanıtı ortadan kaldırıyorlar, sanatta bireyselliğe karşı çıkıyorlardı. Heykelde nitelik, 1917'den önceki dönemde kalmıştı. Artık önemli olan nitelik değildi, heykel yaparken asıl olan şey zihin jimnastiği yapmaktı el becerisinin bir önemi kalmamıştı.

Gabo Konstrüktivist heykelin mimarlığa doğru kayacağına inanır. Heykellerinde hem mimarlığın akılcı yapılandırma yöntemlerinden yararlanır hem de eserleriyle mimarlığa yol göstermeye çalışır. 1923'de yaptığı Column/Sütun adlı heykeli buna bir örnek olabilir. Bu heykel yeni bir malzeme olan plastikten yapılmıştır. Gabo daha önce denenmemiş olan bu malzeme ile ilk şeffaf heykeli gerçekleştirmiştir.

Peusner'inde 1924-26 yılları arası yaptığı Torso adlı heykeli, figür bir nü'nün, kalçadan alınmış pozunun üç boyutlu bir çeşitlemesidir. Plastiğin biçimlendirilmesi sırasındaki sınırlamalar hesaba katılarak yapılmış yapısal bir anatomi anlatımıdır. Peusner bu heykelinde konik göğüsleri ters çevirerek optik yanılsamayı kullanır. Vücudun içi, adeta dışarı çıkmış, içbükey şekiller dışbükey şekillerin yerini almıştır.

Rus konstrüktivizminin kurucusu ve önderi sayılan Vladimir Tatlin 1913'te Paris'te Picasso ile tanışır. 1915 yılına kadar Tatlin'in heykellerinde bu tanışıklığın izlerini, kübist çağrışımları görürüz. 1917 Ekim Devriminden sonra kendisine Sovyet toplumunun sanat kurumlarını yeniden örgütleme görevi verilen Tatlin, sonraki işlerini yeni kurulan bu toplumun yararına sundu. Tatlin ve çevresindeki sanatçılar konstrüktivizmin gerçekliğine inanmışlar ve eserleri ile birlikte bu akımın kuramsal altyapısını da güçlü bir biçimde kurmuşlardı. 1. Dünya Savaşı, devrimin ve savaşın yoğun politik ortamında Tatlin ve diğer konstrüktivistler sanatlarının amacını devrimi korumak ve sosyalist yeni toplumun kurulması olarak açıkladılar. Sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine karar verdiler. Atölyelerini fabrikaya dönüştürüp tasarımlarının uygulanmasında işçilerle birlikte malzemeyi daha iyi ve yararlı kullanmak için deneysel süreçler yaşadılar.

Sanat eleştirmeni Dimitriev, 1919 yılında yayınlanan bir yazısında sanatçının değişen görevini şöyle ifade ediyordu:"Sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşdır"¹⁰.



Resim 13:Vladimir Tatlin, Letatlin, 1930.

Tatlin'in yaptığı birçok tasarım arasında soba, kışlık giysiler, porselen bir biberon, eğri arkalı bir sandalye, traktöre benzeyen bir koltuk gibi günlük hayatın ihtiyaçlarına yönelik kullanım eşyalarına da rastlıyoruz. Burada önemli bir nokta 1920'lerin sonlarında Rus konstrüktivistlerinin ve Tatlin'in tasarımları batıdaki konstrüktivistlerinkine benzememesidir. Ruslar tasarımlarında modern verimliliği amaçlamamaktadırlar. Bunun yerine tasarım, nesnenin amacı ve kullanılan malzemenin olanaklarıyla belirleniyordu. Tatlin 1929-31 yılları arasında 'Le Tatlin' isimli uçan makinesini yaptı. Bu makine insan gücüyle çalışıyordu. İçine yatan insan

¹⁰ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.104.

dirsek ve kollarını indirip kaldırarak kanat çırparak hareket edebilirdi. Tatlin bu makineye ilerde herkesin bisiklet gibi sahip olabileceğine inanmıştı. Bu tasarımında da modernizm kaygısı taşımadığını görüyoruz. Aracı insan vücudunun organik yapısına dayanarak tasarlamıştı. Tamamen işlevselliğe ve yararlığa dayanan bu tasarım aynı zamanda insanın uçuş, özgürlük ve hareket özlemlerine çözüm getiriyordu. Zira tüm bu duygu ve istekler makine gücüyle sağlanan bir uçuşla yapılırsa bu duyguların tatmininden çok yok olmasına neden olurdu.

Tatlin'in heykellerinde öne çıkan yanı malzemelerin kullanımına yönelikti. Malzemenin doğal özellikleri ve olanakları, onun ifade gücü ve ulaşmaya çalıştığı biçim adına vazgeçilmezdi. Dışavurumcu unsurların kavranabilmesi için biçimin asıl belirleyeni olan malzemeler doğalarına uygun olarak kullanılmalıydılar.

Konstrüktivist heykeltıraşlık alanında iki yada üç prototipten söz edebiliriz. Bir tanesi Tatlin'in ünlü 3. Enternasyonal Anıtı'dır. Moskova Güzel Sanatlar Departmanı (Norkompros IZO) tarafından 1919'un başlarında anıtın yapımı için Tatlin görevlendirilmiştir ve 1920'nin sonlarında da Sovyetlerin III. Kongresinde sergilenmiştir. Anıt New York'taki Hükümet Binasının yüksekliğinin ikizi olarak tasarlanmıştır. Paris'teki Eiffel Kulesine de bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi 300 m'dir, Tatlin'in anıtı ise 400 m. olarak tasarlanmıştır. Anıt dünya çapında birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek aynı zamanda Komüntern'in merkezi olarak kullanılacaktı. Simgesellikle işlevselliğin mükemmel uyumundan oluşan bu yapı için çelik, demir ve cam kullandı Tatlin. Demirden bir spiral iskelet, cam bir silindir, cam bir koni ve cam bir küpten ibaret olan gövdeyi desteklemekteydi. Bu gövde dinamik asimetric bir eksen üzerinde asılıdır (Eğik Eiffel kulesi gibi). Bir bölümü kafes biçiminde ve 60° yatay kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine 3 hücre yerleştirilecek, küp biçimindeki mekan toplantı, bir yana yatmış ve piramit biçimindeki yapı sekreterlik bürosu, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekanda danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştır. Asansörler, yapının giriş omurgasına yerleştirecek, iki sarmal rampada araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Böylesi bir hareket statik bir dizayna hapsedilemezdi. Anıtın gövdesi gerçekten hareket edecekti. Silindir kendi ekseni etrafında yılda bir kez dönecekti. Bu bölümdeki faaliyetler dersler, konferanslar ve kongre görüşmeleriydi. Koni biçimindeki bölüm dönüşünü bir ayda tamamlayacak ve idare faaliyetlerine ev sahipliği yapacaktı. En tepedeki küp ise kendi ekseninde tam bir dönüşü bir günde tamamlayacak ve enformasyon merkezi olacaktı. En özel parça ise bir açık hava perdesiydi. Gece etrafını aydınlatacak ve sürekli olarak haberleri gösterecekti.

Tümüyle bir gözlemevine benzeyecek bu yapının eğik ekseninin kutup yıldızına doğru yöneleceği biliniyor. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi insanlığı yeniden birliğe kavuşturmaktı.



Resim 14:Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıt Modeli, 1920.

Şüphesiz böyle bir proje hiçbir zaman gerçekleştirilemedi ve belki o zamanın Moskova şartlarındaki sınırlı teknikle asla gerçekleştirilemezdi de.

Tatlin 1920'de Anıtın bir modelini yaptı ve bu model Petrograd ve Moskova'da sergilendi. Modelin daha yalın bir örneği daha sonraki yıllarda Rusya'nın birçok yerinde sergilendi. Anıt devrim yıllarının en ünlü, dönemin en fazla tartışılan yapıtlarından biridir. 1925 Paris Evrensel sergisinde yeni bir maketi daha sergilendi. İlk maketler günümüze ulaşmamıştır. İlk yeniden yapılanma, 1966-1967'de Stocholm Çağdaş Sanatlar Müzesi tarafından geliştirildi.

"Diyagonal yönelim = Devrimin diyalektik açılımı

Spiral biçim =Zafer sevinci

Devinim = Sanayi devrimi; ussal, işlevsel, süreçli"¹¹

Konstrüktivizmin öncüsü ve sözcüsü olarak bilinen Vladimir Tatlin pratik sanatsal işlerinin yanı sıra konstrüktivizmin kuramsal, teorik temellerini de atarak geliştirdi. Tatlin malzeme ile ilgili olarak: 'Malzeme ve çalışma, tekniği öncelemeli' görüşünü geliştiriyordu. Bu sanatçı ile teknisyenin eşit koşullarda iş yapması anlamına da geliyordu. Diğer taraftan Tatlin 'Malzeme kültürü'ne verdiği anlamın devamını modern tasarım olgusunda da gösterdi.

Konstrüktivist'ler "süs" ü elden geldiğince kullanmadılar fakat Tatlin'in öncülüğünde son derece etkili mobilyalar, mutfak eşyaları ürettiler.

1925'te Paris'te açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisine getirilen ürünler Avrupalı tasarımcıları oldukça etkilemiştir. Bu tasarımlar süprematizmin ilk belirtilerini de göstermektedir. 1920'li yılların sonlarına doğru , konstrüktivist anlayış gerçek patlayışını, bu kez sessizce yaşadı; Zemlianitsin ve Rogojin'in mobilyaları Tatlin'in biyonik-konstrüktivist olarak tanımlanan ünlü 'Letatlin' i doğadan yola çıkışına işaret ediyorlardı. Rodçenko'nun ve Morozov'un masa ve kapı tasarımları büyük bir çağın başlangıcını ve sonunu işaret ediyordu.

Bu değerlendirmeye bakıp konstrüktivizmi toplumsal ve siyasal bakıştan uzak teknik-soyutlamacı bir yaklaşım saymak tamamen yanlış olur. Tam tersine, konstrüktivist anlayış bugün bize oldukça sert görünse de 1920'li yıllarda doğal sayılan bir katılık taşıyordu. "1922'de yayımlanan konstrüktivizm başlıklı inceleme kitabında Aleksi Gan, burjuvazinin karşısına proletarya adına hangi dünya görüşü ile çıktığını ve hangi yeni paradigmaları devreye soktuklarını anlatırken alabildiğine kesin bir dil kullanmıştı: "Komünizm kitlelerin bilinçlenmesinin sosyo-ekonomik düzlemde gerçekleşmesidir" diyordu genç eleştirmen: 'Kimi seçecektir, estetikçi

¹¹ Read, a.g.y, s.117.

mimar mı ? Tabii ki hayır. Geleceğin kültürü için uzaysal-konstrüktivist binalar yapacak olanlara başvuracaktır.'

Mimari tektoni* şaha kaldırılır. Aleksei Gan, bir tek binaların değil, komünist şehrin de estetiğe sırt döneceğini, malzemeyi ve tekniği ön plana alan bir mantığın yeni dünyayı hazırlayacağını nerdeyse büyüklükten ileri sürer. O nedenle de konstrüktivistlerin yola çıkışta ortak noktaları azımsanmayacak olan fütüristlerin bir hayli uzağına düştüklerini hemen söylemek gerek. Hlebnikov'un "geleceğin evleri" için çizdiği görkemli portrede herkesten çok Fourier'in ütöpk estetiğinin ve eğitiminin gölgesi durur.

Bütün bunlar boştur, öte yandan: Stalin'le birlikte, bütün yenilikçi düşler, konstrüktivizm'de fütürizm de tarih olacaktır"¹².

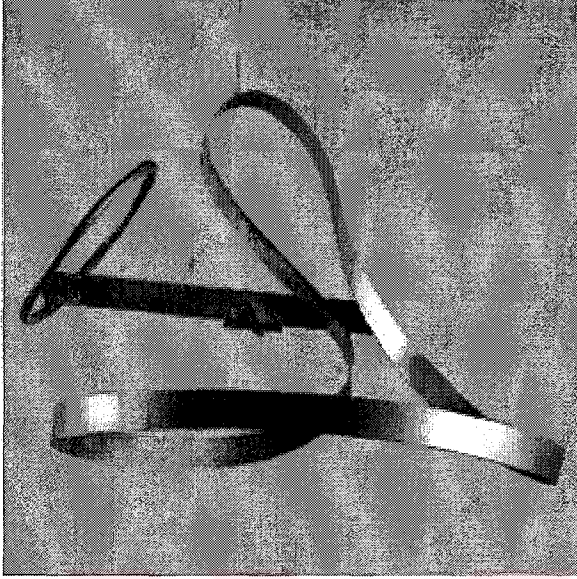
Konstrüktivist heykeltıraşların eserlerini ve sanat görüşlerini incelediğimizde modern ve soyut heykelin oluşumunda konstrüktivizmin ne kadar etkili olduğunu açıkça görebiliriz. Günümüz heykel sanatına kübist anlayışında önemli ölçülerde etkileri olduğu bilinir. Ancak heykel sanatının gelişimi, modernizasyonu ve en önemlisi soyutlanması sürecinde en etkili akımın konstrüktivizm olduğunu görürüz. Konstrüktivizmde heykele konu olarak giren her olgu geniş hayal dünyasının ürünü olarak çıkmıştır. Asıl önemli olan şey konu oluşturan fikirdir. Bunun dışında el becerisine çok önem verilmemiş, klasik estetik kurallar reddedilmiş ve hepsinin üstünde aklın becerisi yerini almıştır. Mekan bilinci ve hareket olgusu ön plana çıkarılmış, konstrüktivizmin başlıca uygulama alanları olan mühendisliğin ve mimarlığın da katkılarıyla heykel sanatı yeni bir anlatım gücü ve biçim diline kavuşmuştur.

Her sanat akımında olduğu gibi konstrüktivizmde de çelişkili yönler vardı. Konstrüktivist heykel sanatçıları heykelde o güne kadar uygulanan en temel kuramlara teorik olarak karşı çıkmışlar fakat uygulamada bazı eksiklikler yaşamışlardır. Örneğin figüratif heykel anlayışından tamamen kopmak istemelerine karşın figürü tamamen heykellerinden çıkaramamışlardır. Bir diğer önemli nokta ise soyutlama anlayışındadır. Konstrüktivistlerin tüm teknik ve bilimsel yolları deneyerek oluşturdukları soyut sanat eserleri yine onlar için vazgeçilmez olan halk sanatı

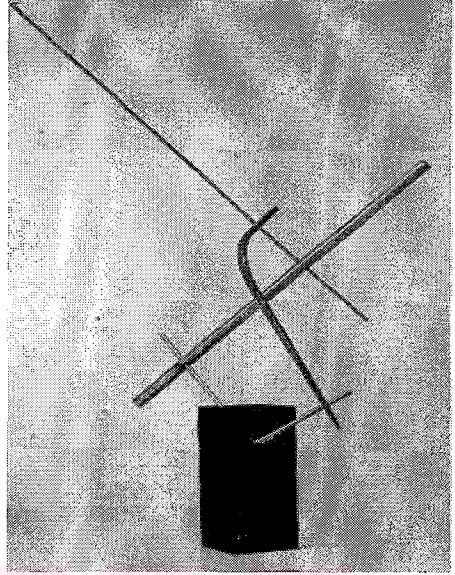
¹²Batur, a.g.y., s.195.

* Tektonik: Yöntem olarak tektonik konstrüktivisti yeni bir içerik ile yeni bir biçimin sentezini gerçekleştirmeye yönelir.

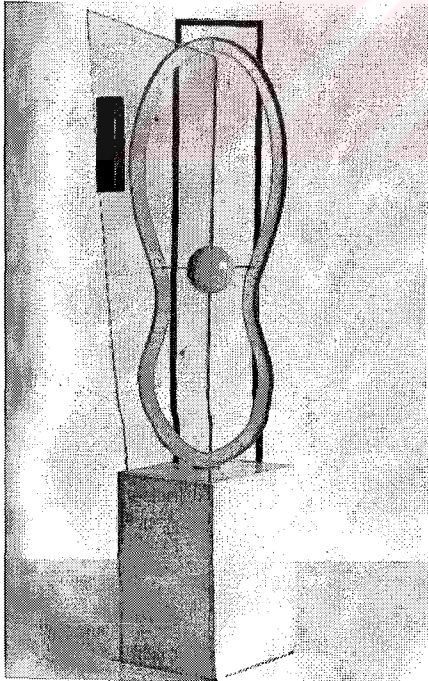
anlayışı olarak gelişmemiştir. Soyut heykel halk için en az bilim kadar anlaşılmaz olmuştur.



Resim 15:Katarzyna Kobro,
Soyut Heykel,1924



Resim 16:Konstantin Medunestskii,
Uzaysal-mekansal konstrüksiyon, 1919-20.

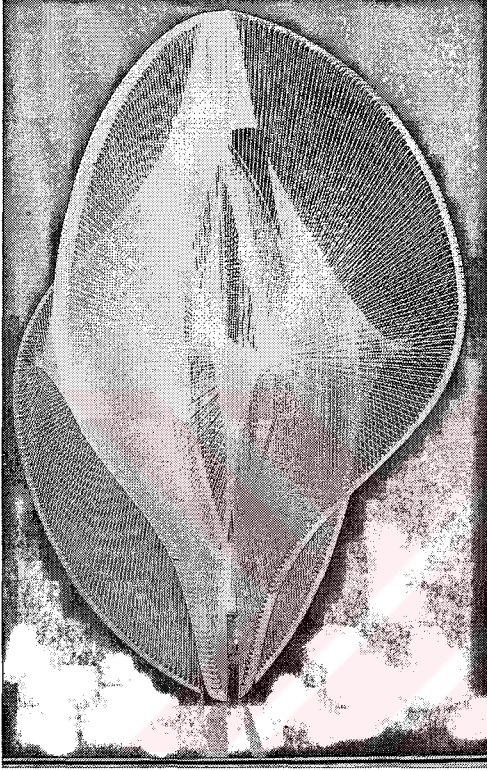


Resim 17:Katarzyna Kobro,
Süprematist Kontsrüksiyon,1921.



Resim 18: Konstantin Medunestskii,
Uzaysal-mekansal konstrüksiyon, 1921.

“Soyutlama çözümleyiciydi; sonuca giden üretim süreçlerini yansıtmıyordu. Biçimin yapılması ve yeniden oluşturulması boyunca kilin şekillendirilişini izlememize olanak vermiyordu. Niteliği malzemenin elle biçimlendirilmesinden çok düşünce belirliyordu. Biçimi tanımlamamız ve yorumlamamız, heykelin yapılandırılışından değil de, onu algılayışımızdan çıkacaktı.



Resim 19: Naum Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon

Soyutlama, heykelin, yapımı sırasında sanatçısının el becerilerinden doğan kişiliğinden arındırıyordu. Malzeme ve oluşum buna olanak tanııyordu. Bu nedenle bireyseliğe de karşı geliniyordu. Yine de konstrüktivistler en az diğer meslektaşları kadar bireysel oldular ve sanatta bireysellik yerini korudu.”¹³

Konstrüktivist heykeltıraşların geliştirdikleri estetik kuramda parçaların birbirleriyle ve bütünlü oluşturduğu geleneksel uyumlu ilişkilerin dışına çıkmıştı. Burada amaç tek tek biçimler yada yüzeyler, simetri, ışık yansımaları, sürekli derinlik yada mekandı. Burada bilimle, teknikle paylaşılan şey zerafetin estetiğiydi. Bu da en büyük etkiyi yakalayabilme çabası ve azminden başka bir şey değildi.

1.5. KONSTRÜKTİVİZM VE DE STIJL

Rus Konstrüktivist sanatçıların 1920-30’lu yıllarda Batı’ya giderek sürdürdükleri çalışmaları sonucunda konstrüktivizm Avrupa ülkelerinde yayılmış ve dönemin sanat anlayışı üzerinde ciddi etkileri ve katkıları olmuştur. Örneğin Gabo Rusya’dan 1922 yılında ayrılıp 1932’ye kadar Berlin’de yaşamıştır. İlk kişisel sergisini ‘Konstrüktivist Heykel’ başlığıyla 1930’da Hanover’deki Kestner Gesellschaft galerisinde açmıştır. Bu galeri savaştan sonra konstrüktivist sanatı destekleyen önemli bir merkez olmuştu. “Hollandalı De Stijl akımı, Rus

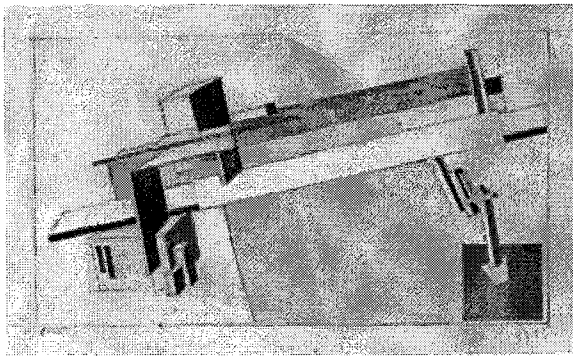
¹³Bilge,a.g.y, s.157.

konstrüktivizmi ile bu etkilerin Almanya'daki yansımaları, yeni müzik ve edebiyat gibi alanlarda daha çok ilgi görüyordu. Başka merkezler de bu ilgileri paylaşıyorlardı. De stijl akımının konstrüktivizmle bir tür karışımı 1918'den Hitler'in iktidara geçtiği 1933'e kadar süren Weimar Cumhuriyetinin olduğu kadar, daha tepkici bir akım olan 'Yeni Nesnelcilik'in de bir özelliğini oluşturuyordu."¹⁴

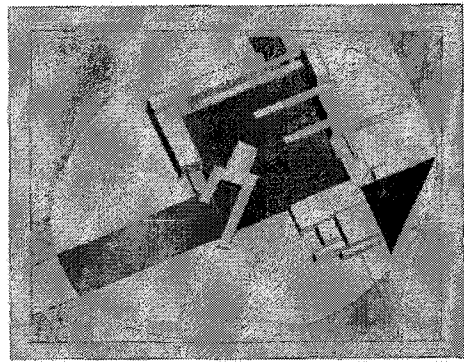
De Stijl ile Konstrüktivizm arasındaki etkileşimi Hollandalı van Doesburg ile Rus Lissitzky oluşturmuştur. 1917 yılında Hollanda'da Theo van Doesburg'un başını çektiği bir grup mimar, ressam ve heykeltıraş, 'De Stijl' dergisini çıkarmaya başladılar. Derginin ilk sayısında sanatçılar amaçlarını: sanatçıların yeni sanat üzerindeki düşüncelerinin açıklanması, yeni sanatı halkla bütünleştirmek olarak açıkladılar. De Stijl'ciler tıpkı Rus konstrüktivistleri gibi halkla bütünleşmeyen bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanıyorlardı. Geleneksel sanat onlara göre müzeli bir sanattı ve sadece seyredilebilirdi. Fakat yeni ve konstrüktivist sanattan yaşama girmesi insanın yaşam çevresini oluşturması bekleniyordu.

