AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANASANAT DALI

KONSTRÜKTİVİZM VE SOSYALİST GERÇEKÇİLİKTE RODCHENKO ÖRNEĞİ

BURAK ELDEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doç. UĞUR GÜNAY YAVUZ

ANTALYA, 2026

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANASANAT DALI

KONSTRÜKTİVİZM VE SOSYALİST GERÇEKÇİLİKTE RODCHENKO ÖRNEĞİ

BURAK ELDEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doç. UĞUR GÜNAY YAVUZ

ANTALYA, 2026

KABUL VE ONAY SAYFASI

Burak ELDEK tarafından hazırlanan "Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilikte Rodchenko Örneği" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Fotoğraf Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir. …./…./….

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Jüri Başkanı		
Jüri Üyesi (Danışman)		
Jüri Üyesi		

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞÇAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu tezin planlaması, araştırılması ve yazım sürecimde değerli vaktini ayırarak sabırla yol gösteren, akademik birikimiyle Lisans ve Yüksek Lisans sürecimde hep yanımda olan kıymetli danışmanım Doç. Uğur Günay Yavuz'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın farkı aşamalarında fikirlerini paylaşan ve yapıcı eleştirileriyle katkıda bulunan Bölüm Başkanımız Dr. Öğretim Üyesi Nafia Özdemir ve sayın öğretim üyelerimiz Doç. Handan Dayı, Dr. Öğretim Üyesi M. Uluç Ceylani, Öğretim Görevlisi Ahmet Sait Yıldız hocalarıma şükranlarımı sunarım.

Tüm eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, her zorlukta yanımda olan sevgili aileme, Güzel Sanatlar serüvenime başlamamda desteklerini esirgemeyen atölye hocam sayın Cahit Malçok'a ve bu uzun soluklu süreçte sabırla yanımda olup bana güç veren arkadaşlarım Hayati Botan Güner, Ferhan Şerifoğlu, Cem ve Özce Bağdu'ya teşekkür ederim

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Burak Eldek
	Numarası	202353015003
	Anasanat Dalı	Fotoğraf
	Danışmanı	Doç. Uğur Günay Yavuz
	Tezin Adı	Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilikte Rodchenko Örneği

ÖZ

"Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilikte Rodchenko Örneği" adlı çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Çarlık Rusyası'nın son yılları ve Bolşevik devrimi süreçlerinde ortaya çıkan Konstrüktivizmin, tarihi süreci, tanımı, kuramı ve sanatçıları ile Konstrüktivizmin dünya sanatındaki rolü ve etkisi incelenmiştir. Fotoğraf, resim, heykel, grafik, mimari, sahne tasarımı gibi disiplinlerdeki üretimleri tarihsel, kuramsal ve uygulama düzlemlerinde ele alınarak, diğer akımlarla etkileşimleri araştırılmıştır. Geleneksel sanattan bir kopuşun ifadesi olan akımın politik yönlerine değinilerek, sanatın, devrim sonrası oluşturulan yeni toplumdaki etkisi ve katkısı incelenmiştir.

İkinci bölümde; Marksizm ve sanat konusu incelenerek, Marksist estetik kavramı ile bu kavrama dair Marksist literatürde felsefi, teorik, pratik, politik çalışmalarının yanında sanat ve sanat kuramları hakkında kafa yormuş, üretmiş Marksistler; Lenin ve Troçki'nin görüşlerine yer verilmiştir. Marksist estetiğin oluşturulmasında ortaya atılan paralel olmayan bu görüşler, sonraki bölümlerde ortaya çıkacak olan Sosyalist Gerçekçilik üzerine tartışmaların temelini

oluşturmaktadır. Sosyalist Gerçekçiliğin temelini oluşturan kavram ve görüşler yine bu bölümde incelenmiştir.

Üçüncü bölümde; Sosyalist Gerçekçilik akımının ortaya çıkış süreçleri ve resmi sanat anlayışı haline gelmesi, Sosyalist yapılanmada sanat ve Bolşevik devrimi sonrası kurulan sanat kurumları ile akademiler araştırılırken ve 2. Dünya Savaşı sürecinde ideolojik mücadele alanlarından biri olan sanatın rolü incelenmiştir. İdeolojilerden bağımsız olarak Sovyetler Birliği ve Nazi Almanya'sının sanata politik yaklaşımları, onu propaganda aygıtı haline getirmeleri Walter Benjamin'in çalışmaları üzerinden ele alınmıştır.

Son bölümde ise Rodchenko'nun biyografisi ile birlikte Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilik dönemlerindeki teorik ve pratikteki üretim süreçleri, sanatsal ve düşünsel hayatına yer verilir. Sanatçının politik dilinin oluşması, diyagonal kadrajının ideolojik işlevi, fotomontajın sınıfsal estetikle ilişkisi ve üretiminin estetiği bu bölümde araştırılırken, Konstrüktivist anlayışıyla Sosyalist Gerçekçilik arasındaki gerilimler ve bağlantılar incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Konstrüktivizm, Sosyalist Gerçekçilik, Alexander Rodchenko, Avangart, Marksist Estetik, Fotoğraf.

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	Burak Eldek
	Number	202353015003
	Department	Photography
	Supervisor	Assoc. Prof. Uğur Günay Yavuz
	Thesis Title	The Case of Rodchenko in Constructivism and Socialist Realism

ABSTRACT

The study titled "The Case of Rodchenko in Constructivism and Socialist Realism" consists of four chapters. The first chapter examines the historical process, definition, theory, and key artists of Constructivism, which emerged during the final years of Tsarist Russia and the Bolshevik Revolution, while also exploring its role and impact on world art. Works in various disciplines—such as photography, painting, sculpture, graphic design, architecture, and stage design—are analyzed at historical, theoretical, and practical levels, along with their interactions with other movements. The political dimensions of the movement, which represent a rupture from traditional art, are addressed, and the influence and contribution of art to the new society established post-revolution are investigated.

The second chapter examines the subject of Marxism and art, focusing on the concept of Marxist aesthetics and the philosophical, theoretical, practical, and political works within Marxist literature. The perspectives of Marxists who engaged with and contributed to art and art theory, specifically Lenin and Trotsky, are discussed. These divergent views on the formation of Marxist aesthetics constitute the foundation for

subsequent debates on Socialist Realism. The concepts and perspectives that form the basis of Socialist Realism are also analyzed in this chapter.

The third chapter investigates the emergence of the Socialist Realist movement and its transition into the official art style. This section explores art within the socialist structure, the art institutions and academies established after the Bolshevik Revolution, and the role of art as a field of ideological struggle during World War II. Independent of specific ideologies, the political approaches to art in the Soviet Union and Nazi Germany—and the transformation of art into a propaganda apparatus—are examined through the works of Walter Benjamin.

In the final chapter, Rodchenko's biography is presented, alongside his theoretical and practical production processes during the Constructivist and Socialist Realist periods, as well as his artistic and intellectual life. While exploring the formation of the artist's political language, the ideological function of his diagonal framing, the relationship between photomontage and class aesthetics, and the aesthetics of his production, the tensions and connections between Constructivist understanding and Socialist Realism are analyzed.

KEYWORDS: Constructivism, Socialist Realism, Alexander Rodchenko, Avant-Garde, Marxist Aesthetics, Photography

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI i
TEŞEKKÜR.....ii
ÖZ.....iii
ABSTRACT.....v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....vii
GÖRSEL DİZİN.....viii
GİRİŞ.....1
1. BÖLÜM: KONSTRÜKTİVİZM.....4
1.1. Rusya'da Akımın Ortaya Çıktığı Dönem.....4
1.2. Tanım Kuram ve Sanatçılar.....7
1.3. Dünya Sanatına Etkisi.....14
2. BÖLÜM:MARKSİZM VE SANAT.....19
2.1. Marksizmin Sanata Yaklaşımı ve Marksist Estetik.....19
2.2. Marksist Estetik Üzerine Düşünceler ve Denemeler.....21
2.2.1. Lenin 21
2.2.2. Troçki 24
3. BÖLÜM: SOSYALİST GERÇEKÇİLİK.....26
3.1. Sosyalist Yapılanmada Sanat ve Sosyalist Gerçekçilik.....26
3.2. Devrim Sonrası Sanat Kurumları ve Akademiler.....28
3.3. Dünya Savaşı Sürecinde Sanat ve Propaganda.....*30*
4. BÖLÜM: KONSTRÜKTİVİZM VE SOSYALİST GERÇEKÇİLİK DÖNEMLERİNDE RODCHENKO.....34
4.1. Alexander Rodchenko'nun Biyografisi.....34
4.2. Erken ve Genç Dönem Eserleri.....35
4.3. Rodchenko ve Sosyalist Gerçekçilik.....*48*
SONUÇ.....56
KAYNAKÇA.....59
EKLER.....62

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Marat'ın Ölümü, Jacques Louis David	5
Görsel 2.	Halka Yol Gösteren Özgürlük, Eugéne Delacroix	6
Görsel 3.	Tatlin Kulesi (III. Enternasyonel Anıtı), Vladimir Tatlin	8
Görsel 4.	İşçi Kulübü, Alexander Rodchennko	9
Görsel 5.	Strastnoy Bulvarı İçin Bulutlarda Demir, El Lissitzky	10
Görsel 6.	Siyah Kare, Kazimir Malevich	11
Görsel 7.	Sahne Tasarımları ve Kostümler, Kazimir Malevich	12
Görsel 8.	Beyazları Kırmızı Kama İle Yenin, El Lissitzky	13
Görsel 9.	Bauhaus Tasarımları ve Konstrüktivist Satranç Masası	15
Görsel 10.	LEF Dergisi Kapak Tasarımı, Alexander Rodchenko	16
Görsel 11.	Potemkin Zırhlısı Film Afişi, Alexander Rodchenko	17
Görsel 12.	Sarı, Kırmızı, Mavi, W. Kandinsky	18
Görsel 13.	Anavatan Çağırıyor, Afiş, Irakli Moiseevich Toidze	27
Görsel 14.	İradenin Zaferi, Film Afişi, Eric Ludvig Stahl	31
Görsel 15	Berlin'in Düşüşü, FilmAfişi, B. A. Zelensky, N. M. Homov	32
Görsel 16.	Anne Portresi, Alexander Rodchenko	33
Görsel 17.	Mekansal Yapı No. 12, Alexander Rodchenko	36
Görsel 18.	Bunun Hakında, Fotomontaj, Alexander Rodchenko	37
Görsel 19.	Kitaplar, Afiş, Alexander Rodchenko	38
Görsel 20.	Saf Sarı, Saf Kırmızı, Saf Mavi, Alexander Rodchenko	39
Görsel 21.	Dalış, Fotoğraf, Alexander Rodchenko	41
Görsel 22.	Leicalı Kız, Fotoğraf, Alexander Rodchenko	42
Görsel 23.	Yapısal Asma Alan No. 11, Alexander Rodchenko	43
Görsel 24.	İsimsiz, Fotoğraf, Dziga Vertov	44
Görsel 25.	Reklam Afişleri, Alexander Rodchenko	47
Görsel 26.	İşçi Kulübü, Alexander Rodchenko	48
Görsel 27.	Beden Kültüre Geçit Töreni, Fotoğraf, Alexander Rodchenko	51
Görsel 28.	Kızıl Meydan'da Geçit Töreni, Alexander Rodchenko	51
Görsel 29.	Kızıl Meydan'da Spor Yürüyüşü, Alexander Rodchenko	52
Görsel 30.	Dinamo Spor Kulübü'nün Yürüyüş Kolu, Alexander Rodchenko	53
Görsel 31.	Borazanlı Öncü, Alexander Rodchenko	54

GİRİŞ

Geleneksel anlamda figüratif anlayıştan kopup, geometrik inşaya dayalı anlayışıyla 1914 yılında Rusya'da ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı özellikle resim, heykel, mimari gibi disiplinlerde etkili olmuş ve bu süreç fotoğraf, grafik ve sinema disiplinlerini de etkilemiştir (Turani,1995, s.73). Sanat tarihinde kısa bir süreç sürse de plastik ve görsel sanatlarla birlikte şiir gibi edebi alanlarda da etkisini görmek mümkündür (Nazım Hikmet, Yeni Sanat). 1917 Bolşevik Devrimi sonrası özellikle 1921'den itibaren Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde Sosyalist Gerçekçilik yaklaşımı bir tutum olarak benimsendiğinde Konstrüktivizm akımının sanatçılarından bir kısmı yurt dışına çıkarak Bauhaus gibi ekollerin yaratılmasında önemli unsurlar olmuşlardır. Özellikle plastik sanatlar ve tasarım konusunda bir milat olan Bauhaus ekolü günümüz sanat ve tasarım yaklaşımlarına bir başlangıç noktası olmuş, hem kuramsal hem de uygulama alanlarında kendinden sonra gelen anlayışları/akımları direkt veya dolaylı olarak etkilemiştir (Gombrich, 2024, s. 431,448, 449, 489).

Aynı şekilde Sosyalist Gerçekçilik akımı da, özellikle Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) 2. Dünya Savaşı'ndaki başarısı ve bununla beraber elde ettiği prestiji ile özellikle Avrupa kıtasında sempatisini arttırmış, bu da özellikle kıtanın entelektüel ve sanat hayatındaki eserlerde kendisini göstermiştir. Bu durum dünya savaşı sonrası başlayan Soğuk Savaş sürecinde tarafların entelektüel çevrelerinde de kamplaşmalara sebep olmuştur. Sosyalist Gerçekçilik akımının kazandığı bu prestijli durum, 1960'lar ile birlikte yükselen toplumsal hareketlerin de etkisiyle Ortodoks bir nitelikle kendisini göstermeye devam etmiş, ortaya çıkan akım veya sanatçıları etkilemiştir.

Bu araştırmada Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilik akımlarının ortaya çıkış süreçleri, anlayışları, ortaya koydukları üretimler ve kendilerinden sonra ortaya çıkan akım ve yaklaşımları nasıl etkiledikleri araştırılacaktır. Kapsam olarak tarihsel süreçlerinin yanı sıra avangard yaklaşımlar olan bu sanat akımları sadece felsefi, sosyolojik, tarihsel ve politik olarak değerlendirilmeyip, aynı zamanda ortaya koydukları üretimler ve eserler üzerinden örneklendirip, diğer sanat akımları üzerindeki etkileri araştırılacaktır.

Bu araştırma, en genel anlamda yirminci yüzyılın hemen başında ortaya çıkan bu iki akımın özelinde günümüze kadar olan etkilerini ele alan bir tartışmadır. Bu tartışma, sanatçıların ve insanların/izleyicilerin içinde yaşadıkları sosyal ve politik süreçleri yansıtmasının yanında bu üretim süreçlerinin estetik etkileri, durum ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasında ilişki kurma kapasitesi üzerine kuruludur. Üretim ilişkilerinin değişmesiyle iktidarlar evrimleşmiş ve her iktidar kendi ideolojisiyle sanat alanını biçimlendirmeye çalışmıştır. Günümüzde bu ilişki, üretim araçlarına sahip olan ayrıcalıklı sınıfın elinde tuttuğu devlet iktidarıyla, bankalar, şirketler gibi yapıların kurumsal sanat oluşumlarıyla, egemen ideolojinin üst yapısını oluşturmaya devam etmektedir. Konunun belirlenmesinde iktidar, onun kurumları ile sanat arasında kurulan ilişki, iki akım özelinde araştırılacaktır.

