

T.C

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

JAKARLI DOKUMA TASARIMINDA POPOVA DESENLERİ

Hazırlayan

Aytül APALAK

Danışman

Doç. Neslihan YAŞAR

İzmir - 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Jakarlı Dokuma Tasarımında Popova Desenleri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

13/ 07/ 2020

Aytül APALAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 21 / 07/ 2020 tarih ve 18 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 9. maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Aytül APALAK' ın “**Jakarlı Dokuma Tasarımında Popova Desenleri**” konulu tezi incelenmiş ve aday 27 / 07 / 2020 tarihinde, saat 11:00'de jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BAŞARILI** olduğuna oy **BİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Doç. Neslihan YAŞAR


ÜYE

Doç. Selda KOZBEKÇİ

AYRANPINAR



ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Sevim Tuğba

ARABALI KOŞAR

ÖZET

İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi, Fransa’da gerçekleşen Fransız Devrimi ve Çarlık Rusyası’nı tarih sahnesinden silen 1917 Ekim Devrimi gibi siyasi ve toplumsal olaylar, pek çok alanı olduğu gibi sanat ve kültür alanını da derinden etkilemiştir. Ekim Devrimi ve Sovyet ideolojisinin etkisindeki Rus sanat dünyası, birçok sanat akımını başlatır ve sürdürürken, yeni toplumun kılık kıyafet biçimini şekillendirme görevi de sanatçılar tarafından üstlenilmiştir. İlk Sovyet Modası’nın öncülerinden Lyubov Sergeyevna Popova, Konstrüktivist yaklaşımın etkisinde hazırlamış olduğu tekstil tasarımları ile Sovyet moda dünyasını derinden etkileyerek moda, tekstil ve sanat tarihine adını yazdırmayı başarmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, tekstil dünyasını etkileyen çeşitli sosyo-ekonomik ve siyasal olaylara değinilmiş; sanat eğilimleri ve tekstilde tasarım kavramının oluşma süreci detaylı olarak incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Popova’nın bir “sanatçı-konstrüktör” olarak gelişimine, sanat anlayışına, tasarım dünyasındaki güçlü etkilerine ve eşsiz tasarımlarına ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Geniş bir kaynak taraması yapılarak kumaş koleksiyonlarında Popova desenlerine yer veren ya da benzer etkilerde yeni tasarımlar yapan ünlü kumaş firmaları araştırılmıştır. Üçüncü bölümde ise 2004-2018 yılları arasında Pehlivan Mensucat firmasında tarafımca bir tasarımcı olarak çalışılmış olan Popova desenleri etkisinde hazırlanmış jakarlı dokuma kumaş örnekleri yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Jakarlı Dokuma Tasarımı, Lyubov Sergeyevna Popova, Konstrüktivizm, İlk Sovyet Modası, Endüstriyel Tasarım

ABSTRACT

Political and social events such as the Industrial Revolution that started in England, the French Revolution that took place in France and the 1917 October Revolution, which erased Tsarist Russia from the historical scene, had a profound impact on the field of art and culture, as well as many other fields. The Russian art world, influenced by the October Revolution and the Soviet ideology, has undertaken the task of shaping the dressing style of the new society while initiating and maintaining many art movements. Lyubov Sergeyevna Popova, one of the pioneers of the first Soviet Fashion, managed to impress her name in the history of fashion, textile and art by deeply influencing the Soviet fashion world with the textile designs she prepared under the influence of the Constructivism.

In the first part of this study, various socio-economic and political events affecting the textile world are mentioned and the art trends and the formation process of the design concept in textiles were examined in detail. In the second part of the study, Popova's development as an “artist-constructor”, her understanding of art, her strong effects in the design world and her unique designs are given in detail. By comprehensive literature searching, famous fabric firms that included Popova patterns in fabric collections or made new designs with similar effects were researched. In the third part, there are jacquard fabric samples prepared under the influence of Popova patterns, which were worked by me as a designer at Pehlivan Mensucat between 2004-2018.