Van Doesburg ressamlığının yanı sıra, değişik imzalar kullanan bir yazar, dekorcu ve eleştirmendi. Vitebsk'te Malevich'le birlikte çalışan Doesburg'un resimleri Malevich'in etkilerini taşır.

Rus ressam Lissitzky ise bu resimleri 'resimle mimarlığın bir alış veriş durağı olarak' tanımlamıştır. Lissitzky 1921'de Almanya'ya gelmiş ve orada sanatçılar için bir çok sergiler düzenlemiş, kendi resimlerini ortaya koymuş, birçok konferanslar vermiş ve çeşitli dergiler çıkarmıştır. Mayakovski'nin şiirlerinin basımını ve sayfa düzenlerini hazırlamış. 1925 yılında Rusya'ya döndükten sonra da uluslararası bir yazar ve sergi düzenleyicisi olarak etkinliklerini sürdürmüştür.



Resim 20:El Lissitzky, Köprü,1919-1920



Resim 21:El Lissitzky, Köy, 1919-1920

¹⁴ Lynton, a.g.y., s.111.

“Van Doesburg için de, Lissitzky için de resim ve öbür sanat yapıtları, amaçlarını açıklamanın yollarından sadece biriydi. Her ikisi de yetkin bireysel yapıtlar yaratacak yetenekte olmakla birlikte, onların yapıtlarının her birinde bir savaşımın parçası olduğu izlenimini edinizir”¹⁵

Her iki sanatçı için ortak amaç sanata yeni bir yön vermektir. Lissitzky sanat anlayışını “her yapıtım, dikkati üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı’ olarak tanımlar.”¹⁶

Doesburg ise 1930’da ilk olarak ‘somut sanat’ deyimini kullanır. Bu tarihe kadar De Stijl’cilerin eserleri soyut sanat olarak tanımlanmıştır. Doesburg ise bunlara somut denmesi gerektiğini savunur. Çünkü sanatçının düşünme ve oluşturma yeteneği bu yapıtlardan yola çıkarak somutlaşıyordu. Gerçekte doğa somuttu fakat resme aktarıldığında soyut oluyor yani cansızlaşıyordu. Buna karşın soyut düşünce resimde biçim alıyor ve somutlaşıyordu. Soyut resimler somut düşün biçimlerini veriyordu. Doesburg ‘yaratıcı düşünmenin somutlaştığı bir döneme doğru gidiyoruz’ diyor.

Mondrian’da sanat ve yaşam ilişkisi üzerine düşüncelerini 1919’da De Stijl’de anlatmıştır. Resim sanatının geleceğine ilişkin şu düşünceleri aktarmıştır. Denge, oran ve renk uyumu sadece resim sanatına özgü sorunlar değildir. Bunlar gerçekte iç dekorasyon ve yapı sanatlarının da sorunudur. Resimde yapılan denge tasarımları mimaride de uygulanabilirse yapıları güzelleştirmek için duvarlara resim asmamız gerekmeyecektir.

Günümüz mimari yapılanmalarında ve iç dekorasyon tasarımda Mondrian’ın bu saptamasının az çok gerçekleştiğini görebiliyoruz. Mimaride gördüğümüz duvar resimleri, mozaikler ve seramik duvar panoları eskiden olduğu gibi süsleme elemanı olarak değil, yapının bütünlüğünü güçlendiren yapısal bir öge olarak mimariye girmiştir.

20.yy’ın ikinci yarısında De Stijl’in etkisi daha çok mimari alanda, iç dekorasyonda, kullanım eşyalarında ve tekstil alanında kendini gösterdi. Bununla birlikte Rus konstrüktivizminde ise dinamik uzay kompozisyonları, dokunmayla veya hava titreşimiyle hareket eden kurulan veya elektrikle çalışarak biçim değiştiren, renk veren, ışık yansıtan heykel makine karışımı otomatların yapılmasına yol açtı.

¹⁵ a.g.y s.112.

¹⁶ a.g.y. s. 112.

Calder 1930'lu yıllarda hareket eden mobil heykellerinin buluşlarını yapmaya başladı. Moholy-Nagy 1922'de 'Işık-Uzay' modülatörü ile bu tarz heykellerin öncülüğünü yaptı.

1.5.1. De Stijl'den:

Bu küçük dergi yeni güzellik bilincinin gelişmesinde yardımcı olacaktır. Sanatçılar ile halk arasında ve farklı şekillendirme alanlarında etkin kuvvetler arasında da sıkı bir bağ sağlayacaktır. Modern sanatçının kendi eseri hakkında söz söyleme fırsatı bulması sayesinde önyargılar ortadan kalkacaktır. Sanatçının daha önceden belirlenmiş teorilere bağlı olarak çalıştığı inancı ortadan kalkacaktır. Yeni bir sanat eserinin kalıplaşmış teorilere bağlı kalınarak meydana gelmediği, tam tersine yapılan çalışmaların teorik esasları belirlediği gerçeği ortaya çıkacaktır.

Böylelikle daha derin bir sanatsal kültürün temelleri atılmış olacaktır. Sanatçılar temelde aynı amaca yönelik gayret sarf ettiklerinin bilincine varır varmaz kendi bireyselliklerine kapanma alışkanlığından vazgeçeceklerdir. Genel bir prensibe hizmet edecekleri bir strateji yaratacaklardır. Güzelin yaygınlaşması için sosyal değil, manevi bilinçli bir topluluk gerekmektedir. Bilinçli bir toplumun olabilmesi için ise bireysel hırsların kurban edilmesi gerekmektedir.

1.5.2. Jacobus Johannes Pieter Oud

Sanat ve Makine'de De Stijl'den 1917

Modern sanatçının verdiği savaşın hislere karşı yürütülen bir savaş olduğunu söylemek olasıdır. O genel olarak bir şeyler elde etmeye gayret gösterirken, hisler (subjektif olan) özel bir şeylere yönelir. Subjektif olan şey isteğe bağlı bilinç dışı, oranlar açısından pek kesin olmayan şeydir. Ve bilinçten orantılı kesin bir şeylere indirgenmesi olanağı vardır. Bu doğrultuda subjektif olan şey bilinç tarafından düzenlenip organize edilmelidir ki orantılı bir kesinlik kazanıp bir stile dönüşebilsin.

Bu organizasyon ve kesinliğe yönelik yolda çaba gösteren kişi modern sanatçıdır.

Anıtsal adı altında subjektifin organize edilmek suretiyle objektife dönüşmesini anlıyorsak, o zaman bu demektir ki bu çaba daha yüksek anlamda anıtsal bir stil gerektirir.

Bir teknik endüstriyel akım, ki bunu pozitif olarak adlandırabiliriz. Bu akım teknik ürünleri estetik olarak şekillendirmeye uğraşır.

İkinci akımı ise ilkinde kıyasla negatif olarak adlandırabiliriz (aslında o da dışavurum tarzı olarak en az birincisi kadar pozitifdir). Sanat indirgeme (kısa-basit) yolu ile objektifi yakalamaya gayret eder.

Bu iki akımın birimleri, yeni stilin varlığını oluştururlar.

Büyük sanat, zamanın toplumsal eğilimleriyle temel ilişkiler içinde bulunur. Toplum yaşamında bireyleri topluluklara yöneltme, paylaşırma zorunluluğu vardır.

Her devirde evrensel olan şeyler sanatta üç karakteristik faktörde kendini gösterir. Ruh (kavrama ve bilinç) materyal ve üretim şeklidir. Ruhunu belirgin şekilde ifade etmek istersek öncelikle aracı vasıtayı belirtmemiz gerekir. Peki bu devirde makineden daha belirgin bir aracı vasıta var mıdır? Günümüzde ruh el tarafından mı yoksa makine tarafından mı gerçekleştirilmelidir? Modern sanatçı için gelecekte makineden yararlanmak, şimdilik buna eğilim olmasa da ve bu iddia kafirlik gibi görünse de kaçınılmaz olacaktır. Sadece makine insan elinden daha belirli olarak şekillendirdiği için değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik nedenlerden dolayı da makineler, günümüzdeki yalnızca zengin insanların ulaşabilecekleri sanat ürünlerini daha uygun şartlarda üretme eğilimine sahiptirler.

Mimari artık makineye dayalı olarak şekil kazandı ve resmin de buna ayak uydurmak zorunda kaldığı saf ifade tarzına dayalı bir birim oluşmaktadır.

Özetle şunu söyleyebiliriz: makineleşmeyle birlikte yeni materyallerle sanat eserleri elde edilecek ve bireysel eserler ortadan kalkacaktır.

De Stijl: kapitalist bireyselliğin sonu, yeni tinsel dünya düzeni, uluslararası insan ve dil yaratma çabası olarak değerlendirilebilir.

1.5.3. De Stijl Manifestosu 1918

“1) Eski ve yeni zaman bilinci diye bir şey vardır.

Eskisi bireye yöneliktir.

Yenisi evrensele yöneliktir.

Bireyselin evrensele karşı yürüttüğü kavga dünya savaşında olduğu gibi günümüz sanatında da kendini gösteriyor.

- 2) Savaş eski dünyayı içeriğiyle birlikte yıkmaktadır. Her alanda bireysel egemenliği yıkmaktadır.
- 3) Yeni sanat yeni zaman bilincinin içerdği her şeyi gün ışığına çıkarmıştır: Evrensel ile bireyselın eşit oranlarda etkileşimi, iletişimi.
- 4) Yeni zaman bilinci her alanda dış yaşayış alanında da gerçekleşmeye hazırdır.
- 5) Gelenekler, doğmalar ve bireylerin egemenliği bu gerçekleşmenin yolunu tıkamaktadırlar.
- 6) Bu nedendir ki, yeni kültürün kurucuları, sanatta ve kültürde reforma inanan herkesi gelişime karşı olan bu engelleri ortadan kaldırmaya davet ediyorlar. Aynı yeni güzel sanatlarda saf sanat ifadesini engelleyen olağan şeklin ortadan kaldırılması gibi.
- 7) Zamanımızın sanatçıları tüm dünyada gelişen bilinç doğrultusunda dünya savaşında ruhsal açıdan yer almışlar, bireyselliğin ve keyfiyetçiliğin karşısında savaşmışlardır. Bu nedenle kendileri ruhsal veya maddesel olarak uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birimi için savaş veren herkesle sempaticandırlar.
- 8) De Stijl yayın organı bu nedenle kurulmuştur. Yeni yaşam felsefesini aydınlığa kavuşturmaya uğraşmaktadırlar.
- 9) En geniş anlamıyla De Stijl aylık dergisi için makaleler (eleştiri, felsefi. mimari, bilimsel, edebi, müzikal ve benzeri alanlarda), diğer dillere tercümele ve De Stijl'de yayınlanan görüşlerin yaygınlaştırılması gerekmektedir.

Çalışanların imzaları:

Theo van Doesburg, ressam

Rob Von't Hoff, mimar

Vilmos Huszar, ressam

Antony Kok, şair

Pief Mondrian, ressam

G.Vantorgerloo, heykeltıraş

Jan Wils, mimar¹⁷

¹⁷ George, Rickey, Constructivism Origins and Evolution, The Library of Congress, New York, 1995, s.38-39.

1.5.4. Theo Van Doesburg 1922

“De Stijl’in yaratıcı beklentileri

- 1) Sergilere son verilmeli. Onun yerine toplu çalışmalar için gösterim alanları sağlanmalıdır.
- 2) Yaratıcı problemlerle ilgili uluslararası düşünce alışverişleri yapılmalı.
- 3) Tüm sanatlar için evrensel, açık, şekillendirici araçlar geliştirilmelidir.
- 4) Sanat ve yaşam arasında ayırım yapılmasına son verilmelidir.
- 5) Sanatçılarla diğer insanlar arasında ayırım yapılmasına son verilmelidir”¹⁸

Geniş halk kitleleriyle buluşmak isteyen ve halka dayanmak isteyen endüstri çağının sanatçıları bu amaçla değişik ülkelerde birbirinden farklı birçok örgütlenmelerle hareket etmişlerdir. Konstrüktivistlerin Rusya’da başlattığı öncülük, Hollanda’da De Stijl grubuyla güçlenmiş ve Batı’ya açılmıştır. De Stijl’ciler sanatta reformizmin öncülüğünü yaparken Almanya’da da W.Gropius aynı hedefle Weimar’da Bauhaus’u açmıştır.

1.6. KONSTRÜKTİVİZM VE BAUHAUS

O döneme kadar atölyelerde usta çırak ilişkisiyle yetiştirilen sanatçı geleneği 19.yy’ın son çeyreğinde değişmeye başlar ve bu durum 1863’de Fransa’da açılan Ecole des Beaux-Arts ile son bulur. Devlet bürokrasinin ağırlığının hissedildiği bu sanat kurumlarında sanat eğitimi belli bir üslup içinde kalıplaştırılır. Sürekli değişen ve gelişen sanat anlayışına ayak uyduramayan bu kurumlar zamanla nitelikten yoksun, içi boş birer kurum haline gelir. Empresyonistler ile birlikte akademik sanat anlayışı ile dışarıdaki sanat anlayışı arasındaki farklar giderek derinleşir. Akademinin yaşamdan kopmuş, yaratıcılıktan yoksun, tutucu sanat anlayışı dönemin sanatçıları tarafından eleştirilir. Gerçek, yaratıcı sanat eğitiminin yeniden akademiden atölyelere geçmesine neden olur. Almanya’da da W.Gropius benzer düşüncelerle Weimar’da Bauhaus’u açar. Bauhaus’da bir devlet kuruluşu olmasına rağmen, eğitim anlayışı ve atölye disiplini anlayışının farklılığıyla kendini diğer akademilerden hemen ayırır. Bauhaus Weimar’da ki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu’nu kendi bünyesinde birleştirmiştir. Bauhaus üç farklı

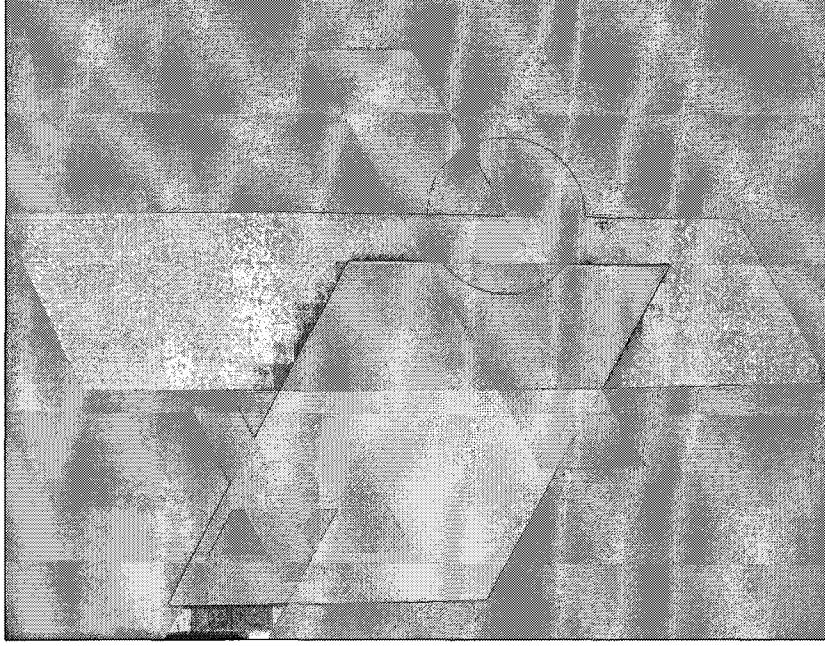
¹⁸ A.g.y, s.42.

alanda eğitim verir. Bunlar mimarlık, resim ve heykeldir. Ancak Bauhaus'da sanat öğrenimi serbest ve uygulamalı olarak ayrılmaz, taşçılık, tornacılık, dokumacılık gibi birçok alanda sanat eğitimi verilir. Eğitimin temel amacı el emeğine ve ustalığına dayanır.

Bu anlamıyla Rönesans dönemi sanat atölyelerini örnek almıştır. Burada eğitim alan bir öğrenci sadece bir alanda değil bir çok sanat ve zanaat kolunda bilgi ve beceri sahibi olarak oradan çıkar. Buradan çıkan biri sahne dekorundan, mobilyaya, tekstilden, taşçılığa kadar günlük yaşamın ihtiyaçlarına cevap verebilecek her türlü eşyayı tasarlayabilecek bir eğitimden geçmesi isteniyordu. İş eğitimi ve atölye çalışmaları Bauhaus'un kuruluş programının temelini oluşturur. Mimari, resim ve heykel alanında eğitim gören öğrencilerin gerçek anlamda işçi oldukları vurgulanır. Bauhaus'un temel teorilerinden biri de sanatta yaratıcılığın okulda öğretilmeyeceğidir. Bu yüzden de Bauhaus'a gelen bir öğrenciden atölye ve şantiyelerin hizmetinde olduğu ve günün birinde onun içinde eriyeceği, bu okulda öğretmen-öğrenci değil usta-çırak olması beklenir.

Bauhaus bünyesindeki atölyelerde öğrencilere eğitim verilirken aynı zamanda atölyelerin gerçek işlevine kavuşturulması gereği iş üretimi yapılıyordu. Bu iş üretiminin ve eğitiminin verimli olabilmesi, öğrencilerin yaratıcılıklarının geliştirilmesi ile mümkün olabilirdi. Öğrencilerden beklenen şey, hazır olan hiçbir şeyi taklit etmemeleri, yeni döneme ve çağa uygun tasarımlar gerçekleştirmeleriydi.

Bu amaçları yerine getirebilmek için dönemin yetenekli ve tanınmış bir çok sanatçısını Bauhaus'a öğretici olarak çağırdılar. Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi sanatçılar atölyelerin yöneticiliğine getirildi. Marangozluk atölyesini Gropius, Vitray ve dokuma atölyesini Klee, metal atölyesini de Moholy-Nagy yönetiyordu. Bu kadronun dışında da birçok tanınmış sanatçı dönemsel olarak Bauhaus'da çalışmışlar veya ilişki içinde olmuşlardı. Ve Cobusier, Malevich, Lissitzky, Mondrian'da bu grup içinde sayılabilir. Doesburg'da 1921-23 yılları arasında Bauhaus'da dersler vermiştir.



Resim 22:Moholy-Nagy, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1924.

1920'de Bauhaus'da yapılan ilk Konstrüktivistler kongresinde De Stijl'cilerle diyalog kurulur.

1923'de öğretmen ve öğrencilerin çalışmalarının sergilendiği bir 'Bauhaus Haftası' düzenlenir. Bauhaus haftasına Strawinsky, Oud, Einstein gibi sanatçı ve bilim adamları da katılır.

Sergilerin dışında hoca ve öğrencilerin ortak çalışmalarıyla tiyatro, bale, müzik gösterileri yapılır. 1926-31 yılları arasında Bauhaus dergisi ve yayınları ile Bauhaus sesini her tarafa özellikle de endüstri çevrelerine duyurmayı başarır. Fabrikalarda yapılan seri üretim mallarından Bauhaus sipariş alıyor ve sanatçılar bu ürünlere yeni biçimler kazandırarak kalitelerini artırıyorlardı. Böylelikle Bauhaus üslubu halk arasında hızla yayılırken, endüstri dünyası ile sanat dünyası arasında işbirliği sağlamayı başarmıştı.

"Bauhaus, Endüstri çağı düşüncesinin olduğu bir eğitim merkeziydi. Sürekli bir gelişme içindeydi; öğretim kadrosu ve programı dondurulmamıştı. Kuruluş yıllarında (1919-25) koşullara ve gereksinimlere göre yeni atölyeler kuruluyor ve her sönestr öğretim programı yeniden hazırlanıyordu. Fonksiyonalizm ve Konstrüktivizm diye adlandırılan Dessau döneminde (1925-1933) okulun yönü belirginleştiği halde bu gelişme sürüyor. Bauhaus (yapıevi) adından anlaşılacağı gibi

her şeyden önce mimar yetiştirecek olan bir okuldu. Grapius, Hannes Meyer, M. Vander Rohe gibi zamanın büyük mimarları okulu yönetiyorlardı.”¹⁹

Bauhaus'un eğitim anlayışı kolektif bilince dayanan, ideal olarak da bütün sanatların içinde kaynaşacağı yeni ve güçlü bir sanat anlayışını geliştirmiştir. Bu sanat anlayışı yapıcı düşünme etkinliğine dayanan ve endüstri çağının getireceği yeni yaşam üslubuna öncülük yapacak nitelikte olmalıydı. Bauhaus bu eğitim anlayışı ile dönemin ve bugünün eğitim sistemi üzerinde ciddi katkıları olmuştur.

Bauhaus kolektivizme dayanan üretim anlayışı ve eğitim sistemi ile halkçı bir eğilim gösteriyordu. Bauhaus'un başarılı gelişme evresi 1933 'e kadar sürdü. 1933'de Almanya'da Hitler geldiğinde Bauhaus kapatıldı.

Konstrüktivizmin batıdaki yansımaları ve etkileri arasında Bauhaus'da önemli bir yer tutar. Bauhaus ustalığa dayalı mimari, heykel ve resim eğitimi aracılığıyla sanat ve teknoloji birliği amaçlamaktadır. Bauhaus'da görev yapan Kandinsky'nin sanat anlayışı, Rus konstrüktivizminden oldukça farklılık gösterse de karakteristik kompozisyon düzeninde konstrüktivizmin etkilerini görürüz.

Konstrüktivizm ve De Stijl'den etkilenmiş olan Klee, Bauhaus'da ki çalışmalarında kendi resimsel araçlarının çeşitliliğini arttırmış ve kompozisyonlarında daha güçlü yatay ve dikey organizasyonlara gitmiştir.

Bauhaus'un diğer bir üyesi olan Schlemmer, hareket halindeki insan figürünün yarattığı boşluğun yorumu üzerinde çalışmıştır.

Genel anlamda salt geometriye dayanan konstrüktivist resim anlayışı yani matematik – konstrüktivist resim anlayışı özellikle Bauhaus ile çağımızda doğan yeni mimari ve günlük yaşamın sanata açılması olgusu ile birleşerek çok etkili olmuştur.

¹⁹ İpşiroğlu, a.g.y., s.111.