Konstrüktivizmin sanatsal üretimleri üzerine yapılmış literatürdeki geçmiş çalışmalar, akımın çoğunlukla biçimsel (formalist) yönüne odaklanmış veya sanatçı biyografileri üzerine yürütülmüşken, bu çalışma, akımın sanatçısı Rodchenko özelinde, onun seçtiği kompozisyonları ve kullandığı teknik tercihlerini, sınıf bilincini inşa eden politik bir dil olarak ele almıştır. Bu bakış açısıyla Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilik arasında oluşan ideolojik ve sanatsal gerilim, konunun Marksist literatürdeki teorik tartışmaları üzerinden ve tarihsel materyalist bir perspektifle yeniden çözümlenmektedir. Bu yönüyle çalışma, sanatın politik yapısı, değiştirip, dönüştürebilme gücü ile beraber, bir propaganda aygıtı olarak da kullanılmasını, Sovyetler Birliği'ndeki özgün uygulama pratiklerini, Rodchenko'nun görsel anlatım dili özelinde sentezleyerek literatürdeki teorik boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Temel amacı, Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilik akımları arasındaki ideolojik ve estetik dönüşüm süreçlerini Alexander Rodchenko'nun sanatsal üretimleri üzerinden inceleyen bu çalışma, nitel araştırma yöntemi temelinde hazırlanmıştır. Sanatçının yaşadığı süreçte, sanat eserlerinin salt estetik nesneler değil; aynı zamanda ideolojik ve politik bağlam içerisinde üretilmiş görsel söylem araçları olarak değerlendirilmesi tarihsel araştırma yöntemi, görsel çözümleme ve

kuramsal metin analizleri ile birlikte değerlendirilmiştir.

Araştırmanın tarihsel çerçevesi, 1917 Bolşevik Devrimi sonrasında Sovyetler Birliği'ndeki toplumsal ve politik dönüşüm süreçleri temel alınarak oluşturulmuş, Rus Avangardı, Konstrüktivizm, Sosyalist Gerçekçilik, Marksist estetik, propaganda kavramları tarihsel materyalist yaklaşım çevresinde değerlendirilmiştir.

Araştırmanın kuramsal altyapısı Karl Marx ve Friedrich Engels'in sanat ve toplum ilişkileri üzerine düşünceleri ile birlikte Vladimir Lenin, Lev Troçki ve Walter Benjamin'in ideoloji, sanat, toplum ve propaganda ilişkilerini ele aldıkları çalışmalar ile oluşturulmuştur. Bunlarla birlikte modern sanat ve görsel kültür alanında çalışılmış yerli ve yabancı akademik kaynaklar incelenerek literatür taraması yapılmış, elde edilen verilerle araştırmanın teorik çerçevesi belirlenmiştir.

Çalışmada Alexander Rodchenko'nun resim, mekan tasarımı, fotoğraf, afiş, fotomontaj ve tasarım örnekleri görsel çözümleme yöntemiyle analiz edilirken, perspektif, kadraj, diyagonal yerleştirme gibi kompozisyon ögeleri ile tipografi, ışık kullanımı ve hareket duygusunun ideolojik temsil biçimleri birlikte değerlendirilmiştir. Ayrıca sanatçının, tarihsel ve politik değişim evrelerinde Konstrüktivist estetik anlayışından Sosyalist Gerçekçiliğe geçiş süreçlerindeki rolü araştırılmıştır. Araştırmada incelenen eserler Konstrüktivizmin yükseldiği, özellikle 1930'lar ile birlikte Sosyalist Gerçekçilik akımın Sovyet kültür politikası olarak benimsendiği süreçteki dönüşümünü içermesi bakımından sanatçının 1917-1940 yılları arasındaki üretimleri ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu tarihsel süreçte Rodchenko örneği üzerinden sanatın ideolojik işlevinin ve görsel propaganda üretimindeki rolünün tartışılması amaçlanmaktadır.

1. BÖLÜM: KONSTRÜKTİVİZM

1.1. Rusya'da Akımın Ortaya Çıktığı Dönem

Diğer sanat akımlarının tersine Avrupa dışında dönemin Çarlık Rusya'sı topraklarında 1913 yılında ortaya çıkan sanat olan konstrüktivizm, dönemin toplumsal, politik konjonktüründen etkilenmiş, hatta tam olarak bu sürecin içine doğmuş ve kendisini bu noktalardan tanımlamıştır (Turani, 1995, s. 73)

Fransız devriminin etkileri, Çarlık Rusyası tarafından ıskalanan endüstri devrimi, 19. yüzyılın sonlarından itibaren yaşanan savaşlarda verilen büyük kayıplar (Kırım Savaşı vb.), kıtlık gibi sorunların halk içerisinde yarattığı hoşnutsuzluk, Marksizm, Anarşizm gibi yeni düşünce akımlarının ülke içinde özellikle öğrenciler ve entelektüeller arasında yaygınlaşmasını sağlamıştır. Nasıl ki Neo-Klasisizm (J. Louis David'in Marat'ın Ölümü), Romantizm (E. Delacroix'ın Halka Yol Gösteren Özgürlük) gibi akımlar Fransız ihtilali gibi toplumsal süreçlerin içerisinde filizlenmişlerse, aynı durum konstrüktivizm akımı için de geçerlidir. Bu örneklerin gösterdiği gibi her felsefi görüş, her toplumsal dönemeç, direniş kendi estetik algısını yaratmıştır (Gombrich, 2024, s. 369, 386,387).



Görsel 1. Marat'ın Ölümü, Jacques Louise David, 1793, Brüksel, Royal Museum of Fine Arts, (https://fine-arts-museum.be/en/exhibitions/the-death-of-marat, erişim tarihi; 13.05.2026)



Görsel 2. Halka Yol Gösteren Özgürlük, Eugéne Delacroix, 1830, Paris (Louvre Museum, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.louvre.fr/en/exhibitions-and-events/exhibitions/delacroix-1798-1863

Burada da endüstrileşmenin, modernitenin, makineleşmenin “plastik” etkisi sadece konstrüktivizm akımında değil, çağdaşı olan fütürizm akımında da görülmektedir. Plastik etkileşim sadece form düzeyinde kalmış, sınıfsal, toplumsal düzeyde ise taban tabana zıt bir noktada konumlanmıştır. Fütüristler manifestolarında savaş ve makineleşme üzerinden moderniteye övgüler düzerken, konstrüktivistler çubuğu gelişmekte ve dönüştürme gücü olan işçi sınıfına bükmüşler ve ondan yana tarihi bir tavır koymuşlardır (Lodder, s. 73-75).

1.2. Tanım, Kuram ve Sanatçılar

Konstrüktivizm akımı adını Latince *"Costructum" (inşa edilmiş), (Fr. Constructivisme; Alm. Konstruktivismus)* kelimesinden türetmiştir (Turani, 1995, s.73). 1913 yılında, Çarlık Rusyası'nda ortaya çıksa da, Bolşevik Devrimi'nin etkisiyle 1920'lerde etkisi artarken, 1930'larda "Sosyalist Gerçekçilik" görüşünün egemen olmasıyla etkisini kaybetmiştir. Bu sönümlenme akımın sona erdiği anlamına gelmemektedir. Akımın öncü sanatçılarından bahsederken görüleceği üzere bu akımın tarihsel ve toplumsal olarak yaşanan sosyalist devrimle bütünleşmesi ve sanatın yeni toplumun inşası sürecinden ayrı tutulmaması, tersine onu salt bir estetik malzemesi olarak ele almayarak, toplumsal gelişimin doğal öznelerinden biri olarak görülmesini ilke edinmiştir. Buradan hareketle sanat; bir yapı ve/veya bir inşa sürecidir.

Bu görüş sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmamış, mimari, tiyatro, edebiyat, fotoğraf ve sinema gibi disiplinleri de etkilemiştir. İşlevselliği ön plana çıkartan, süslemeden uzak yapı, akımın öncelikleri arasında yer alır. Burada yine sanatın ve tasarımın lüks bir meta değil, toplumun her kesiminde karşılık bulması gereken bir olgu olduğu görüşü desteklenmektedir. Bu nedenle illüstrasyonlardan, afişlere, mobilyalardan, sahne tasarımlarına, kumaşlardaki yüzey tasarımlarından, gündelik eşyalara kadar her alanda bu olgu benimsenmiştir.

Konstrüktivizmin ele aldığı bir başka yaklaşım da sanatı bilim ve teknoloji ile birleştirme çabasıdır. Akım sanatçıları sadece endüstriyel malzemeleri kullanmakla kalmayıp, endüstriyel üretim tekniklerini de sanatsal yaratım sürecine dahil etmişlerdir. Bu yaklaşım sanatın elitist yapısında bir kırılma yaratarak, onu daha demokratik, yani erişilebilir kılmayı amaçlamıştır. Yaklaşıma mimar, kuramcı ve heykeltıraş olan Vladimir Yevgrafoviç Tatlin'in inşa edilme şansı bulamamış Üçüncü Enternasyonel Anıtı (Tatlin Kulesi) örnek gösterilebilir. Bu proje konstrüktivizmin mimari vizyonunun en önemli örneklerindendir. Akımın sanat anlayışının yapı taşı olan toplumsallıktan hareketle *"Burjuvazinin Eifel Kulesine karşı, işçi sınıfının enternasyonel anıtı"* olarak tanımlansa da sadece tasarım sürecinde kalmış ve planlanan bu 400 metrelik anıt hayata geçirilememiştir (Antmen, 2008, s. 105-106). Tasarlanan anıt endüstriyel malzemeleri ve dinamik formları kullanarak teknoloji ve ilerleme fikrini somutlaştırır.



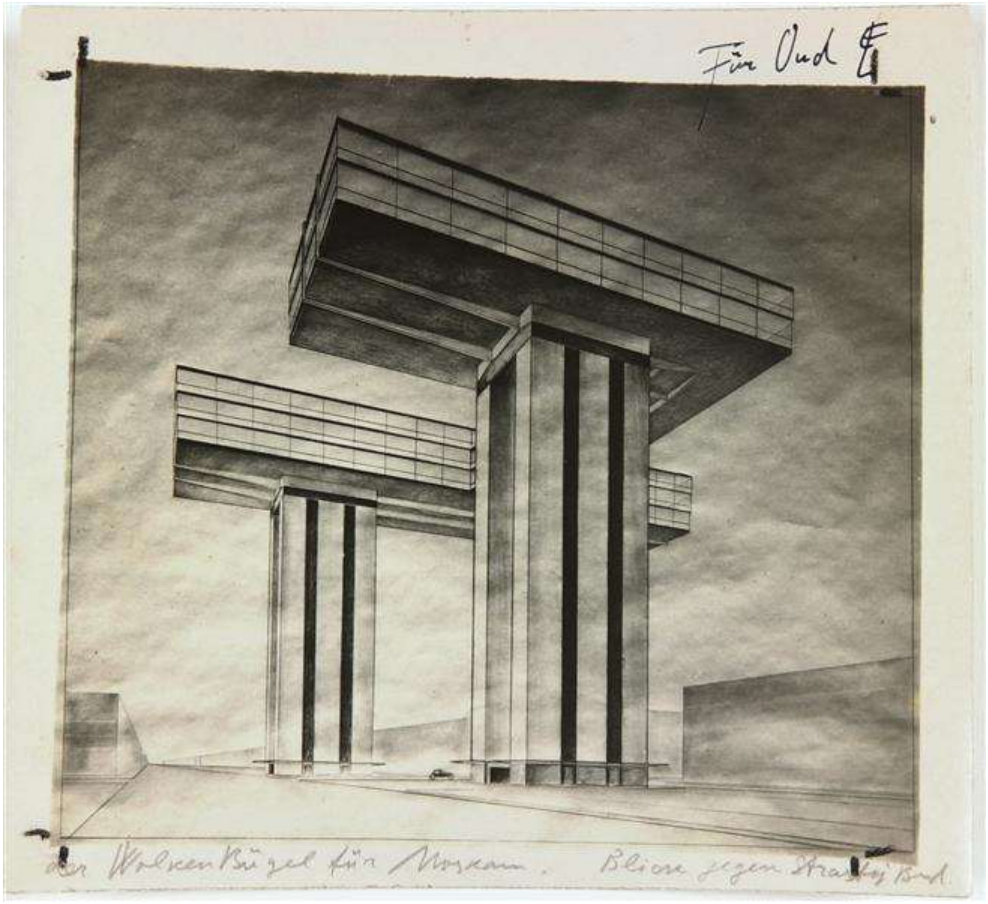
Görsel 3. Tatlin Kulesi (III. Enternasyonel Anıtı), Vladimir Tatlin, 1919 - 1920, (erişim tarihi; 13.05.2026)
https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower

Yine Aleksander Rodchenko'nun içmimari projesi olan "İşçi Kulübü" tasarımında konstrüktivizmin gündelik hayatı dönüştürme çabası görülmektedir. İşçiler için tasarlanan bu sosyal mekan işlevsel mobilyalar ve çok amaçlı kullanım alanıyla tasarımın fonksiyonel ve toplumsal rolünü vurgular.



Görsel 4. İşçi Kulübü, Alexander Rodchenko, 1925,Paris Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriel Sanatlar Sergisi, (erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.dragonfly-eye.online/klew/the-chess-table

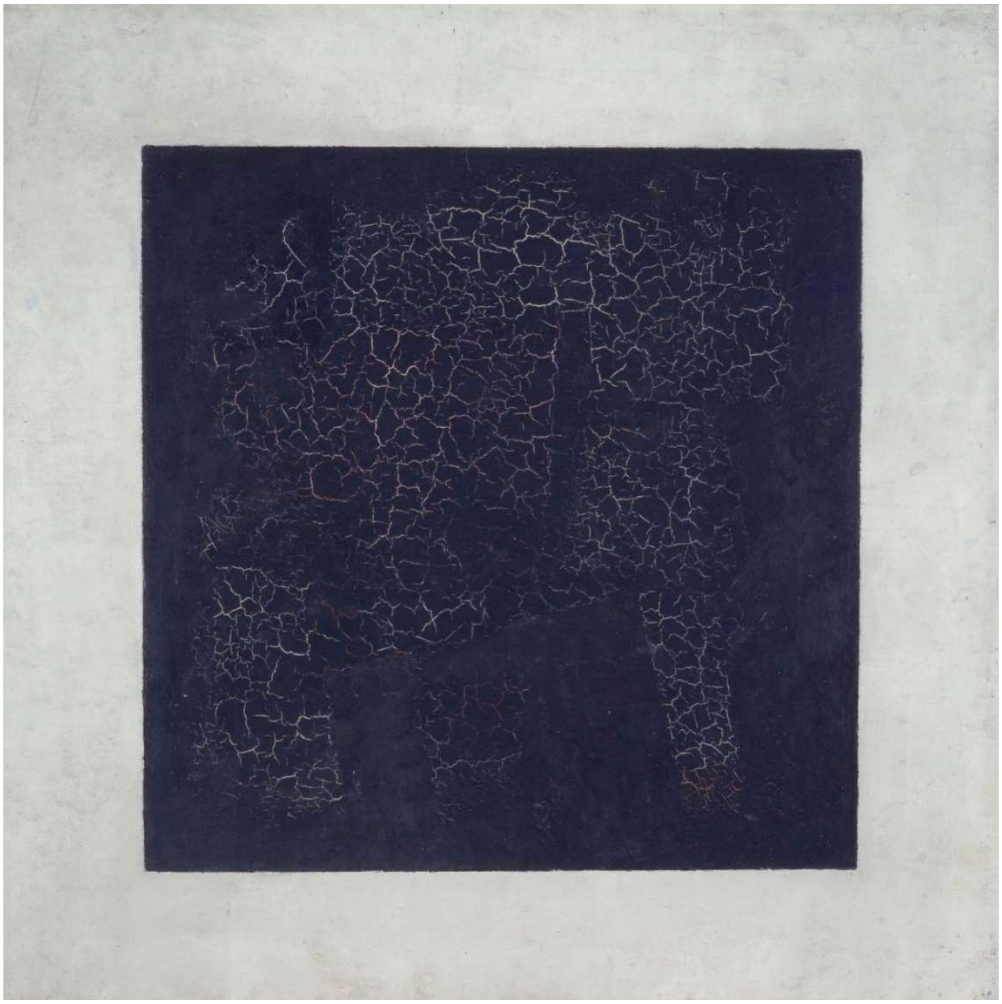
Konstrüktivizmin önemli mimari örneklerinden biri de El Lissitzky'nin "Strastnoy Bulvarı İçin Bulutlarda Demir" projesidir. Malzeme olarak çelik konstrüksiyon ve cam kullanarak yeni bir mimari dil oluşturmayı hedeflemiş ve bu yaklaşım kendinden sonraki mimari akımlarda da kendini göstermiştir. Burada akımın önemli hedeflerinden biri olan tasarım ve sanatı, süslemeden uzak, fonksiyonel, işlevselliği ön plana çıkarmakla birlikte, endüstriyel üretim süreçleri, endüstriyel malzemeyi ve teknolojiyi birleştirme yaklaşımı görülmektedir (Antmen, 2008, s. 106).



