



e-ISSN: 2630-631X

Article Type

Research Article

Subject Area

Architecture and Design

Vol: 8

Issue: 56

Year: 2022

Pp: 503-511

Arrival

12 December 2021

Published

28 February 2022

Article ID 1366

Doi Number

<http://dx.doi.org/10.3157/6/smryj.1366>

6/smryj.1366

How to Cite This Article

Ermis, İpek, S. (2022).

“Tipografinin Yeniden

İnşası: El Lissitzky”,

International Social

Mentality and Researcher

Thinkers Journal,

(Issn:2630-631X) 8(56):

503-511.



Social Mentality And
Researcher Thinkers is
licensed under a Creative
Commons Attribution-
NonCommercial 4.0
International License.

Tipografinin Yeniden İnşası: El Lissitzky**Reconstruction of Typography: El Lissitzky**Dr.Öğr. Üyesi Seçil ERMİŞ İPEK ¹ ¹Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, Çankırı / Türkiye**ÖZET**

Konstrüktivist düşünce en çok grafik tasarımın gidişatını derinden etkileyen ileri görüşlü ressam, mimar, mühendis, grafik tasarımcı ve fotoğrafçı El (Lazar Markovich) Lissitzky tarafından geliştirilmiştir. Okuma yazma düzeyinin düşük olduğu dönemde, tasarımcılar temel geometrik formların ve basitleştirilmiş Kiril alfabesine dayalı grafiklerin, hedef kitle için daha anlaşılabilir olacağına inanıyorlardı. Lissitzky tipografiyi iletişimin yanı sıra somut görsel biçim olarak da araştırmıştır. Tipografi ile yaptığı deneysel çalışmalar günümüz tipografisinin gelişmesine etken olmuştur. Lissitzky, mimari mühendislik eğitimi alması nedeniyle tipografiyi yeniden yapılandırmıştır. Bunu mimari tasarımında kullanılan malzemeler yerine görsel ve tipografik öğelerden yeni bir yapı inşa ederek gerçekleştirmiştir. Ayrıca ızgara sistemi için zemin hazırlayan grafik tasarım kurallarını da geliştirmiştir. Bu araştırmanın amacı El Lissitzky'nin eserlerinin günümüze kadar uzanan çağdaş tipografi üzerindeki etkilerinin incelenmesidir. Bu doğrultuda sanatçının eserlerindeki tipografik düzenlemeleri görsel iletişim tasarımı üzerinden incelenmiş ve nitel araştırma yöntemleri kullanılarak literatür taramasından faydalanılmıştır. Eserlerinin günümüz grafik tasarımcılarına ve sanatçılarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda sanatçının eserlerine grafik tasarım eğitimi içerisinde daha fazla yer verilmesi önerilmektedir.

Anahtar sözcükler: El Lissitzky, Konstrüktivizm, Tipografi, Rus Suprematizmi**ABSTRACT**

Constructivist thinking was most developed by the visionary painter, architect, engineer, graphic designer and photographer El (Lazar Markovich) Lissitzky, who deeply influenced the field of graphic design. In the era of low literacy, designers believed that basic geometric forms and graphics based on simplified Cyrillic script would be more understandable to the public. Lissitzky explored typography as a concrete visual form as well as communication. His experimental studies with typography have been a factor in the development of contemporary typography. Lissitzky restructured typography due to his architectural engineering education. He achieved this by constructing a new structure from visual and typographic elements instead of the materials used in architectural design. He also developed the graphic design rules that laid the foundation for the grid system. The aim of this research is to examine the effects of El Lissitzky's works on contemporary typography that has reached the present day. In this direction, the typographic use in the works of the artist was examined through visual communication design and the qualitative research method literature review was used. It is thought that his works will contribute to today's graphic designers and artists. In this context, it is suggested that the artist's works should be given more space in graphic design education.

Key words: El Lissitzky, Constructivism, Typography, Russian Suprematism**1. GİRİŞ**

Rus Devrimi'nden sonra gelişen süreçte arşivlerinin ve eserlerin büyük bir bölümünün tahrip edilmiş olmasından dolayı, 20. yüzyılın başında Rusya'da ortaya çıkan avagard sanatın sürecini takip etmek kolay olmamıştır. Buna rağmen ortaya çıkan bazı özgün fikirler, modern sanat, mimari ve tasarımın gidişatını etkilemiştir. Bunlardan biri Suprematizm diğeri ise Konstrüktivizm olmuştur(Hodge, 2011, s. 124). Konstrüktivistler; yaratma edinimini saf dışı bırakarak onun yerine ise “inşa etmeyi” getiren, sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin öznel üslubu yerine, toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenen kolektif üretimi amaçlamıştır(Antmen, 2016, s. 107). Bu sanatçılar Kübizim, Fütürizm, Neo Plastisizm ve Suprematizm'den etkinleşmiş bu nedenle tamamen soyut geometrik kompozisyonlar ve konstrüksiyonlar üretmişlerdir(Hodge, 2011, s. 124-125). Rus Konstrüktivist sanatçıların eserlerini genel olarak incelediğimizde belli renkler ve temel geometrik formların karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bu tasarım tavrı Bauhaus sanatçılarındaki da görülmektedir.

Rus Konstrüktivist sanatçıları ideolojilerinin yayılması için temel bir gereklilik olarak görülen çeşitli propaganda biçimleri kullanmışlardır. Bunların başında afişler, dergiler ve resimler gelmektedir(Antmen, 2016, s. 106). Konstrüktivist düşünce en çok grafik tasarımın gidişatını derinden etkileyen geniş görüşlü ressam, mimar, grafik tasarımcı ve fotoğrafçı El (Lazar Markovich) Lissitzky tarafından gerçekleştirilmiştir(Meggs&Purvis, 2012, s. 301). Lissitzky genel olarak kırmızılar, beyazları ve geometrik biçimleri toplumun belirli kesimlerini simgeleyecek şekilde kullanmıştır. 1920'lerde gerçekleştirdiği afişlerin hemen hepsinde dönemin izleyicisi oldukça açık ve net mesajlar içeren örtük bir propaganda bulunmaktadır(Antmen, 2016, s. 106). On dokuz yaşındayken, Yahudilere karşı etnik önyargılar nedeniyle “Petrograd Sanat Akademisi” tarafından geri çevrildikten sonra, Lissitzky Almanya Darmstadt'ta mühendislik