2. BÖLÜM

2.1. SÜPREMATİZM

Modern Rus ressamı Kasimir Malevich (1878-1938) tarafından geliştirilen bir sanat akımıdır. Geometrik şekillerden oluşan kompozisyon fikrine dayanan soyutlamaya varan bir resim anlayışıdır. Özelliklerinden önemli olan bir yanı süprematizmin resmi bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu bir bakımdan konstrüktivist resim anlayışı diğer yandan da Malevich'in bu noktaya kübizmden geldiğini gösterir. Fakat Malevich'e göre süprematizm ne konstrüktivizm'dir ne de kübizm'dir. Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında buna belki pürizm denebilir. Süprematizm anlayış olarak resmi, yalnız resim olduğu 'sıfır noktasına' götürmek ister. Sıfır noktasında resim basit bir geometrik elemandır. Malevich'in resmi de aslında o güne kadar etkili olan hiçbir sanat anlayışına hatta resim geleneği açısından resim olarak da görülemezdi. Fakat Malevich'in 'beyaz üzerine siyah kare'si sanat çevrelerince çok eleştirilmekle beraber kendi tarzına pek çok yandaşa buldu. 1922 yıllarına doğru giderek taraftar kazanan bu sanat akımı Malevich tarafından süprematizm olarak tanımlandı. "Ona neden bu adı verdiğini de Malevich şöyle ifade eder: 'Yeni Sanat 'kavramı, bu arada anlamca biraz belirsizleşmiş ve harcıalem bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü, ide'siz ve içeriksiz yaratmalar için süprematizm deyimini seçtim.' Latince suprema (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanını göstermek istiyordu. Bu alan 'en üstün', 'en yukarı' bir alan olacaktı. Bu alan, salt geometrik-soyut elemanlarla çalışılan bir sanat olacaktı."¹

Süprematizm bu salt geometrik sanat üslubu ile çağdaş ve soyut sanata yön veren öncü bir harekete dönüşmüştür.

Süprematizmin iki temel yasası olan geometrinin sanata girmesi ve sanatın nesnelere dünyasından arındırılması aslında Malevich ile başlamamıştır. Geometrinin resme girmesi Cezanne ile birlikte olmuştur. Resimde ve plastik sanatlarda da nesne dünyasından kurtulma anlayışı ise kübizm de başlar. Bu açıdan süprematizm kübizmin yeni bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Fakat Malevich'e göre durum böyle değildir, çünkü kübizm içeriğini doğadan ve nesnelere alır. Bu içerik nesnelere deformasyonuna dayansa da yine de bir içeriktir. Oysa süprematizmin

¹ Tunalı, a.g.y., s.182.

temel sanat anlayışı içeriksizliğe dayanır. Malevich'e göre bu içeriksizlik 'kurtarılmış hiçlik'tir. Bu nedendir ki süprematizm ve kübizm birbirinden kesin bir çizgi ile ayrılır. Süprematizm amaç olarak içeriksizliği ve hiçliği ortaya koyunca konstrüksiyon kalmaz böylelikle süprematizm, konstrüktivizm'den de ayrılmış olur. Malevich şöyle diyor: "Süprematizm ne kübizm'den ne de fütürizm'den doğmuştur, ne de Batı'dan ne de Doğu'dan. Çünkü, içeriksizlik, hiçliktir ve hiçlik, başka bir şeyden meydana gelmez. Böyle bir amaca yönelen yol, doğadan ve nesnelere, görünüşlerden ve empirik gerçeklikten uzaklaşacak ve böyle bir anlayışa sahip olan sanatçı, duyuşsal nesnelere dünyasının dışında, onun üstünde (suprema) olan bir dünyaya yönelecektir.

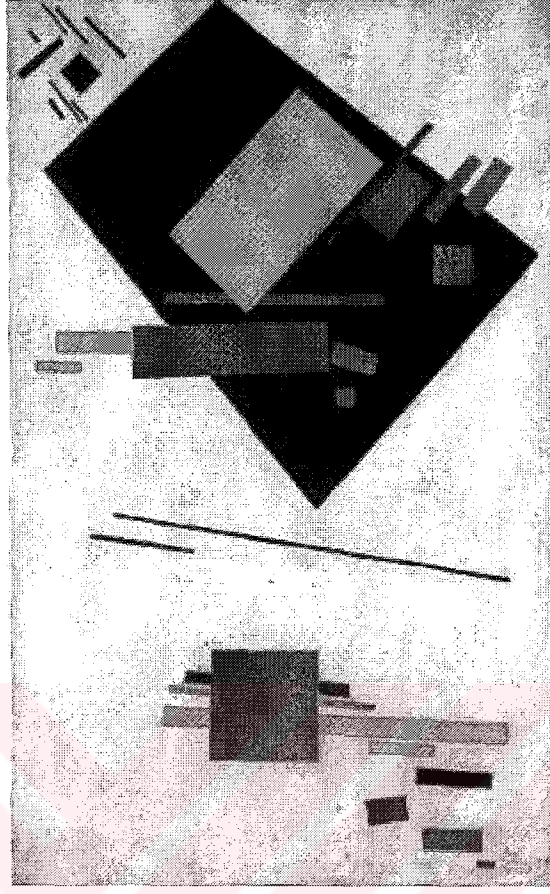
Bu 'suprema' dünyası, salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır. Bu dünya, sürekli çaba ve deneme isteyen bir varlığa götürür."²

Bu durumda sanatçıya düşen ise denemelerle içeriksizliğe ulaşmaktır. Bu amaç süprematizmi diğer tüm sanat akımlarından ayırır ve özgünleştirir. Süprematizm ile sanatçılar nesnelere ilgilerini kesip onları düşünmekten kurtulacaklar, sanat ise hiçleşerek, içeriksiz olacaktır. Fakat bu 'içeriksizlik' sanatın genel anlamda içeriksizleşmesi değildir. Yani bu sanat anlayışında nesnelere veya herhangi bir şeyin varlığını değil fakat yalnızca sanatın varlığını bulabiliriz. Bu anlayış ise süprematizmi sürekli olarak özerkliğe ve özgünlüğe doğru geliştirecektir.

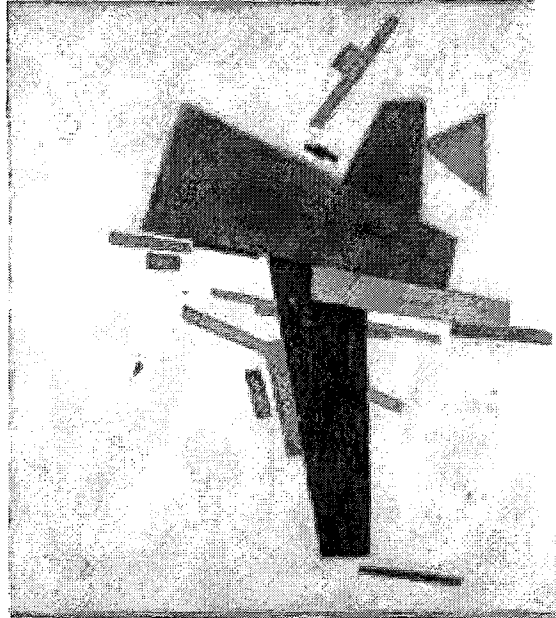
Süprematizm nesnelere dünyasından arındığı sürece gerçeklikle veya gerçek dünya ile nasıl bir ilişki kuracaktır. Gerçek dünya ve insanlar nesnelere çevrelendiğine göre bu sanat anlayışı tüm bu kuşatılmışlıktan nasıl kurtulacaktır?

Sanat anlayışları ve akımları bu tarihe kadar nesnelere dünyasının hizmetinde olmuş ve sanat eserinin temel amacı nesneyi tarif edebilme genel anlayışının etrafında çeşitlenmiştir. Süprematizmde ise tüm bunlardan kurtulup sanatta gerçek özgürlüğü yakalamak 'hiçliği' sağlamakla mümkün olabilir. Çünkü insanın ve toplumun asgari ihtiyaçları nesnelere koşullar tarafından belirlenir ve bu ihtiyaçların karşılanmasına yönelik her tür çaba (sanat içinde geçerli) sonunda gerçek özgürlüğü hedeflemiyorsa, kendi içinde dar ve sığ olarak kalacak sonuçta da ne insan ne de sanat özgürleşebilecektir. Bu nedenle egemen kültürün insana dayattığı asgari zorunlulukları aşım çok daha yüksek bir amaca 'insan kültürüne' ulaşım gerekmektedir. Bu insansal kültür içinde, insan ve sanat kendi amacını bulabilir. Bu sosyal realizmin üstünde olan suprema ile 'özgür hiçlik' ile oluşturulabilir.

² A.g.y., s.183.



Resim 23:Kazimir Malevich, Süprematist Resim, 1915.

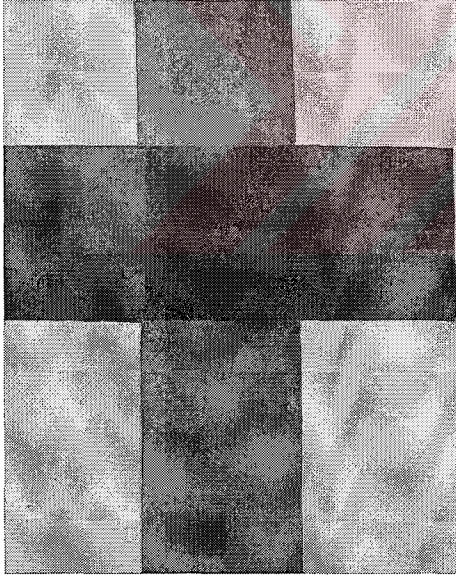


Resim 24:Kazimir Malevich, Süprematist Resim, 1916.

Süprematizmin bu nihai hedefi bir gerçeklikten yoksun olduğu anlamına gelmez. Pratik gerçekliğin dünyasındaki gerçekler görelî ve sürekli olmayan gerçeklerdir. Buna karşın süprematizmin mutlak birliği ve mutlak hiçliği tam bir gerçekliği gösterir ki bunun adı da insansal gerçekliktir.

Süprematizm bu toplam dünya, insan, sanat ve felsefe anlayışındaki bütünlük açısından da çağa yön veren bir sanat akımıdır. Mutlak olana ulaşma, görecelikten ve bağımlılıktan kurtulma kuramları ile belli bir sistematığe ulaşmıştır. Bu sistem genel bir çerçeve içinde soyutluluğa varmaktadır.

Süprematizm 'suprema' görüşü ile insanın gerçek özgürlüğünü hedefler. Bu özgürlük insanı çevreleyen sosyal ve siyasal ortamdan en önemlisi de ekonomik sistemin değişmesi ile gerçekleşebilir. Bu değişim kendiliğinden değil çağdaş insanın bilinçli savaşımla elde edilecektir. Süprematizmin istediği düzen var olan düzene sosyal realizmin düzenine karşıdır. Bu anlamı ile de insanın özgürlüğü uğruna verilen savaşın ahlaksal ve yüce bir yanı vardır.



Resim 25:Kazimir Malevich,
Süprematist Resim, 1916.

Süprematizmin alışlagelmiş sanat biçimlerini reddetmesi, hiçbir nesnenin taklidine dayanmayan ve tamamen bağımsız sanata yönelmesi, bu akımı tanımlayanlar açısından yanlış yorumlara yol açmıştır. Bu yorumlar süprematizmi genel anlamda sanat dışı olarak yorumlar. Gerçekten de süprematistlerin biçimleri alışılmış sanat kategorilerinin tamamen dışındadır. Sanatın özü süprematizmde daha yüksek bir seviyeye çıkmıştır. Bu başka düzeye yükselme nesnel olan gerçekliğin yıkılmasına ve tümüyle yok olmasına ulaşır. Gelişim sürecinde ve ulaşıldığı noktada artık eski sanat anlamında hiçbir şey kalmamıştır.

Değerlendirmede estetik kategorilerdeki farklılık en açık haliyle ortaya çıkmıştır. Bu farklılığın en temel özelliği pratik gerçekliğin reddine dayandığı gibi sanat alanında da eski sanat biçimlerinin de biçim olarak reddine dayanır. Süprematizmde nesnel dünya parçalamak demek, sanatın ruhunun parçalanması anlamına gelmez, tersine sanat ruhunun yeniden 'içeriksiz' ve gerçek

haline yükseltir. Yeni ulaşılan bu durum içeriksizlik dünyasıdır ve diğer bir deyişle De Stijl deyimiyle 'soyut-somut' varlık alanıdır.

Sanat genel görüş olarak amaca ulaşımda faydalılıktan uzaktır. Bundan dolayı sanat pratik ve estetik anlamda faydalı olamayan eserler üretir. Sanatta asıl gerçek olan felsefi olarak çağın insanını yönlendiren düşünsel ve pratik alanına kılavuzluk etmesidir. Bu anlayış süprematizmde ete kemiğe bürünür. Süprematist içeriksizlikte, 'yeni sanat', sanatın özünü ifade eder. Bu gerçeklik, süprematist deyimle içeriksizlik yalnızca geometrik olarak ortaya konabilir ve bu şekilde ifade edilip, bu şekilde kavranabilir.

Gerçeğe ulaşımda izlenebilecek tek yol süprematizmdir.

2.1.1. Süprematizm ve Gerçekçilik

Gerçeklik kavram olarak bilim ve felsefenin uğraş alanlarından biri olduğu kadar modern ve soyut sanatın da çözüm aradığı alanlardan biridir. Süprematizmin gerçeklik anlayışı tek bir mutlak gerçeğliğe dayanır. Fakat insan nesnel çevresi içinde parçalanmış şekillerde yaşar ve her parçalanmışlığın içinde gerçeklerde parçalıdır. Bu parçalanmışlık üç farklı şekilde yaşamda yer edinir.

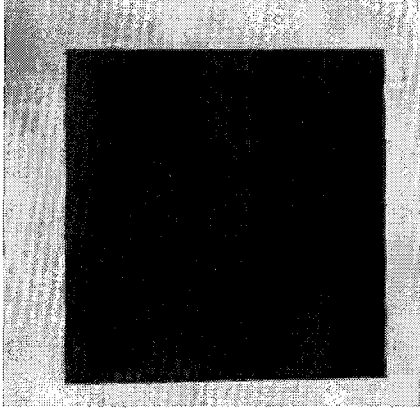
- 1) Bilim
- 2) Din
- 3) Sanat

İnsan yaşamında bu üç alan arasında yaşar fakat üçüne birden inanarak yaşamamalıdır bunlardan yalnızca birine karar vermelidir. Bu alanlarında gerçeklik alanları vardır. Dinin gereği Tanrı, bilim-teknin gerçeği bilgi, sanatın gerçeği de güzelliştir.

İnsanın bu parçalanmışlıktan kurtulabilmesi ancak pratik realizmden yani nesnelere kurtulması içeriksiz ve nesnesiz bir dünyaya yönelmesi ile olur. Bu dünya 'içeriksiz eşitlik'tir. Malevich'e göre, eğer bir gerçeklik varsa, bu yalnızca içeriksizlikte ve hiçliktedir. Bu da ancak yeni sanat ile mümkün olabilir. Geline aşamada sanat artık alışılmış anlamda sanat olmaktan çıkmıştır. Böyle bir sanat içeriksiz sanat olacağı gibi, oluşmak istediği değerde geleneksel sanatın hedeflediği güzellik değildir. Süprematizmin hedeflediği asıl olarak 'içeriksiz eşitlik' yada 'hiçlik' yoluyla ulaşılacak olan gerçekliktir.

2.2. MALEVİCH: 'BEYAZ ÜZERİNE SİYAH KARE'

Süprematizmin kaderini değiştiren 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' adlı resmi Malevich 1915'de sergiledi. Resim beyaz fon üzerine siyah bir kareden ibarettir.



Resim 26:Kazimir Malevich,
Siyah Kare 1915

1917 Ekim devriminden kısa bir süre önce yaptığı bu resimle Malevich, klasik anlamdaki resim geleneğinin son noktasına geldiğini gösterir. Bu resim ile Malevich "Süprematist bir algılama ve tasvir düzeyine ulaşıldığını son derece avangard", özgün bir duruş olarak tasarlamıştır. Malevich 'kendimi biçimin sıfır noktasına dönüştürdüm ve Akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarı çıktım' açıklamasını yapmıştır.

1917 Ekim Devriminin yeni çerçevesi içerisinde resmin anlamı değiştirilmiştir. O andan itibaren Malevich, bu düşüncesini resmi tarihteki ani bir çatlama, eski düzenin yok edilmesini ve devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolleştirmek amacıyla kullanmıştır. UNOVIS (Yeni Sanatın Sözcüleri) grubuna dahil olan Malevich ve yandaşlarına göre eskimiş sanat yaklaşımları sadece insan zihninin tutuculaşmasına yaramaktadır. Grup, bu anlayışa tepki olarak genellikle canlı renklerin oluşmuş, katıksız geometrik biçimlerle izleyicinin duyularında dinamik bir etki bırakmayı hedefleyen soyut sanatı geliştirmiştir. Rus avangard sanatçılar bu etkiyi algıda ani bir aydınlanma veya 'değişim' olarak tanımlamıştır. Malevich resimlerini soyut yani "nesnel olmayan" olarak tanımlasa da bazı çalışmalarının isimleri ve imgeleri dünyaya bağımlı düşünme alışkanlığının ötesine geçerek ve yeni bir dünya olan kozmik veya gezegenler arası ortamı anlatmıştır. Malevich'in görüşleri Rus kültüründe kökleri eskiye dayanan maddi dünyanın sona ermesi ve saf ruhun kutsal alanının yaratılmasıyla Tanrı iradesinin insanoğluna bildirileceğini öngören kıyamet Gününe ait inanışa dayanmaktadır. Bu inancın özelliklerinden biri kutsal bilginin soyut formlarda, dil kullanmadan açığa vurulabileceğidir. Eski ve yeni

** Avangard: Günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan, deneyci sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler.

Ahit'teki bazı ifadelerin ötesinde ,”üçüncü bir metin” insan ruhuyla doğrudan bir iletişim kuracaktır. Malevich bunu, işçi sınıfı bilincinin yolunda gerçekleşecek olan aydınlanmasının bir modeli olarak görmüştür.”³

Malevich'in süprematist yaklaşımına daha yakından bakıldığında son derece devrimci ve toplumsal bağları güçlü bir tepkiye dayandığını görebiliriz. Bu yaklaşımı ile sistemin tamamen dışında olduğu söylenebilir. Malevich'in 'beyaz üzerine siyah kare' si bir çok karşı çıkışı içinde barındırır fakat o kendi ifadesi ile sıfır noktasına' yakınlaşmıştır.

“El Lissitzky, siyah kare'de, Malevich 'in amacını söyle anlatmaya çalışmaktadır:

1915'te Malevich, beyaz bir tuvalin üzerine yaptığı siyah kare'yi sergiledi.Burada bir biçimin 'sanat' 'resim' ve 'yağlı boya resim' olarak anlaşılan her şeye karşı olduğu gösterilmektedir.Onun yaratıcısı tüm formları, tüm resimleri sıfıra indirmek istedi.”⁴

Malevich bu resim ile resmi yalınlaştırmıştır. Resmin çerçevesini çıkarmış fakat yinede onu ikonlaşmaktan kurtaramamıştır.Yalınlaştırma ile müthiş bir indirgeme yapmıştır fakat bu da resmi resim olmaktan ve hala bazı değerleri taşımaktan kurtaramaz. Tuvali, boyası olan ve kendini temsil eden bir resim fakat o güne dek yapılan en büyük indirgemedir.

Süprematizm'de ki formlar herhangi bir nesneden soyutlanarak yapılmamıştır.'Beyaz üzerine siyah kare' gerçekliğin bir türevi veya boyanmış bir anlatımı değildir.Bu resim 'hiçbir şey' ile 'her şey' arasında sonsuz bir potansiyel barındırır. Siyah kare boş bir kare değildir aksine herhangi bir nesnenin yokluğu ile doludur. Beyaz fon ise dış mekanın sınırsızlığıdır.

Malevich bu resim ile tuvalin ressamı yetmediğini anlatmaz o sadece resmi ve ressamı hak ettiği eski onuruna kavuşturmaya çalışır.Resmin içeriği herhangi bir dünyasal güce ait değildir,o, aklın sonsuz gücüne doğru kaymıştır. “Malevich' in sıfır noktası tuvalin içinde bir yerdedir, iki boyutlu göstermeye çalıştığı sonsuzlukta bir yerdedir.Malevich bir son resim yapmaktan çok resmin ve içeriğinin sınırlarını genişletmeye çalışmıştır. 'Beyaz üzerine siyah kare ' bir son resim olarak

³ Toby Clark, 20. yy'da Sanat ve Propaganda, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.102.

⁴ Giderer, a.g.y., s.117.

yorumlansa bile Malevich' in niyeti, resmin o dönemde içinde bulunduğu olumsuz koşulların dışına çıkmaktır.⁵

'Sıfır biçim' Malevich için yalnızca sanatı nesnelere arındırma biçimi değildi aynı zamanda insanlık için kurtuluşun da ifadesiydi. 'sıfır biçim' insanlığın kurtuluşu için nesnelere, mal-mülk hırsının, kapitalist rekabetin yok olacağı sosyalizmin hüküm süreceği yeni bir dönemin başlangıcı olacaktı. İnsanlık bu çağ da her türlü çıkarın ve bencilliğin uzağında mutluluk içinde yaşayacaklardı. Bu çağ Malevich 'Süprematizm' - 'Nesnesiz Dünya' olarak tanımladı. Süprematizm çağında insanlar yaşam kavgası içinde boğulmayacak, çok daha insani yüksek değerlere ulaşacak, eşitlik, adalet ve kardeşlik içinde yaşayacaklardı.

Süprematizm başlı başına yaratıcılığın yüceltildiği bir akımdır. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, 'hiçlik' içinde eriyecektir fakat bu 'hiçlik' yok olma anlamında değil tam tersine boyunduruklardan kurtulma, evrene ve evrensel oluşuma açılma ve özgürleşme demektir. Bu 'hiçlik' te ne bireysel iradeler, istekler nede bireylerin ruhsal yaşantılarına yer yoktur.

Malevich ve Mondrian'ın sanat anlayışları birbirine paralel olarak gelişti. Malevich eşitliğin dengesini arıyordu bunu da bireysel ayrıcalıkları 'hiçlik' içinde eriterek 'kozmetik bütün' e yani süprematizmin esas hedefine ulaşacaktı Mondrian'ın denge anlayışı ise evrensel uyuma dayanıyordu ve bireyle, evrenin eşit olmayan durumlarının dengesiydi. İki sanatçı benzer biçim dillerini kullanmalarına karşın sanatları bu yüzden farklı yönlerde gelişti.