Görsel 5. Strastnoy Bulvarı İçin Bulutlarda Demir, El Lissitzky, 1925, (erişim tarihi; 13.05.2026)

Konstrüktivistler için toplumsallıktan beslenen anlayış aynı zamanda sanatsal bir milattır, ki bu plastik sanatlarda geleneksel olarak figüratif sanattan bir kopuşu da ifade eder. (Siyah Kare, Kazimir Malevich, Yağlı Boya, 160 cm. X 160 cm (63 in x 63 in), 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova). Bu noktada akımı süprematizm, yeni-objektivizm ya da konstrüktivizm olarak adlandırsalar da Malevich, Tatlin ve Rodchenko' nun yayımladıkları manifestodaki tasaları ortaktır. Malevich "Siyah Kare" eserini şöyle tanımlamıştır:

"Sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare=hissiyat, beyaz zemin = bu hissiyatın ötesindeki boşluk. Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır" (Malevich, 1915/2013, s.169).



Görsel 6. Siyah Kare, Kazimir Malevich, 1915, Moskova, (Tretyakov Devlet Galerisi, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.researchgate.net/figure/Kazimir-Malevich-Black-Square-1915-oil-on-canvas-Tretyakov-Gallery-Moscow_fig1_335859670

Vladimir Mayakovsky tarafından 1918 yılında Bolşevik devriminin birinci yıl dönümü için yazılmış “Gizemli Güldürü (Gizemli Buff)” isimli oyun, akımın devrimci tiyatroya yansımasıdır. Oyun Sosyalist Gerçekçilik akımından esinlenen bir yapı taşısa da, yönetmeni olan Vsevolod Meyerhold'un uyguladığı tiyatro teknikleri ve Malevich tarafından tasarlanan sahne tasarımı oyunu Konstrüktivizm ile ilişkilendirir. Bu tasarımlar Malevich'in resimlerinde olduğu gibi simgesel yapıyı vurgulayan geometrik formlar ve soyutlama teknikleriyle akımın özelliklerini öne çıkartmıştır.



Görsel 7. Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımı ve Kostüm Tasarımı, Kazimir Malevich, 1913, (erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.researchgate.net/profile/Taulant-Salihi/publication/375546970/figure/fig7/AS:11431281204208374@1699626684074/Kazimir-Malevich-Custom-design-for-Victory-over-the-Sun.jpg

Ayrıca El Lissitzky'nin “Beyazları Kırmızı Kama İle Yenin (Beyazları Kırmızı Kama İle Vurun), 1919” adlı eseri de figüratif ögelerden kopuşa ve geometrik inşa anlayışına örnektir. Sanatçı, bu eserinde plastik ögelerin yanında Rus iç savaşında aldığı tavırla, sanatçıların yaşadıkları dönem içindeki süreçlere tanıklık etmek gibi sanatçı sorumluluğuna da sahip olduğunu tıpkı diğer konstrüktivistler gibi göstermiştir. Eser Bolşevik devrimi sonrası devrim taraftarı olan kızıl ordu

(komünistler, sosyalistler, devrimciler) ve karşı devrimci beyaz ordu (monarşistler, muhafazakarlar, liberaller) arasındaki iç savaşı konu almıştır. Akımın diğer sanatçıları gibi Lissitzky de sanatı toplumsal ilerlemenin yapı taşlarından biri olarak konumlar ve bu yönde tutum alır.



Görsel 8. Beyazları Kırmızı Kama İle Yenin, El Lissitzky, 1919-1920, Londra, Boston (TATE Museum, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, erişim tarihi; 13.05.2026) https://artvee.com/dl/beat-the-whites-with-the-red-wedge/

1.3. Dünya Sanatına Etkisi

Rusya'da ortaya çıkan Konstrüktivizmin etkisi Avrupa'da toplumsal ve düşünsel tavrından çok non-figüratif yaklaşım, geometrik inşa ve soyutlama gibi salt plastik yaklaşımlarla, tasalarla kendisini göstermiştir. Bu etki özellikle Bauhaus ekolü ve De Stijl gibi yaklaşımlarla başlayıp, sonraki süreçlerde soyut (abstrakt) sanat, kübizm, soyut-ekspresyonizm, op-art, minimalizm, kinetik sanat, brutal mimarlık gibi akım ve arayışlarda görülmektedir. Avrupa'daki bu etki kıta sanatçıları arasında konstrüktivistlerin tersine bireysel yaklaşımları toplumsal kolektivizmin yerine koymuş, sadece konstrüktivistlerin plastik sanatlara getirdiği yeni paradigmayı mekan, ışık, form, malzeme gibi ögelere indirgemişlerdir (Karkın, 2025, s. 69-73).

Bauhaus ekolünün getirdiği "3F (Form Follows Function/Form Fonksiyonu İzler)", sadece Bauhaus ekolünün değil aynı zamanda modernist ve minimalist tasarımcıların da benimsediği *"Less is More"* (Az Çoktur) gibi kuramlara bakıldığında da konstrüktivizmin yansımaları görülmektedir. Tanım kısmında da değinildiği üzere, sanatın ve tasarımın süslemeden, elitizmden uzak, fonksiyonellik ve bu amaçla tercih edilen malzeme seçimleri de bu etkileşime örnek teşkil etmektedir. Bunlara ek olarak yine ekolün tasarımlarındaki soyutlamalar ve geometrik inşa bu etkiyi ortaya koymaktadır. Bauhaus'un tasarım ilkeleri, ekolün etkileri de kendinden sonra gelecek minimalizm, brutal mimarlık gibi akımları da etkileyecek olması konstrüktivizmin avangard özelliğini göstermektedir.



Görsel 9. Konstrüktivist ve Bauhaus Tasarım Kartşılaştırma, Satranç Masası, Alexander Rodchenko, 1925, Mavi Kırmızı Sandalye, Gerrit rietveld, 1922, New York, (MoMA), Kolçaklı Sandalye, Marcel Breuer, 1922, New York (MoMA), erişim tarihi; 13.05.2026)
Gerrit Rietveld, *Kırmızı Mavi Sandalye*, 1918-23, Boyanmış Ahşap, 86.7 x 66 x 83.8 cm, MOMA
Marcel Breuer, Armchair, 1922, Stained oak and hand-woven wool, 94.6 x 55.9 x 57.2 cm (MoMA)
Gerrit Rietveld, *Red Blue Chair*, 1918-23, painted wood, 86.7 x 66 x 83.8 cm, MOMA
Marcel Breuer, Armchair, 1922, Stained oak and hand-woven wool, 94.6 x 55.9 x 57.2 cm (MoMA)
https://museum.fide.com/exhibits/chess-table-designed-by-alexander-rodchenko

Bauhaus grafik disiplininde de konstrüktivistlerden, kolajlar, tipografi, mizanpaj gibi tasarım ögeleriyle etkilenmiştir. Özellikle Rodchenko' nun içerisinde olan bir sanatçı grubu tarafından çıkartılan “LEF” ve ardılı olan “Novy LEF (Sanatın Yeni Sol Cephesi)” dergilerinin kapak sayfalarında sanatçının fotoğraflarıyla oluşturduğu kolajlar, tipografi ve mizanpaj kendinden sonraki akımlar tarafından da benimsenecektir.



Görsel 10. NEF Dergisi Kapak Tasarımları, Alexander Rodchenko, (erişim tarihi; 13.05.2026)

https://carolynvee.blogspot.com/2014/01/aleksander-rodchenko.html

https://www.eastview.com/wp-content/uploads/2019/05/LEFwebbanner.jpg



Görsel 11. Potemkin Zırhlısı Filmi Afiş Tasarımı, Alexander Rodchenko, 1925, Moskova (Rodchenko Arşivi ve çeşitli sanat koleksiyonları), erişim tarihi; 13.05.2026) https://projects.eh.bard.edu/1917/posters/g4_5.html

Rodchenko'nun afiş ve dergilerde kullandığı fotoğraflarında kuramsal olarak konstrüktivizmin getirdiği toplumsal ve plastik paradigma öne çıkmaktadır. Süslemeden uzak, geometrik inşa anlayışı burada da görülmektedir. Fotoğrafların kompozisyon anlayışı ve kapağa yerleşimi dinamik, devingen mizanpajı destekler. Bu yaklaşım sadece derginin kapağında değil aynı zamanda Sergei Eisenstein'ın yönettiği "Potemkin Zırhlısı" filminin afiş tasarımındaki gibi örneklerde de görülmektedir. Malevich, El Lissitzky, Tatlin gibi sanatçıların resim, heykel ve mimarlık disiplinlerinde kullandığı bu dinamik diyagonel, eğik çizgiler ve yüzey tasarımı anlayışı etkisini Bauhaus'un da etkisiyle soyut sanatta da göstermiştir. Her ne kadar Vasily Kandinsky soyut sanatı tanımlarken Monet'in empresyonist eserlerinden ilham aldığını açıklasa da, resimlerindeki Kostrüktivizmle olan ortak noktalar yadsınamayacak kadar ortadadır (Dijital Kültür, Resim Neyi Anlatır, Vasili Kandinski).



Görsel 12. Sarı, Kırmızı, Mavi, Wassily Kandinsky, 1925, Paris (Musée National d'Art Moderne, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2021/10/wassily-kandinsky-sari-kirmizi-mavi-a.jpg

2. BÖLÜM: MARKSİZM VE SANAT

2.1. Marksizmin Sanata Yaklaşımı ve Marksist Estetik

Marx'ın iktisat ve üretim ilişkilerini tanımladığı, temel eseri olarak kabul edilen *'Das Kapital',* siyaset bilimi ve sosyal bilimler alanlarında halen dünyanın en etkili ve en çok dil ve lehçeye çevrilen kitapları arasında gösterilmektedir (Heilbroner, 2019, s. 154). Eser yirminci yüzyıl boyunca sadece ekonomik bir inceleme metni değil, aynı zamanda, dünyamızda kapitalist ekonomik krizlerin baş gösterdiği süreçlerde en çok satılan, başvurulan kitaplar arasında yer alır. Bilindiği gibi Marksizm, Diyalektik Materyalizmi temel alarak, tarihi; sınıf savaşımları tarihi olarak tanımlar ve kuramını bunun üzerine inşa eder.

Marks'ın en bilinen önermelerinden biri; "Alt yapının üst yapıtı belirlemesi" saptamasıdır. Basit olarak anlatılmak istenilen şudur: *"İnsanlar, toplumsal üretimlerinde, son derece ve kendi iradelerinden bağımsız olan belirli ilişkilere girerler; bu üretim ilişkileri maddi üretim güçlerinin belirli gelişme aşamalarına tekabül eder. Üretim ilişkilerinin bütünü toplumun iktisadi yapısını meydana getirir – hukuki ve politik üstyapı bu gerçek temelin üzerinde yükselir ve toplumsal bilinçliliğin belirli şekilleri bu gerçek temele uyar. Maddi hayattaki üretim tarzı toplumsal, politik ve entelektüel hayat süreçlerini genel olarak belirler. İnsanların bilinci varlıklarını belirlemez, tersine toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler"* (Marx ve Engels, 1980, s.7).

Marx'a göre, devrim gibi toplumsal dönüşümlerle iktisadi temel değiştiğinde, üst yapının bütününü de çok hızlı bir dönüşümden geçirir. Tanımladığı gibi hukuki ve politik üst yapıdaki bu sistematik değişim, entelektüel hayatı ve sanat anlayışlarını da dönüştürecektir. Tarihsel sürece bakıldığında her felsefi görüşün kendi estetik değerlerini yaratması bu saptamayı doğrular. Bu yüzden Marx ve Engels'in bu diyalektik yaklaşımları öncelikle önce bu üretim ilişkilerini tanımlamak üzerinedir ve düşünsel anlamda buna daha yoğun zaman ve emek harcamışlardır.

"... İlk kurucular, Marx ve Engels, birçok sorunu incelerken sanat ve edebiyata da değinmişler, ama doğrudan doğruya sanat konuları üzerine bir şey yazmamışlardı.

Daha sonraki Marksistler arasında yalnız Plehanov bu konuyu özellikle önemsedi ve bir teori geliştirmeye çalıştı. Rusya'daki devrimi gerçekleştiren Bolşevikler de, politik mücadeleye büyük bir öncelik vermişler, sanata böyle bir bağlam içinde değinmişlerdi. Bunların arasında özellikle Troçki'nin, sanat üzerine, kitap boyutuna erişmiş yazıları önemlidir ...." (Belge, 1989, s. 27).

Tüm toplumsal ve tarihi süreçleri, olguları sınıflar ve sınıf mücadeleleri üzerine inşa eden Marksist teorinin başlangıç aşamasında bir estetik teorisi oluşturduğunu düşünmek doğru olmayacaktır (Belge, 1989, s.28-30). Bu estetik anlayış ancak tarihi süreçler içerisinde oluşacak bir praksisin sonucudur. Kostrüktivizm de, Sosyalist Gerçekçilik de bu teori-pratik bütünleşmesi sonucunda kendilerini var etmişlerdir.

Çarlık Rusyası dönemindeki feodal ve sanayileşmemiş toplum yapısı özellikle 19. yüzyılın sonundan itibaren kendisini bir dizi savaşın içinde bulduktan sonra, 1. Dünya Savaşına dahil olmuş ve 1918'de bitecek savaşın sonunu dahi göremeden 1917 Bolşevik Devrimi ile yıkılmıştır. Çarlık Rusyası sonrası kurulan sosyalist sistem bir yandan bir karşı devrimle karşılaşıp iç savaşın içine sürüklenmiş, bir yandan da sanayileşme adımlarını hızlandırırken toplumdaki eğitim ve kültür alanlarında da atılım yapma çabasına girmiştir.

Yaratılan yeni toplumda kültür ve sanat alanında yeni kuramlar ve tartışmalar ortaya konmuş ve özellikle yirminci yüzyıl sanat tarihi boyunca var olacak akımları etkilemişlerdir. Her felsefi sistemin kendi estetik algısını yaratması gibi tarihte kurulan ilk işçi devletinin de kendi estetik algısını yaratması kaçınılmazdır.

"... Bununla birlikte, en temel beslenme, giyim, barınak ve ilk öğretim sorunlarının çözülmesi bile, hiç de bu yeni tarihsel ilkenin, yani sosyalizmin tam bir zafere ulaştığı anlamına gelmez. Ancak bilimsel düşüncenin ulusal ölçüde ilerlemesi ve yeni bir sanatın gelişmesi,tarihsel tohumun sadece bir bitki verdiğini değil ama çiçek de açabildiğini gösterecektir. Bu anlamda, sanatın gelişmesi her çağın canlılığının ve bütün tarih içinde taşıdığı önemin en yüksek göstergesidir" (Troçki, 1922/1989, s.7).

Bu alıntı sadece sosyalist gerçekçilerin değil, buraya kadar konu edilen konstrüktivistlerin de manifestolarında karşılık bulan ögeleri kapsamaktadır. Bu saptamayı burada (ki erken bir noktada) yapmamın sebebi özellikle soğuk savaş sonrası oluşan politik kutuplaşmanın bir ayağı olan sanatın da ideolojik bir savaş

alanı haline gelmesinin gerçekliği içinde, Sosyalist Gerçekçiliğin ve Konstrüktivizmin aldığı tavır ve var oluş nedenselliğini ortaya koymaktır. Bu sanatsal yaklaşımlar sadece Sovyet coğrafyasındaki sanatçılar tarafından değil, diğer ülkelerdeki bazı sanatçılar tarafından da benimsenen ilkesel bir tavır olacaktır.