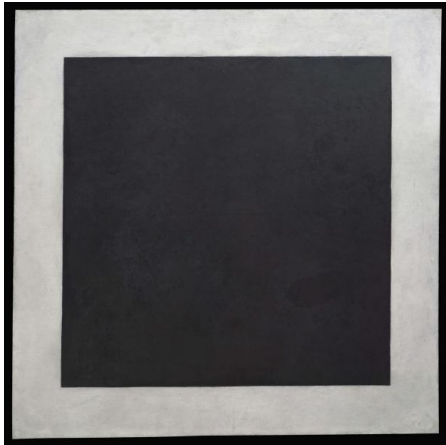
ve mimarlık okulunda mimari mühendislik eğitimi almıştır. Bu eğitimi mimarinin matematiksel ve yapısal özelliklerini, sanatının temelini oluşturmaya neden olmuştur(Meggs&Purvis, 2012, s. 301).

Lissitzky , ülkeleri ve kültürleri, sanat ve tasarımı, Doğu ve Batı'yı birbirine yakınlaştırmıştır. Ona göre sanat, kişisel ifadenin meyvesi ya da nesnelerin üretimi olarak değil, toplumsal ve kolektif bir etkinlik olarak görülmelidir. Hayran olduğu Rus Konstrüktivistler gibi, yaratıcı enerjisini, mimari mühendislik eğitimiyle, eski sınırları aşabileceği ve kaldırabileceği yeni bir toplumsal yapının yaratılmasına hizmet etmiştir. Kitapların, gazetelerin ve dergilerin tasarımının bir parçası olarak yaptığı işler, en büyük etkiye sahip olanlardır. Tipografi ve fotomontaj alanlarındaki radikal yenilikleri ona borçluyuz(Rubio, 2014, s. 9-19). Bu çalışmanın amacı El Lissitzky'nin günümüze kadar uzanan tipografi üzerindeki etkilerinin ve katkılarının eserleri üzerinden incelenmektir.

2. RUS SUPREMATİZMİ VE KONSTRÜKTİVİZM

Rusya, Birinci Dünya Savaşı'nın kargaşası ve ardından yirminci yüzyılın ikinci on yılındaki Rus Devrimi tarafından hırpalandı. Çar II. Nicholas (1868–1918) devrildi ve ailesiyle birlikte idam edildi. Rusya iç savaş nedeniyle tahrip oldu ve Bolşeviklerin Kızıl Ordusu 1920'de galip geldi. Bu siyasi travma döneminde, Rusya'da yaratıcı sanatın kısa bir süreliğine canlanması, yirminci yüzyıl grafik tasarımı üzerinde uluslararası bir etki yarattı. Tipografi ve tasarımdaki denemeler, görsel ve edebi sanat topluluklarının çalışmalarını sunan fütürist yayınları şekillendirdi. (Meggs&Purvis, 2012, s.298).

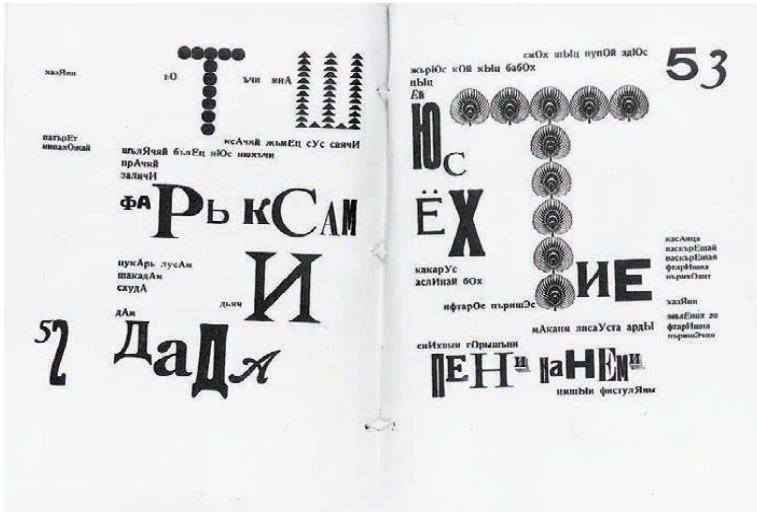
Yirminci yüzyılın ikinci on yılında kendini soyutlamaya adanmış bir çok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Kübizim ve Fütürizm'in düşüncelerinden ortaya çıkan bu akımlardan bir tanesi resam ve teorisyen “Kazimir Malevich” tarafından geliştirilmiştir. Bu saf renkler ve temel geometrik biçimlerden oluşan akıma “Suprematizm” adı verilmiştir. Malevich sanatta getirdiği bu radikal değişimi “1913 yılında, sanatı dış dünyanın ağır yükünden özgürleştirmeye çalışırken kare formuna sığındım.” diyerek ifade etmiştir(Hodge, 2011, s. 120).



Görsel 1. Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1923, Virtual Russian Museum (rusmuseumvrn, t.y).

Malevich , sanatçıların maddi formu sıfıra indirgeme ve bu “sıfır formun ötesine geçme” kararı almaları ışığında,” 0.10” sergisi olarak da adlandırılan 1915 Son Fütürist Sergisi'nde geometrik soyutlama alanına 39 soyut kompozisyonla oluşan bir seri sundu. Malevich, serisine “Yeni Ressam Gerçekçiliği veya Latince Supremus'tan Süprematizm, Üstün' anlamına gelen adını vermiştir. Malevich, Siyah Kare dünyanınve nesnelerin hiçliğini bir kompozisyon içinde tanımladı. Bu basit şekil, dünyanın tüm formlarını ve renklerini emerek, onları siyahın hakim olduğu plastik bir formüle ya da ışık ve rengin tamamen yokluğuna indirgemiş gibi görünmektedir. Herhangi bir sanatsal hareket, ideoloji, görüntü, nesne veya önceden var olan anlamla kodlarla ilişki olmayan karenin basit geometrik formu, yaratıcı olarak sanatçının toplam özgürlüğünün hem ifadesi hem de vasiyetidir. Özetlersek “Siyah Kare” daha sonra diğer Suprematist formlara yol açacak yeni bir sistemin çekirdeği veya odak noktası haline gelen saf bir yaratılış eylemini temsil etmektedir(rusmuseumvrn, t.y).