Mondrian evrensel uyumu derinliği olmayan, yatay ve dikey çizgilerin kesişme kompozisyonları ile kurmaya çalıştı. Malevich ise çeşitli büyüklüklerdeki kare ve dikdörtgenlerin uzay boşluğu içindeki hareketlerinde eşitliğin dengesini arıyordu. Mondrian'da renk'te bir denge elemanıydı. Malevich ise süprematist resimlerinde renkten uzaklaştı renk ve ton karşıtlıklarını kullanmadı. Bu dönem resimleri beyaz üzerine beyaz veya beyaz üzerine siyah geometrik şekillerden oluşur.

Mondrian ve Malevich'in evrenselliğe ulaşabilmek için ortaklaştıkları bir fikir de doğaya bağlı dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğidir. Bu dünya görüşü madde, maddesel çıkar, bencillik, edilgenlik içeren bu dar dünyalar yıkılmadıkça insanlar gerçek yaratıcılıklarına kavuşamayacaktır. Bu yıkım ise gerçek

⁵ A.g.y., s.119.

anlamda süprematizmde yani nesneden kurtuluşa gerçekleşebilirdi. Bunun bir diğer adı da soyutlamadır.

Sanatta objeden kopuş sanatçılarda tek tek ve adım adım izlenen bir süreç olmuştur. Bu süreci daha anlaşılır kılmak için kronolojik bir sıraya koymak istersek :

2.3. SANAT KRONOLOJİSİ 1910-1930

1910 : Kandinsky ilk soyut sulu boya resmini yaptı ve 1912'de yayınladığı Sanatta Zihinsellik kitabında soyut sanat anlayışının felsefi temellerini açıkladı.

Petersburg'da Gençlik Kulübü adı altında avangard sanatçıların çoğunun katıldığı bir klüp oluşuyor ve sergiler düzenleniyor. Larionov ,Ester, Gonçarova, Kandinsky, Malevich, Münter, Le Fa Ucan İer' in eserleri ile Moskova'da ilk sergisi Karo oğlanları'nı organize ediyor.

Braque ve Picasso resimlerinde analitik kübizme yaklaşım gösteriyorlar.

1911 : Mondrian uluslararası bir sergide Picasso ve Braque'a ait kübik resimleri görüyor.Modrian bu yılın sonunda Paris'e göç ediyor.

'Gençlik kulübü' ikinci sergisini Petersburg' ta Malevich ile ilk kez sergi açan Tatlin' le beraber gerçekleştiriyor.

'Karo Oğlanları' grubu heykellerini formüle ediyor.

Matisse Moskova'yı ziyaret ediyor.

1912 : Kandinsky Münih'te 'Sanatta Zihinsellik Üzerine' isimli kitabını yayınlıyor.

Kupka Paris'te ilk soyut eserlerini sergiliyor. Paris, Londra, Berlin , Brüksel, Amsterdam, ve Münih'te büyük fütürist gezici sergiler gerçekleşiyor. Braque kolajı keşfediyor ve daha sonra Picasso ilk papier –colle (yapıştırılmış kağıt) ları yapıyor ve farklı materyallerden konstrüksiyonlar oluşturmaya başlıyor.

'Karo Oğlanları'nın Moskova'da ki ikinci sergisinde Delaunay,Faucon nier, Gleizes, Leger, Matisse ve Picasso'nun eserleri sergileniyor. Larionov Karo Oğlanlarından ayrılıyor ve Malevich, Tatlin, Gonçara'nın eserleriyle Moskova'da Eşek Kuyruğu sergisini açıyor.

Paul Klee, Delaunay'ın 1913 yılında Fırtına'da yayınlanan 'Işık Üzerine' adlı yazısını tercüme ediyor.

Theo van Doesburg sanat eleştirmeni olarak faaliyete başlıyor.

1913: Finlandiya'da besteci M.V.Matjuschin, yazar Alexei Krutschenych'in 'Güneşe Karşı Zafer' isimli operası Petersburg'da gösterime sunuldu. Sahne resimlerini ve kostümlerini Malevich hazırlıyor. Bunlarda basite indirgenmiş geometrik şekiller dikkat çekiyor.

Tatlin Berlin ve Paris'i ziyaret etti. Picasso'nun rölyefleri kendisini ilk boyanmış rölyeflere yönlendirdi.

Karo Oğlanları'nın Moskova'daki üçüncü sergisinde Brawue, Derain, Kubin, Picasso ve diğerlerinin işleri sergileniyor.

Piet Mondrian resimlerinde objeyi terk edip, derinlik boyutunu yok etmeye başlıyor.

1914: Malevich Paris'te Bağımsızlar Salonu'nda üç resmini sergiledi.

Tatlin Moskova'da Sentetik Analitik Kompozisyonlar isimli sergisiyle stüdyosunu açtı.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birçok sanatçı Rusya'ya geri döndü (Lissitzky, Popova, Udaltzowa, Chaqall, Kandinsky).

Mondrian savaşın başlamasıyla Hollanda'da tutsak kalıyor ve ilk yatay ve dikey resimlerini yapıyor.

1915: Balla ve Depero 'Evren'in fütürist rekonstrüksiyonu manifestosunu yayınlıyorlar.

Puni tarafından Petrograd'da düzenlenen ilk fütürist resim sergisinde Tatlin kontra-rölyeflerini sergiliyor. Yine Puni tarafından organize edilen Petrograd'taki 'Son Fütürist Resimlerin Sergisi 0.10'da Malevich ilk kez süprematist resimlerini ve skandal yaratan 'beyaz zemin üzerine siyah kare' adlı eserini sergiledi. Aynı sergide O. Rossanowa soyut kompozisyonlar sergiledi. Naum Gabo 1915-16'da tahta plakalardan yapılmış kompozisyonunu gerçekleştirdi.

De Stijl'in felsefi temeli kuruldu.

1916: Tatlin Moskova'da 'Magazin' sergisini organize etti. Alexander Rodchenko'nun eserleri ilk kez bu sergide gösterime sunuldu. Tatlin geri çevirdiği için Malevich bu sergide süprematist resimlerini sergileyemedi.

Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'un ilk karşılaşmaları gerçekleşti. Hunzar ve Doesburg ilk soyut eserlerini sergilediler.

1917: Rusya'da 1917 Ekim Devrimi oldu. Sanatçılar Şubat ayaklanmasından sonra politik gruplara katıldılar. Sanatçılar siyasal eğilimlerini süprematist ve fütürist sokak dekorlarıyla ortaya koydular, meydanları palet olarak kullandılar.

Tairrow Moskova'daki Kamerny Tiyatrosu'nda Oscar Wilde'nin 'Salome' adlı eseri, A. Exter tarafından soyut bir sahne dekoru ile sergilendi.

Budapeşte'de 'Ma' nın sanat galerisi açıldı. Bortnyik ve Moholy-Nagy, Ma çemberine katıldı.

Hollanda'da Theo van Doesburg, De Stijl dergisini kurdu.

1918: Moskova ve Petrograd'da yeni eğitim sistemi oluşturuldu. Amaç laboratuvarlarda teknik ve sanat biliminin teorik esaslarının gerçekleştirilmesini sağlamak.

1919: Malevich'in 'beyaz zemin üstüne siyah kare'sine karşılık Rodchenko 'siyah zemin üzerine siyah kare'yi yapıyor.

Tatlin 3. Enternasyonel Anıtı'nın modelini yapıyor. Eğik kule, Eifel'den daha yüksek olarak tasarlanıyor ve konstrüktivizmin anıt modeli olarak tanımlanıyor.

1920: Naum Gabo ve Antoine Pevsner Realist Manifesto'yu yayınlıyorlar. Moholy-Nagy Berlin'e gidiyor ve ilk fotoğraf deneylerini yapıyorlar. Mondrian'ın neoplastisizmi Paris'te ortaya çıkıyor. Van Doesburg ve Mondrian De Stijl'in edebiyata adanmış olan ikinci manifestosunu yayınladı.

Paul Klee ve Oscar Schlemmer öğretmen olarak Bauhaus'a çağrılıyorlar.

1921: INCHUK'un içinde (Rodchenko, Medunezki, Stepanowa, Joğanson, Stenberg kardeşler) Moskova'da ilk konstrüktivist grubu kurdular.

'Konstrüktivizm' kelimesi ilk kez Medunezki ve Stenberg Kardeşlerin eserlerinin bir sergi kataloğunda görüldü.

De Stijl üçüncü manifestosunu yayınladı. Oud ve Vantongerlo, De Stijl'i terk ettiler. Richter ise De Stijl'e katıldı. Richter ve Eggeling soyut filmler yapıyorlar.

Gropius seri evler tasarımını yapıyor ve Weimar'da mart şehitleri anıtını diyor.

1922: Moholy-Nagy 'Fırtına' isimli bir sergi yapıyor. Sergide çok sayıda telefon resimleri yer alıyor. İlk fotoğraflar oluşuyor. Aynı zamanda Man Ray'ın fotoğrafları da Paris'te yayınlanıyor. Moholy, A. Kemeny ile birlikte dinamik konstrüktiv kuvvetler sistemini (kinetik plastik manifesto) yayınlıyor. Moholy kinetik sistemler geliştiriyor. Işık, alan, modülatörle ilgili ilk çalışmalarını yapıyor. 'Büyük Şehirlerin Dinamiği' ile ilgili bir film taslağı hazırlanıyor. Van Doesburg, Dadaistler ve De Stijl sanatçıları için Weimar'da yeni bir kongre çağrısında bulundu ve Schwitters ile birlikte Hollanda'da bir Dada turnesi gerçekleştirildi.

1923: Moholy-Nagy Bauhaus'un yönetimini devralıp, metal atölyesinin yönetimini üstlendiler. Moholy-Nagy materyallerin problemleri, şeffaflığı, ışık, tipografi ve benzeri şeyler üzerine çalışmalar yaptılar. Bu sayede konstrüktivizm fikirleri bina inşaatında büyük bir etki sağladı. Bauhaus atölye binasının şekillendirilmesi mimarlık, heykeltıraşlık ve ressamlığı birleştiren Oscar Schlemmer tarafından gerçekleştirildi.

Cornelis van Eesteren 'De Stijl'e katıldı.

Objesiz sanatın eserleri ile yapılan son sergi Petrograd'da 'Tüm Eğilimlerin Sergisi' adı altında gerçekleşti. Malevich suprematist 'O' manifestosunu yayınladı. Mayakowski 'LEF' (Sol sanat öncülüğü) dergisini Moskova'da çıkardı.

1924: Weimar'daki Bauhaus'da, şehir planlamacılığına yönelen Van Eesteren'in ve Van Doesburg'un mimari modelleri gösterime sunuldu. Van Doesburg kontra kompozisyonlarında diyagonelleri kullandı. De Stijl'deki dikey-yatay katılığına dinamizmi getirdi. Elemtarizmini*** geliştirdi. Vonterlego matematiksel formüllere dayalı hayallerini yaptı ve sergiledi.

Moholy-Nagy film, projeksiyon, müzik, mekanik gereçler ve anlık olayları kapsayan bir tiyatro tasarladı.

Lissitzky, Schwitter'le beraber 'merz' dergisini çıkardı ve 1920'de ölen Lenin için konuşma tribünü tasarladı.

M. Ginsbug konstrüktivist mimarlar manifestosunu hazırladı.

Tatlin bir fırın inşa etti ve bir kıyafet dikti.

Exter 'Aelita' adlı konstrüktivist film için sahne dekoru ve kostümler hazırladı.

*** Elemtarizm: De Stijl hareketi ile bağıntılı bir resim anlayışıdır. Mondrian'ın yalnızca yatay ve düşey dik açılı yüzeysel öğeleri içeren anlayışına eğik öğeleri de sokmayı öngörür. Yaratıcısı Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg'tur.

Gabo ve Pevsner'in eserlerinden oluşan ilk sergi Paris'te açıldı.

Malevich, Popova ve Matjusch'in eserlerinden oluşan bir sergi Venedik'te açıldı.

1925: Bauhaus Weimar'dan Dessau'ya nakledildi. Yeni binayı Walter Gropius, öğrenciler ve öğretmenler içinde evler inşa etti. Teknik gelişme hızlandı böylelikle seri üretim gelişti. Gropius ve Moholy-Nagy yapı ile ilgili kitaplar çıkardılar.

Mondrian, Van Doesburg'un elemantarizmi üzerine düşünce ayrılıkları nedeniyle Stijl'den ayrıldı.

Rusya'daki konstrüktivistler mimarlık birlikleri olan OSA'yı kurdular.

1926: Bauhaus'un Dessau'da ki binası açıldı. 'Şekillendirici Yüksek Okul' olarak resmen tanındı.

Modern mimarinin ilk uluslararası sergisi Varşova'da açıldı.

Van Desburg elemantarizm ile ilgili manifestosunu De Stijl'de yayınladı.

1927: Malevich Berlin'e gitti. Orada eserleri Büyük Berlin Sanat Galerisinde sergilendi.

Tatlin Moskova'da WCHUTEIN olarak ismi değiştirilen sanat stüdyosunun ahşap ve metal bölümünün yöneticiliğine geçti.

Hannover'de 'Abstractlar' grubu kuruldu. Bu grup Berlin'de Buchheister, Jahns, Nitzschke, Schwitters ve Vordemberge-Gildewart tarafından kuruldu, ekspresyonistlerin, fütüristlerin, kübistlerin ve konstrüktivistlerin uluslararası bir birliği niteliğindedir.

1928: Gropius, Moholy-Nagy ve Bayer Bauhaus'tan ayrıldılar. İdareyi Hannes Meyer üstlendi, atölyelerde seri üretim büyük çaplı yapıyordu.

Konstrüktivistler grubu 'October' kuruldu.

Moholy-Nagy Berlin'de film denemeleri üzerinde çalıştı. Kroll operası için sahne dekoru tasarımları yaptı.

1929: Naum Gabo Berlin'de film ve Fotoğraf üzerine uluslararası bir sergi düzenledi.

Malevich eserlerinin son retrospektifini Moskova'da sergiledi.

Rusya'da yoğun ve titiz şehir planlamacılığı başladı.

Paris'te Michel Seuphor; Torres-Garcia, Sophie Tacuber, Vantongerloo ve Mondrian' dan oluşan Cercie et Carre adında bir grup kuruldu.

1930: Cercie et Carre grubu Paris'te ilk sergisini açtı.

Van Doesburg yeniden ressamlığa yöneldi ve aritmetik resimler yapmaya başladı. Somut sanat manifestosunu yayınladı.

Bauhaus'ta politik gerilimler yaşanmaya başlandı. Meyer yöneticilikten çıkarıldı. Yerine Ludwig Mies Rohe geldi. Okulun işleyiş organizasyonu değiştirildi.

Paris'te Groplus tarafından kurulan Alman atölyeler birliğinde Bayer ve Breuer'in katkılarıyla gerçekleşen Moholy-Nagy'nin ışık-mekan modülatörü gösterime sunuldu.

Tatlin, 'Letatlin' adlı uçan makineyi yaptı.

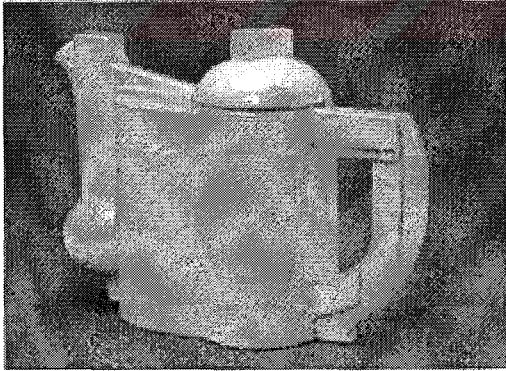


3. BÖLÜM

3.1. SÜPREMATİST PORSELENLER

1917 Ekim devriminden sonra Rusya'nın en büyük ve en önemli seramik fabrikası olan Devlet Porselen Fabrikası'nda Sergei Chekhonin önderliğinde devrimin ihtiyaçları doğrultusunda bir dizi değişiklik yapıldı. Fabrikada çalışan heykeltıraşlar üretilen mallar için modeller hazırlarken, ressamlar da porselenlere işlenen konuları belirlediler. Bu konular sosyal problemler, fakirlik, devrimin öngördüğü yaşam biçimi, Marksist slogan ve amblemler ve daha farklı grafik desenlerden oluşuyordu. Fabrika'daki üretimi üç ana bölüme ayırabiliriz. İlk bölümü bu belirtilen konular oluştururken ikinci bölümü ise figüratif heykeller olarak gruplayabiliriz. Bu heykelcikler de konularını devrimin liderlerinden ve yeni devrin önemli karakterlerinden alıyor. Üçüncü grup ise süprematist porselenlerdir.

Dönemin en etkileyici ve büyüleyici seramikleri bu fabrikada yapılmıştır. Fabrika'da bir çok sanatçı çalışmıştır. "Seramikler, modern sanatın ilk evrelerinde Vassily Kandinsky, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin (Konstrüktivizmin kurucusu), Kasimir Malevich (Süprematizmin kurucusu) gibi sanatçıların katılımı ile ışılı bir sanat dünyasına sahip oldu."¹



Resim 27:Kazimir Malevich
Süprematist Çaydanlık, 1923.

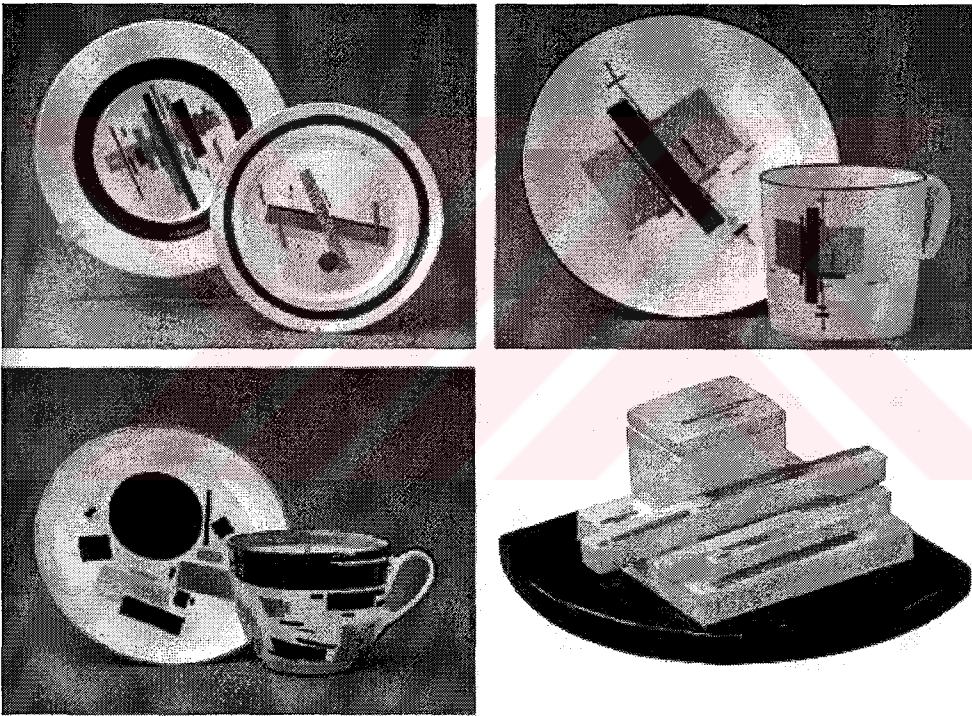


Resim 28:Kazimir Malevich
Süprematist Fincan, 1923.

Malevich ve Nikolai Suetin gibi süprematist sanatçıların fabrikadaki çalışmaları sayesinde süprematizm seramik sanatında uygulama alanına sahip oldu. Didaktik anlayışla tasarlanan çalışmalara karşı olan süprematistlerin amacı ideal ve

¹ Karen Mc Cready, Art Deco and Modernist Ceramics, Thames and Hudson Ltd. London, 1987, s.16.

soyut şekiller yapmaktı. Malevich burada dönemin belki de en önemli seramik objelerinden biri olan süprematist bir çaydanlık tasarladı. "Çaydanlık 20. yy. seramik sanatının en önemli parçalarından biriydi. Şaşırtıcı güzelliğinin dışına bu çaydanlık –geometrik hacimlerin vahşi ve tartışmacı birleşmelerinden meydana gelen seramiğin kavramsal özgürlüğü için bir su barınağını temsil etmektedir. Malevich bu çaydanlık fikriyle oynamak için yola çıkmış ve bu tarz bir kabın ancak sanatın ifade edilmesi için bir kalıp sağlayacağı fikrini onaylamıştır. Bu basit olarak yalnızca bir çaydanlık yapmaktan ziyade, çaydanlık olarak kullanılacak olan bir nesne yaratmıştır."²



Resim 29:Sol üst: a) İİ'ia Chashnik, Süprematist Tabak, 1920.

b)Nikolai Suetin, Süprematist Tabak, 1923.

Resim 30:Sağ üst: Nikolai Suetin, Süprematist tabak ve fincan, 1923.

Resim 31:Sol alt: Nikolai Suetin, Süprematist tabak ve fincan, 1923.

Resim 32:Sağ alt: Nikolai Suetin ve İİ'ia Chashnik, Süprematist mürekkeplik, 1923-25.

² a.g.y., s.17.



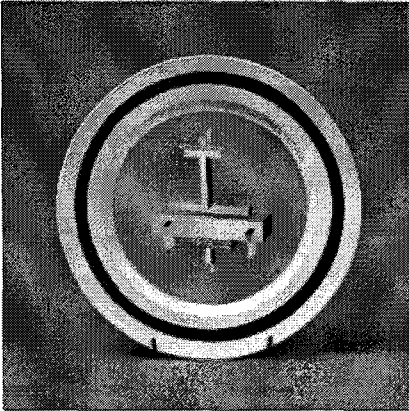
Resim 33: Irina Rozhnestvenskaia
Süprematist Desenli Çay Takımı, 1930-31.



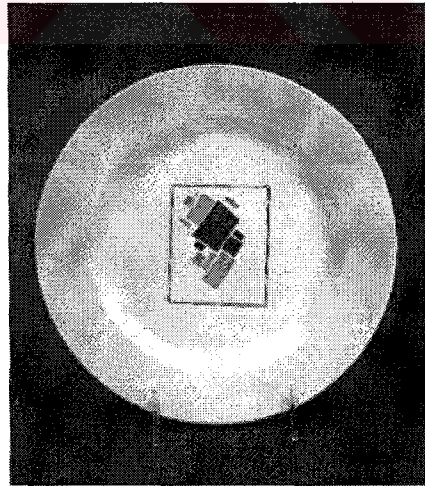
Resim 34: Nikolai Suetin
Süprematist Desenli Çay Takımı, 1930.

Nikolai Suetin'de çaydanlık ve uzay araçlarına benzeyen mürekkep şişeleri tasarladı.