2.2. Marksist Estetik Üzerine Düşünceler ve Denemeler

2.2.1 Lenin

Bolşevik devrimi ile birlikte Marksist felsefeyi Lenin'in devrimci bir praksise dönüştürmesiyle oluşan Marksist-Leninist ideolojiyle, devrim öncesi süreçte kendisini var eden konstrüktivizmin, toplumsal yaşamı yeniden inşa etme, sanatı da salt estetik bir üsluptan kurtarma çabalarının ortaklaşması dönemin ruhunu yansıtır. Bu ideolojinin dünyayı kavrama ve değiştirip dönüştürme pratiklerinin kökeni olan sınıfsal karakteri, yeni toplumsal ve politik kavramlar yanında, sanatta da yeni olasılıklar, yaklaşımlar ve teoriler üretecektir. Fotoğraf ve sinema gibi nesnellik iddiası taşıyan disiplinler, Lenin'in “gerçekliği devrimci bir perspektifle yansıtma” çağrısı ile gerçekliği yeniden yaratma imkanları sayesinde önemini arttırmışlardır. Aleksander Rodchenko ve El Lissitzky gibi Konstrüktivist sanatçılar, fotoğrafı bir inşa aracı olarak kullanarak, geleneksel resmin yerini “üretimsel sanatın” almasını sağlamışlardır (Becer, 2011). Bu dönemle artık kamera, sadece bir kayıt aracı değil, nesnel gerçekliği parçalayıp, montaj tekniği ile yeniden kuran devrimci bir aygıt olarak kullanılmıştır.

1920’lerin başlarında Lenin'in NEP (yeni ekonomi politikaları) sürecinde Lenin’in "toplumsal fayda" ilkesi, konstrüktivistlerin "faydalı sanat" (productionism) anlayışının kesişmesi sayesinde sanat, elitizmden, müze duvarlarından, galerilerden çıkıp, kitlelerle, fabrikalarla ve sokaklarla buluşma imkanına kavuşmuştur.

Lenin’in sanat üzerine düşüncelerinin merkezinde, sanatın tarafsız olamayacağı düşüncesinin yer alması, dönemin fütürist ve soyut akımlarına “anlaşılmaz” oldukları gerekçesiyle mesafeli yaklaşmasını anlaşılır kılar. Bu anlaşılmazlık okuma yazma hakkından bile geri bırakılmış dönemin Rus halkına yeni toplumsal ilerlemelerin anlatılmasında ve ‘toplumsal fayda’ ilkesiyle çelişmektedir.

Yine de bu akımların devrimi görselleştirme potansiyelini tamamen reddetmemiş, ancak onları yeni toplumun inşa sürecine entegre etme yollarını kapatmamıştır (Örnek olarak Lissitzky'nin, Beyazları Kırmızı Kama İle Yenin eseri verilebilir).

"Yansıtma Kuramı" ilk olarak Lenin'in "Materyalizm ve Ampirio-kritisizm" (1909) eserinde ele alınmıştır (Belge,1989, s. 182). Kuram "zihnin dış dünyayı bir ayna gibi yansıttığını ancak bu sürecin pasif değil, diyalektik olduğunu" ileri sürer. Bu bağlamda sanatın sadece var olan gerçekliği yansıtmasının yetersiz olacağını, bununla birlikte sosyalist bir gelecek potansiyelini de yansıtması gerektiğini savunur. Bu durum soyut akımların tersine, onun halk tarafından anlaşılabilir *(narodnost)* olma koşulunu doğrular ve Lenin'in sanata dair "geniş halk kitleleri tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir" önermesinin ön koşulunu oluşturur (Belge, 1989, s. 182-187).

Kilisenin yüzyıllarca çok etkili bir biçimde kullandığı görselleştirme dili ile anlatım (özellikle resim ve heykel), tıpkı devrim sonrası Rusyasında olduğu gibi okuma yazma oranlarının çok düşük olduğu, bununla beraber işin içine dil bariyerinin de girdiği (ki reform hareketine kadar İncil'in dili sadece Latince ve Antik Yunanca olmak zorundaydı) durumlarda en etkili ve direkt bir yöntem olarak benimsenmiştir. Bu iki handikap dönem Avrupası ve Sovyet coğrafyası için de tam bir uyum göstermektedir. Her iki koşulda da oluşan dil bariyeri, Hristiyan toplulukları arasında hem coğrafi hem de mezhepsel sebeplerle olduğu gibi, yeni Sovyet coğrafyası içinde birleşmiş birçok Sovyet cumhuriyeti ve doğal olarak çeşitli etnik kökenlerin dilleri için de geçerlidir. Bu koşullarda ögeyi görsel, sanatsal veya o kültürlerin simgeleriyle anlatma yöntemi en etkili ve kestirme yöntem olarak kabul edilmiştir.

Lenin, dönem teknolojisinin getirmiş olduğu sinema gibi bir buluşun önemini ve olasılıklarını öngörmüş, sinemayı kitlelere ulaşmada stratejik bir araç olarak değerlendirmiştir. Yukarıda altı çizilen gerçeklikler ve bu problemlerin çözümü olarak özellikle fotoğraf ve sinema disiplinleri bu süreçte çok daha yaygın üretim ve ulaşım/gösterim alanları bulmuşlar, yeni bir sanat dili yaratılmasını da sağlamışlardır. Dziga Vertov'un Sine-Göz (Kino-Glaz) kuramı ve manifestosu Lenin'in diyalektik materyalizm anlayışının sinemadaki izdüşümüdür (Vertov, 2007). Bu yeni kavrayış ile görsel sanatlar, sokağa inme imkanı bulmuş ve fotoğraf; afişler ve duvar

gazeteleriyle, sinema da salonlardan çıkarak *Ajitprop* (Ajitasyon ve propaganda) trenleri ile tüm Sovyet coğrafyasının tamamına yeni toplumsal düzeni ve hayatını aktarma imkanını kazandırmıştır.

Lenin'in savunduğu sanat üzerine bu tezler, ölümünden sonra iktidarı devralacak olan Stalin tarafından sistematik bir yapı olarak benimsenmiş ve artık Sosyalist Gerçekçiliğin entelektüel zemini oluşmuştur. Artık bu yapı sanatsal üretimin salt estetik bir nesne değil, toplumsal bilinci şekillendiren, değiştirip dönüştürme gücü olan, ideolojik bir öge haline getirmiş ve Konstrüktivizmdeki deneysel arayışlar, yerini Lenin'in "anlaşılabilirlik" ilkesiyle anıtsal bir realizme bırakmıştır.

2.2.2. Troçki

Bolşeviklerin Lenin'den sonra hem teorik, hem de Kızılordu'nun kuruculuğu gibi kilit ve pratik görevlerde bulunmuş Troçki (Lev Davidovich Trotsky/Leon Trotsky), devrim öncesi, süreci ve sonrasında parti içi görevlerinin yanında, parti içi bürokratikleşme, sürekli devrim/tek ülkede devrim tartışması gibi konularda özellikle Stalin ile mücadelede bulunmuş, parti önderlerindendir. Tüm felsefi, teorik, pratik, politik çalışmalarının yanında sanat ve sanat kuramları hakkında kafa yormuş, üretmiş Marksistler arasındadır. Troçki sanatın siyasi bir araç olmasından ziyade, özgül yasaları olan bağımsız bir faaliyet olması noktasında Sosyalist Gerçekçilik kavramına eleştirel yaklaşır ve sanatın devlet güdümünde bir propaganda aletine dönüşmesini reddedip, sanatın gelişimini ancak mutlak bir özgürlük ortamında mümkün olabileceğini savunur (Troçki, 1923, s. 180-190).

Troçki, 1920'lerin Rus avangardı olan konstrüktivizme de mesafeli yaklaşır. Rodchenko ve Tatlin gibi sanatçıları "*sanatı laboratuvar hapsinden"* çıkarıp günlük yaşama entegre etme çabalarını ve *Edebiyat ve Devrim* (1923) eserinde, sanatın mistik ve metafizik bağlarından koparılıp somut gerçekliğe ve teknik inşaya yaklaştırılmasını desteklese de, "*saf teknik"* anlayışının sanatı ruhsuzlaştırabileceği noktasında eleştirilerini yazmıştır (Troçki, 1923, s. 104-137).

Lenin'in ölümünün ardından Stalin ile olan iktidar mücadelesini kaybeden Troçki için, 1929 yılından itibaren sürgün günleri başlar. Sırasıyla Türkiye, Fransa, Norveç ve son olarak 21 Ağustos 1940 yılında Ramon Mercader tarafından düzenlenen suikast sonucu hayatını kaybedeceği Meksika'da sürgün hayatı sürmüştür. Özellikle Meksika süreci politik yazılarının yanında sanat kuramları üzerine de görüş bildirdiği bir dönemdir. Meksika'ya gelişinde özellikle Diego Rivera ve Frida Kahlo'nun diplomatik girişimleri etkili olmuş ve dönemin devlet başkanı Lazaro Cardenas tarafından Troçki'ye siyasi sığınma hakkı sağlanmıştır (Troçki, 1999, s. 612). Meksika Şehri'nin Cayoacan bölgesinde Rivera ve Kahlo'ya ait olan La Casa Azul (Mavi Ev) olarak bilinen evde ikamet ettiği sürede Tina Modotti gibi sanatçılarla da tanışma imkanı bulmuş ve Andre Breton'un sürrealist manifestosunun; (Bağımsız Bir Devrimci Sanat İçin) temelleri de bu evde atılmıştır

(Aydın, 2015; Coşar, 2015, s. 181).

Troçki'nin Andre Breton ile La Casa Azul'daki görüşmeleri sırasında, Cayoacan Manifestosu olarak da bilinen bildiri ortaya çıkmıştır. Bu metinde sanatın devrimci olması gerektiği kadar, bağımsız olması gerektiği ve hiçbir otoriteye boyun eğmemesi gerektiği ortaya konmuştur (Aydın, 2015). Manifestoda Troçki ve Breton, sanatın içsel bir ihtiyaçtan doğduğunu ve bu nedenle dışarıdan bir sansüre veya yönlendirmeye tabi tutulamayacağını savunmuşlardır. Devrimin sanata ihtiyacı olduğu ancak sanatın kendi yasalarını takip etmesi gerektiği metnin temelini oluşturmaktadır. Metnin "Troçkist propaganda" olarak algılanmasının ve Troçki'nin siyasi sığınmacı statüsünün zarar görmesini engellemek için, metine Troçki'nin yerine Diego Rivera imza atmıştır (Aydın, 2015).

3. BÖLÜM: SOSYALİST GERÇEKÇİLİK

3.1. Sosyalist Yapılanmada Sanat ve Sosyalist Gerçekçilik

Marksizmin ilk defa uygulandığı, tarihin ilk işçi devleti olan Sovyetler Birliği'nde, devrim sonrası yaşanan karşı devrim hamlesiyle başlayan iç savaş, Lenin'in ölümü (1924) sonrası parti içindeki iktidar mücadeleleri, yeni bir dünya savaşının kapıda olması gibi politik gerçekliklerin yanında, coğrafyada yaşayan halkların dil ve kültür farklılıkları, eğitim seviyesinin yüksek olmaması gibi sosyolojik sebeplerin de etkisiyle ortaya çıkan pratik ihtiyaçlar, diğer avangard akımların gelişiminin önünde bir engel oluşturmuş, sanat ve kültür alanında Sosyalist Gerçekçilik resmi tutum olarak benimsenmiştir. Bu tutum Sosyalist Gerçekçiliği sadece bir sanat akımı olarak değerlendirmeyip, yeni toplumu ideolojik ve kültürel bir inşa yöntemi olarak kabul etmiştir.

Sosyalist Gerçekçilik terimi ilk olarak *Literaturnaya Gazeta* isimli yayında 1934 yılında kullanılmış ve 1934 yılında Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde de son halini almıştır. Bu çerçeveye göre sanat eserinin dört temel kriteri taşıması zorunluydu; *Narodnost* (Halkçılık), *Ideynost* (İdeolojik İçerik), *Klassovost* (Sınıfsallık) *Partiynost* (Partililik). Bu kriterlerle, yeni Sovyet insanı, sosyalist önderler ve lider kültü, endüstrileşme ve kolektifleşme gibi temalar üzerine üretimler ortaya konulmuştur. Tüm bu konseptlere özellikle İkinci Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında "Büyük Anayurt Savaşı" ve yurtseverlik temaları da eklenecektir.



Görsel 13. Anavatan Çağırıyor, Irakli Moissevich Toidze, 1941, Moskova (Devlet Sanat Yayınevi), erişim tarihi; 13.05.2026)
https://cbs-ars.ru/news/1473-istoriya-plakata-rodina-mat-zovjot

Akımın getirdiği yenilikler, kriterler ve konseptler emekçi kitleler üzerinde birleştirici, motivasyonel ve eğitici etkiler uyandırmakla kalmamış, görsel ve edebi eğitim seferberliği yolunu da açmıştır. Her ne kadar devrimci bir tutuma sahip olsalar da, avangard (konstrüktivizm, süprematizm gibi) akımlar halk tarafından anlaşılmaz bulunduğundan, Sosyalist Gerçekçilik ile bu avangard yaklaşım yerine, tekrar figüratif ve anlaşılır bir dil kullanılarak sanatı kitleler tarafından anlaşılabilir ve ulaşılabilir kılmaya çalışmıştır. Antmen'e göre (2008, s. 108-119) bu akımın en

büyük pozitif etkisi, sanatın müze duvarlarından çıkarak fabrikalara, kulüplere ve sokaklara taşınması, böylece halkın estetik bir özne haline getirilmesidir. Buna örnek olarak Dziga Vertov'un "Kameralı Adam" filmi senaryo kavramını dışlayarak, senaryolardaki kahraman imgeleri yerine, Sovyet toplumunun gündelik hayatını, çalışma yaşamını yansıtmayı tercih etmiştir. Bu dönemdeki sanat üretimleri halkta güçlü bir aidiyet duygusu yaratmış ve toplumu ortak bir gelecek idealinde birleştirmiştir.

Bu resmi sanat tutumu ile yukarıda bahsedilen olumlu örnekler yanında dünyada diğer sanat akımlarını ve ekollerini etkileyen Rus avangardı, "burjuva yozlaşması" veya "biçimcilik" (formalizm) eleştirileriyle etkisini kaybetmiştir. Antmen'e göre, (2008, s. 107) bu durum Rus avangardının deneysel gücünü kırmış ve sanatı sadece 19. yüzyıl akademik realizminin sığ bir taklidine hapsetmiştir. Bu durum sanatın estetik değerinden çok, politik işlevi değerini öne çıkartır. Bu duruma Marksist literatür içerisinden en büyük eleştiri yine Troçki tarafında gelmiş, bu tutumu "kültürel çölleşme" olarak tanımlayarak, "bürokratik kışla sanatı" (Breton & Troçki, 2012, s. 14) olarak tanımlamış ve devletin sanatçıya müdahalesini bir yıkım olarak gördüğünü belirtmiştir (Aydın, 2015).

3.2. Devrim Sonrası Sanat Kurumları ve Akademiler

Çarlık Rusyası'nın sanayi devrimini yakalayamamış, feodal yapısı içerisinde devrim sonrası kurulan yeni toplum düzeni, sınıfsal temellerini güçlendirmek, yeni üretim ilişkilerini düzenlemek (NEP gibi) politik görevlerinin yanında kültür ve sanat alanında da atılımlarda bulunma çabasına girişmiştir. Hemen devrim anındayken Eğitim Bakanı (*Narkompros; Halkın Aydınlanma Komiserliği)* olarak görevlendirilen Anatoliy Lunaçarski ile bu atılımın başladığı görülmektedir.

> "Petrograd'da devrimcilerin Çarın Kışlık Sarayına girdikleri ve içerideki eşyaları parçaladıkları yolunda bir haber gelince, Lunaçarski bu barbarlık karşısında bakanlıktan istifa etti. Sonradan haberin yanlış olduğu anlaşıldı ve Lunaçarski görevine devam etti. Sanata saygısını gösteren, kanıtlayan bir anekdot bu" (Belge, 1989, s. 51).