Keywords: Jacquard Weave Design, Lyubov Sergeyevna Popova, Constructivism, First Soviet Fashion, Industrial Design

ÖNSÖZ

Tüm eğitim hayatım boyunca ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü lisans eğitimimde yoluma ışık olan, 22 yıllık aktif çalışma hayatımdaki vizyonuma katkılarından ötürü bütün öğretmenlerime saygılarımı sunarım. Bunca yıl aradan sonra beni tekrar öğrenciliğe heveslendirerek cesaret veren Prof. Nesrin Önlü'ye teşekkürlerimi borç bilirim. Bu tezin yazımı aşamasında gece gündüz demeden desteğiyle bana rehberlik eden sevgili danışmanım Doç. Neslihan Yaşar' a emeği ve çalışmayı sahiplenici katkılarından ötürü çok içten saygılarımı sunar, çok teşekkür ederim. Ayrıca aydın bir insan olarak yetişmemi sağlayan sevgili babam Nuri Apalak ve annem Mukaddes Apalak size saygım sonsuzdur. Çok zevkli bir o kadar da yorucu bu süreçte beni destekleyen aileme, kardeşlerime, dostlarıma özellikle yeğenim Bilge Pakyapan' a çok teşekkür ederim.

Bu çalışma 22 yıl endüstride, üretimin içinde jakarlı dokuma kumaş tasarımcısı göreviyle çalışmış biri olarak, 1900' lü yılların başlarında kumaş tasarımları yapıp sürecin içindeki tasarımcının rolünü belirleyen, endüstriyel anlamda ilk kadın tasarımcılardan biri olan Lyubov Sergeyevna Popova'ya bir saygı duruşu niteliğindedir.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

TEKSTİLDE TASARIM KAVRAMININ OLUŞMASI	4
1.1. Devrim ve Savaşların Gölgesinde Gelişen Tekstil Dünyası	4
1.1.1. Sanayi Devrimi ve Değişen Dünya	5
1.1.1.1. Tekstil Endüstrisinde Yaşanan Gelişmeler	7
1.1.1.2. Kumaşlarda Yaşanan Değişimler	14
1.1.2. Tekstilde Tasarım Kavramının Oluşması	22
1.1.2.1. Tekstil Tasarımında İlk Adımlar	22
1.1.2.2. Bauhaus.....	24
1.2. Ekim Devrimi'nden Sonra Sovyet Modası ve Tekstili.....	26
1.2.1. 1915-1917 Rusya' sı.....	27
1.2.2. 1917-1932 Rusya' sı.....	29
1.3. Konstrüktivizm	32
1.3.1. Kübo-Fütürizm (Rus Fütürizmi)	37

2. BÖLÜM

LYUBOV SERGEYEVNA POPOVA’NIN YAŞAMI VE SANATI	39
2.1. Bir “Sanatçı-Konstrüktör” Olarak Lyubov Sergeyevna Popova.....	40
2.2. Lyubov Sergeyevna Popova’nın Çalışma Yöntemleri ve Materyalleri	58
2.3. Tekstil Tasarımında Popova Etkisi.....	63
2.3.1. Geometrik Desenlerde Popova Etkisi	67
2.4. Döşemelik Jakarlı Dokuma Kumaş Tasarımı ve Üretimi.....	70
2.4.1. Günümüz Jakarlı Dokuma Tasarımında Popova Desenleri	72