Süprematistler beyaz rengi ve bundan dolayı beyaz porseleni ideal bir zemin olarak kabul ettiler. Çünkü beyaz inceliği ifade ediyordu. Malevich'e göre porselen sonsuzluğu simgeliyordu. Beyaz form üzerindeki sarı, kırmızı, siyah, mavi, renkli üçgenler, daireler, dikdörtgenler ve karelerden oluşan kompozisyonlar adeta yer çekimine meydan okuyor ve büyük bir enerji yaratıyordu.

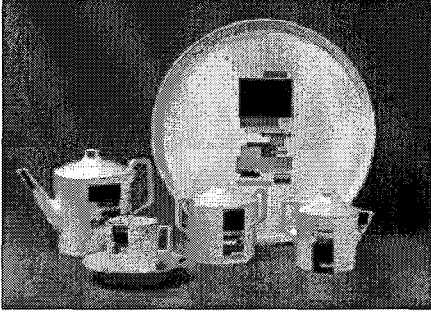


Resim 35: Nikolai Suetin,
Süprematist Tabak, 1930.

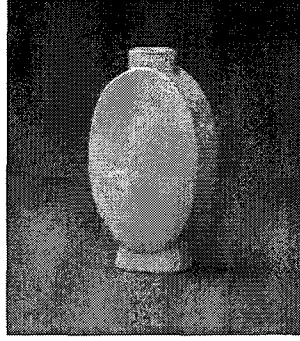


Resim 36: Kazimir Malevich
Süprematist Tabak, 1923.

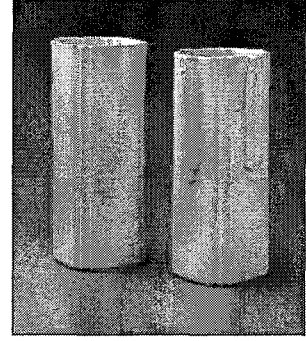
“Malevich, Suetin ve Ilia Chashnik 1922 ve 1923 yıllarında porselen dekorları için tasarımlar yaptılar. Malevich ve Chashnik , tabaklar, bardaklar ve bardak altları yaptılar. Ve bunları kendileri dekorlardılar.”³



Resim 37: Nikolai Suetin
Süprematist Desenli Çay Takımı, 1930.



Resim 38: Nikolai Suetin
Süprematist Vazo, 1933.



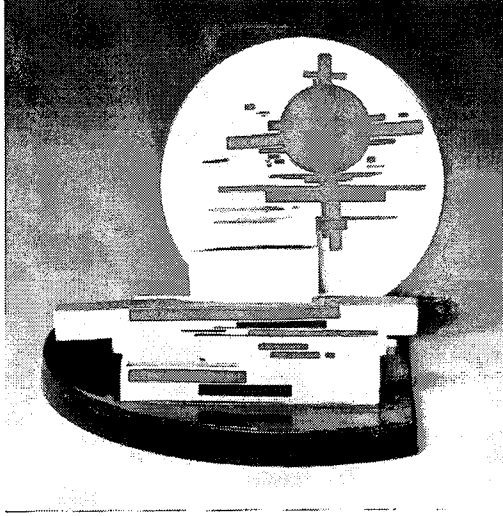
Resim 39: Nikolai Suetin
Süprematist Vazolar, 1930.

Süprematizm ve onun motifleri yani dikdörtgenler, daireler, üçgenler seramik sanatçılarıyla popülerite kazandı. 1920-30 arası süprematist porselenler Devlet Porselen Fabrikası'nda üretildi. Böylece süprematizm seramik sanatında hayat buldu.

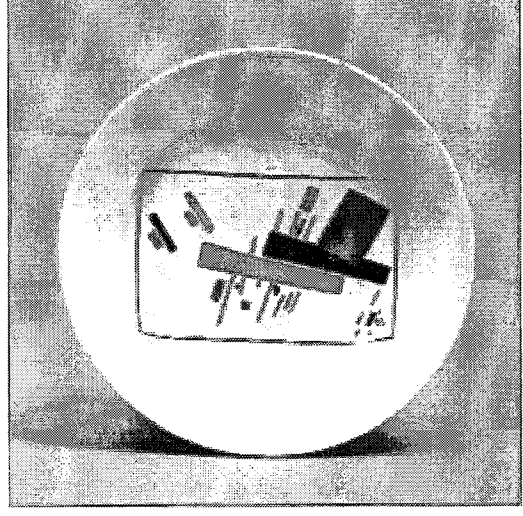
O süreçte heykel ve mimari alanındaki gelişmelere uyumlu az sayıda form vardı. Tatlin'in tasarladığı çift duvarlı kaplar (ısı kaybını önlemek için) kuşkusuz faydacıl şartlardaki en radikal deneydi. Ayrıca önemli bir diğer tasarım da Malevich'in yarım fincan tasarımıdır. Fincan gerçekten yarıdan kesilmiş gibidir. Dekor Chashnik tarafından yapılmıştır. Dekor ve form tamamen birbiriyle uyumlu değildir, fakat gerilim dinamiktir.

Devlet Porselen Fabrika'sının bu ürünleri ilk kez 1922'de Berlin'de sergilendi. Büyük ilgi ve merak uyandıran bu ürünler daha sonra 1925'te Paris'te sergilendiklerinde hatırı sayılır bir etki elde etmişlerdir. Bu etki öncelikle, ciddi bir politik eğitim mesajı taşıdıkları için, ikinci olarak yüzyılın avangard iki sanat hareketinin (süprematizm ve konstrüktivizm) işbirliğinin meyvelerini temsil ettikleri için ve son olarak da çalışmaların taşıdığı güçlü grafik tasarımlarının nitelikleri nedeniyle sağlanmıştır. Bu porselenler tarafından etkilenenler arasında Tulliod' Albisola'da vardı ve bu olay onun İtalya'daki fütürist seramik sanatını başlatmasına neden oldu.

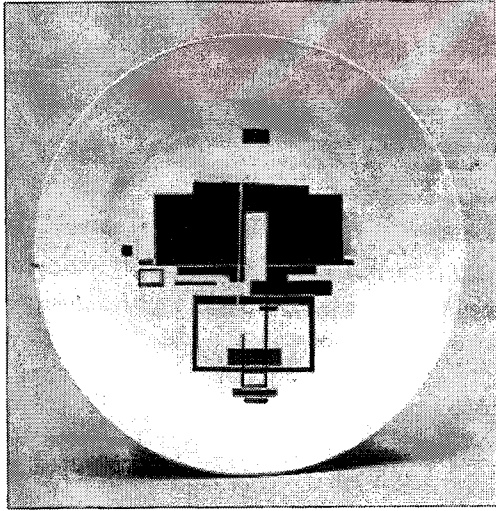
³ N. Rostovsky-Labanov, Revolutionary Ceramics, Soviet Porcelain , Londra, 1990, s.27.



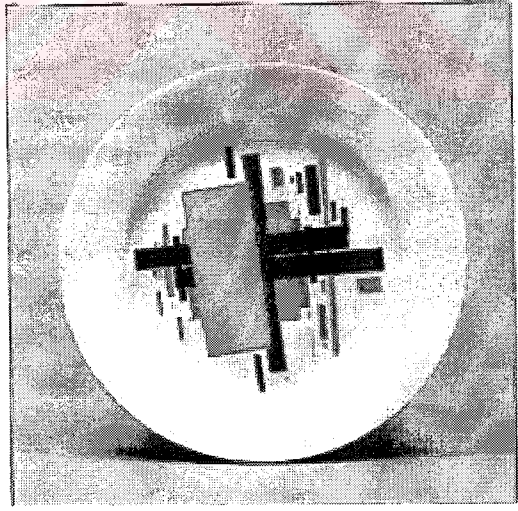
Resim 40:Nikolai Suetin
Süprematist Mürekkeplik, 1923.



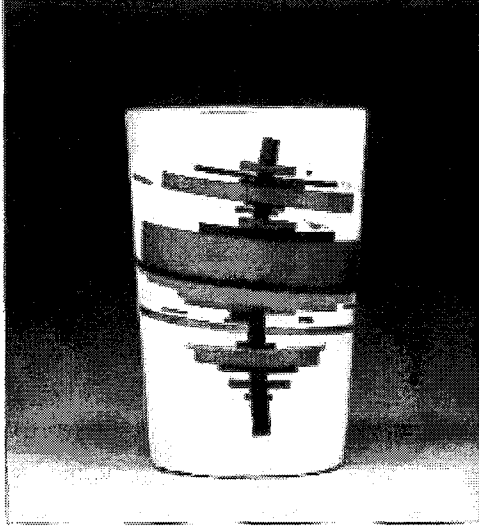
Resim 41:Kazimir Malevich
Süprematist Tabak, 1920.



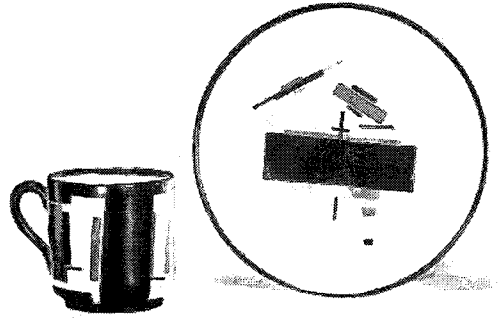
Resim 42:Nikolai Suetin
Süprematist Tabak, 1922.



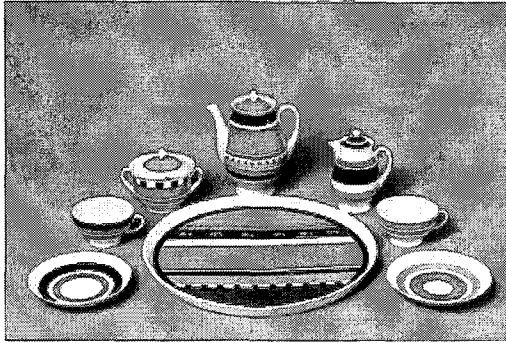
Resim 43:Nikolai Suetin
Süprematist Tabak, 1920.



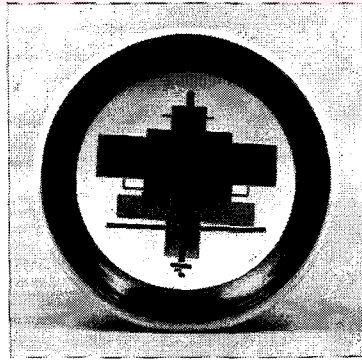
Resim 44: Il'ia Chashnik
Süprematist Bardak, 1922.



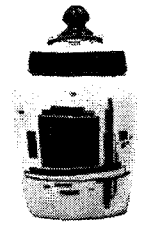
Resim 45: Nikolai Suetin
Süprematist Tabak ve Bardak, 1923.



Resim 46 : Nikolai Suetin
Süprematist Çay Takımı, 1932.



Resim 47: Il'ia Chashnik
Süprematist Tabak ve Şekerlik, 1923.

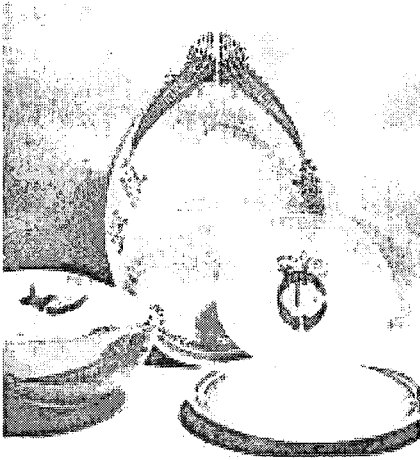


3.1.1. Eva Zeisel : Sovyetlerde 1920-30 yılları arasında Devlet Porselen Fabrikası'nda çalışan bir grup sanatçı arasında Macar tasarımcı Eva Zeisel de bulunmuştur. Eva Zeisel tasarımcı kimliğiyle modern sanatın öncülerinden sayılır. Aynı zamanda seramik sanatçısı olan Eva Zeisel endüstriyel tasarımlarında süprematizmden ve konstrüktivizmden etkilenen sanatçılardan biridir. Onun tasarımlarındaki farklılık kuşkusuz kültürel etkiler de taşır. Fakat içlerindeki modern çizgiler döneme damgasını vuran bu iki sanat akımının izlerini güçlü biçimde yansıtırlar.

Eva Zeisel bir makalesinde tasarım süreçlerine bakışını ve kendi işlerini şöyle değerlendiriyor: "Kendi kültürümüzden gelen kültür dizilerinde değişik bölgelerde ve değişik zamanlarda değişik kullanımlar için sayısız çeşitte çömlek çeşitleri var olmuştur. Endüstriyel üretimin ve ticaretin değişim ve yenilik gerektirmeye başlamasından sonra tasarımcı daha geniş bir kamuoyunu



Resim 48: Eva Zeisel



Resim 49: Eva Zeisel

cezbedecek olan daima yeni ve değişik tasarımların sahibi olarak farklılığın kaynağı haline geldi.

Tasarımcılar gördüğümüz fakat dikkat etmediğimiz bir çok şeylerle dolu olan bir dünyada yaşarlar. Bazı şeyleri açıkça görürüz çünkü bu şeylere karşı bir eğilimimiz vardır ve bunlar çalışmalarımızı etkileyebilir. Örneğin hız kavramı tasarımcıların gelişmeyle özdeşleştirmekten hoşlandıkları bir sembol haline geldi.

Tarzlar seramikle beraber ortaya çıkmadı. Yapı tarzları genellikle eşyaların tarzlarından önce ortaya çıkmışlardır. Ve birkaç yıl sonra binalar ve arabalar yuvarlak köşeleri nitelemeye başladıkları zaman çay setlerim, kül tablalarım ve mürekkeplikler de çabucak onları takip ettiler. Tasarımcılar farkında olmadan çeşitli yönlerden etkilenirler. Örneğin sanat eserlerinden veya sözcüklerden, hatta yanlış anlaşılmiş sözcüklerden.



Resim 50: Eva Zeisel

Tasarımcının çalışmalarının üzerindeki en etkili öge zamandır. Tasarımcı lider, taraftar, grup dışında, eklektik, kendini beğenmiş veya kendini küçümseyen olsa bile çevresindeki çeşitli beğenilerin etkilerinden kaçınmaz.

18 yaşındayken Paris'te süsleme sanatları sergisini ziyaret ettim. 1930 yılında yine Paris'te bir sergi daha gördüm fakat bu sefer gördüğüm Bauhaus'un yurtdışı sergisiydi. Bundan üç yıl sonra Leningrad'da Devlet Porselen Fabrikası'nda Nikolai

Suetin ile çalıştım ve onu çalışırken örneğin kendi tasarladığım porselen bir sürahinin üzerine kırmızı bir nokta koyarken izleyebildim. Günün büyük bir bölümünde küçük noktanın büyüklüğünü ve yerini sürahi şarkı söyleyene kadar değiştirerek duygularının tınısını ortaya çıkardı. Viladimir Tatlin'le seramik endüstri tasarımı konferansında görüşme olanağı buldum ve bu konudaki görüşlerimi yazarak katkıda buldum ve Tatlin'in bana dair övgülerine tanık oldum.”⁴

Konstrüktivistlerin ve süprematistlerin geometrik sözcük dağarcıkları ilk Sovyet tasarımlarında önemli bir iz bıraktı. Ne var ki Malevich bir sanatsal geleneği yenilemekten ziyade sonuçlandıran bir ressamdı. Buna karşın kariyerine bir denizci olarak başlayan Tatlin ise konstrüktivizme giden yolu açtı ve öncülük etti. Bu yapısalıcı, doğa üstü ilham ve kişisel yetenek fikirlerini reddederek mühendislikle ittifaka gidilmesini savunuyordu. Onun bu amacı üçüncü enternasyonal anıt modellerinde, kıyafet, ocak, mobilya ve hatta uçak (Letatlin) gibi endüstriyel tasarımlarında sembolize edilmiştir. Tatlin'in 1914'ü takiben malzemelerin birleşimleri üzerine yaptığı çalışmalar bu akılcılığın bir göstergesiydi. Daha sonra konstrüktivizmin estetiğini geliştiren Popova ve Aleksandr Rodchenko gibi benzer fikirdeki sanatçıları da etkilemişti. “Fonksiyon formun amacı olmak üzere forma uygun malzeme ve akılcı yapı yeni lisanın ana kavramları haline geldi. Bu durum Malevich'in dünya görüşünden ziyade Tatlin'in dünya görüşüne olan inancını kuvvetlendiriyor ve yeni nesli endüstri dünyasının devrimci taleplerini doğrudan katılmaları için hazırlıyordu.”⁵

⁴ Eva Zeisel, Designer For Industry, Chiago University Press,1984, s.91-92.

⁵ Nicholoz Rzhevsky, Modern Russian Culture, Combridge University Press, 1998, s.218.

3.2. KONSTRÜKTİVİZMİN VE SÜPREMATİZMİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

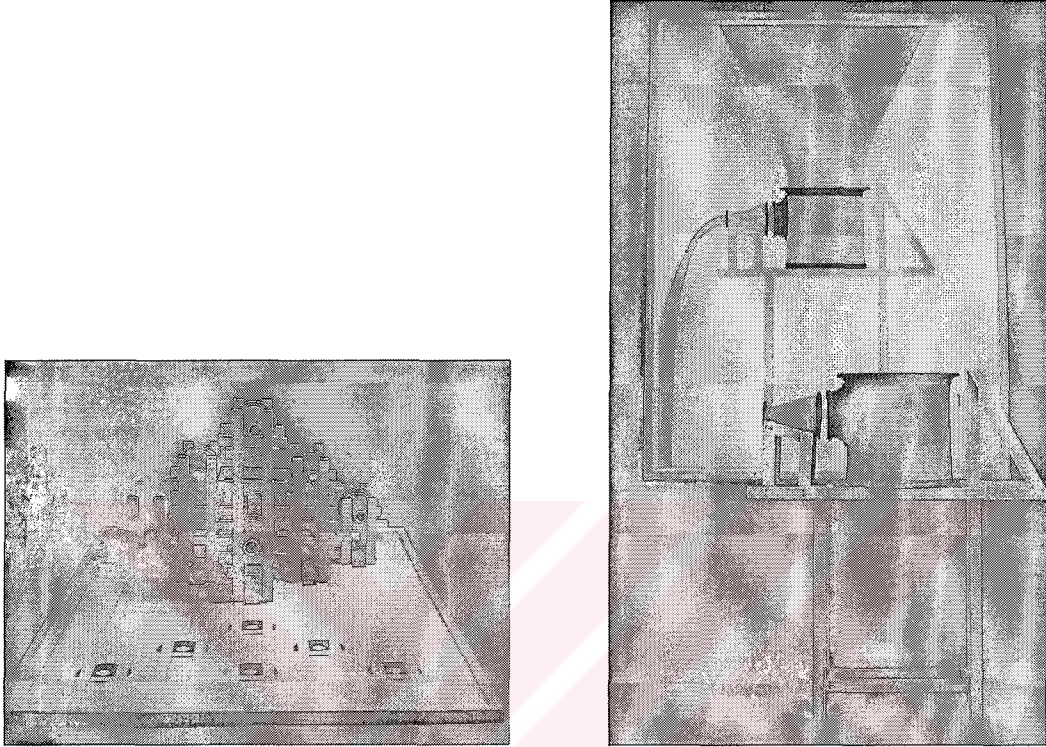
19. yy başından itibaren tüm dünyada yaşanan çağdaşlaşma sürecinin asıl gelişimini endüstri devrimi ile yaşadığını söyleyebiliriz. Konstrüktivizmin ve süprematizmin ise plastik sanatlara etkileri Rusya'da ve batıda asıl olarak 2. Dünya Savaşı ve 1917 Ekim Devriminden sonra yoğunluk kazanmıştır. Bu süreçten sonra plastik sanatların her alanına özelinde seramik sanatına etkileri ise oldukça hızlı bir gelişim süreci göstermiştir. Teknik ve endüstriyel gelişim konstrüktivistlerin sanat anlayışının temelini oluşturduğundan 19. yy. başında gelişmeye başlayan teknik gelişmeler ve makineleşme tasarımı ve üretimde soyutlamaya yönelik bir gelişimi de beraberinde getirdi. Süprematistlerin sadece geometrik biçimlerin kompozisyonlarına dayanan sanat anlayışları modern tasarımların temel konstrüktiv yapılarını oluşturmada olmazsa olmaz bir önem kazandı.



Resim 51: Liudmila Protopopova
Endüstriyel Desenli Çay Takımı, 1930.

Çağdaş sanatlarda özellikle de konstrüktivizmde en önemli gelişme ilk olarak mimaride yaşandı. Günümüz insanının çalışma ve yaşam koşullarını ve onun gerektirdiği teknik düzeye uygun yeni bir mimarlık anlayışına sahip olan konstrüktivizm yalın, süsleme öğelerine yer vermeyen, sert biçimlere dayanan, yararçı bir anlayışa sahip mimarlıktaki bu değişim ve gelişmeler plastik sanatlar üzerinde de büyük etkilere neden oldu. Bu etkilerin diğerlerinin arasında teknolojik

gelişimin yanı sıra tasarım okullarının açılmasını (Bauhaus gibi) sanatçı ve tasarımcıların yetiştirilmesini, pazarın gelişmesini ve yayınların artmasını sayabiliriz.



Resim 52-53: Dermot Naughton,2003.

Bu etkilerle hızlı bir şekilde gelişim göstermeye başlayan seramik sanatı geleneksel işlem görme ve alışkanlıklarına yeni anlam ve olanaklar sunmaya başlamıştır. Kullanıma yönelik, işlevsel ürünler yapmak zorunda olmayan seramik sanatçıları diğer sanatçılar gibi kendi bireysel estetik ve düşünsel yorumlarıyla hareket etmişlerdir.

3.2.1. Sanatsal Üretimde

Seramik heykel alanında yaşanan gelişim konstrüktivistlerin heykel sanatına etkileri ile birlikte hızlanmıştır. Malzemenin seramik çamuru olarak kullanıldığı heykel de geometrik biçimleri, oran orantıya ve diğer matematiksel kurallara dayanılarak ana gövdesi oluşturulan yapıya konstrüktiv etkili heykeller denebilir. Seramik sanatında konstrüktivist düzenlemeler betimsel olmayan ve anlatıcı öğeler içermeyen geometrik unsurlardan oluşur ve sadece soyut bir yapıya yönelerek

kendini ifadelendirir. Konstrüktivist yaklaşımlı tüm üç boyutlu işlerde farklı yapıları bir araya getirilmesiyle oluşturulan kompozisyonlarda kütesellik ortadan kalkmakta, dinamizm ve devingenlik yoğun olarak hissedilmektedir. Ayrıca bu işlerde yapıyı oluşturan kompozisyon da 'boşluk'ta önemli bir elemandır ve boşluğun oluşturduğu matematiksel ilişkilerin organizasyonu göze çarpar. Bir diğer önemli etki de gerek seramik heykelde gerekse de düzenlemelerde seramiğin yanı sıra yapıyı bütünleyen ve güçlendiren yabancı malzemelere yer verilmesidir. Konstrüktivizmle birlikte heykelle giren yabancı malzeme kullanımı seramik eserlerde de cam, metal, ahşap, taş ve benzeri şekilde sıralanabilir.