Görev süresi boyunca Lunaçarski de doğal olarak sanat hakkındaki tartışmalara, kuramlara ve eleştirilere taraf olmuş, Plehanov ve Çernişevski gibi menşevik veya Marksist olmayan düşünürlerle bu konuda polemikler yaşamıştır (Belge, 1989, s.51-54). Yine Belge'ye (1998, s. 51) göre, görevinin erken dönemlerinde "Menşeviklerin köylülüğü küçümsemesine, Plehanov'un yazar olarak Tolstoy'u önemsememesi paralel gibidir; Lunaçarski, Rus köylülüğünün yazarı olduğu için Tolstoy'u öven Lenin'in yanında tavır alır". Lunaçarski'ye göre bu tavır "eski dünyanın mirasını reddetmek yerine onu proleteryanın hizmetine sunma" gerekliliğine olan inancıdır.

Narkompros başlangıçta IZO (Görsel Sanatlar Bölümü) gibi kurumlarda Rus avangard sanatçılarına geniş imkanlar sunsa da bu durum Sosyalist Gerçekçiliğin resmi tutum olarak benimsenmesiyle değişmiştir. Çarlık dönemindeki en önemli sanat merkezlerinden olan St. Petersburg'un adı devrim sonrası *Leningrad* olarak değiştirilmesi gibi politikalardan kurumlar da etkilenmişlerdir. Çarlık döneminin İmparatorluk Sanat Akademisi yerini devrimin hemen başında, 1918'de Vkhutein'e (Yüksek Sanatsal ve Teknik Enstitüsü) bırakmış, müfredat ve içeriği de yeniden düzenlenmiştir (Antmen, 2008 s. 105). Bu yeni sanat kurumları ve akademiler konstrüktivizm gibi akımlar ve sonrasında Sosyalist Gerçekçilik akımı ile sanatı toplumsal hayatın içine sokmuş ve kitleler tarafından erişilebilir kılmışlardır.

3.3. Dünya Savaşı Sürecinde Sanat ve Propaganda

Sanat, antik dönemlerden modern toplum yapılarına değin iktidarların kendilerini meşrulaştırma aracı olarak da kullanılmış, 2. Dünya Savaşı dönemi bu geçişkin ilişkinin totaliter bir düzlemle yeniden kendisini konumlandırdığı bir süreç olmuştur.

Hem savaşın kamplarını oluşturan devletlerin/ideolojilerin estetik anlayışlarının taban tabana zıtlığı, hem de artık sürecin sanatı estetik kaygılardan ziyade ideolojik bir mücadele alanına çevirmesi böylesi bir gerçekçiliğe zemin oluşturmuştur. Bu sonuçla sanat, artık sadece bir ifade biçimi değil; kitleleri harekete geçiren, düşmanı şeytanlaştıran ve rejimin ideal insan prototipini ortaya koyan bir propaganda aygıtıdır. Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" metni, faşizmin siyaseti estetize etmesi" ve Sosyalizmin sanatı politize etmesi arasındaki diyalektik ayrımı ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

Benjamin'e göre: Faşizm, kitlelere mülkiyet haklarını (üretim araçlarının sahipliğini) vermez; bunun yerine kitlelerin katıldığı görkemli törenler, askeri geçişler ve propaganda filmleriyle onlara bir "kült" değeri sunar. Bu önermenin nihai noktası savaştır. Burada Nazi sanatı ölümü ve yıkımı yücelterek, kitleleri hipnoz haline sokar (Benjamin, 2015, s. 60). "Faşizm, kitlelerin içinde oluşturduğu mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden, tam da bu kitlelerin kendilerini ifade etmelerini sağlamaya çalışır. Sonuç, siyasal yaşamın estetize edilmesidir" (Benjamin, 2015, s. 57).

Sovyetler Birliği ise dünya savaşını "Büyük Anayurt Savaşı" olarak tanımlamış ve II. Dünya Savaşı öncesinde Sovyetler Birliğince resmi bir tutum olarak benimsenen Sosyalist Gerçekçilik için içerik "Anayurt Savunması", "vatanseverlik" ve "fedakarlık" temalarıyla yeniden şekillenmiştir. Bu dönemde sanat, estetik bir kaygıdan ziyade, halkın moralini yüksek tutmak ve düşmanı şeytanlaştırmak için bir araç olarak kullanılmıştır (Gombrich, 2024, s. 510-525).

Benjamin, Faşizmin bu hamlesine karşılık, Komünizmin yanıtını "sanatın politize edilmesi" olarak tanımlar. Bu anlayışta sanatın görevi kitleleri uyandırmak, harekete geçirmek ve toplumsal koşulları değiştirmektir. Yine Benjamin'e göre

Sosyalist sanat anlayışı, sanat eserinin “biriciklik” iddiasını reddeder. Fotoğraf, sinema gibi araçlar, kitlelerin kendi gerçekliklerini analiz etmelerini sağlar. Sanatçı artık bir “dahi” değil, bir “üreticidir” (Antmen, 2008, s. 108-108, Benjamin, 2015, s. 20-21). Sanatın politize edilmesi, estetiğin kitleleri yöneten bir araç olmaktan çıkartıp, kitlelerin özgürleşme mücadelesinde bir araç haline getirilmesidir.



Görsel 14. İradenin Zaferi Film Afişi, Eric Ludvig Stahl, 1934. (erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.imdb.com/de/title/tt0025913/



Görsel 15. Berlin'in Düşüşü Film Afişi, Boris Alexandrovich Zelensky, Nikolai Mihailovich Homov, 1950, Moskova (Moskova Tasarım Müzesi, erişim tarihi; 13.05.2026) https://www.kinopoisk.ru/picture/2828361/

Benjamin'in analizi, sanatı bağımsız bir alan olarak tanımlamaz. Faşizm sanatı, kitlelerin taleplerini estetik bir illüzyonla (ritüel ve kült) bastırırken, Komünist sanat, bu illüzyonu kırarak, toplumsal yapının kökten değişimini hedefler. Günümüz dijital çağında bu ayrım, egemen ideolojinin eliyle, medyanın kitleleri yönlendirme gücü üzerinden hala güncelliğini korumaktadır.



Görsel 16. Anne Portresi, Alexander Rodchenko, 1924, New York (MoMA, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/56406
https://soviet-art.ru/soviet-photographer-alexander-rodchenko/portrait-of-mother-1924-1/

4. BÖLÜM: KONSTRÜKTİVİZM VE SOSYALİST GERÇEKÇİLİK DÖNEMLERİNDE RODCHENKO

4.1.Alexander Rodchenko'nun Biyografisi

Sanatı bir yapı, sanatçıyı ise bir mühendis, bir üretim işçisi olarak değerlendiren bir ressam olarak sanat hayatına başlayan Rodchenko, 5 Aralık 1891 yılında St. Petersburg'da dünyaya gelir. Bir tiyatro sahne ustası olan babası Michail Michailovich Rodchenko ve çamaşır yıkayarak ailenin yaşamına katkı sunan Olga Yevdekimovna'nın oğullarıdır. Sanat anlayışının biçimleneceği Kazan Sanat Okulu'nda 1911–1914 yılları arasında eğitim görür ve sanat hayatı boyunca kolektif bir üretim içerisinde bulunacağı eşi ressam Varvara Fedorovna Stepanova ile de burada tanışır. 1916'da askere çağrılan Rodchenko, aynı yıl Tatlin tarafından Moskova'da düzenlenen *"The Store"* (Mağaza/Magazin) sergisine katılır. Ertesi yıl, 1917'de Ressamlar Birliği'nin eş organizatörlüğünde; Café Pittoresque'in iç mekan tasarımlarına katkıda bulunur.

1918–1922 yılları arasında *Narkompros* (Halk Eğitim Komiserliği) Güzel Sanatlar Dairesi'nde çalışmaya başlar, Müze Bürosu müdürü ve Sanat Yürütme Kurulu üyeliği yapar. Aynı yıllarda Rodchenko ve Stepanova Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün üyeleridirler. 1920 yılında Vkhutemas ve Vkhutein' de profesör ünvanı alır ve 1922 yılından itibaren de Metal İşleme Fakültesi Dekanlığı yapar ve Alexei Gan ile *Kino-Fot* dergisinde çalışmaya başlar. V. Mayakovsky ile 1923 yılında iş birliği yaparlar ve o tarihten 1925 yılına kadar *Kinopravda* dergisi için film başlıkları tasarlar. Tüm bu süreç Rodchenko'nun fotoğrafla da ilgilenmeye başladığı dönemlerdir; Mayakovsky, N. Aseyev, annesi Olga Yevdekimovna başta olmak üzere portre çalışmalarına başlar (1924).

Uluslararası Dekoratif ve Endüstriel Modern Sanatlar Sergisinin Sovyet bölümü tasarımcılarından biri olarak 1925 yılında Paris'e gider ve aynı yıl kızı Varvara dünyaya gelir. 1926–1928 yılları arasında set, mobilya ve kostüm tasarımları yaptığı sinema sektörüne adım atar ve *Sovyetskoye Kino* dergisinin "Filmde Fotoğraf" bölümünü hazırlar. 1928 yılından itibaren belgesel fotoğraf üzerinde çalışmalar yapmaya başlayarak, 1930 yılında Baskı Enstitüsü'nde fotoğraf üzerine

bir dizi konferans verir. 1933'te *Na Stroike* dergisinin *Belomorstroi* (Beyaz Deniz Kanalı İnşaatı) albümü için foto muhabir olarak çalışmaya başlar. Izogiz yayınevinin "Sovyet Sinemasının 15 Yılı" ve "Özbekistan'ın 10 Yılı" gibi fotoğraf kitaplarının tasarımları için Stepanova ile 1934–1938 arasında birlikte çalışırlar ve 1939'da Rodchenko, Mayakovsky ile anılarını Smena dergisi için kaleme alır.

1934–1941 arasında Kızıl Meydan'daki spor geçit törenleri, Moskova ve Sirk konularında belgesel fotoğraf çalışmaları yapar. İkinci Dünya Savaşı ve sonrası dönem olan 1941–1941 arasında Stepanova ile *"Mosinformbureau"* sergilerinde "Moskova'dan Stalingrad'a" albümü ile yer alırlar ve Rodchenko 1944 yılında Teknoloji Evi'nin baş sanatçısı olur. Yine Stepanova ile birlikte 1947'ye kadar "Kazakistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin 25 Yılı" ve "İş gücü Rezervlerinin 5 Yılı" da dahil olmak üzere bir dizi projede iş birliği yaparlar.

1951'de Sovyet Güzel Sanatlar Moskova Birliği'ndeki (MOSSKH) üyeliği, örgüt komitesi tarafından onaylanmadığı için üyelikten ihraç edilse de, 1954 yılında itibarı iade edilerek birliğe geri döner. 3 Aralık 1956 yılında Moskova'da hayatını kaybeder (Lavrentiev, 1995, s.322).

4.2. Erken ve Genç Dönem Eserleri

Kazan Sanat Okulu'ndaki eğitim süreciyle Rodchenko'nun politik bir netliğe ulaştığını ve bununla birlikte sanata bakış noktasının da netleşmeye başladığı görülmektedir. Bu okulda ilk olarak sembolizmden etkilense de fütürizmle tanışan Rodchenko, Rusya'daki tarihsel ve politik süreçlerin de etkisiyle sanatı toplumsal bir perspektifle ele almaya, geleneksel figüratif anlayıştan sıyrılmaya başlamıştır. 1915 yılında Moskova'ya yerleşmesi ve Moskova Stroganov Enstitüsü'ndeki eğitim sürecinde pergel ve cetvel gibi malzemeler yardımıyla sanatsal arayışını sürdürmüştür. Bu süreç 1916 yılında Tatlin'in davetiyle katıldığı Dükkan *(The Store/Magazin)* sergisini de kapsar. Bu sergiyle Rodchenko Konstrüktivistler ve Malevich gibi süprematist, Popova, Mayakovsky gibi avangard sanatçı çevresiyle etkileşim kurmuş, radikal bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümden sonra Rodchenko sanatçıyı bir "tasarımcı–mühendis" (constructor) olarak tanımlamıştır. "Çizimlerinin mekanik kesinliği Rodchenko'nun profesyonel bir teknisyen veya mühendis olarak

sanatsal duruşunu ortaya koymuştur" (Öztuna, 2007 s.92; Uyanık, 2012, s. 142). Doç. Dr. Işıl Savaşer'e göre "Lenin Avrupa'da yaşamış olduğu dönemlerde avangard sanata Dadacılık'a aşina olmuş, modernist sanatçılara sempati duymuştur. Lenin'in sempatisi sayesinde fütürizme, konstrüktivizme ve süprematizme destek verilen dört yıllık bir özgürlük dönemi yaşanmıştır" (Savaşer, 2025, s.6*)*.



Görsel 17. Mekansal Yapı No. 12, Alexander Rodchenko, 1920, New York (MoMA, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/81043

1917 Devrimi süresinde ve sonrasında Sosyalist çevrelere yakın olan sanatçı, Moskova'da Aydınlanma Komiserliğinin Sanat Bölümünde ve Sanat ve Kültür Enstitüsünün kuramsal çalışmalarına da katılmıştır. Bu ilişkiler ve çalışmalar sanatsal perspektifini netleştirmesinin yanında, fotoğraf ve grafik gibi alanlarda da eserler vermesiyle, disiplinler arası bir sanatçı olarak çalışmalarına devam ettiği bir sürece evrilmiştir. Fotoğraf, fotomontaj ve tipografiyi beraber kullanmasıyla yeni bir görsel dil oluşturmuş, Mayakovsky'nin kitaplarına, Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi yönetmenlerin film afişlerine, Leningrad Devlet Yayınevi gibi kurumlara yaptığı afiş tasarımlarıyla metinin ve imajın görsel diyalektiğini ortaya koymuştur. Mayakovsky'nin "Bunun Hakkında" kitabı için yaptığı fotomontaj çalışmasında, kendi fotoğraf makinesi olmadığından başka bir fotoğrafçının makinesini kullanır

(Elliot, s. 81; Özer, s. 84). Becer'e göre ise, Rodchenko bu şiir kitabındaki fotomontajlarında daha önceden yayınlanmış görsel malzemelerden rastlantısal seçimler yaparak 'kes yapıştır' yöntemini kullanmıştır (Becer, 2011, S.147). Anılarında kendine ait fotoğraf makinesini 1924 yılında aldığını belirtir.

> "Fotomontajla bağlantılı olarak ben de fotoğrafçılıkla ilgilenmeye başladım. Bu bir zorunluluktu. Çünkü her zaman büyütmeye, küçültmeye ya da çoğaltmaya ihtiyaç duyuyordum. Üçlü körük uzatmalı iki adet 134X18 kamera, bir dagor lens, reprodüksiyon için bir kamera ve cep boyutunda bir Kodak satın aldım" (Elliot, 1979 s. 81; Özer, 2024, s. 84).



Görsel 18. Bunun Hakkında Kitap Kapağı ve İllüstrasyon, Alexander Rodchenko, 1923, New York (MoMA, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/16012



Görsel 19. Kitaplar; Bilginin Tüm Dallarında, Alexander Rodchenko, 1924, St. Petersburg (Leningrad Devlet Yayınevi, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.rbth.com/arts/330381-rodchenko-photos

Fotoğraf yapısı gereği sunduğu gerçeklik ile kitlelere ulaşmada etkin ve direkt olanaklar sağladığından, resim grafik gibi disiplinlerdeki renk ve formlarla iletişim kurma çabasının tersine sunduğu mesajları spesifik olarak içeriğinde barındırır. Bu teknik olanaklar Vladimir Lenin tarafından da önemsenmiş, *'Hiçbir ressam kameranın gördüğünü resmetme kabiliyetine sahip değildir'* tespitiyle fotoğrafın etkisinin resim sanatına oranla daha kapsayıcı olduğunu vurgulamıştır (Özer, 2024, s. 83). Fotoğraf ve fotomontajın sağladığı bu avantaj ile Rodchenko ile eş zamanlı olarak Stepanova ve El Lissitzky de propaganda amaçlı olarak bu disiplin ve tekniklerinden yararlanmışlardır. Rodchenko'nun ortaya koyduğu bu fotomontaj tekniği, Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi film yapımcıları ve yönetmenlerin kurgulama yöntemlerinde de kendisini gösterecektir. Rodchenko bu arayış evresinde, Lyubov Popova, Aleksandra Ekster, Aleksandr Vesnin ve Stephanova ile 1921 yılında Moskova'da düzenlenen sergiye, "Saf Kırmızı, Saf Sarı ve Saf Mavi" isimli triptik eseriyle katılır ve bu eserle şu tespitini ortaya koyar ve resim sanatını terk eder;

"Resim sanatını mantıksal sonucuna indirgedim ve üç tual sergiledim: kırmızı, mavi ve sarı. Şunu söyledim: Bitti. Ana renkler. Her düzlem bir düzlemdir ve hiçbir temsil yoktur" (Öztuna, 2007, s. 93) .