3. BÖLÜM

JAKARLI DOKUMA TASARIMINDA POPOVA DESENLERİ.....	88
3.1. Popova Desenlerinden İlham Alınan Jakarlı Kumaş Tasarımları	88
3.1.1 Yöntem.....	88
3.1.2. Malzeme.....	89
3.1.3. Kumaş Örnekleri	90
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. “Seyyar Mekik”, John Kay (1733)	8
Şekil 2. “Spinning Jenny”, James Hargreaves (1764).....	8
Şekil 3. “Waterframe”, Richard Arkwright (1769).....	9
Şekil 4. “Spinning Mule”, Samuel Crompton (1775).....	10
Şekil 5. “Jakarlı Dokuma Tezgâhı”, Joseph Jacquard (1804).....	11
Şekil 6. “Patentli Dikiş Makinesi”, Isaac Merrit Singer (1851).....	13
Şekil 7. “Güzel Çağ” döneminden bir elbise	15
Şekil 8. “Güzel Çağ” döneminden bir elbise ve detayı	16
Şekil 9. Elbise tasarımı örneği, Paul Poiret (1914)	17
Şekil 10. 1920’lerin dökümlü kumaşlardan “flapper” elbiseleri.....	18
Şekil 11. DuPont'un ürettiği ilk naylon örneği (1939).....	20
Şekil 12. DuPont naylon kadın çorabı reklamı (1948)	20
Şekil 13. “İşçi Elbiseleri ve Ocak”, Tatlin (1918-1919).....	29
Şekil 14. Popova'nın “5x5=25” sergisi için beş kapak tasarımından ikisi.....	31
Şekil 15. “Architectonic”, Lyubov Popova (1917)	33
Şekil 16. Lef dergisinin Popova’nın ölümü sonrası yayımlanan kapağı	36
Şekil 17. Bir filozofun portresi (Popova 1915).....	38
Şekil 18. Lyubov Sergeyevna Popova (1920).....	40
Şekil 19. Popova’nın erken dönem çizimlerine bir örnek	42
Şekil 20. Popova’nın erken dönem çizimlerine bir örnek	43
Şekil 21. Portre taslağı.....	47
Şekil 22. 17 Ekim 1915 - Posta damgası	47
Şekil 23. Natürmort resim (Plastik boyama).....	48
Şekil 24. 19 Ekim 1915 - “Moskova No. 2”	48
Şekil 25. Porte (Plastik çizim).....	49
Şekil 26. Popova’dan Alexander Vesnin'e kartpostal.....	50
Şekil 27. SUPREMUS Sanatçılar Topluluğu için tasarımlar (1916-1917).....	51
Şekil 28. Altı Gravür (1917)	51

Şekil 29. Popova'nın stüdyosundan bir kare	53
Şekil 30. Sahne seti tasarımı	54
Şekil 31. Romeo ve Juliet oyunu için kostüm tasarımı	55
Şekil 32. Oyuncak Bebek.....	55
Şekil 33. Kadın elbisesi	56
Şekil 34. Kadın elbisesi	56
Şekil 35. Kadın elbisesi	56
Şekil 36. Bardak ve tabak, resmin bir taslağı.....	57
Şekil 37. Popova'yı, tekstil tasarımlarını Tsindel'e götürürken resmeden mizahi bir karikatür (1924)	57
Şekil 38. Summer 1924 vitrin dekorasyonu için eskiz (1923).....	59
Şekil 39. “Dyer’s Shop’tan Nesneler” (Popova, 1914)	60
Şekil 40. Popova’nın “Resimsel Arkitektonikler (Painterly Architectonics)” serisinden örnekler	61
Şekil 41. “Space-Force Construction”	61
Şekil 42. “Oturan Kadın Modeli” (Popova, 1917)	63
Şekil 43. Tiyatro aktörleri için tulum tasarımları (Popova, 1921)	65
Şekil 44. Tiyatro aktörleri için tulum tasarımları (Popova, 1921)	65
Şekil 45. Orak-çekiç tekstil tasarımı (Popova, 1923-4).....	66
Şekil 46. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923).....	67
Şekil 47. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923).....	67
Şekil 48. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923).....	68
Şekil 49. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923).....	68
Şekil 50. Daire içinde kırmızı üçgen ile tekstil tasarımı (Popova, 1923-4).....	69
Şekil 51. Tekstil tasarımı (Popova, 1924).....	69
Şekil 52. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-1924).....	70
Şekil 53. Kumaş için eskiz (Popova, 1923-24)	70
Şekil 54. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-4)	71
Şekil 55. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-4)	71
Şekil 56. MOMus Modern Sanat Müzesi'nin Costakis koleksiyonundan Popova tasarımları.....	73