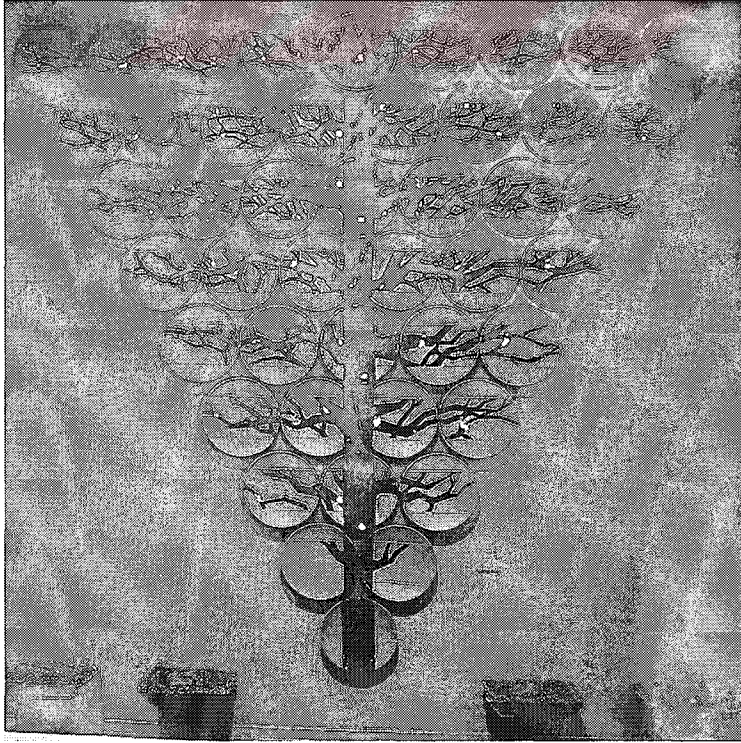
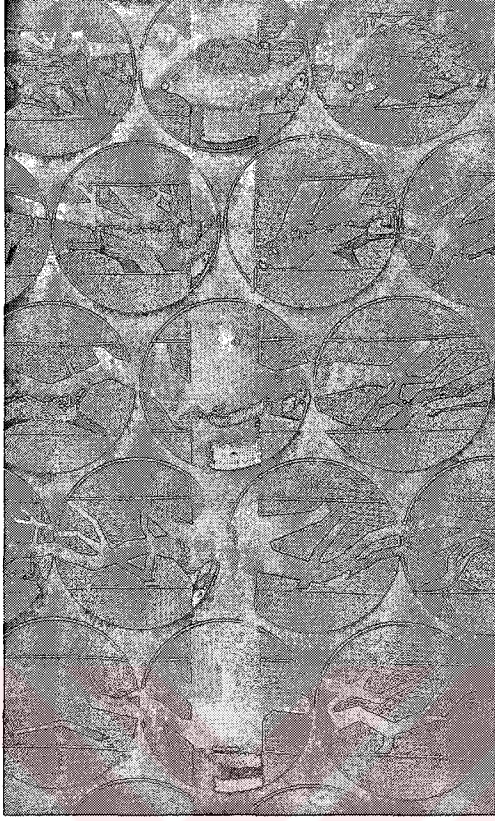
Sanatsal ve serbest çalışmalarda seramiğin evrenine girerken sadece biçimlendirmenin yetmediği ve yetmeyeceği, biçimleme eyleminde aracın amacı tam yansıtması için aracın maddi ve manevi yapısını, bu yapıyı oluşturan sistemlerin bilimsel yöntem ile irdelenmesi gerekmektedir.

Konstrüktivizmde önemli olan bir diğer nokta, farklı malzemeleri kullanma ve malzeme bilgisine sahip olma gerekliliği, materyal yetkinliği ve bunun gerektirdiği biçimlendirme ve biçim tanımı ile seramik eserlerde de aracın amaca hizmet eder hale getirilmesi sağlanmıştır.

3.2.2. Yüzey Kaplamalarında

Konstrüktivist düzenlemeler seramik malzeme olarak mimaride yüzey kaplama (duvar panoları) , aydınlatma, seperasyon ve benzer amaçlarla da uygulama alanı bulabilmiştir. Konstrüktivizmin mekan bilinci konusundaki titizlikleri göz önüne alınarak uygulanabilen yüzey kaplamalarında malzeme olarak seramiğin kullanılması onu, fiziksel ve kimyasal etkilere karşı dayanıklılığı, zengin renk ve doku olanakları sağlaması açısından bir çok malzemeye oranla daha sağlam ve estetik kılar. Bir yapının çeşitli birimlerinin matematiksel niteliğini ifade eden modüllerin, homojen bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilecek seramik yapıtlar konstrüktivist yaklaşımların sergilendiği seramik örnekleri çoğaltarak zenginleştirir.

Seramik yüzey kaplamaları fonksiyonellik açısından yalıtıcılık özelliğiyle konstrüktivist yararcılık ilkesiyle örtüşen bir malzemedir.



Resim 54-55: David Cohen, Ağaç Tabaklar, Duvar Panosu

Sanatsallık bazında ise seramik, geçmiş dönem mimari yapılarda kaplama malzemesi olarak teknik ve biçimlendirme olanaklarının sınırsızlığı, süsleme ile gelişip görsel sanat amacına ulaşan bir gelişmişlik göstergesidir. Günümüzde seramiğin özellikli ve modern yapıların iç ve dış mekanlarındaki kullanımı çağın getirdiği estetik yetiyi düşünce ve teknik birlikteliği ile birlikte geliştiren bir olgudur. Resim, heykel ve mimarinin tarih boyunca ortaya çıkan yeni bilgileriyle gelişen plastik sanatlar özelinde ise seramik sanatı çağdaşlaşma ve teknik gelişim ile paralel ilerleme alanında konstrüktivistlerin açtığı yolda ilerlemektedir. Bu ilerleme özgür alanlarda tamamen soyut sanat olarak da kendini var etmektedir.

3.2.3. Endüstriyel Üretim Alanında

Konstrüktivistlerin geleneksel formları reddetme ve sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma fikirleri, sanatı üretimin içine sokma ve onu toplumsal açıdan faydalı kılma anlayışı Bauhaus'un gerçekleştirmek istediği idealle de paralellik göstermektedir. Bauhaus dergisinde yayınlanan bir yazısında Moholy-Nagy 'tekniğe karşı değil, teknikle beraber' sloganını kullanır. Konstrüktivistlere göre endüstri toplumunun yaşam alanında var olabilen sanat teknikle birlikte sorunlarına çözüm aramalıdır. Genelde konstrüktivizm sanatta bireyciliğin sona erdiğini ve toplumsal açıdan yararlı üretime geçilmesini savunuyordu. De Stijl ve Bauhaus'da olduğu gibi amaç sanatla teknolojiyi birleştirmektir. 1922'de Moholy-Nagy konstrüktivizmi teknoloji, makineleşme ve toplumculukla tanımlayarak, çağımızı ayıran özellik budur diye yazmaktadır.

Moholy-Nagy'nin 'Materyalden Mimariye' adlı kitabında konstrüktivizmin endüstriyel üretim teorisini şu şekilde özetler: elementlerin akışı aşağıdaki gibi kurulmuştur,

1. Varolma formları: Matematiksel geometrik formlar, biotekniksel formlar
2. Yeni ürün formları ve karışık formlar

Sanat yapı formları aşağıdaki gibidir:

1. Oran ve ölçüler: Hareket, hız, yön, yerinden çıkarılma, iç içe geçme, geçiş
2. Değerli materyaller: Yapı, bünye, bir dokunun yapısı
3. Işık : Renk, optik, illizyon

Formların ilişkileri aşağıdaki gibi gittikçe efektif olabilir:

1. Karşıtlık
2. Sapma
3. Yer değiştirme
4. Rotasyon
5. Yansıma

Bu temel teorik tezlere sahip olan konstrüktivist endüstriyel üretim anlayışı Bauhaus'un öncülük ettiği modern, fonksiyonel kullanım eşyalarının da kökenini oluşturur.

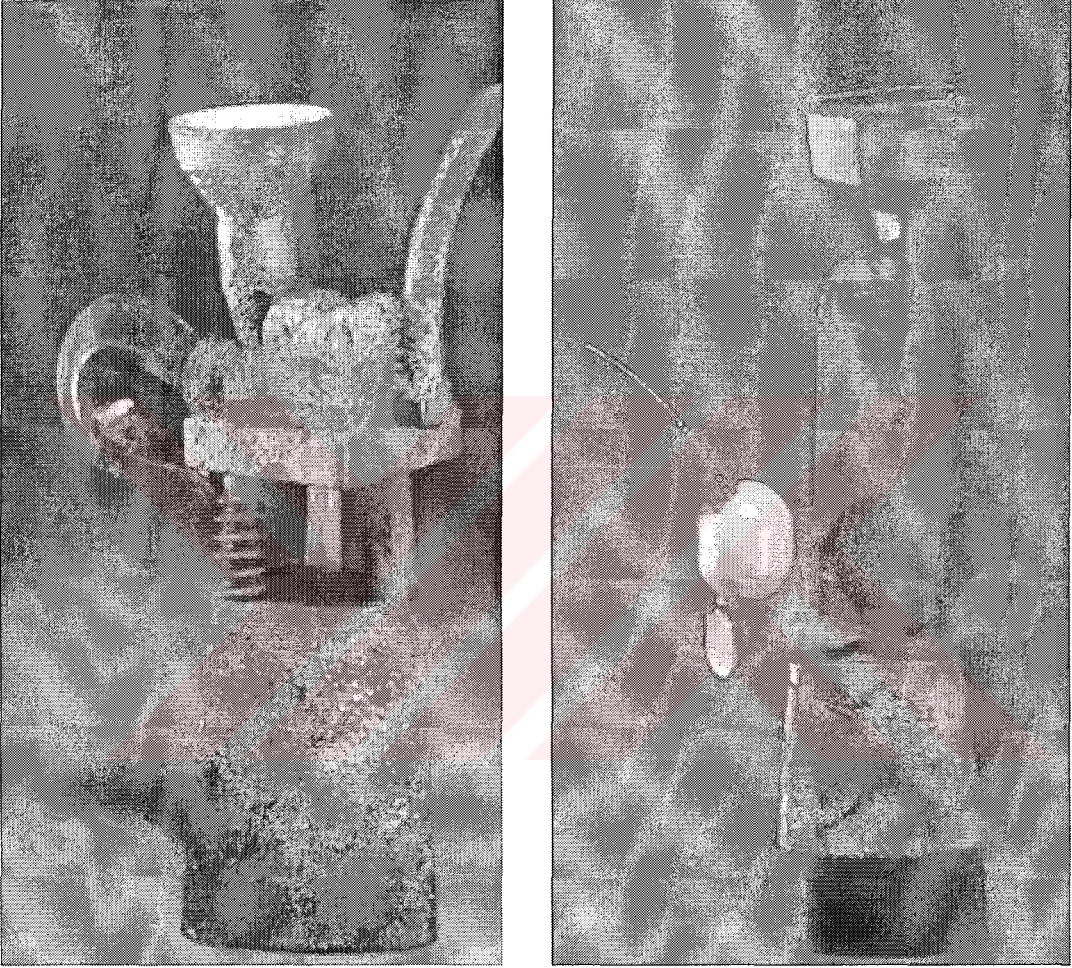
20. yy. ilk çeyreğinde yaşanan bu gelişmelere endüstri devrimi, teknolojinin gelişmesi, tasarım ve sanat okullarının açılması ve tasarımcıların yetişmesi, pazarların çoğalması, seramiğe ilgi ve talebin artması, konstrüktivizmin ve süprematizmin seramikçileri etkilemesi gibi etkenlerde eklenince seramik sanatı çok hızlı bir gelişim sürecine girmiştir.

Makineleşmedeki artış ile birlikte endüstri eşyasının hem kullanışlı, hem işlevsel hem de estetik olması için gösterilen çaba Bauhaus'ta başarıya ulaşmıştır. Endüstrinin kuruluşundan beri öz ve biçimin uyumlu birlikteliği sağlama kaygısı tasarımcıların en önemli amaçlarından biri haline gelmiştir. Bauhaus'tan bu güne endüstriyel gelişimin geldiği nokta, sanat akımlarının izlerini taşır. Nicelik ve nitelik olarak da artış gösteren seramik fabrikalarındaki üretimlerde de bu gelişmeyi izlemek mümkündür.

Bu izleri tasarımlarda geometrik ve keskin çizgilerde,yalın biçimlerde, süslemeden uzak, işlevsel fakat estetik modeller de görebiliyoruz. Herhangi bir doğa formunda hareket etmeyen bu tasarımlar tamamen modern dünyanın ihtiyaçlarına göre şekillenen üretim modeli olarak günlük yaşamda yerini almıştır.

EKLER

KONSTRÜKTİVİST YAKLAŞIMLI SERAMİK İŞLER



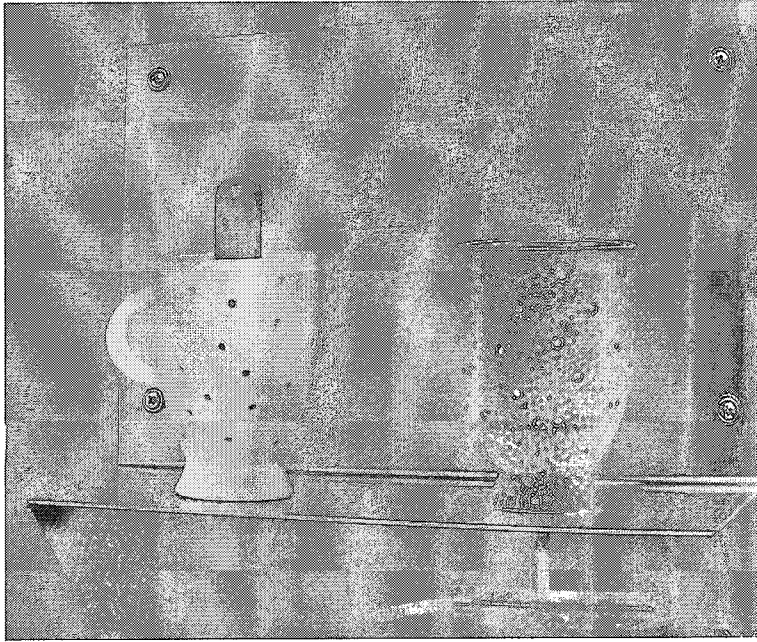
Resim 56-57: TIM MATHER, 2000.



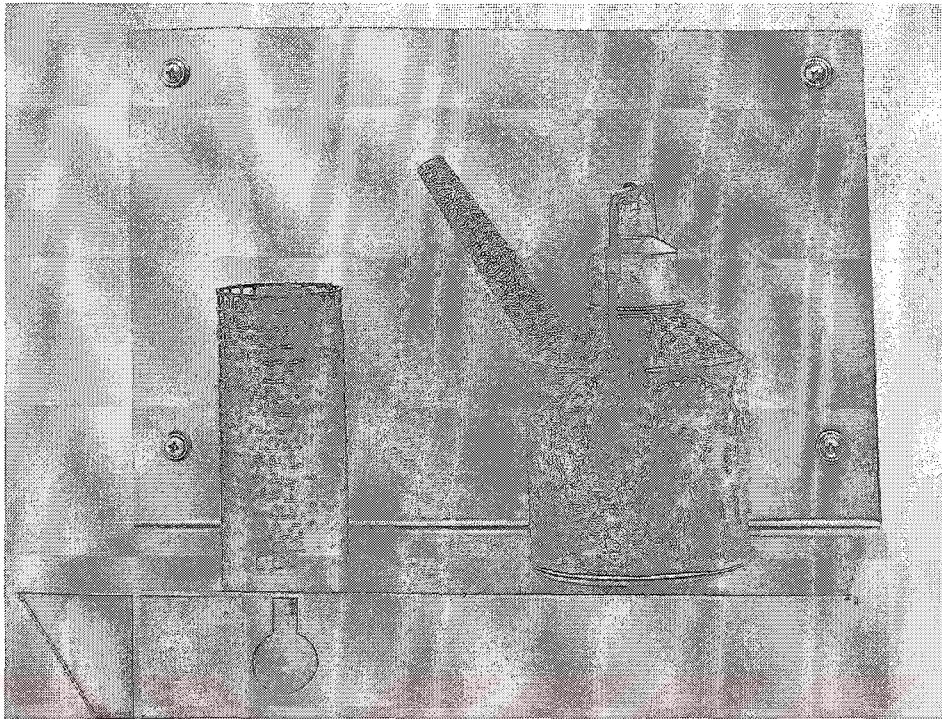
Resim 58-59: TIM MATHER, 2000.



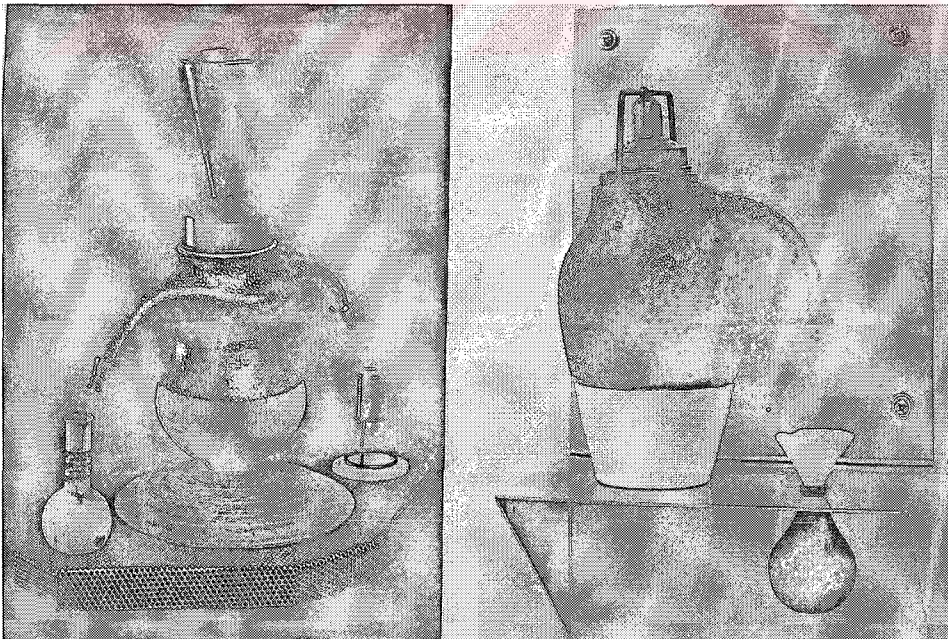
Resim 60: MARIA MANUELA MADUREIRA, 1999.



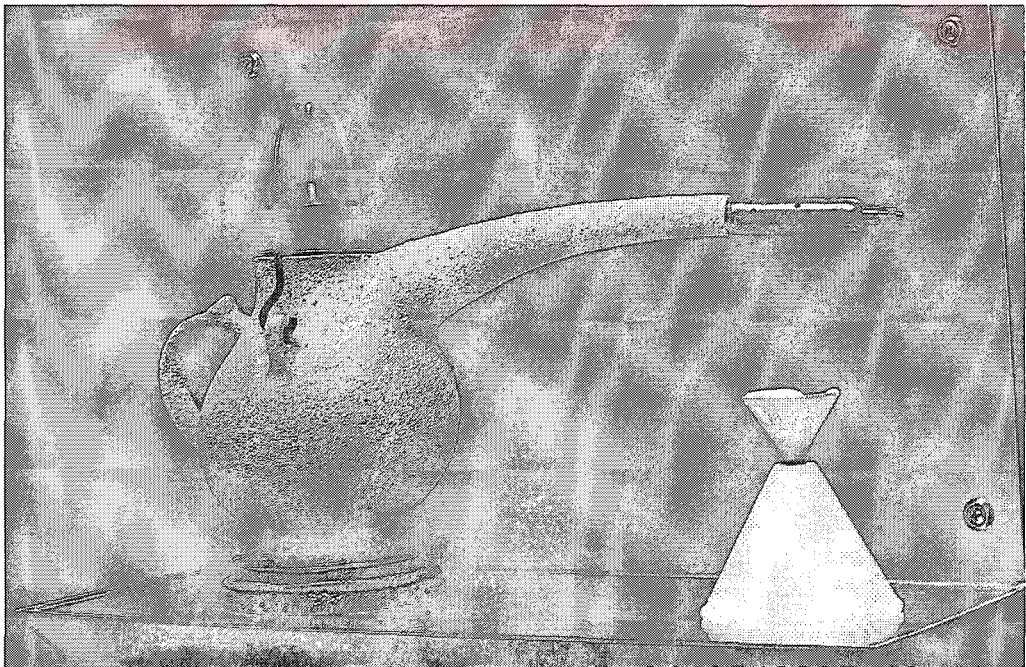
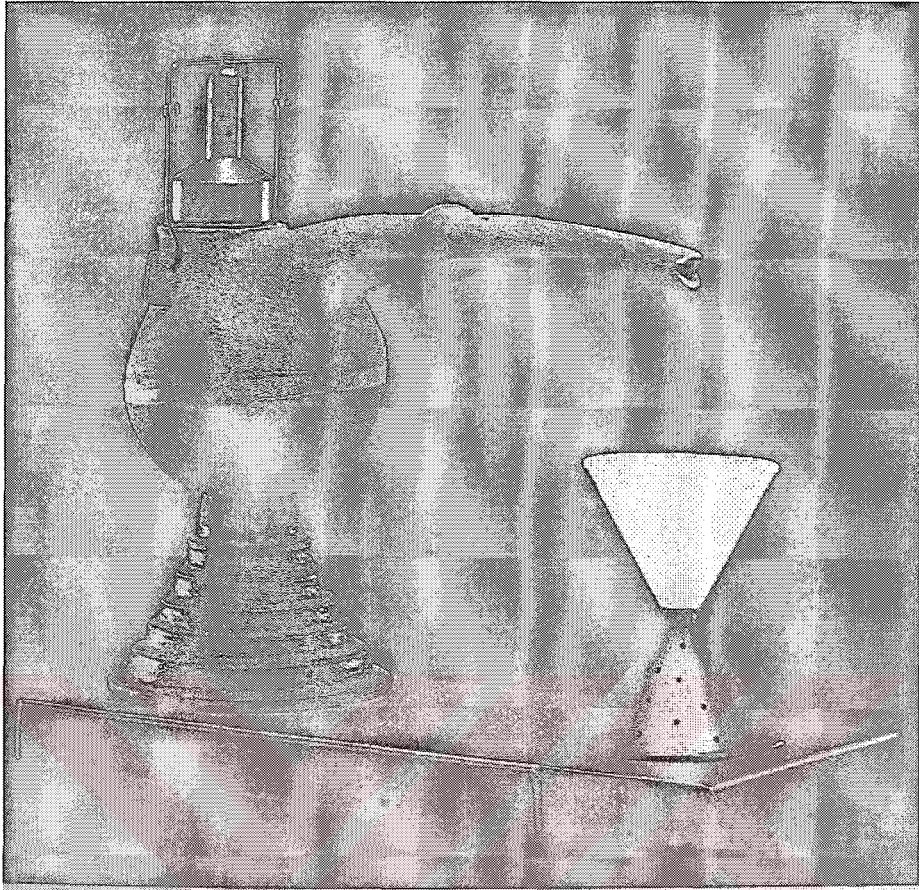
Resim 61-62: JOHN GOODHEART, 2001.