Tipografide yeni üslup denemelerinin örnekleri dergilerde ve kitaplarda yer almıştır. Sembolik olarak, Rus fütürist kitapları Çarlık Rusyası'nın değerlerine karşı bir tepkiydi. Kaba kağıt kullanımı, el sanatları üretim yöntemleri ve el yapımı eklemeler, köylü toplumunun yoksulluğunun yanı sıra sanatçı ve yazarların kaynaklarının yetersizliğinin ifadesiydi. Şair Vladimir Vladimirovich Mayakovski'nin otobiyografik oyunu, David ve Vladimir Burliuk tarafından tasarlanan düzensiz fütürist tarzda basıldı ve Ilja Zdanevich de dahil olmak üzere başkaları tarafından yapılan çalışmalar için bir model haline geldi (Meggs&Purvis, 2012, s.299).



Görsel 2. Ilja Zdanevich, 1923 (Meggs&Purvis, 2012, s. 299).

Görsel 2’de yer alan çalışma sanatçı Ilja Zdanevich aittir. Dadaistlerden ilham alan sanatçı eserlerinde farklı yazı tiplerini kullanmış, fontların boyutu ile tipografik düzenlemeler yapmıştır(Meggs&Purvis, 2012, s. 298). Sanatçı tipografik düzenlemelerinde farklı yazı tiplerinin kullanımının yanı sıra, yazı tiplerinin yönlerini değiştirerek kullanmıştır. Görsel 2’de görüldüğü üzere harflerin oturduğu bir alt çizgi bulunmamaktadır. Bu durum harflere boşlukta izlenimi vermektedir. Harflerin büyük kullanımı okuma yazma bilmeyen biri için bile oldukça dikkat çekicidir.

Bolşevikler, Rus Devrimi’nin hemen ardından 1917’de Rus Telgraf Ajansı (ROSTA) adlı haber ajansı kurdular. İki yıl sonra, Kızıl Ordu’yu iç savaşta desteklemek için ROSTA afişleri üretilmeye başlandı. Basit resimsel tasarımlar yaparken ki amaçları, yeni siyasetin Bolşevik versiyonunu, görüntülerin kullanımı yoluyla tasvir etmektir. Kaba şablonlu çizimler, büyük ölçüde okuma yazma bilmeyen veya yarı okuryazar olan bir izleyici kitlesine hitap etmek için abartılı tarihsel ve sosyal olayları sundu. Tipik görüntüler, Bolşeviklerin kötülüklerini düşündükleri için cezalandırılan süslü giyimli kaba kapitalistleri içeriyordu. Mayakovski, ROSTA ile yakından bağlantılıydı ve ilk ROSTA posterini Ekim 1919’da ortaya çıkardı. Posterler için temaları Mayakovski seçmese de, posterler onun metnine dayanıyordu veya onun tarafından onaylandı ve ROSTA illüstrasyonlarının üçte birine yakını onun tasarımlarıydı(Meggs&Purvis, 2012, s.299).

Rus hareketi aslında devrim tarafından hızlandırıldı, çünkü sanata nadiren atanan bir toplumsal rol verildi. Solcu sanatçılar eski düzene ve onun muhafazakar görsel sanatına karşıydılar. 1917’de güçlerini devrimcileri desteklemek için büyük bir propaganda çabasına yönlendirdiler ancak 1920’de sanatçının yeni komünist devletteki rolüyle ilgili derin bir ideolojik bölünme gerçekleşti. Malevich ve Kandinsky de dahil olmak üzere bazı sanatçılar, sanatın toplumun faydacı ihtiyaçlarından ayrı olarak esasen manevi bir etkinlik olarak kalması gerektiğini savundu. Sanatın tek amacının mekan ve zamanda formlar icat ederek dünyanın algılarını gerçekleştirmek olduğuna inanarak sosyal veya politik bir rolü reddettiler. Vladimir Tatlin (1885–1953) ve Alexander Rodchenko (1891–1956) tarafından yönetilen yirmi beş sanatçı, 1921’de kendilerini yeni komünist topluma hizmet eden endüstriyel tasarım, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlar uygulamalarına adanmak için “sanat için sanat”tan vazgeçerek karşıt bakış açısı geliştirdiler. Bu konstrüktivistler, sanatçıya resim gibi gereksiz şeyler üretmeyi bırakıp postere yönelmesi çağrısında bulundular, çünkü “bu tür çalışmalar artık yeni hayat için eski atıkları temizleyen toplumun bir vatandaşı olarak sanatçının görevidir.” Tatlin, heykelticilikten, minimum yakıtla maksimum ısı verecek bir soba tasarımına geçti ve çağdaşı Rodchenko grafik tasarım ve foto muhabirliği için resim yapmayı bıraktı (Meggs&Purvis, 2012, s.301).

Lissitzky buna kendi soyut resimleri, heykelleri ve oda yerleştirmeleriyle karşılık verdi ve bunlara toplu olarak "Proun" ("Yeninin Onaylanması Projesi"nin kısaltması) adını verdi. 1917 Devrimi’nden sonra, diğer Konstrüktivist sanatçılar ve tasarımcılarla birlikte Lissitzky, Kübizm ve Rus Fütürizminden geliştirilen yeni bir sanatsal dili bulmakla ilgilendi(Aynsley, 2001, s.56–57).