Şekil 57. Baskılı kumaş örneği (Popova, 1923).....	74
Şekil 58. Fabricut firmasının koleksiyonundan.....	74
Şekil 59. Kumaş deseni (Popova, 1923-24).....	75
Şekil 60-61. Gaston y Daniela firmasının “Africalia” koleksiyonundan.....	75
Şekil 62. Kumaş deseni (Popova, 1923-24).....	76
Şekil 63. Dedar firmasının koleksiyonundan.....	76
Şekil 64. Kravet firmasının koleksiyonundan.....	76
Şekil 65. Kumaş deseni.....	77
Şekil 66. Maharam firmasının koleksiyonundan.....	77
Şekil 67. Robert Allen firmasının koleksiyonundan.....	77
Şekil 68. Kumaş deseni (Popova, 1923-1924).....	78
Şekil 69. Hermes firmasının koleksiyonundan.....	78
Şekil 70. Doku çalışması (Popova, 1920).....	79
Şekil 71. Dedar firmasının koleksiyonundan.....	79
Şekil 72. Kumaş deseni.....	80
Şekil 73. Dedar firmasının koleksiyonundan.....	80
Şekil 74. Kumaş deseni.....	81
Şekil 75. Fabricut firmasının koleksiyonundan.....	81
Şekil 76. Kumaş deseni (Popova, 1923-24).....	82
Şekil 77. I want fabric firmasının koleksiyonundan.....	82
Şekil 78. Kumaş deseni (Popova, 1923-24).....	83
Şekil 79. Kravet firmasının koleksiyonundan.....	83
Şekil 80. Kumaş deseni (Popova, 1923-24).....	84
Şekil 81. Lee Jofa Kravet firmasının koleksiyonundan.....	84
Şekil 82. Kumaş deseni.....	85
Şekil 83. Mayer Fabrics firmasının koleksiyonundan.....	85
Şekil 84. Kesik üçgenlerden oluşan, desenli kumaş tasarımı.....	86
Şekil 85. Robert Allen firmasının koleksiyonundan.....	86
Şekil 86. Kumaş 1 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan.....	90
Şekil 87. Kumaş 2 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan.....	91
Şekil 88. Kumaş 3 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan.....	92

Şekil 89. Kumaş 4 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan	93
Şekil 90. Kumaş 5 Aytül Apalak, 2016 kumaş koleksiyonundan	94
Şekil 91. Kumaş 6 Aytül Apalak, 2015 kumaş koleksiyonundan	95
Şekil 92. Kumaş 7 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan	96
Şekil 93. Kumaş 8 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan	97
Şekil 94. Kumaş 9 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan	98
Şekil 95. Kumaş 10 Aytül Apalak, 2017 kumaş koleksiyonundan	99
Şekil 96. Kumaş 11 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan	100
Şekil 97. Kumaş 12 Aytül Apalak, 2015 kumaş koleksiyonundan	101



GİRİŞ

Konstrüktivist sanatçı Lyubov Sergeyevna Popova, Rus avangardının en önemli ve yirminci yüzyılın en yetenekli kadın sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Ne var ki Popova'nın çalışmalarının pek çoğu Batı dünyası tarafından yeni yeni fark edilmeye başlarken, ülkemizde bu farkındalık aynı düzeydedir. Oysa Popova, 35 senelik ömrü boyunca Sovyetler Birliği'nde konstrüktivist teorinin oluşumundan Birlik'in ideolojisi doğrultusunda şekillendirilmesi planlanan yeni topluma; akademiden gündelik hayattaki tekstil anlayışına kadar uzanan geniş bir alanda çalışmalar yapmış ve tekstil-moda dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Popova'nın tekstil endüstrisindeki çalışmalarının sanatsal temelleri sadece devrim öncesindeki sanatsal deneyimleri ile değil, aynı zamanda içinde bulunmuş olduğu akademi dünyasıyla da birlikte şekillenmiştir.