Görsel 20. Saf Sarı Saf Kırmızı Saf Mavi, Alexander Rodchenko, 1921, Moskova (A. Rodchenko ve V. Stepanova Arşivi, erişim tarihi; 13.05.2026) https://thesketchline.com/en/pictures/three-colors-red-yellow-blue/

Rodchenko, 1924'ten itibaren aktif bir fotoğrafçı olarak sürekli üreterek diğer fotoğrafçılar için hem bir örnek teşkil etti hem de değişik kurumlarda teorik ve pratik fotoğraf dersleri verdi. Onun fotoğraf anlayışı salt belgeci bir anlayışın ötesinde sürecin yaratıcı bir unsuru olarak tasarlandı. İşte bu, onun yansıtmacı sanat anlayışının yerine katılımcı, toplumcu, bir perspektife sahip çıktığının, devrimin öznelerinden biri olarak yeni ilerici toplumun sanat kuramlarının, ilkelerinin belirlenmesindeki rolünün pratikteki göstergesidir. Fotoğraflarında devrim ile modernleşen kentler, çok katlı yapılar, fabrikalar, ulaşım araçları gibi bir çok gündelik nesne birer sanat eserine dönüşmüştür (Uyanık, 2012, s. 148).

Seçtiği kadrajlar ve konuları devrimin ihtiyaçları düşünülerek, salt estetik kaygılarla değil, yeni toplum yapısının belgesel bir yansımasını gerçekleştirmek için kullanılması görüşü hem Lenin'in sanat anlayışıyla hem de Benjamin'in "sanatın politize edilmesi" görüşüyle paralellik göstermektedir. Diyagonel kompozisyonların öne çıktığı bu yeni fotografik yaklaşımda hareketin kendisi başroldedir. Bu yöntemle figürlerin ve nesnelerin vurguladığı hareket olgusu, Sovyetler Birliği'ndeki yeni Sosyalist toplumun dinamizmini tanımlamak için kullanılmıştır. (Uyanık, 2012, s.146)

Meslektaşı Nikolai Tarabutin'in: "hali hazırdaki toplumsal koşullar yeni sanat biçimleri dayatıyor" önermesiyle de perçinlenen tespiti ile Rodchenko, "yeni sanat formları" arama serüvenine tümüyle fotoğrafla devam etti (Uyanık, 2012, s. 146).

Tıpkı grafik ve resim sanatında ortaya koyduğu yeni yaklaşımı ve/veya tavrı fotoğraf hakkındaki görüşleriyle de ortaya koymuş, alışılmış, geleneksel bakış açılarını reddederek, 'yukarıdan aşağı' veya 'aşağıdan yukarı' oluşturduğu kompozisyonlarla, yeni bir perspektif yaratma çabası göstermiştir. Rodchenko'nun bu yenilikçi, ilerici tavrı, fotomontajlarına ve afiş tasarımlarına yansımıştır.

"Rodchenko'nun alışılmadık açılar kullanması, mekansal ilişkileri bozdu ve konuları okumayı zorlaştırarak izleyiciyi görüntüyle uzun süre etkileşime girmeye zorladı. Örnek olarak "Dalış" isimli fotoğrafında dalgıcı aşağıdan gökyüzüne karşı çekerek, mekanı düzleştirdi ve figürü dramatik bir şekilde kısaltarak, esasen soyut bir kompozisyonda asimetrik olarak yerleştirilmiş dairesel bir forma indirgedi. Bu tercihiyle görüntüyü okumak ve dalgıcın fiziksel ve mekansal yönelimini çözmek zorlaştı" (Lodder, 2014, s. 3). Edebiyat kuramcısı Viktor Shklovski'ye göre bu yabancılaşma (ostranenie) süreci, yaratma ve izleme estetik sürecinin ayrılmaz bir parçasıydı. Shklovski şöyle yazmıştı: "Sanatın tekniği, nesneleri 'tanıdık olmayan' hale getirmek, biçimleri zorlaştırmak, algının zorluğunu ve süresini arttırmaktır. Çünkü algı süreci kendi başına estetik bir amaçtır ve uzatılmalıdır". Leica'lı Kız fotoğrafında ise figürün yüzünü gizlemek için gölgeleri ve fotoğraftaki nesneler arasındaki ve fotoğraf ile izleyici arasındaki mekansal ilişkiyi bozmak için açıları kullandı (Lodder, 2014, s. 3).



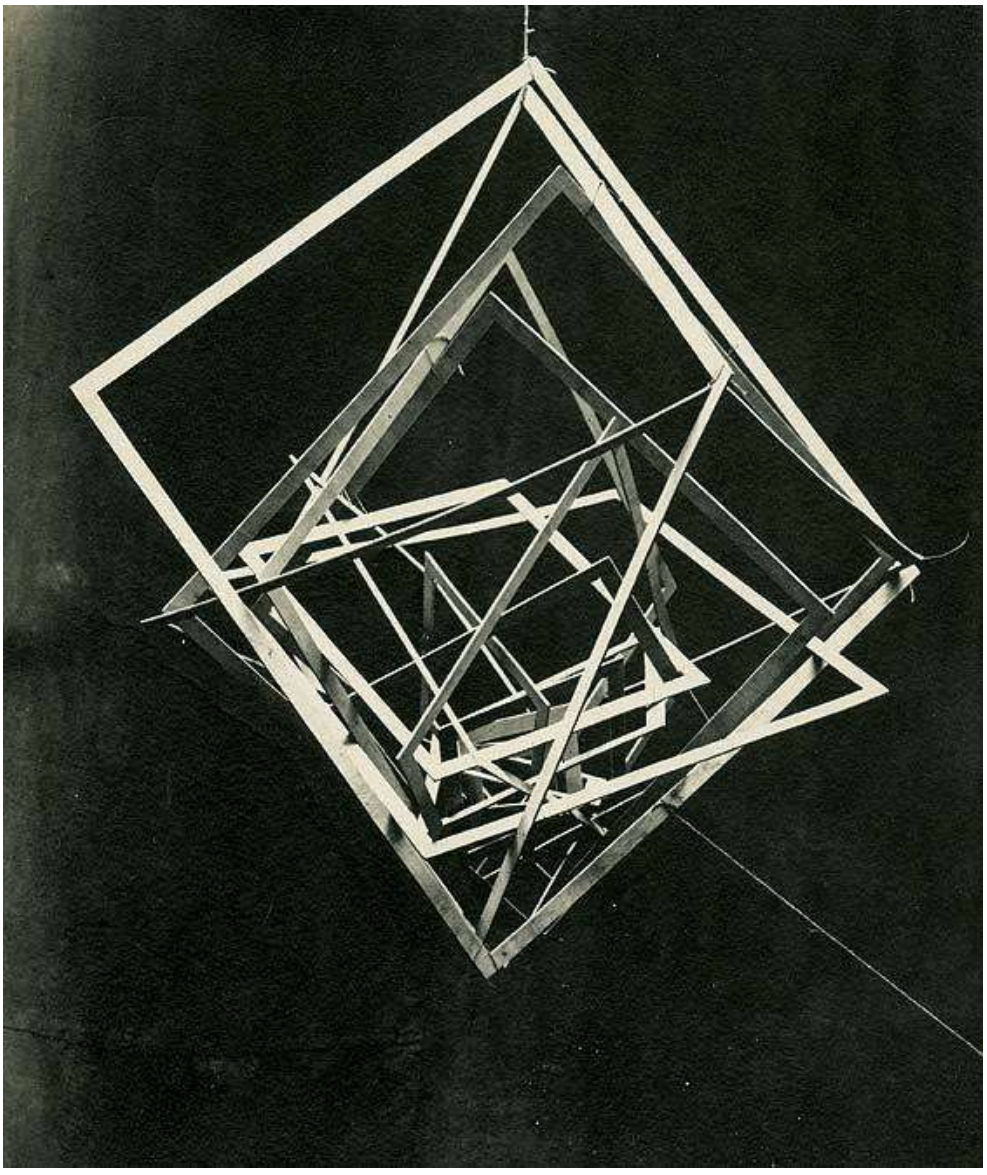
Görsel 21. Dalış, Alexander Rodchenko, 1934, New York (MoMA, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/83878



Görsel 22. Leicalı Kız, Alexander Rodchenko, 1932-33, New York (MoMA, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/83882

Rodchenko'nun bu iki fotoğrafta kullandığı "mekanı manipüle etme becerisi" muhtemelen daha önce yapmış olduğu heykel çalışmalarından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. 1920 yılında üzerinde çalıştığı "Asılı Yapılar" serisi onun hem konstrüktivist yaklaşımını, hem de mekan düzenlemedeki yaratıcılığını çalıştığı diğer disiplinlere de uygulamasına örnektir. Fotoğraf ve grafik alanlarındaki çalışmalarında; "mekansal düzenlemedeki yaratıcılığı, fotoğrafik parçaları orijinal

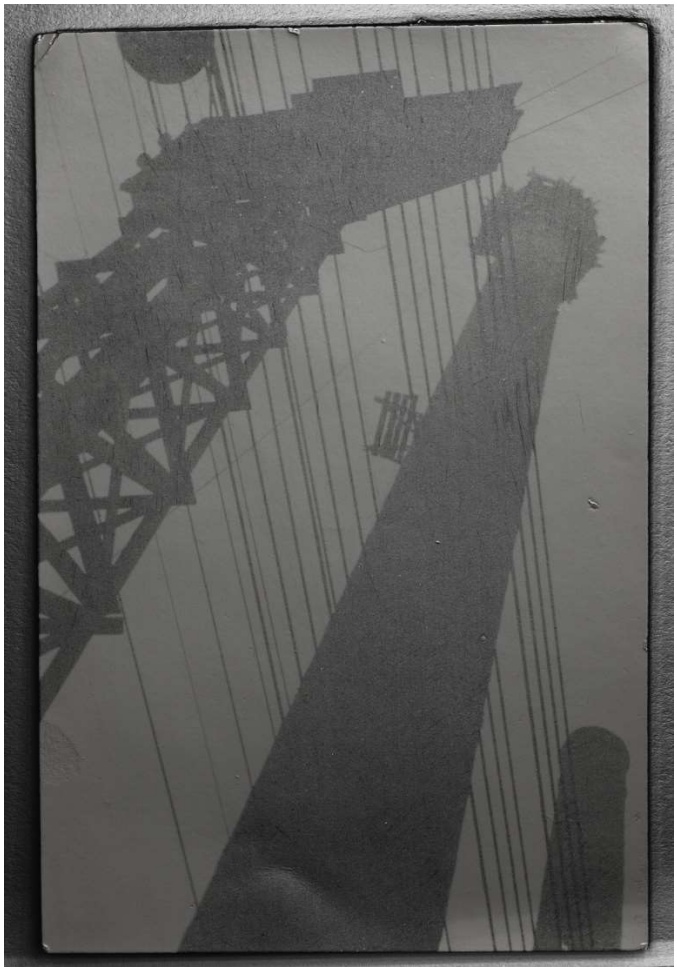
bağlamlarından seçip çıkartarak ve bunları resimsel mekan, ölçek ve bakış açısıyla yaratıcı bir şekilde yeniden birleştirerek yaptığı fotomontaj çalışmalarından da etkilenmiş olduğu görüşü oluşmuştur.” (Lodder, 2014, s. 3).



Görsel 23. Yapısal Asma Alan No. 11, Alexander Rodchenko, 1921, Moskova (İlk Sergileme Obmokhu (Genç Sanatçılar Biriliği), erişim tarihi; 13.05.2026) https://influx.themissive.com/post/64118705695/alexander-rodchenko

Rodchenko bu alışılmadık kamera açılarını ve/veya kompozisyonel araçları, dönemin avangard sanat çevrelerinde tanıştığı, birlikte çalışma fırsatları bulduğu sanatçılardan biri olan Dziga Vertov ile olgunlaştırmış veya ondan etkilenmiş olduğu

görülmektedir (Magomedov, 1987, s.215; Özer 2024, s. 84). Tıpkı Rodchenko gibi Dizga Vertov da her karenin kompozisyonuna büyük özen gösterirdi. Örneğin 1927-28 tarihli isimsiz bir fotoğraf -ki bunun Vertov'un kardeşi ve kameramanı Michail Kaufman tarafından da çekilmiş olduğu düşünülmektedir. Fotoğrafta kullanılan alçak açı tercihi, fabrika bacalarının yukarı doğru yükselişini vurgularken, elektrik direği ve kablolar, yine diyagonal bir açıyla hem geometrik kompozisyonu tamamlamakta, hem de sosyalist bir geleceğin vaadini taşıyan sanayileşmenin ilerlemesini çağrıştırmaktadır (Lodder, 2014, s.4). Görülüyor ki bu avangard yaklaşım, tüm bu geometrik inşa, alışılmadık form ve kompozisyonlar, konstrüktivistler ve süprematistler tarafından benimsenmiş, birçok farklı disiplinde uygulanmış ve sadece plastik değil aynı zamanda politik bir ifade dili olarak kullanılmaya devam etmiştir.



Görsel 24. İsimsiz, Dziga Vertov, 1927 - 1928, New York (MoMA, erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83937.html

Rodchenko'nun kullandığı bu diyagonal kadraj ve alışılmadık açıları estetik bir tercih olmasının ötesinde, Konstrüktivizmin manifestosunda da yer alan statükoyu yıkma, yeni toplumun dinamizmini yüceltme amacı taşımaktadır. Bu kompozisyon tercihi, izleyicinin dünyayı görme, algılama alışkanlıklarını zorlayarak, onları eserle daha çok zaman geçirmeye, onu tanımlama çabasına sürüklemekte, böylece pasif izleyiciyi, aktif bir katılımcıya dönüştürmektedir. İzleyicinin dünyayı yeni bir gözle görme kapasitesini, yeni Sosyalist insanın, buna bağlı olarak yeni Sosyalist toplumun inşasında bir aşama olarak düşünmüş, fotoğrafın gerçekliği tarafsız bir şekilde sunmadığını, onun politik ve sınıfsal perspektiften yeniden inşa yöntemi olduğunu ortaya koymuştur. Çalışmalarında, görüntüyü bir kanıt veya anı olmasının ötesinde, fotoğraflarını bir süreç, bir inşa, bir analiz olarak üretmiştir. Bu anlayış çağdaşları olan yönetmenlerde de görülmektedir.

Dziga Vertov, Sergei Eisenstein gibi yönetmenlerle olan ilişkileri sadece Sine-Göz *(Kino-Glaz)* gibi teorik yaklaşımlarla sınırlı kalmaz. Üretim süreçlerinde, çekim aşamalarında, set tasarımlarında, filmlerin afiş tasarımlarında da bu dayanışma görülmektedir. Film afişlerindeki tasarımlarında kullandığı fotomontaj ve tipografi teknikleri, mizanpaj, görsel ile metnin diyalektik birlikteliğini öne çıkartmıştır. Bu anlatım dili batı grafik sanatını etkileyecek ve bu tasarım dili Bauhaus gibi ekollerce etkin biçimde kullanılmaya devam edecektir. Rodchenko'nun fotoğrafları ve onun fotomontaj tekniği dönemin dergi, afiş ve politik yayınlarında sık kullanılan görsellerden olmuşlardır. Onun bu yeni diyalektik dili politik alanda da, yeni toplumun sanat anlayışı içinde de karşılık bulmaktadır. Becer'e göre:

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

unsuru olarak kullanmaya çalışıyordu" (Becer, 2011, s.112; Uyanık, 2012, s. 149).