Lissitzky, Ekim 1917 Rus Devrimi’ni insanlık için yeni bir başlangıç olarak gördü. Komünizm ve toplum mühendisliği yeni bir düzen yaratacak, teknoloji toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak ve sanatçı/tasarımcı (kendisine “inşacı” diyordu) insanlığa yeni bir nesneler dünyası inşa ederek sanat ve teknoloji arasındaki birlik daha zengin bir toplum ve çevre oluşturacaktı. Bu idealizm, özel estetik kullanımdan toplumsal yaşamın ana

akımına geçerken, grafik tasarımın vurgusunu arttırmasına neden oldu(Meggs&Purvis, 2012, s.301). 1919 tarihli ünlü siyasi afiş "Beyazları Kırmızı Kama ile Yen", anlatısal siyasi içeriğini yaratmak için geometrik formların ve mekansal yanılmanın dinamizmini kullandı; büyük bir kırmızı üçgen beyaz bir daireyi delerken, geometrik şekiller uzamsal boşluğa yayılıyordu. Lissitzky 1920'ler boyunca uluslararası alanda çalıştı, De Stijl etkinliklerine katıldı. 1922'de Düsseldorf'taki Birinci İlerici Sanatçılar Kongresi'ne katıldı ve Kurt Schwitters'in Merz dergisine katkıda bulundu. Her ikisi de 1923'te Mayakovsky, Dlja Golosa (Ses İçin) şiirlerinden oluşan bir kitap ve Meyerhold'un Güneşe Karşı Zafer adlı oyununun tasarımlarını yapmıştır. Şairler ve oyun yazarlarıyla işbirliği içinde çalışmıştır. Bu çalışmalarda Lissitzky, birleşik bir görsel unsur olarak tipografiye güçlü bir ilgi göstermiştir. (Aynsley, 2001, s.56–57).

Savaş sonrası Almanya, 1920'lerin başında gelişen doğu ve batı fikirlerinin buluşma noktasıydı. Mükemmel Alman baskı tesislerine erişim, Lissitzky'nin tipografik fikirlerinin hızla gelişmesini sağladı. Fotomontaj, baskiresim, grafik tasarım ve resim konusundaki muazzam enerjisi ve deney yelpazesi, onun batı Avrupa'ya suprematist ve konstrüktivist fikirlerin aktığı anayol haline gelmesini sağladı. Birkaç yayın için editöryal ve tasarımcı görevlendirilmesi, fikirlerinin daha geniş bir kitleyi etkilediği önemli araçlardı(Meggs&Purvis, 2012, s.302).

1920'lerin başlarında Sovyet hükümeti yeni Rus sanatını resmi olarak teşvik etti ve uluslararası bir dergi aracılığıyla tanıtmaya çalıştı. Editör Ilya Ehrenburg (1891–1967), üç dilli Veshch (Rusça), Gegenstand (Almanca), Objet (Fransızca) dergisini oluştururken Lissitzky ile birlikte çalıştı. İsim ("nesne" anlamına gelir) böyle seçildi çünkü editörler sanatın yeni nesnelerin yaratılması anlamına geldiğine, genç Avrupalı ve Rus sanatçılar ve tasarımcılar tarafından yönetilen yeni bir kolektif uluslararası yaklaşım inşa etme süreci olduğuna inanıyordu(Meggs&Purvis, 2012, s.302). 1920'lerin sonlarında Lissitzky, Sovyet katkısı olarak özellikle 1928'de Köln'deki uluslararası bir basın sergisi olan "Pressa"ya, 1929'da Stuttgart'taki "Film und Foto" sergisine ve 1930'da Dresden'deki Uluslararası Hijyen sergisini gibi çeşitli sergi tasarımları üretti. Buna göre, belgesel fotoğrafçılık; kitlesel politik grupların, işçilerin ve makinelerin soyut biçimlerinin görüntülerini yansıtarak dramatik bir ölçekte bir araya getirilmesidir. 1932'den itibaren görüntü düzenleme Lissitzky yaklaşımının merkezi haline geldi fakat Rusya Stalin yönetimindeyken deneysel çalışmayı sürdürmek zordu. Başlıca işi, uluslararası dağıtılan bir dizi mimari propaganda yayını SSCB inşaatı üzerinde çalışmaktı. (Aynsley, 2001, s.56–57).

3. EL (LAZAR MARKOVICH) LISSITZKY

Lissitzky, 1791'den itibaren Yahudi nüfusunun yerleştirildiği Rusya'nın doğu ve güneyinde yer alan 25 vilayetten oluşan yerleşim sınırında doğmuştur. Lissitzky'nin babası Almanca, İngilizce ve Eskinazice bilen ve boş zamanlarında Avrupa edebiyatı tercümeleyen bir özgürlükçüydü. Lissitzky başlarda prestijli St. Petersburg Sanat Akademisi'nde bir mimarlık kariyeri hayal etmiş olsa da Yahudilerin, Rus üniversite ve akademilerine kabul edilmediği için okula girememiştir. Bu nedenle yurt dışına çıkarak, Almanya'nın Darmstadt kentinde mimari mühendislik derecesi almış, Birinci Dünya Savaşı'nın başlarında Rusya'ya geri dönmüştür. Sanatçılar üzerindeki siyasi baskılar Rus otoritelerinin Yahudileri hain olarak görmesinin resmi bir politikaya dönüştüğü Birinci Dünya Savaşı ile 1917 Devrimi arasındaki kısa dönemde daha da artmıştır. Bu baskılar karşısında sindirmeye direnecek bir kimlik arayışı Rus Yahudi sanatçılar için önem arz etmekteydi. Bu nedenle bu sanatçıların ortak amacı çağdaş uluslararası akımlardan beslenerek Yahudilik varlığını sürdürebilecek bir sanat anlayışı yaratmaktı. Lissitzky' de Rusya'ya döndüğü 1914 yılından devrimin başlangıcına dek bu amacı paylaşmıştır. Fakat Lissitzky farklı olarak Batı sanatının avangard akımlarına da büyük bir ilgi duymaktadır (Margolin, 2012 36-37).

Yahudi kökenleriyle ilgili deneysel ilk çalışmaları, figüratif serbest stilde günlük hayat konularını resimlediği parşömenlerdir. 1919'da Marc Chagall'ın daveti üzerine Vitebsk Halk Sanat Okulu'nda mimarlık ve grafik sanatı dersleri vermeye başladı. Burada Kazimir Malevich ile tanışmasından sonra nesnesiz, manevi anlamı olması amaçlanan düz renkli, radikal soyut resimler yaparak Süprematizm'i geliştirdi. El (Lazar) Lissitzky, Sovyet erken avangardının en yenilikçi tasarımcılarından biriydi. Mimari geçmişine dayanan yaklaşımı grafik tasarım, fotoğrafçılıkta, mobilya, sergileme tasarımı ve mimari tasarımların da da mekan ve soyutlamayı araştırmıştır (Aynsley, 2001, s.56–57).