Bu çalışma, Rus Avangardı'nın en değerli üyelerinden Popova'nın çalışmalarına ve yenilikçi ruhuna bir saygı duruşu niteliği taşımakta olup literatürdeki eksikliği giderme ve benzeri çalışmalara ilham olabileme amacıyla yapılmıştır.

Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde; tekstil üretimini etkileyen belli başlı toplumsal ve siyasal olaylara yer verilmiş ve tekstil tasarımına giden ilk adımlar aktarılmıştır. Tekstil teknolojisinde üretimin hızlanmasına sebep olan yeni gelişmeler ve icatlar aktarılmaktadır. Tekstil tasarım kavramı özellikle sanayi devrimi sonrası, tekstil teknolojisi ve tekstil üretimindeki artışın sebep olduğu sıradanlaşma ile sanatın üretime dahil edilme çabalarıdır. Victoria ve Albert Müzesi'nin kurulma nedenleri, tekstil desenleri ve raportlama hakkında yazılan ilk kitap, Glasgow Okulu ve Bauhaus üzerinden sanatın tekstil üretimine dahil edilme uğraşları ve tasarım kavramının oluşma aşamaları aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise bir “sanatçı-konstrüktör” olarak Popova'nın sanatsal gelişimi, çalışma yöntemleri ve materyalleri, geliştirmiş olduğu özgün tasarım anlayışı ile Sovyet tasarım, tekstil ve moda dünyası üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Birinci bölümde ayrıca, içinde yaşanan toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel ortamının o toplumun sanat anlayışına da yansıdığı gerçeğinden hareketle, Ekim Devrimi'nin Sovyet moda ve tekstil sektörüne olan etkileri incelenmiştir. Çalışmanın odak noktasını oluşturan Popova'nın ana vatanı Sovyetler'deki hâkim sanat akımlarından Konstrüktivizm ve Kübo-Fütürizm ise Popova'nın sanat anlayışı üzerindeki etkileri sebebiyle ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise bir “sanatçı-konstrüktör” olarak Popova'nın sanatsal gelişimi, çalışma yöntemleri ve materyalleri, geliştirmiş olduğu özgün tasarım anlayışı ile Sovyet tasarım, tekstil ve moda dünyası üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Popova'nın özgün tasarımlarının günümüzün önemli firmalarının jakarlı dokuma kumaş koleksiyonlarında yer alan örneklerine yer verilmiştir. Popova'nın 1920'li yıllarda tasarladığı desenlerin üzerinden yüzyıl geçmesine rağmen günümüzde halen tercih ediliyor olmasının yaptığı tasarımların başarısının önemi vurgulanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, jakarlı dokuma kumaş tasarımlarının üretim parametreleri ve endüstriyel anlamda detaylarına yöntem ve kullanılan malzemelerin ışığında değinilmiştir. Popova özgün tasarımları ve bu tasarımlardan esinlenerek hazırlanmış Pehlivan Mensucat firmasının koleksiyonlarında yer alan 12 adet kumaş teknik detaylarıyla örneklendirilmiştir.

1. BÖLÜM

TEKSTİLDE TASARIM KAVRAMININ OLUŞMASI

1. BÖLÜM

TEKSTİLDE TASARIM KAVRAMININ OLUŞMASI

1.1. Devrim ve Savaşların Gölgesinde Gelişen Tekstil Dünyası

Dünya ve insanlık tarihini kökünden değiştiren ve Avrupa’da gerçekleşen en önemli olaylardan biri politik-ideolojik temelli 1789 Fransız Devrimi ve diğeri ise teknolojik-ekonomik temelli Sanayi Devrimi’dir. Birbirine görece yakın tarihlerde gerçekleşen her iki devrim de başta Avrupa ve çevresinde olmak üzere dünya genelinde geri dönüşü olmayan bir dönüşüm süreci başlatmıştır. Toplumsal yapıyı ve üretim modellerini değiştiren her iki devrimin sonuçları günümüz modern dünyanın ve yaşam biçimlerinin temelini oluşturmuştur. Özellikle üretimin hızlanmasına yönelik sanayi devriminin yarattığı yeni döngüde pek çok endüstri gibi tekstil endüstrisi de hem tasarım hem de üretim biçimleri ve teknolojileri açısından önüne geçilemez bir gelişmeye girmiştir. Günümüz tasarım anlayışının temellerinin atılması ve üretim modellerinin içine yerleştirilmesi açısından tekstilde tasarım kavramının gelişmesi ve yerleşmesi insanlar için bir zorunluluk olmuştur.