1920'li yıllarla birlikte fotomontaj tekniğinin politik amaçlarla yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Rodchenko ve diğer Sovyet sanatçılar; Sosyalizmin başarılarını, yeni toplumun inşa süreçlerini ve ideolojik hedefleri tanıtmak, desteklemek ve yüceltmek için fotomontajı bir araç olarak kullanmışlardır. Görsel ve metnin diyalektik birlikteliği, kitleler için erişilebilir bir dil sunarak sanatın elitist dünyasından proletaryanın anlaşılır dünyasına geçişini sağlamıştır. Teknik açıdan bakıldığında; fotoğrafın 'kanıt' değeri taşıyan gerçekliği ile gündelik malzemenin (gazete kupürleri vb.) birleşimi, sanatın statik yapısını kırarak onu kolektif bir inşa sürecine dönüştürmüştür (Uyanık, 2012, s. 161).

.. Devrim sonrasında değişen üretim ilişkileriyle, Mayakovsky ile birlikte Lenin'in NEP politikasının tanıtımında aktif rol almışlardır (Uyanık,2012, s.157). NEP, üretim ilişkilerini devletleştirirken, sınırlı özel teşebbüse izin vererek Sovyet ekonomisini hareketlendirmeyi amaçlamıştır. Bu süreçte kendilerini "Reklam İnşaatçısı" olarak tanımlayan Rodchenko ve Mayakovsky'in iş birliği reklam ve tanıtım afişlerine yansır. Rodchenko'nun görsel estetiği ve Mayakovsky'nin *aliterasyonu* (ses yinelemesi) ritim ve tekrarı içeren avangard reklam metinleri tasarımdaki sentezi oluşturmaktadır (Uyanık, 2012, s. 157).

"Rusya'da Konstrüktivizmin egemen stil olduğu dönemin birçok afişi Alexander Rodchenko ile Vladimir Mayakovsky'nin iş birliği ile hazırlanmıştır. Reklamcılık dilini çok iyi kullanan Mayakovsky propaganda amaçlı şiir ve sloganlar yazıyordu. Bir dönemde bütün Moskova sokakları kendilerini "reklam konstrüktürleri" olarak adlandıran bu ikilinin güçlü geometrik çizimler, saf renklerden oluşan geniş zeminler, eğlendirici bir metin ve berrak bir tipografiyle dolu afişleriyle donatılmıştı. Rodchenko ile Mayakovsky; kısa ve anlaşılabilir bir tipografinin, etkileyici geometrik formların ve geniş yüzeylere uygulanan saf renklerin vurguladığı bir grafik tasarım stilinin öncülüğünü yaptı. Rodchenko'nun bu çalışmalar sırasında geliştirdiği kalın hatlı, serifsiz ve bloklanmış el yazıları da Sovyetler Birliğinde yaygın olarak kullanılan tipografik formların çıkış noktası olmuştur" (Becer, 2011, s. 143)



Görsel 25. Reklam Afişleri, Alexander Rodchenko, 1923, New York, (MOMA,erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/280245

Rodchenko'nun Sosyalist görüşü, devrim sürecinde belirlediği tavırdan kaynaklanan yeni ve avangard sanat yaklaşımı, onun sadece iki boyutlu tasarımlarda değil, mimari, iç mimari, heykel gibi üç boyutlu disiplinlerde de üretken ve yetkin olduğunu gösteren örnekler vardır. Disiplin fark etmeksizin tasarımlarının hepsinin merkezinde bu yeni sanat anlayışının, *"Kitlelerin Yeni Sanatı"*; Konstrüktivizmin ilkeleri açıkça görülmektedir. Konstrüktivizmin belirlenen ilkeleriyle akımın sanatçıları, eserleriyle en geniş kitlelere ulaşmayı hedeflemişler ve devrimin yaratacağı yeni Sosyalist toplumun gelişimine katkı sunacakları iddiasını taşımışlardır. Fotoğraflarında ve fotomontajlarında olduğu gibi, heykel ve mimari tasarımlarında da geometrik inşa ve fonksiyonel tasarım anlayışı açıkça görülmektedir. Tasarımdaki bu süslemeden uzak, fonksiyonelliği ön planda tutan yaklaşım, günlük hayatı değiştirip, dönüştürme amacını yansıtır. Rodchenko'nun işçiler için tasarladığı "İşçi Kulübü" tasarımında olduğu gibi mekan işlevsel mobilyalar ve çok amaçlı kullanım alanıyla sanatın ve tasarımın toplumsal rolünü vurgular.



Görsel 26. İşçi Kulübü, Alexander Rodchenko, 1925, Paris, (Paris Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriel Sanatlar Sergisi,erişim tarihi; 13.05.2026) https://www.artic.edu/artworks/237970/the-worker-s-club-international-exhibition-of-decorative-arts-and-modern-industry-paris

4.3. Rodchenko ve Sosyalist Gerçekçilik

Lenin'in 24 Ocak 1924 tarihinde ölümü ile ve özellikle1930 yılından itibaren yeni sanat yaklaşımları üzerine gösterilen sempati azalmış, Sosyalist Gerçekçiliğin neredeyse resmi sanat tutumu olarak benimsenmesiyle de Konstrüktivizm akımı sönümlenmiştir. Öyle ki sanat tarihinde çok kısa bir zaman süren akımın birçok tasarlanan eseri ya tamamlanamamış ya da uygulama şansı bulamadan, Tatlin Kulesi'nde olduğu gibi eskiz aşamalarında kalmışlardır.

1930'lar, SSCB ile batı bloğu arasındaki gerilimlerin başladığı, zirveye çıktığı, süreçlerdendir. Sosyalist bir devrimin sanayileşmiş bir toplumda olacağı beklentisinin aksine Çarlık Rusyası toprakları gibi sanayileşmemiş, bununla beraber yarı feodal bir coğrafyada olması Avrupa ülkelerini tedirgin etmiştir. Avrupa'da yükselen işçi hareketleri, Sosyalist ve Komünist işçi partilerinin yükselişi bu tedirginliği arttırmıştır. Batı bloğundaki her işçi eylemi, her grev Sovyet kışkırtması olarak görülmektedir. Aynı zamanda devrimden sonra Bolşeviklerin Brest Litovsk anlaşmasıyla henüz 1. Dünya Savaşı bitmeden savaşı 'emperyalist bir paylaşım

savaşı' olarak tanımlayıp (Lenin, 1917, s. 88) savaştan çekilmesi de taraf devletlerce unutulmamıştır. Uluslararası konjonktürün etkileri ve Sovyetler Birliği'ndeki politik gerilimlerin sürmesi toplumsal ve entelektüel hayatı da etkilemiştir.

Bu olağanüstü koşullarda, olağanüstü önlemlerin gerektirdiği düşüncesi sanat kuramlarını ve sanatçıların üretim süreçlerini de etkisi altına almaya başlamıştır. Lenin'den bu yana savunulan sosyalist sanat görüşü Stalin dönemiyle özellikle benimsenir ancak Lenin'in modern sanatçılara, mesafeli de olsa sempatisi artık söz konusu değildir. Rodchenko da dahil olmak üzere, dönemin çoğu avangard sanatçısı Sosyalist görüşleriyle yeni sanat anlayışlarını oluştursalar da, iktidar zamanla bu yaklaşımları anlaşılmaz bularak, Sosyalist Gerçekçilik haricindeki sanatsal yaklaşımları 'burjuva sanatı' olarak tanımlamış ve bu tutumun karşısında konumlanmıştır. Aslında burada ele alınan 'Sosyalist Gerçekçilik' kavramını daha çok 'partili sanat' olarak tanımlamak görece daha doğru olabilir. Bu anlayış Sovyetler Birliği, Çin Halk Cumhuriyeti gibi deneyimlerde pratik anlamda toplumun ilerlemesine katkı sağlasa da, sanatı ve/veya sanatçıyı kısıtlayan bir faktör olarak da tartışılmaya açık bir konuya dönüşür. "Demir Perde" ülkelerinin dışında da, her disiplinden birçok sanatçı eserlerini veya sanat görüşlerini Sosyalist Gerçekçi veya içinde yaşadıkları toplumların iktidarlarınca, "Sosyalist" kelimesinin "sakıncalı" bulunması safsatasına maruz bırakıldıkları için "Toplumcu Gerçekçi" olarak tanımlamışlardır.

Bununla birlikte özellikle Marks'ın felsefi yazıları, Felsenin Sefaleti, Engels'in Anti-Dühring'i ve Lenin'in Materyalizm ve Ampiriyokritizm kitaplarını okuyarak politikleşen André Breton gibi kimi Sosyalist sanatçılar ise Sosyalist Gerçekçiliğe karşıt olarak konumlanmışlardır. Diego Riviera, Frida Kahlo ve André Breton'un Troçki ile birlikte kaleme aldıkları Sürrealist Coyoacan manifestosu sürecinde, insanoğlunun bu güne dek görülmedik, "her tür modern teknikle silahlanmış gerici güçlerin" tehdidi altında olduğu saptamasıyla başlamaktadır. Bu koşullar altında Nazi Almanya'sında ve Sovyetler Birliği'nde bilimin, sanatın ve her türden entelektüel yaratımın durumu artık katlanılmaz hale gelmiştir (Aydın, 2015). Troçki, Stalin yönetimini "Sovyet bürokrasisi" olarak tanımlamakta ve yöntemlerini eleştirerek, sanatla devrim ilişkisini manifestoda şu şekilde tanımlamıştır:

“Gerçek sanat, daha önce yaratılmış hazır modeller üzerine yeni çeşitlemeler üretmez; aksine, günümüz insan ve insanlığının içsel ihtiyaçlarının dışa vurulması yönünde çaba harcar. Bunu, devrimci bir yaklaşıma sahip olmaksızın gerçekleştirmek mümkün değildir. Bu, toplumun temel ve bütünsel ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak toplumu yeniden inşa etme görevini üstlenmek anlamına gelir. Toplumu, entelektüel yaratımı engelleyen zincirlerden kurtarmak; bütün insanlığın daha ileri bir aşamaya ulaşmasını sağlamaktır sanatın görevi. Geçmişte, yalnızca arka plana itilmiş üstün yetenekli insanlar başarmışlardır bunu” (Aydın, 2015).

Rodchenko da Sosyalist Gerçekçilik sürecini sosyalist kimliği ve sanatın toplumsal bir inşa aracı olduğu düşüncesiyle, kuramsal olarak sürece uyum ve katkı sağlamaya çalışsa da, Konstrüktivist ilkelerden taviz vermemekteki direnci, bu ilkeleri Sosyalist Gerçekçilik ile yoğurma iddiası onun *formalizm* (içerikten kopuk biçimcilik) suçlamasıyla karşı karşıya kalmasına yol açmıştır. Ancak Rodchenko’nun kadraj tercihleri, yerleşik düzenin, yani geleneksel sanatın yıkılması ve yerine yeni bir düzenin inşa edilme yöntemidir. Antmen’e göre (2008), Rodchenko’nun avangard yaklaşımı ile, yeni rejimin didaktik sanat anlayışının çelişki taşıdığı ve eserlerinin “içerikten ziyade biçime odaklandığı” gibi gerekçelerle sert eleştiriler almıştır (s.136-137). Sanatçının ‘*Belomorkanal’* (Beyaz Deniz – Baltık Kanalı), *‘Sirk’* serisi gibi çalışmaları, spor ve geçit törenlerini belgelemesi, bu tartışmalı süreci kapsamaktadır.

Belomorkanal projesi Sovyetler Birliği’nin, Beyaz Deniz ile Baltık Denizi’ni bağlayan, 227 km. uzunluğundaki stratejik gemi kanalıdır. 1933 yılında açılan bu kanalın inşaat sürecini Rodchenko belgeler ve fotoğraflarında çalışma koşullarını işleyen, işçileri *“yeni insanın inşası”* söylemiyle kahramanlaştıran, yücelten bir dil oluşturmaya çalışmıştır (Lynton, 1982, s. 158-165). Bu projesindeki kompozisyonlarında da Konstrüktivist yaklaşımları sahiplenerek, diyagonal, alışılmadık açıları kullanmayı tercih etmiş ve bu durum yine onun formalizm ile eleştirilmesi sonucunu doğurmuştur (Lynton, 1982, s. 164).

Resmi geçit törenleri ve spor fotoğrafları belki de sanat yaşamı boyunca en büyük tartışmaları çıkartan çalışmaları olmuştur. Burada Rodchenko üst açılarla çalıştığı fotoğraflarında figürleri geometrik formalara indirgeyerek, Konstrüktivist

köklerini korumuş ve yeni Sovyet toplumunun dinamizmini bu geometrik inşa ile vurgulamaya çalışmıştır. Yeni rejimin göstermek istediği dinamizmi, bu geometrik inşa anlayışında vurgulamaya çalışsa da bu üst açılar bireyi anonimleştirip, onu noktalar ve çizgilere indirgediği, bir tasarım objesine dönüştürdüğü gerekçesiyle dönemin estetik tartışmalarında "mekaniklik" ve "nesneselleştirme" eleştirilerine konu olmuştur.



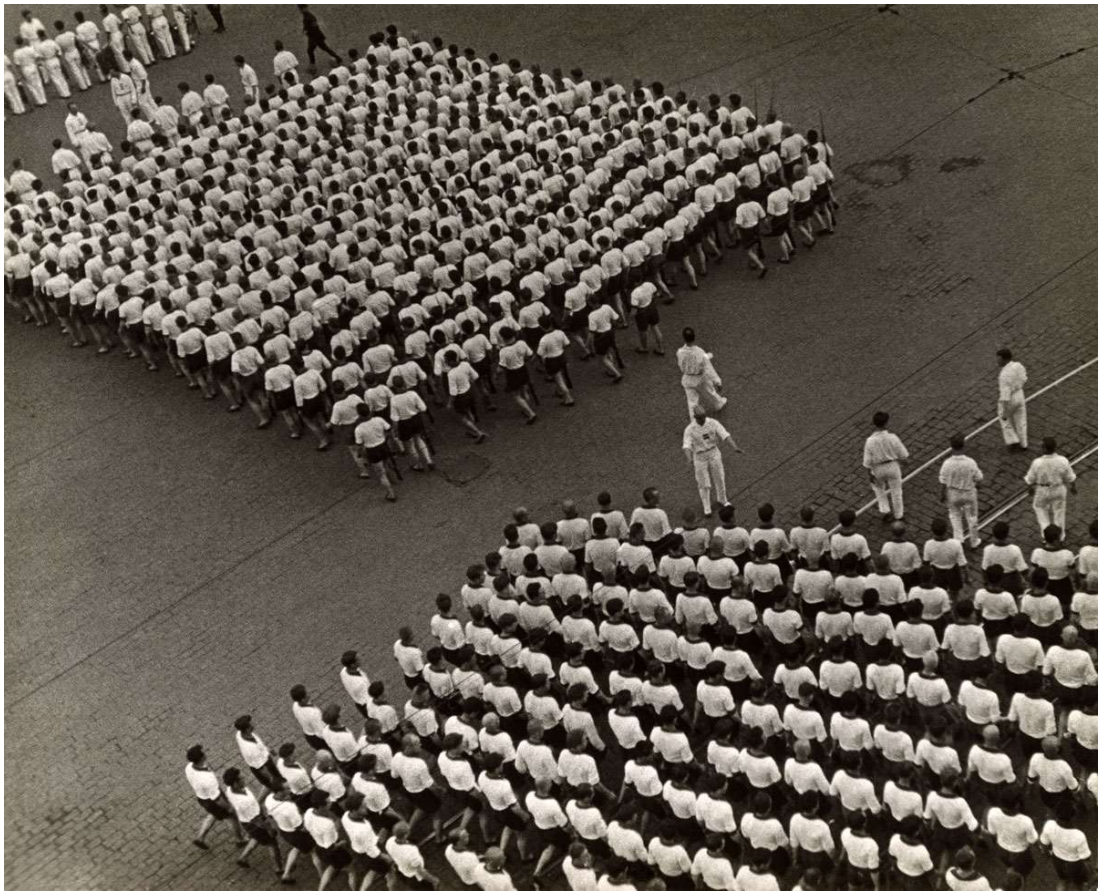
Görsel 27. Beden Kültürü Geçit Töreni, Alexander Rodchenko, 1936, New York, (MOMA,erişim tarihi; 13.05.2026) https://www.moma.org/collection/works/44811



Görsel 28. Kızıl Meydan'da Geçit Töreni, Alexander Rodchenko, 1936, New York, (MOMA,erişim tarihi; 13.05.2026), https://www.moma.org/collection/works/44850



Görsel 29. Kızıl Meydan'da Spor Yürüyüşü, Alexander Rodchenko, 1936, Antwerp, (M HKA Arşivi, erişim tarihi; 13.05.2026) https://ensembles.org/items/the-live-badge-sport-parade-on-the-red-square



Görsel 30. Dinamo Spor Klübü'nün Yürüşüş Kolu, Alexander Rodchenko, 1932, Moskova, (Moskova Fotoğraf Evi, Multimedya Sanat Müzesi, erişim tarihi; 13.05.2026) https://artblart.com/tag/alexander-rodchenko-sports-parade/

Yine Rodchenko'nun *'Pioneer with a Bugle"* (Borazanlı Öncü) fotoğrafı hem plastik hem de politik olarak büyük tartışmalar yaratmıştır. Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin (SBKP) gençlik kanadı olan *'Komsomol'* üyesi bir genç öncünün fotoğrafı, sanatçının kompozisyon tercihi olarak bu sefer alt ve yakın açıdan çekilmiştir. Rodchenko'nun bu tercihi neticesinde öncünün yüzündeki deformasyon üzerine, yine eleştirmenlerin *"proletarya kahramanlığını yansıtmak yerine, estetik bir oyun peşinde olduğu"* eleştirisinden kurtulamamış ve yine formalizmle suçlanmıştır. Bu "yanlış bakış açısı" ve kompozisyon tercihiyle resmi bir kınama almasına yol açtığını ve sanatçının bu tarihten sonra "gerçeği olduğu gibi yansıtmadığı" gerekçesiyle (Lavrentiev, 1995, s. 24-26) dışlandığına değinir. "Öncü Kız" fotoğrafında ise figürün çok yorgun göründüğü ve bu durumun örgütlerinin imajını yanlış yansıttığı için suçlanmıştır.