Sanatı iletme çabalarının yanı sıra, Lissitzky hayatı sanat yoluyla iyileştirmeye çalıştı. Komünist ideolojinin ateşli bir savunucusuydu ve hayatının ve enerjisinin çoğunu onun hizmetine adadı. Yaşamı boyunca tipografi, sergi tasarımı, fotomontaj ve kitap tasarımı alanlarında önemli yenilikler ve değişiklikler yaparak eleştirel saygın eserler üreterek sergi tasarımlarıyla uluslararası tanınırlık kazandı. El Lissitzky kariyeri boyunca, özellikle grafik, sergi ve mimari tasarım alanlarında çağdaş sanat üzerinde geniş etkisi olan bir dizi yöntem, fikir ve hareket öngördü (fahrenheitmagazine, t.y).

1925'te Rusya'ya döndükten sonra Lissitzky, yayınlara, sanat yönetimine, bazı mimari tasarım projelerine ve kapsamlı yazışmalara ek olarak Sovyet hükümeti için büyük sergi projelerine oldukça fazla zaman harcadı. Tüberkülozla on sekiz yıllık savaşı iki yıl önce başlamıştı. Aralık 1941'de, Almanya'nın Rusya'yı işgalinden altı ay sonra, Lissitzky öldü. Sosyal sorumluluğu, hedeflerine hizmet edecek teknolojiye ulaşılabilecek ustalığı ve yaratıcı vizyonu El Lissitzky, bir tasarımcı için bir mükemmellik standardı belirledi. Daha sonra tipograf Jan Tschichold şöyle yazdı: "Lissitzky büyük öncülerden biriydi. . . . Dolaylı etkisi yaygın ve kalıcıydı. . . . Adını hiç duymamış bir nesil. . . omuzları üzerinde durur."(Meggs&Purvis, 2012, s. 304-307). Konstrüktivist El Lissitzky, "Basılı sayfadaki kelimeler dinlenmek için değil, bakılmak içindir" dedi. Tasarımlara nasıl bakıyoruz ve görsel olarak birleşik olanları nasıl yaratıyoruz? Cevabın dengeyle ilgisi güçlüdür. Önde gelen bir Rus konstrüktivist El Lissitzky, grafik tasarımın sosyal düzeni etkileme gücüne inanıyordu. Basılı çalışmaları ve dersleri aracılığıyla konstrüktivist kuramın ve üslubun Avrupa'nın geri kalanına yayılmasına yardımcı oldu (Arntson, 2007, s. 64).

4.TİPOGRAFİNİN YENİDEN İNŞASI

Okuma yazma bilincinin düşük olduğu bir dönemde, tasarımcılar geometriye ve basitleştirilmiş Kiril alfabesine dayalı grafik tasarımın hedeflenen okuyucular için daha erişilebilir olacağına inanıyorlardı(Aynsley, 2001, s.56-57). Lissitzky bu amaç doğrultusunda ayrıca mimari mühendislik eğitiminin verdiği donanım ve bakış açısıyla tipografiyi yeniden inşa etmiştir. Bunu bir mimarın tasarımında kullandığı malzemeler yerine tipografi ve görselleri kullanarak yapmıştır.

Tipografi, yazılı bir düşüncenin görsel bir biçim almasıdır. Bu görsel biçimin birleşenlerinin seçimi, var olan karakterlerinin sayısı ve çeşitliliği nedeniyle, düşüncenin okunurluğunu ve okuyucunun ona karşı duygularını psikolojik olarak etkileme gücüne sahiptir. Tipografi bir tasarımın karakteri ve duygusal niteliği üzerindeki etkili öğelerden biridir. İzleyicide nötr bir etki oluşturabilir veya tutkuları harekete geçirebilir; sanatsal, politik veya felsefi hareketleri sembolize edebilir(Ambrose & Harris, 2014, s. 6). Lissitzky, genellikle Elementarizm olarak adlandırılan bir tarzda bir dizi afiş ve kitap tasarımı için boşlukta yüzen soyut formları kullandı. Ana renkleri ve saf geometriyi kullanarak, evrensel düzeyde anlaşılabilen bir görsel dil olacağına inanıyordu (Aynsley, 2001, s.56-57).

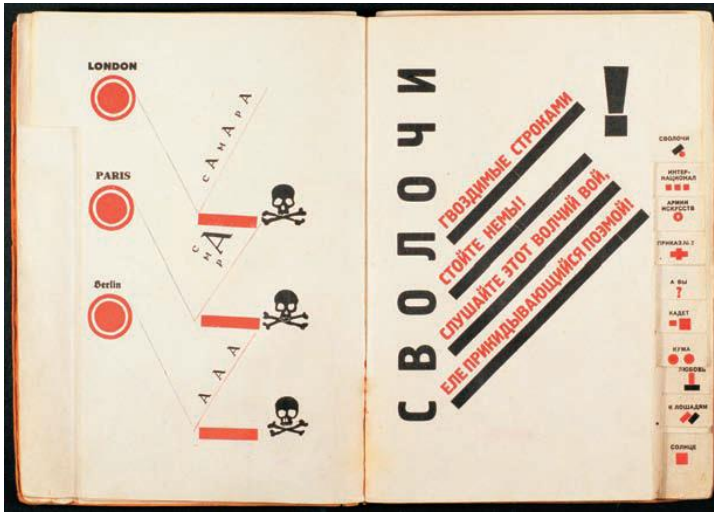
Bir tasarımcı olarak, Lissitzky kitabı süslemedi, onu tüm bir nesne olarak görsel anlamda programlayıp yeniden inşa etti. Vladimir Mayakovski'nin 1923 tarihli, "For the Voice" adlı şiirlerinden oluşan ve aynı zamanda "For Reading Out Loud" olarak tercüme edilen kitabında, Lissitzky, Rusça bilmeyen bir Alman dizgici tarafından düzenlenen sadece metal hurufat öğelerle tasarlanmıştır(Meggs&Purvis, 2012, s.302). El Lissitzky, ızgara sistemlerinin geliştirilmesi için zemin hazırlayan tipografi ve tasarım kurallarını da geliştirdi. Vladimir Mayakovski'nin şiirlerinden oluşan bir kitap tasarlayarak şunları yazdı: "Sayfalarım, bir piyanonun kemana eşlik etmesi gibi şiirle ilgilidir. Düşünce ve ses, şair için, yani şiir için birleşik bir hayal gücü oluşturduğundan, şiir ve tipografik öğelere eşdeğer bir birlik yaratmak istedim" (Arntson, 2007, s.29-30).