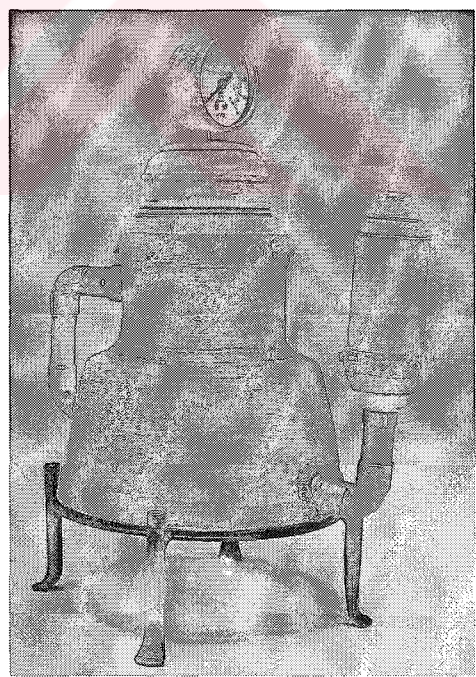
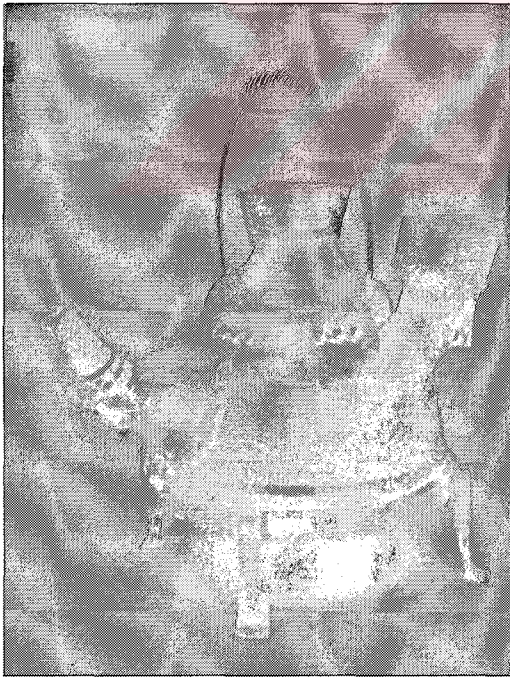
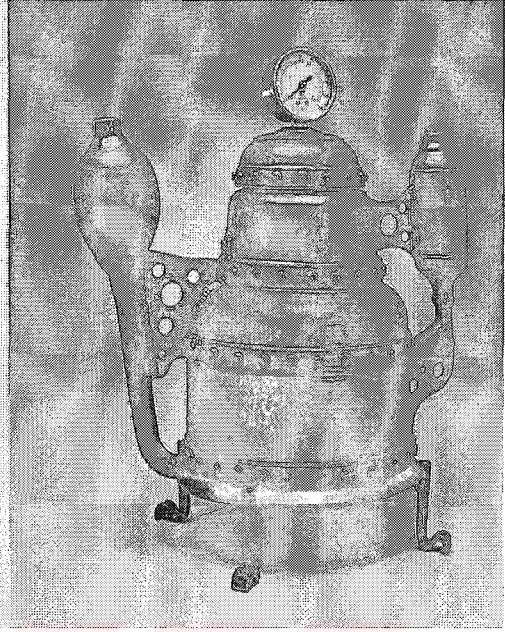
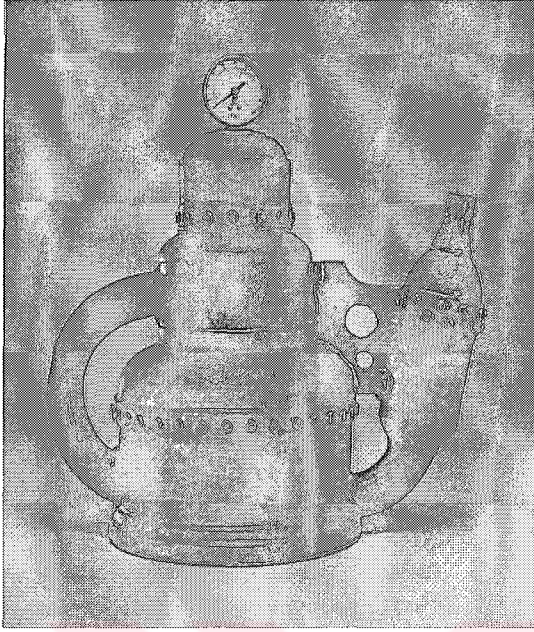
Resim 63-64: JOHN GOODHEART, 2001.



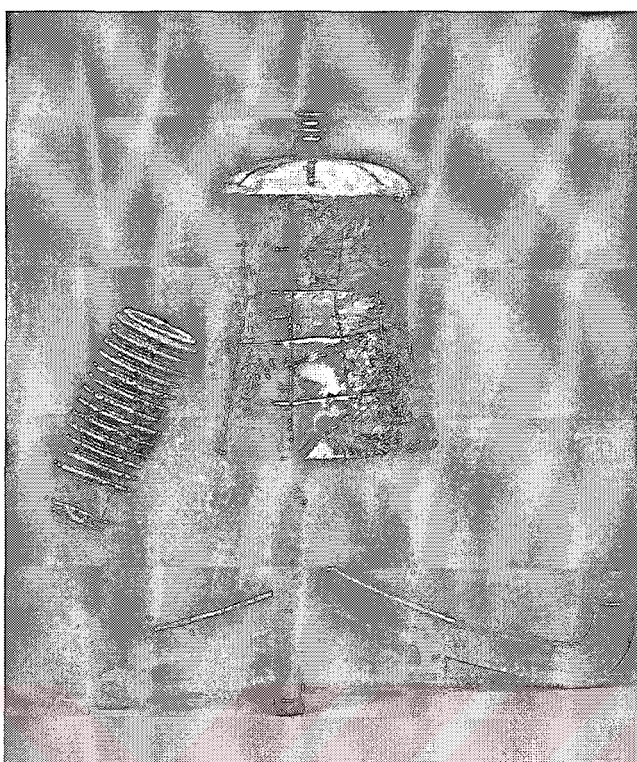
Resim 65-66-67: JOHN GOODHEART, 2001.



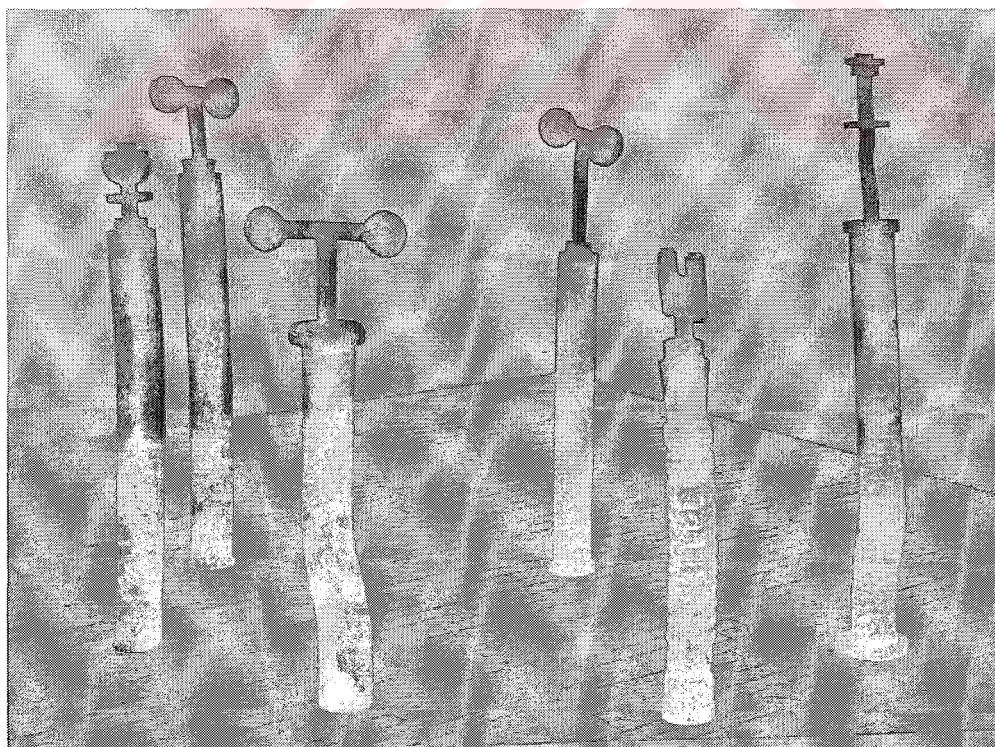
Resim 68-69: JOHN GOODHEART, 2001.



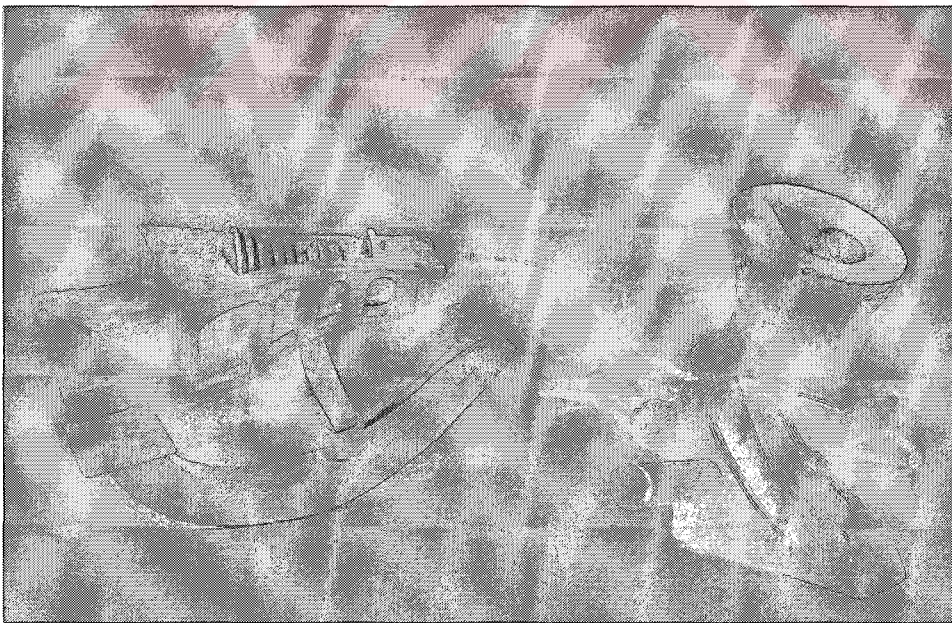
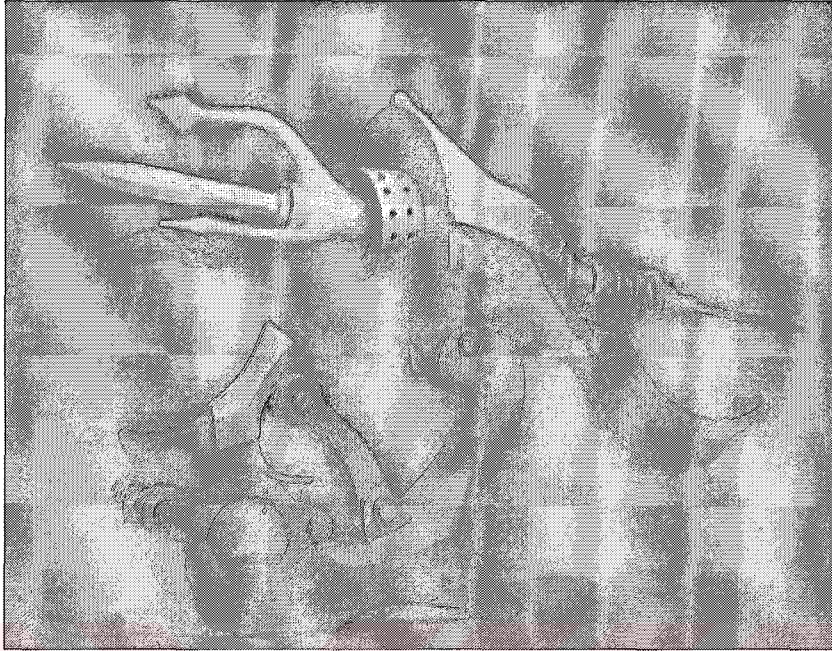
Resim 70-71-72-73: ROLLIE YOUNGER, 2004.



EMY NORGAARD, 2002.



Resim 74-75: BARBARA DIDUK, 1999.



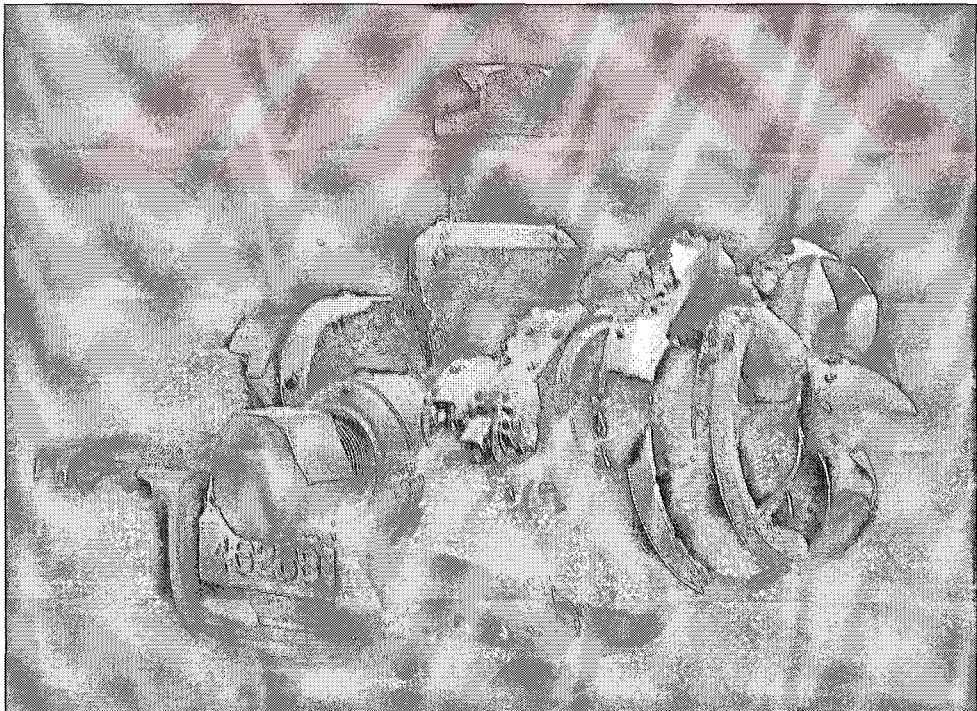
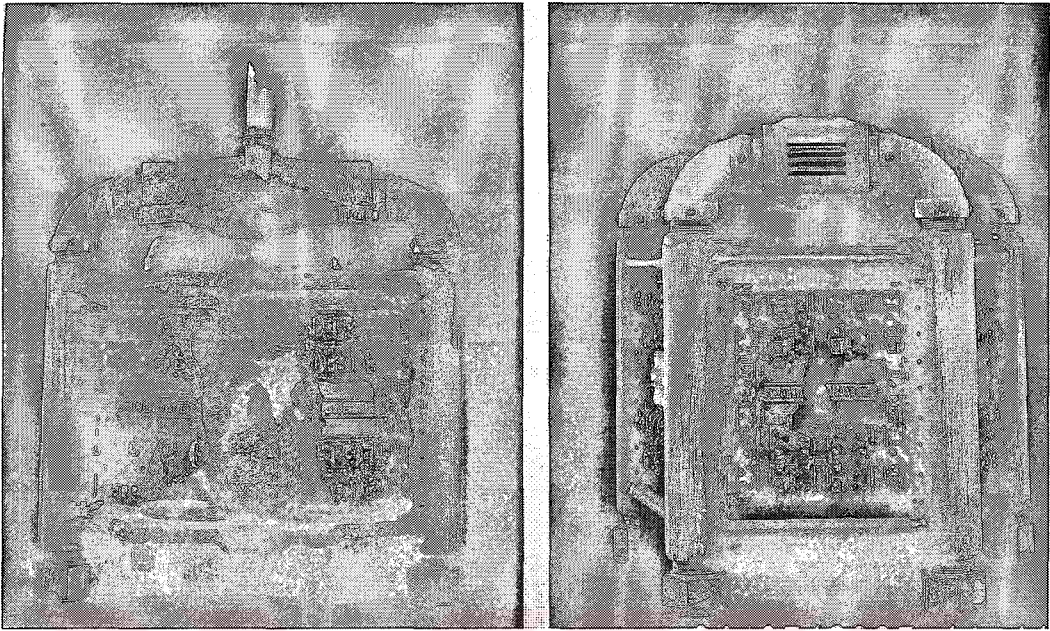
Resim 76-77: GERARD JUSTIN FERRARI, 2001.



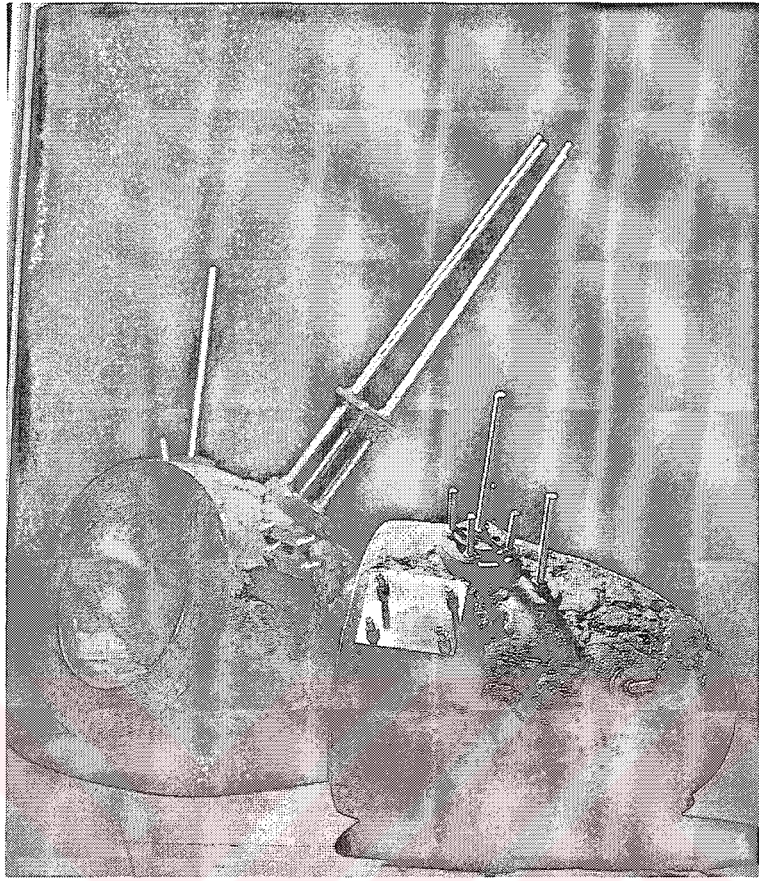
GERARD JUSTIN FERRARI, 2001.



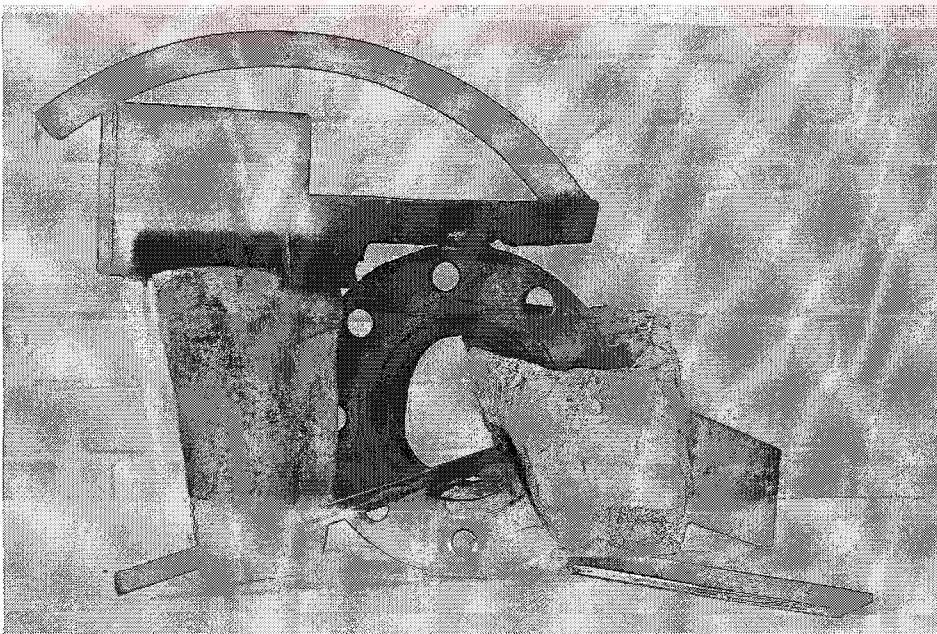
Resim 78-79: JAHOOH CHOI, 1992.