Görsel 31. Borazanlı Öncü, Alexander Rodchenko, 1930, New York, (MOMA,erişim tarihi; 13.05.2026)
https://www.moma.org/collection/works/56414

Bu tartışma, eleştiri ve dışlanma Rodchenko'nun üretimlerinde politik yoğunluğu az veya politik olmayan konularda çalışmasına neden olmuştur. Stadyumlardaki, meydanlardaki görkemli ama gri, ruhsuz kalabalıklar yerine, sirk

hayatı gibi yerleşik bir düzene sahip olmayan grupları ve renkli konuları çalışmaya başlar. Akrobatları, hayvan terbiyecilerini, palyaçoları özetle Moskova Sirki'nin hayatını fotoğraflar (Lavretiev, 1995, s. 35). Bu süreç onun "içsel sürgün" olarak tanımladığı zaman parçasıdır. Rodchenko'nun konstrüktivizmden koptuğu, sanatçının "toplumsal mühendislik" iddiasını terk ettiği, bireyselleştiği ve daha lirik bir anlatı yöntemini tercih ettiği, Piktoryalizme yakınlaştığı son dönemidir.

Bu "içsel sürgün" olgusu Rodchenko ile sınırlı kalmamıştır. Sanat hayatı boyunca birlikte yürüdüğü Mayakovsky, 14 Nisan 1930'da intihar etmiş, aynı yıl ders verdiği VKhUTEMAS (Rus Devlet Sanat ve Teknik Okulu) okulu kapatılmıştır. 1935'te düzenlenen Sovyet Sanatının Ustaları sergisine, "formalist" eserlerini kamuoyu önünde kınaması ve özeleştirisini vermesi şartıyla kabul edilmiş ve bu, *Sovyet Fotoğrafı* dergisinde yayınlanmıştır. Mitchell' göre (2008), 1942'de fotoğraf çekmeyi bırakmış ve tekrar resim yapmaya başlamış olduğu düşünülse de, Lavretiev (1995, s. 35) Rodchenko'nun 1950'lerin başında renkli fotoğrafla ilgilendiğini, ancak sağlığının laboratuvarda uzun süre çalışmasına izin vermediğini yazmıştır.

Rodchenko'nun renkli fotoğraflarında Moskova'nın kırsal vadileri, tepeleri, akarsuları gibi natürel unsurlarla, Moskova hayvanat bahçesi ve parlak kır çiçekleriyle still life konular görülmektedir. Fotoğrafla ilgilenmeye başladığı ilk yıllardaki portre çalışmalarında olduğu gibi, bu son döneminde çektiği şarkıcı Galina Teoplova'nın portresinde konstrüktivizmin diyagonal kompozisyonları dikkat çekmektedir (Lavretiev, 1995, s. 35).

Sovyet Güzel Sanatlar Moskova Birliği'ndeki (MOSSKH) üyeliği, örgüt komitesi tarafından onaylanmadığı için üyelikten ihraç edilen Rodchenko, 1954 yılında Stalin'in ölümü sonrası oluşan yeni paradigmayla, itibarı iade edilerek birliğe geri dönmüş ve 40 yıllık aktif kariyerinin ardından 1952 yılında "Sanatçılar Birliği"ne aday gösterilmiştir. Moskova'da, 3 Aralık 1956 yılında hayatını kaybetmiştir (Lavrentiev, 1995, s.322).

SONUÇ

Bu çalışmada, ilk işçi devleti olan Sovyetler Birliği'nin erken döneminde ortaya çıkan ve onun devrimci dinamizmi ile şekillenen Konstrüktivizm akımı ve 1930'larda Sosyalist Gerçekçilik akımının resmi sanat doktrini olarak benimsenmesi sürecindeki praksis (kuramsal ve pratik) dönüşümü Alexander Rodchenko özelinde incelenmiştir. Araştırma sonucunda, sanatın ve sanatçının toplumsal inşa sürecindeki rolünün, teknik ve pratik süreçlerdeki tercihlerinin yanı sıra, sanatçının üretim sürecinde iktidarın resmi doktrini ile ilişkisi ve bu ilişki sonucu yüzleştiği ideolojik zorunluluklara evrilen sancılı süreci ortaya konmuştur.

İktidarların yarattığı gerçeklik algısı ve sanat, tasarım gibi alanların bu gerçeklik içerisindeki konumu da tezin araştırma kapsamı içinde yer almıştır. Rodchenko'nun konstrüktivist sürecinde gerçeği "inşa edilecek bir yapı" olarak düşünmesi, sanatçıyı bir mühendis, bir yapı işçisi olarak konumlandırması, kamerayı sadece bir kayıt aracı olmaktan çıkartıp, kullandığı açıları, oluşturduğu dinamik kompozisyonları, alışılmadık çekim teknikleri ve fotomontajları salt bir estetik kaygı değil, aynı zamanda Marksist estetik bağlamında inşa edilecek "yeni toplum ve yeni insan"ın dünyayı algılama biçimini devrimcileştirme çabasıdır. Bu dönemde Rodchenko tıpkı Dziga Vertov gibi kamerayı hayatın içerisinde, dinamik bir aygıta dönüştürür. Bu avangard yaklaşımı fotomontajları ve Mayakovsky ile iş birlikleri sonucunda grafik disiplininde de üretmesine olanak sağlar. Görselle birlikte metnin güçlü diyalektik birlikteliği hem yeni toplumun inşasında rol oynar, hem de kendisinden sonraki modern tasarımlar için yeni bir yöntem önerir. Bu çalışma Sovyetler Birliği'nin özgün uygulama pratikleriyle, Rodchenko'nun görsel anlatım dilini sentezleyerek, sanatın politikleşmesi sürecine dair literatürdeki teorik boşluğu, sanatçının fotoğraf epistemolojisindeki değişimleri üzerinden doldurma amacındadır. Bu bağlamda tez; Konstrüktivizm ile Sosyalist Gerçekçilik süreçlerini birbirinin zıttı iki kutup olarak değil, tarihsel, politik ve sanatsal üretimin diyalektik materyalist bir anlayışla politik bir zorunluluğa dönüştüğü tarihsel ve ideolojik bir süreç olarak ele almıştır.

Çalışmanın Sosyalist Gerçekçilik ilgili bölümlerinde ise Konstrüktivizm gibi avangard yaklaşımların, yeni yönetim tarafından bu eserlerin halk tarafından "anlaşılmaz" bulunacağı düşüncesi ve politik konjonktür gibi sebeplerle "biçimcilik" (formalizm) gibi eleştirilerle karşı kalmasıyla sönümlenmesi ele alınmıştır. Devrimle birlikte oluşturulacak yeni toplumun inşasında sanatın rolünün estetik tasalardan çok anlaşılabilir bir temsil ve devrimin kazanımlarının geniş kitlelere anlatılması gibi pratik nedenler Sosyalist Gerçekçilik görüşünün resmi bir doktrin olarak benimsenmesinde temel oluşturmuştur. Her ne kadar Rodchenko gibi sanatçılar devrimi destekleyerek, sanatın yeni toplumdaki rolünün bir inşa süreci olduğu fikrinden yola çıkmış olsalar da, sanatın özerkliği ve iktidarın talepleri arasındaki gerilim yüzünden bu resmi tutumla uzlaşamamışlardır.

Sonuç olarak; Lenin'in iktidarda olduğu devrimin ilk yıllarındaki avangard sanata dair hoşgörüyle Rodchenko gibi sanatçıların özgün üretimlerinin yanında, yeni toplumda yeniden oluşturulan sanat kurumlarındaki yönetici, eğitmenlik görevlerine de Sosyalist Gerçekçilik ile birlikte son verilmiş, bu sanatçılar bir nevi "içsel sürgün" yaşamak zorunda kalmışlardır. Rodchenko'nun 1951 yılında Moskova Sovyet Güzel Sanatçılar Derneği (MOSSKH) üyeliği yeniden onaylanmasa da, 1954 yılında bu hakkı iade edilmiştir. Bu durum dönemin otoritesinin, resmi tutum dışındaki sanatçılara tavrını göstermesi bağlamında önemli bir örnektir. Sanatçının bu içsel sürgün döneminde politik yönelimi düşük, ancak geliştirdiği görsel dili kullanmayı sürdürdüğü üretimleri görülmektedir.

Bu çalışmada Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilik akımlarının ortaya çıktığı coğrafya ve bu akımların felsefi, toplumsal, siyasal karşılıklarının ya da gerilimlerinin ilk olarak burada ortaya çıkması sebebiyle Sovyetler Birliği özelinde ele alınmıştır. Sovyetler Birliği ve Çin Halk Cumhuriyeti gibi örneklerde Sosyalist Gerçekçilik fikri eleştirmenler veya karşıt kamp tarafından "partili sanat", "propaganda sanatı" gibi yaftalansa da, diğer ülkelerdeki sanatçıların da bu partiler veya resmi tutumlardan bağımsız olarak kendilerini Sosyalist Gerçekçi olarak konumlandırdığı görülmektedir.

Sanat ve iktidar arasındaki ilişki ve/veya gerilim tarih boyunca olageldiği gibi, ortada bir iktidar olduğu sürece devam edecektir. Bu ikili ilişki sadece sanatın üretim

süreçlerini değil aynı zamanda sergilenmesi veya paylaşılması gibi süreçlerde de, ideolojilerden bağımsız bir gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır. Bu iktidar/otorite varoluşunu, Marksizmin "alt yapı üst yapıyı belirler" saptamasını doğrulayarak entelektüel hayat ve sanat üzerinde de hissettirecek, sanatın özerkliği bir otorite veya iktidar ilişkisi olduğu sürece tartışılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Aydın, U. (2015). Sürrealizm ve devrimci politika üzerine. *skopdergi*, (7). https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mutlak-aci-surrealizm-ve-devrimci-politika-uzerine/2384, erişim tarihi: 19.05.2026.

Becer, E. (2011). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi.

Belge, M. (1989). *Marksist estetik Christopher Caudwell üzerine bir inceleme*. BFS Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtı*. Zeplin Kitap.

Breton, A., Rivera, D. ve Troçki, L. (2012). *Bağımsız devrimci sanat için manifesto, 1938*. https://www.devrimcimarksizm.net/sites/default/files/bagimsiz_bir_devrimci_sanat_icin_manifesto_andre_breton_diego_rivera_lev_davidovic_trotskiy.pdf, erişim tarihi: 09.05.2026.

Coşar, Ö. S. (2015). *Troçki İstanbul'da*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dijital Kültür (t.y). Resim Neyi Anlatır. Belgesel, İstanbul, CD ROM.

Elliot, D. (1979). *Rodchenko and the arts of revolutionary Russia*. Oxford Museum of Modern Art.

Gombrich, E. H. (2024). *Sanatın öyküsü cep boyu*. Remzi Kitabevi.

Karkın, N. (y.y.). Konstrüktivizm/post konstruktivizm ve estetik. *Sanatsal Bakış Dergisi*. https://www.artisticview.org/index.php/pub/article/view/16, erişim tarihi: 10.03.2026.

Lavrentiev, A. (1995). *Rodchenko photographies 1924-1954*. Könemann.

Lodder, C. (1983). *Russian constructivism*. Yale University Press.

Lodder, C. (y.y.). *Revolutionary photography*. https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lodder.pdf, erişim tarihi: 09.04.2026.

Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi.

Magomedov, S. O. K. (1987). *Rodchenko: The complete work*. MIT Press. https://monoskop.org/images/a/ab/Khan-Magomedov_Selim_O_Rodchenko_The_Complete_Work_1986.pdf, erişim tarihi: 14.05.2026

Marx, K. ve Engels, F. (1980). *Sanat ve edebiyat üzerine*. Birikim Yayınları.

Mitchell, P. (2008), *Rodchenko: Devrimin ve karşı devrimin etkisi. https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/rodc-a10.html, erişim tarihi: 22.05.2026.*

Özer, M. S. (2024). Aleksandr Rodçenko'nun afişlerinde fotomontaj; sinema ve fotoğrafın etkileri. *ArtDE Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Dergisi*, (1). https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4406062, erişim tarihi: 14.05.2026.

Öztuna, Y. (2007). Dadaizm ve grafik tasarım. *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, (12).

Savaşer, I. (2025). Rus modernizmi ve süprematizm. *DergiPark*. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/5154752 erişim tarihi: 29.04.2016.

Troçki, L. (1989). *Edebiyat ve devrim* (H. Portakal, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Troçki, L. (1999). *Hayatım* (M. Öçmen, Çev.). Yazın Yayınları.

Turani, A. (1995). *Sanat terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Uyanık, O. (2012). *Rodchenko ve El Lissitzky'nin grafik sanatına etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Vertov, D. (2007). *Sine-göz* (A. Ergenç, Çev.). Agora Kitaplığı.

EKLER

EK-1: ETİK KURUL ONAY BİLDİRİMİ

EK-2 ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezse,

- Tez içindeki bütün belge ve bilgileri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanıldığı durumda, ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

24/07/2026

Burak ELDEK

EK-3 TEZ ORJİNALLİK RAPORU

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Konstrüktivizm ve Sosyalist Gerçekçilikte Rodchenko Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir.

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24.07.2026	77	81,236	30.06.2026	%7	3002636122

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarını inceledim ve çalışmamamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (24/07/2026)

Burak ELDEK

Öğrenci No: 202353015003
Fotoğraf Anasanat Dalı
Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Doç. Uğur GÜNAY YAVUZ

EK-4 Master's /Proficiency in Art/PhD
Thesis/Art Work Report Originality Report

AKDENİZ UNIVERSITY
Institude of Fine Arts

Title: The Case of Rodchenko in Constructivism and Socialist Realism.

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering oftions (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms). According to the originality report, obtained data are follows (Bibliography exculded).

Date Submited	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24.07.2026	77	81,236	30.06.2026	%7	3002636122

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institude of Fine Arts Guidelines for Obtainingand Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not includeany from of plagiarisms; that my future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval (date 24/07/2026).

Student No: 202353015003
Department: Photography
Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated PhD
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Doç.Uğur GÜNAY YAVUZ

EK-5 YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açıktır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

24/07/2026

Burak ELDEK