Görsel 3. Lissitzky, 1923, For Reading Out Loud Kitap kapağı (Meggs&Purvis, 2012, s.304)

Nokta tek başına bir husus olarak, uzayda bir işaret olarak bulunur ve ayrıca bir çizginin başlangıcı olabilir. Birlikte birçok nokta, tekdüzeliğe, tekrara, ölçeğe veya niceliğe bağlı olarak düzenlilik veya çeşitlilik yaratan

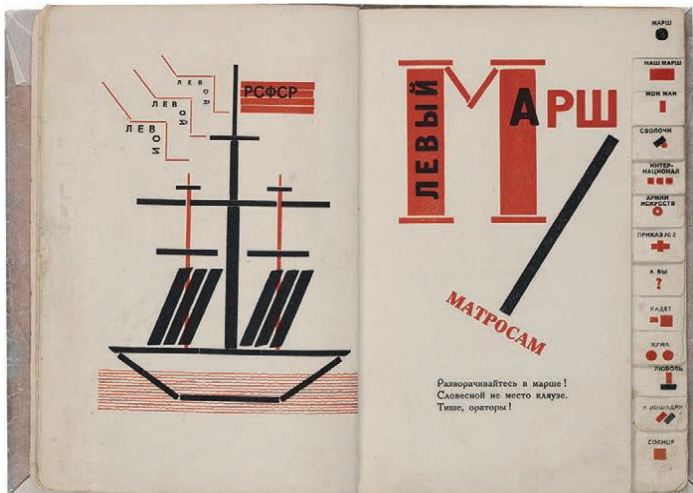
ve gergin veya rahat duyarlılıkları ifade edebilen bir ritim veya düzen oluşturmaya başlar. Çizgi, herhangi iki nokta arasındaki bir yoldur. Düz, kavisli, kalın, ince, yatay, çapraz, pürüzlü, katı, hareketli veya kesik olabilir. Yumuşak, duylara hitap eden çizgiler dinginlik ve uyum anlamına gelirken keskin, zikzak çizgiler uyumsuzluk ve gerilimi çağırır. Birbirine yaklaşan iki çizgi, uzakta bir noktanın kaybolduğu anlamına gelebilir ve iki boyutlu bir uzayda üç boyutlu bir yanılsama yaratabilir. Yatay çizgiler açık düzlemleri gösterir, dikey çizgiler güç ve kuvveti çağırır. Çizgiler, hareketi, önemi, ritmi ve yukarı veya aşağı hareketi ifade eden zarif araçlardır ve görsel hiyerarşiler ve kapanış oluşturmada birincil yardımcılardır. Basitçe söylemek gerekirse, tamamlama, insan beyninin tamamlanmamış bir daireyi gözlemleme ve onu hayallerimizde tamamlanmış olarak algılama yeteneğidir. El Lissitzky eserlerinde çizgileri vurgulu ve anlamlı bir şekilde kullanmıştır (Dabner, Stewart & Zempol, 2014, s.35). Lissitzky tipografik çalışmalarında temel sanat öğelerinden olan nokta ve çizgiyi sıklıkla kullanmıştır. Çalışmalarında çizgiler yatay, dikey ve diyagonal olarak yerleştirilmiştir. Tasarımda nokta, Görsel 3. ve Görsel 4.'te görebileceğimiz gibi kırmızı renkte kullanılmıştır. Çalışmalarda renk olarak kırmızı, siyah ve zemin rengi yani kullanılan malzemenin rengi bulunmaktadır. Kullanılan kağıt kaba kağıt olarak tabir edilen daha az maliyetli bir kağıttır. Aynı şekilde az renk kullanımı da görülmektedir.



Görsel 4. El Lissitzky, Berlin, 1923 (Ambrose and Harris, 2009, s. 15).

Görsel 4 'de El Lissitzky, Mayakovsky'nin "For the Voice" adlı şiir kitabında sadece tipografik bir tasarım yapmıştır. Bu tasarım 1923'te Berlin'de yayınlanmıştır. Grafik tasarımcının rolü, bir belgeyi yorumlanmasını ve sanatçı, tasarımcı, tipograf ve filozof arasındaki sınırları bulanıklaştıran becerileri kullanarak bir tasarım üretmeyi içermektedir (Ambrose and Harris, 2009, s. 15). Tasarımda kullanılan görseller, tipografiyi anlam yönünden desteklemektedir.

Sağ kenardaki kalıp kesim sekme dizini, okuyucunun bir şiir bulmasına yardımcı olmaktadır. Her şiirin başlığı, içeriğini belirten soyut öğelerle gösterilmiştir. Mekânsal kompozisyon, öğeler arası zıtlık, formların sayfanın negatif alanı ile ilişkisi ve üst üste binen renk gibi baskı olanaklarının anlaşılması bu çalışmada önemliydi (Meggs&Purvis, 2012, s.302). Kullanılan piktogramlar grafiksel dili güçlendirmektedir



Görsel 5. El Lissitzky, Berlin, 1923 (Meggs&Purvis, 2012, s.304).