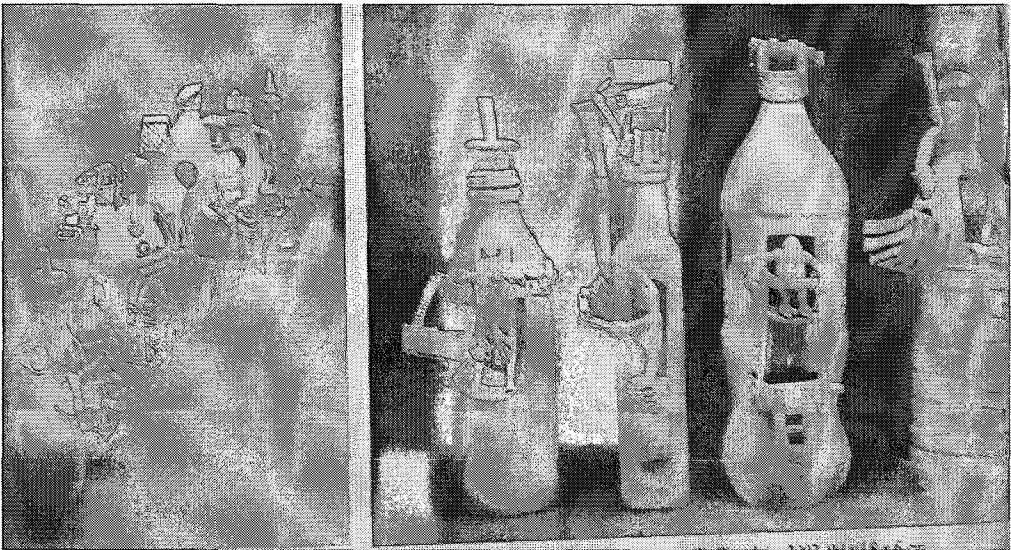
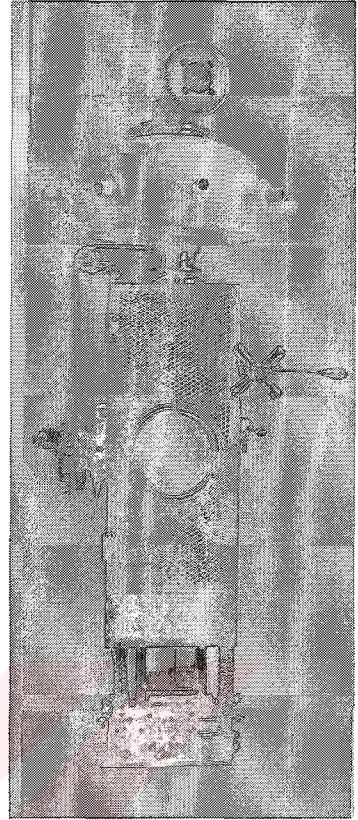
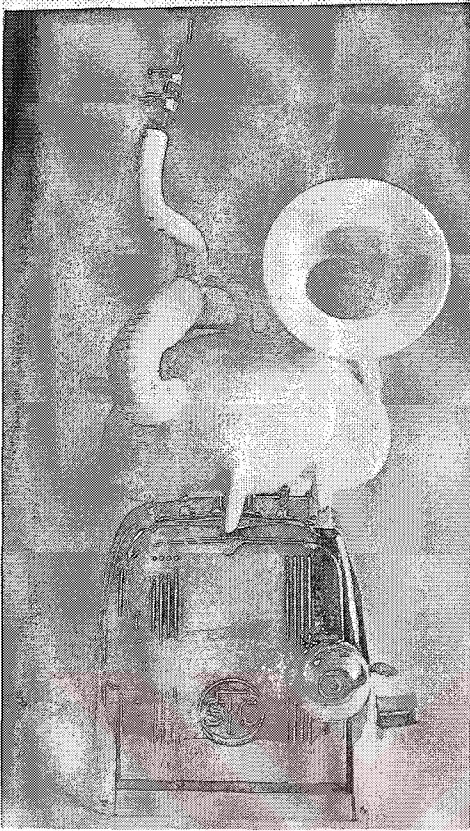
Resim 80-81-82: STEVEN MONTGOMERY,



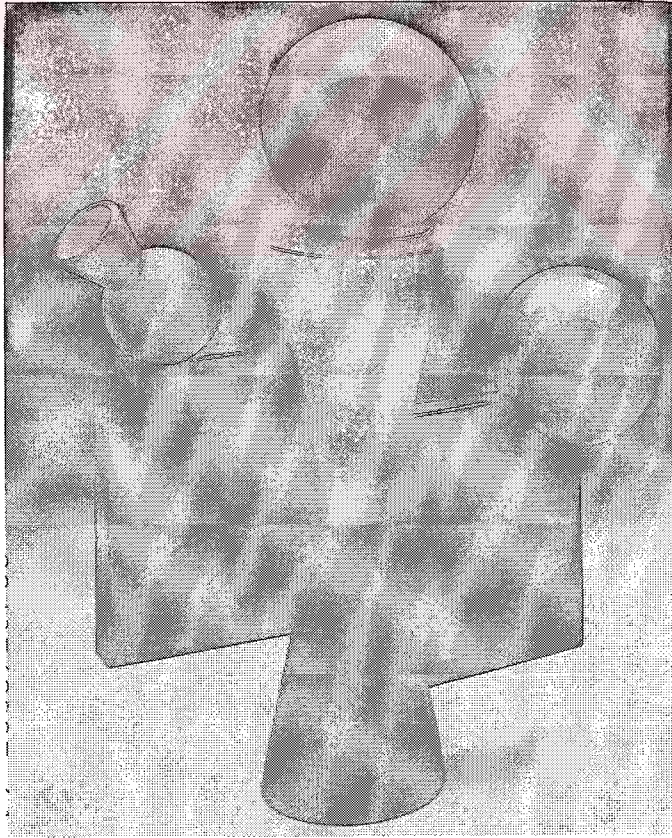
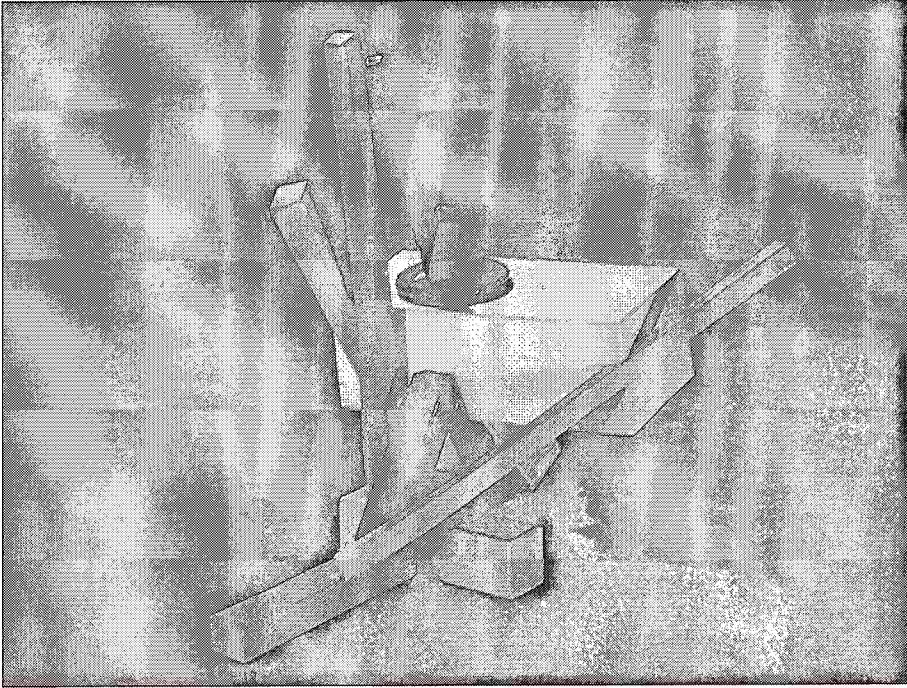
Resim 83-84: LU PINCHANG, 2003.



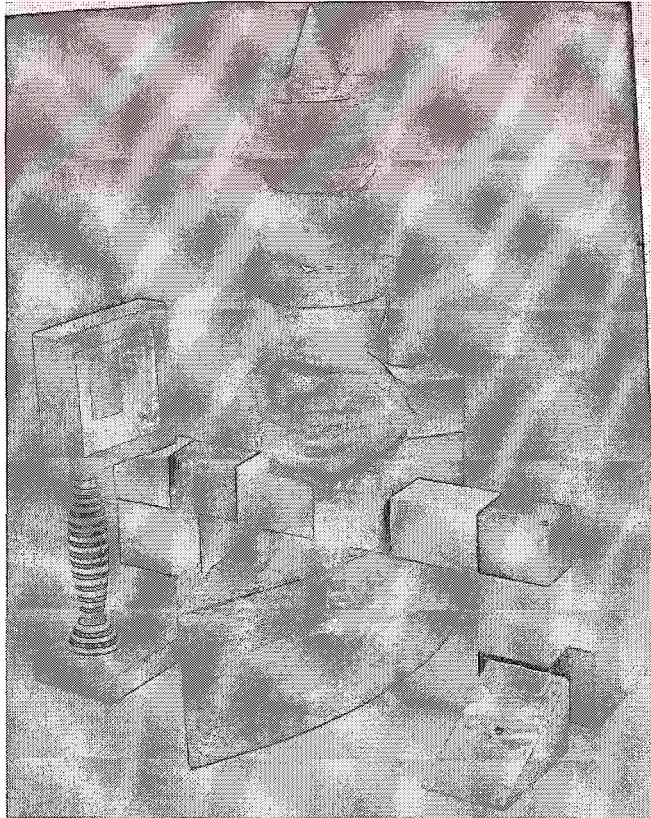
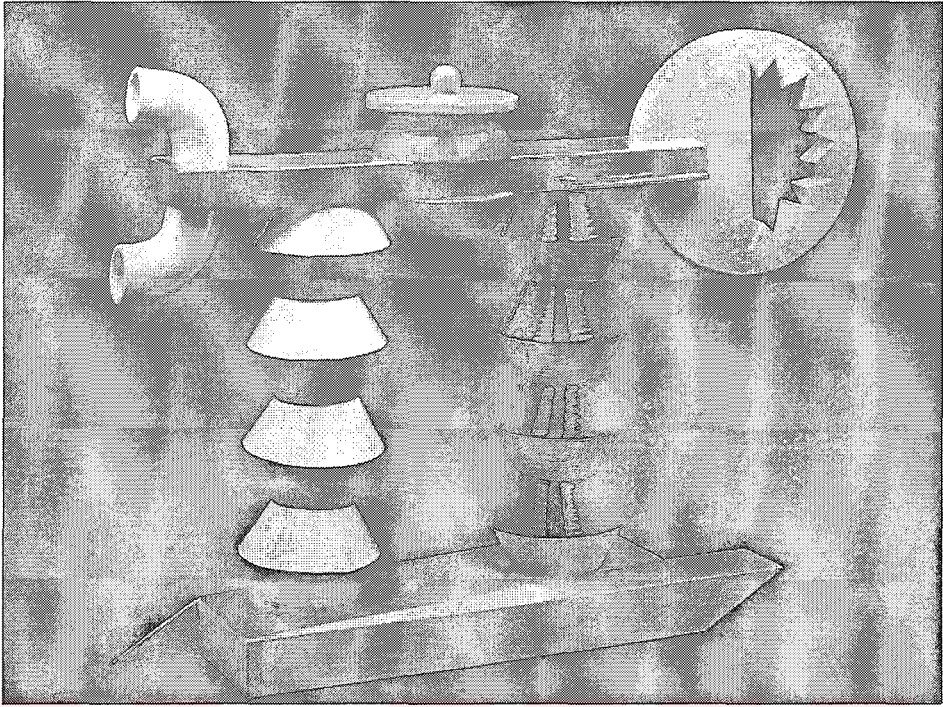
Resim 85-86: GEOFF IRELAND, 2000.



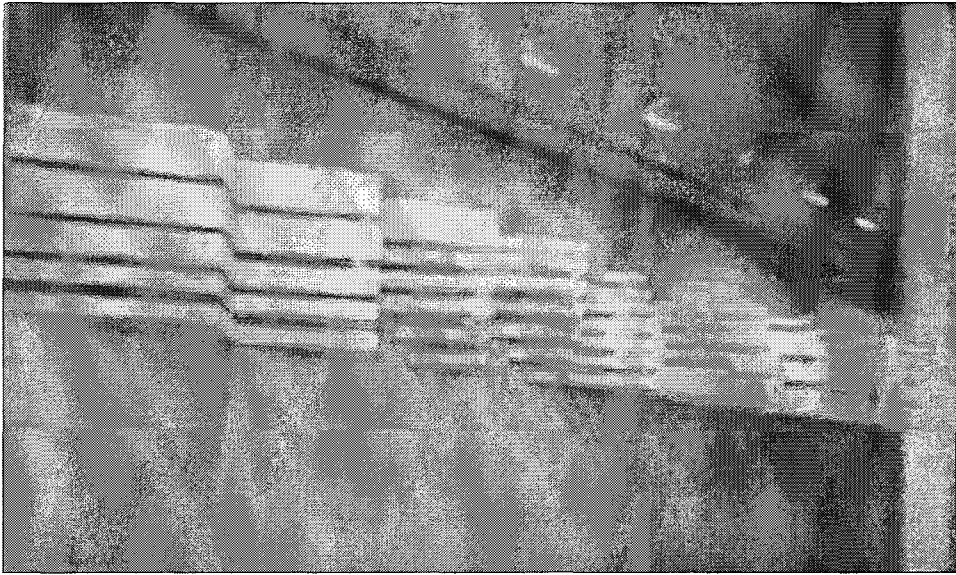
Resim 87-88-89-90: SCHELL, 1997.



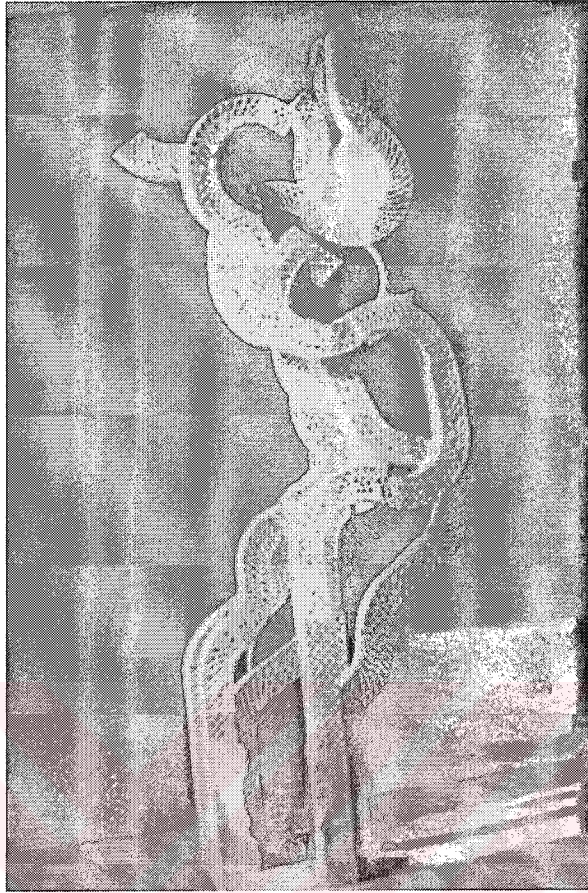
Resim 91-92: PETER SHIRE, 1984.



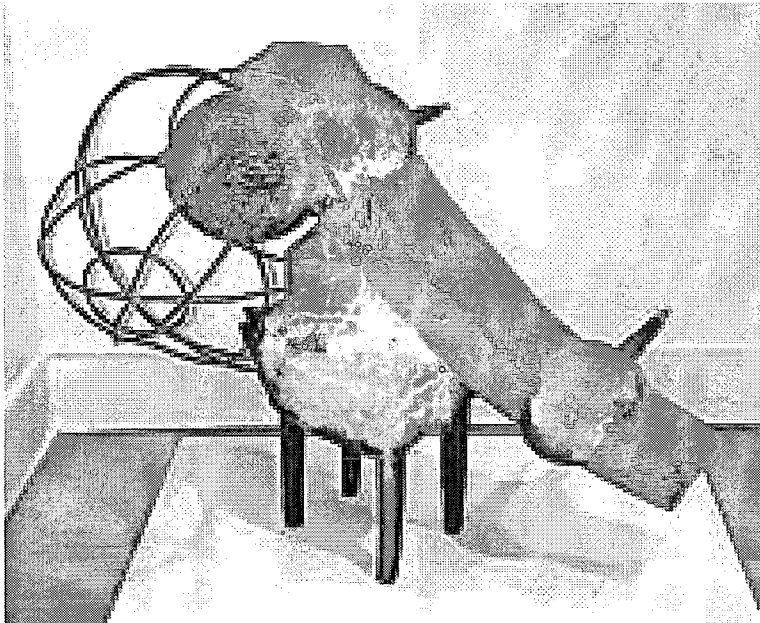
Resim 93-94: PETER SHIRE, 1974.



Resim 95-96: MARYLYN DINTENFASS,



WLADYSLAW GARNIK,



Resim 97-98: MITCHELL MESSINA, 1993.

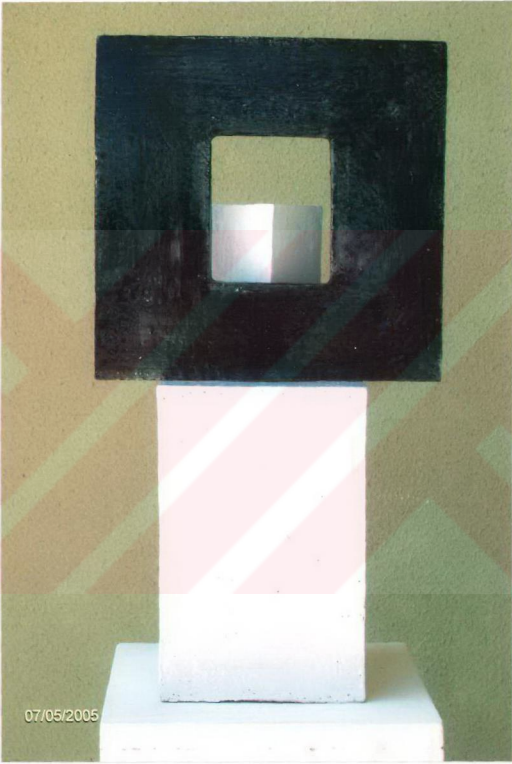


Resim 99-100: MATT WILT, 1996.

UYGULAMALAR



Uygulama 1



Uygulama 2



Uygulama 3

SONUÇ

20.yy başı sanatsal açıdan değerlendirildiğinde radikal hareketlerin hızla geliştiği bir çok sanat akımının kendini var ettiği ve cesur adımların atıldığı bir dönemdir. Yüzyıl başındaki ilk on yıl içinde konstrüktivizm, süprematizm, De Stijl ve Güzel Sanatlar Enstitülerinin oluştuğunu görüyoruz. Üstelik bu zaman dilimi Kandinsky 'nin soyutlamaya yönelik çalışmalarını, fütürizmi ve Dada'nın kesin sanatsal tavırlarını da kapsıyor. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ve Ekim Devriminin derin etkileri altındaki bu gelişmeler bu toplumsal olayların politik etkilerini de taşıyor.

Konstrüktivizmin ve süprematizmin plastik sanatlarda nasıl ortaya çıktığı ve bunların 'sanat eseri' kimliğinden saparak yeni endüstriyel çağın toplumsal, teknolojik beklentilere cevap verebilecek duruma geldiklerini göstermektedir.

Geometrik soyutlama ilkelerine dayanan süprematizmin ve konstrüktivizmin günümüz sanatsal biçimlenmeleri üzerinde derin etkiler yaptığını görüyoruz. Bugün Vertov'dan Ayzenştayn'dan etkilenen bir sinemacı, Mayakowski'den etkilenen bir şair yada Mies van der Rohe'den etkilenen bir mimar konstrüktivizmden etkilendiğini bilir. Modern tipografinin atası Lissitzky'nin dünya sanatlarına yeni bir yön verdiği bilinir. Bauhaus'un yine konstrüktiv bir disipline dayanan eğitim anlayışı günümüz eğitim sistemine en iyi model olarak gösterilmektedir.

Plastik sanatlarda özellikle de heykelde boşluk kavramının ele alınmasında tüm ilkelerinin değişmesinin altında yine konstrüktivistlerin çalışmalarını görüyoruz.

Resimsel mekanın yerine gerçek mekanın kullanılmasında, kinetik heykel düşüncesinin ilk olarak kullanılmasında ve tüm bu ve benzeri öncü atılımlarda yine konstrüktivist sanatçılar vardır.

Tüm bu tabloya bütünlüklü bir biçimde bakıldığında konstrüktivist düşüncenin ürettiklerinin rastlantısal olarak ortaya çıkmadığının ayırıcısına varırız. Bunların endüstriyel devrin, toplumsal, teknolojik beklentilerine cevap verebildikleri sonucuna ulaşırız.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR:

- ❖ **BATUR, Enis**, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- ❖ **BİLGE, Nilgün**, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1997.
- ❖ **BONNEL, Victoria**, Conography of Power, Soviet Political Posters under Lenin and Stalin, California University Press, London, 1983.
- ❖ **CLARK, Toby**, 20. yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- ❖ **GİDERER, Hakkı Engin**, Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.
- ❖ **İPŞİROĞLU, Nazan/Mahzar**, Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.
- ❖ **LYNTON, Norbert**, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- ❖ **MCCREADY, Karen**, Art Deco and Modernist Ceramics, Thames and Hudson Ltd., London, 1995.
- ❖ **N. ROSTOVSKY, Labanov**, Revolutionary Ceramics, Soviet Porcelain, 1917-1927, Londra, 1990.
- ❖ **PETRIĆ, Vlada**, Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm, Öteki Yayıncılık, Ankara, 2000.
- ❖ **READ, Herbert**, A Consine History of Modern Sculpture, Thomes and Hudson Ltd., London, 1987.
- ❖ **RICKEY, George**, Constructivism Origins and Evokition, The library of Congress, New York, 1995.
- ❖ **RZHEVSKY, Nicholas**, Modern Russian Culture, Combridge University Press, 1998.

- ❖ **Solomon R. Guggenheim Museum, State Tret 'iakov Gallery, State Russian Museum, Schirn Kunsthalle Frankfurt, The Great Utopia-The Russian and Soviet Avant-garde, 1915-1932, Guggenheim Museum Publications, New York, 1994.**
- ❖ **STİTES, Richard, Revolutionary Dreams, Oxford University Press, 1989.**
- ❖ **TUNALI, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, Resim Kitabevi, 1981.**
- ❖ **ZEİSEL, Eva, Designer For Industry, University of Chicago Press, 1984.**

TEZLER

- ❖ **BOZBIYIK,Hülya, 20.yy Başında Plastik Sanatlarda Konstrüktivizm (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995.**
- ❖ **PİLGE, Soner, Seramik Birimlerin Konstrüktivist Biçim Çözümleri (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000.**
- ❖ **TAŞKIN, Gökhan, Günümüz Mimarisinde Sanat Seramiğinin Konstrüktivizm ve Dekonstrüktivizm Bağlamında Uygulama İmkanlarının İncelenmesi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1994.**