“For the Voice” kitabında sanatçı tüm kompozisyon elemanlarını görsel olarak tasarlayarak, kullandığı tipografik elemanlar ile yeniden inşa etmiştir. Bu tasarımdaki önemli kısım tasarım elemanlarının görsel ilişkileri ve aralarındaki zıtlıklar, biçimlerin sayfanın negatif alanıyla olan ilişkileri ve baskı olanaklarının doğru değerlendirilerek kullanılmış olmasıdır. Lissitzky’nin çoğu grafik biçim ve imajlarda olduğu gibi “For the Voice” için kullandığı imajlarında ikili anlamları bulunmaktadır. Soyut görsel oluşturmalarının yanında iletişimsel işleve de cevap vermektedirler. Batılı tasarımcılara göre bu tasarımlar ustaca hazırlanmış soyut kompozisyonlardır. Oysaki Lissitzky’nin Malevich’den öğrencisi yalın biçimleri, görsel iletişim sembollerine çevirdiğini algılayamamışlardır. Bu üsluptaki eserleriyle tipografik tasarıma yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapmıştır (Bektaş, 1992, s.61).

Bir tasarımcı mesajı iletme ve yaymada, metin ve görüntüleri sonsuz sayıda düzenleyebilir fakat gerçek amaç etkili bir şekilde iletişim kurmaktır. Örneğin, bir gazetenin ön sayfası neden 500 kelime ve büyük bir resim, manşet ve özet içermektedir? Çünkü bu format, okuyucular tarafından kabul edilen alışlagelmiş bir durum ve büyük ölçüde farklı olan herhangi bir şey, onların bir gazete satın almalarını veya okumalarını engelleyebilir. Alışlagelmiş düzenler, tasarımcıları her işe sıfırdan başlamak zorunda kalmaktan kurtarır. Ancak bu, yeniliğe yer olmadığı anlamına da gelmez. Aksine, yenilik yerleşik düzenin sınırları içinde meydana gelme eğilimindedir. Tasarım düzenleri, toplum için yararlı ve gerekli bir unsurdur. Örneğin, otayol işaretleri, sürücüler tarafından anında anlaşılacak mesajları ilettikleri için işlevlerini yerine getirmektedir. İşaretler etkili bir şekilde iletişim kurmasaydı, kazalar daha fazla olurdu. Diğer taraftan, eleştirel sorgulamanın yapıbozum yöntemi, bize sunulan önceden belirlenmiş değerlere meydan okuyarak anlamın nasıl inşa edildiğini inceler. 'Yapıbozum' terimi, 1960'larda Fransız filozof Jacques Derrida tarafından anlamın nasıl inşa edildiğine bakan bir bakış açısını tanımlamak için icat edildi. Kabul edilen değerlere meydan okuyarak veya yapısını bozarak anlam farklı şekillerde iletilebilir. Örneğin, sayfa numaraları neden küçük olmalı ve bir sayfanın köşesinde yer almalıdır? Neden büyük ve bir sayfanın ortasında olamazlar (Ambrose ve Harris, 2009, s. 15). Lissitzky çalışmalarında “yapıbozum” görülmektedir.

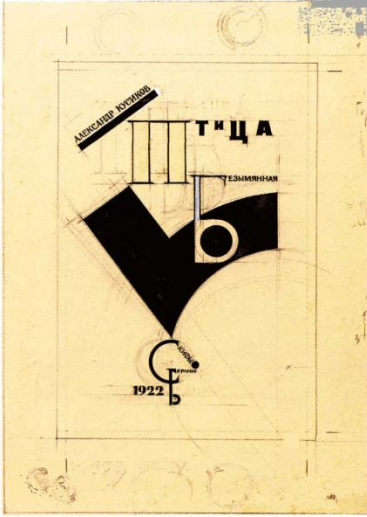


Görsel 6. The Isms of Art, Kİtap Kapak Tasarımı (Meggs&Purvis, 2012, s.305).

1920'lerin en etkili kitap tasarımlarından biri, Lissitzky'nin Dadaist Hans Arp ile birlikte editörlüğünü yaptığı “The Isms of Art” (1914–1924) idi. Lissitzky'nin bu kitap için hazırladığı format, bilgiyi organize etmek için görsel bir planın yaratılmasına yönelik önemli bir adımdı. Başlık sayfası için kullanılan üç sütunlu yatay ızgara yapısı ve metin için kullanılan üç sütunlu dikey ızgara yapısı ile kırk sekiz sayfa mimari bir çerçeve içerisinde düzenlemiştir (Meggs&Purvis, 2012, s.302-304). Sanatçının (Görsel 8) “The Isms of Art” adlı kitap kapağı tasarımı layout (sayfa düzeni) ve grid (ızgara) sistem üzerine yaptığı çalışmalara örnek teşkil etmektedir.

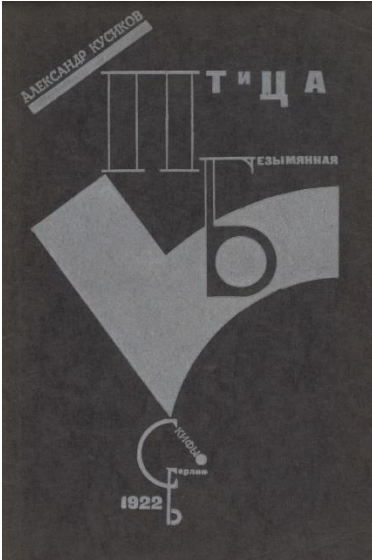
Görsel 6'da yer alan çalışmasında Lissitzky, tasarımda asimetrik denge, kontrast ve beyaz alan vb. diğer tasarım öğeleri ve tasarım ilkelerini ustaca kullanmıştır. Lissitzky büyük, kalın sans-serif sayıları kullanarak, sayıların kompozisyon öğeleri haline gelmesini sağlamıştır. Sans-serif tipografi ve cesur kuralların bu şekilde ele alınması, modernist estetiğin erken bir ifadesidir (Meggs&Purvis, 2012, s.302-304).

Konstrüktivist sanatçılar nesnelerin arasındaki ve etrafındaki boşluğun yani negatif alanın, yapının kendisi kadar önemli olduğunu vurgulamıştır (Hodge, 2011, s. 124). El Lissitzky'nin Görsel 7. ve Görsel 8.) 1922'de yayınlanan çalışması tipografide pozitif ve negatif alan kullanımına örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 7. El Lissitzky, Alexander Kusikov'un Ptitsa Besymannia adlı kitap kapağı taslak çalışması (Aynsley, 2001, s. 57).

Lissitzky'nin, Alexander Kusikov'un Ptitsa Besymannia (Bird Without Name) şiir kitabına ait tasarımının taslak hali Görsel 7'de görülmektedir. Sanatçı tasarımında negatif ve pozitif alanları kullanarak kompozisyonda kuş kafası oluşturmaya çalışmıştır (Aynsley, 2001, s. 57).



Görsel 8. El Lissitzky, Alexander Kusikov'un Ptitsa Besymannia adlı kitap kapağı tasarımı, 1922, Museum Of Modern Art

Bir tasarımda kelimeler kullanılmadan da göstergeler yoluyla algı oluşturulabilir. Tipografi bu nedenle tasarımcı için güçlü bir araçtır. Harflerin belirli bir şekilde yerleşimi, harfin oluşturduğu negative pozitif alan tasarımcı için kompozisyonuna içerğine göre düzenlenebilmektedir. Görsel 8.'de bulunan çalışmada tipografi görsel iletişim tasarım etkili bir şekilde kullanılmıştır.



Görsel 9. El Lissitzky, Veshch Kapak Tasarımı, 1922 (Rubio, 2014, s. 110).

Lissitzky, kitap kapak tasarımlarında dinamik bir diyagonal eksenle, öğelerin asimetrik dengelenmesiyle, sayfanın ağırlığının yüksek olmasıyla oluşturmuştur (Meggs&Purvis, 2012, s.302). Görsel 9.'da yer alan çalışma kapak tasarımında da harf diyagonal bir şekilde yerleştirilmiştir.

Okunurluk belli bir yazı karakterinin doğasında olan x- yüksekliği, karakter şekli, kapatılmış alan büyüklüğü, çizgi kontrastı ve yazı ağırlığı gibi fiziksel özellikleri yoluyla bir harf biçimini diğerinden ayırt edebilme yetisini ifade etmektedir. Bilginin mutlak berraklığı müdahale eden etmenlerin en az seviyede oluşuyla birleştiğinde okunur yazı oluşur. Okuturluk bir yazı veya tasarım parçasının “anlama” yetisini etkileyen özellikleri ile ilgilidir. Bazı tasarımlarda okunurluluk azaltılmış ancak metin tasarımının mesajı hakkında düşüncelerimize şekillendiren dinamik bir hareket duygusu iletmektedir (Ambrose ve Harris, 2014, s.14). Bir tasarımcı tasarımda okuturluluğu bir çok şekilde yapabilir. Tasarımda renk, doku, boyut, kontrast vb. tasarım ilk ve elemanları ile hiyerarşiyi sağlayabilir.

Lissitzky'nin yenilikçi düşünce ve tasarım çalışması vizyonu diğer ülkelere de yayılmıştır. Almanya'da Lissitzky ve Bauhaus, reklam ve ambalaj tasarımını etkilemiştir. Çağdaş tasarımcı Paula Scher, Lissitzky'nin yerleşim planlarının güçlü konstrüktivist yaklaşımını hareketi yansıtan modern bir tasarım yaratmak için kullanmaktadır (Arntson, 2007, s.29-30).

5. SONUÇ

Tipografinin duyguları iletmedeki etkisi yadsınamaz. Lissitzky; tipografiyi görsel iletişim aracı olarak kullanmıştır. Özellikle “for the voice” eserindeki harflerin ve piktogramların tipografik düzenlemeleri ile izleyiciye aktarılması buna güzel bir örnektir. Lissitzky bu tasarımları yaparken görsel harmoniyi kaybetmemiş bunun yanı sıra iki boyutlu çalışmalarına anlam olarak derinlik katmıştır. Sanatçı tipografiyi yeniden inşa ederken mesajı karşıya etkili bir şekilde ulaştırmıştır. Tipografiyi yapıbozuma uğratarak önce parçalamış, sonra yeniden inşa etmiştir. Günümüzde sayısal ortamda kullandığımız tipografinin öncülerinden olmayı başaran sanatçı birçok akıma ve sanatçıya ilham olmuştur. Tipografi ile birlikte tasarımda izgara sistemi ve sayfa düzeninde getirdiği yenilikler grafik tasarıma yön vermiştir. Tasarımda kullandığı görseller ve bu görsellere uygun tipografi seçimi ile tasarıma bütünlük kazandırmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda sanatçının eserlerinin günümüz sanatçılarına ve grafik tasarım alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda sanatçının eserlerine grafik tasarım eğitimi içerisinde daha fazla yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ambrose, G., Harris Paul. (2014). Grafik Tasarımda Tipografi. Literatür: İstanbul.
- Ambrose, G., Harris Paul.(2009).The Fundamentals Of Graphic Design. AVA Publishing: Switzerland.
- Antmen, A. (2016). 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Arntson, A. E. (2007). Graphic Design Basics. Thomson Wadsworth : USA.
- Aynsley, Jeremy (2001). Pioneers of Modern Graphic Design A Complete History. Octopus Publishing: London.
- Bektaş, D.(1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Dabner, D., Stewart,S. & Zempol, E. (2014). Graphic Design School.Wiley: ABD.
- Hodge Susie.(2011). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. (E. Gözgülü). Domingo: İstanbul.
- Margolin, V. (2012). Ütopya Mücadelesi. Espas Yayınları.(M. E. Uslu Çev.) (Orjinal eserin yayın tarihi 1997)
- Meggs, P. B.& Purvis, A.W.(2012). Meggs History of Graphic Design. John Wiley & Sons, Inc: ABD.
- Rubio, M. O.(2014). Lissitzky L'experience De La Totalite. Editions Hazan.
- Weill, Alain. (2009). Grafik Tasarım. 3.baskı. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

İnternet kaynakları

- Rusmuseumvmr.(t.y).https://rusmuseumvmr.ru/data/collections/painting/19_20/zh_9484/index.php?lang=en adresinden erişilmiştir.
- fahrenheitmagazine, (t.y). El Lissitzky: goal-oriented creation <https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/plastik/lissitzky-hedef-odakl%C4%B1-yarat%C4%B1m#view-1> adresinden erişilmiştir.
- Moma, (t.y). El Lissitzk, Ptitsa bezemi eseri. <https://www.moma.org/collection/works/14543> adresinden erişilmiştir.