Ülkeler bu yeni dönüşüm süreci içinde başı çeken, sözü geçen bir ülke konumunda olabilmek için kendi kültürleri ve yaşam biçimleri dâhilinde değişen üretim zinciri içinde yer almaya çalışmışlardır. Tekstil endüstrisinin önlenemez ihtiyacı ve yükselişi sadece üretimle değil aynı zamanda sanat alt yapısına ihtiyaç duyan bir alandı. Özellikle üretimin artması ile geleneksel yöntemlerle üretilen kumaşlar ve çeşitli tekstil ürünlerinin yeniden planlanmaya ve yeni dünyaya uygun hale getirilmesi gerekiyordu. Ünlü ressamların kumaş desenleri çizmesi, giysi modelleri üretmesi, sahne dekorları tasarlamaları, sanat temelli tasarım okullarının açılması, faydacı sanat teriminin doğması 1900’lü yılların başında toplumların yeniden yapılandığını göstermekteydi. Lyubov Popova, bu yapılanma içinde Rus avangardının oluşması ve konstrüktivist tasarımların ortaya çıkmasında önemli bir sanatçıdır. Bir ressam olarak başladığı sanat çalışmalarına günümüz kumaşlarında hala izlerini gördüğümüz tasarımlarıyla, bir tekstil tasarımcısının nasıl olması gerektiğinin sınırlarını belirlemeye çalışmış öncü bir sanatçıdır. Tezin ikinci bölümünü kapsayan bu kısımdan önce birinci bölümde tekstil üretiminde, teknolojik

gelişmeler toplumsal olaylar ve sanat eğilimleri ve tekstilde tasarım kavramının oluşması incelenmektedir.

1.1.1. Sanayi Devrimi ve Değişen Dünya

Başlangıç noktası, 18. yüzyıl İngiltere'si olarak kabul edilen Sanayi Devrimi, yüzyılın sonlarına doğru etki alanı ve gücü açısından doruk noktasına ulaşırken tıpkı Fransız Devrimi gibi yalnızca sosyo-ekonomik alanda değil, kültürel alanda da kalıcı değişikliklere yol açmış, tekstil sektörünü güçlü biçimde etkilemiştir. 1760'lı yıllarda İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, yeni bir dünyanın temellerini atarken 19. ve 20. yüzyılın sanat anlayışının şekillenmesini etkileyen başlıca etmenlerden de biri olmuştur. Sanayi Devrimi'nin getirdiği yenilikler, şehirlerdeki yaşamı değiştirirken şehirli insanın da “kendi gerçekliğine dair algılarını” da bir bir yıkmış ve tüm bu değişimler, dönemin sanatçılarının da klasik görme biçimlerini ve algılarını değiştirme çabası içine girmelerine sebep olmuştur (Üstüner, 2017: 67).

Esasında Sanayi Devrimi'nin doğuş koşullarının ortaya çıkışı çok daha eskilere dayanmaktadır. Avrupa'da Aydınlanma düşüncesinin etkisini giderek arttırması ve nihayetinde gelen Rönesans Dönemi, akli diğer her şeyin üstünde tutan bir anlayışı hâkim kılmış ve aklın gücü, başta doğa bilimleri olmak üzere pek çok alanda ilerlemeyi başlatmıştır. Rönesans sözcüğü hem tarih içinde bir dönemi hem de daha genel bir kültürel yenilenme idealini betimlemektedir (Brotton, 2003: 17). Akli öne çıkaran Rönesans, sanat ve edebiyat gibi kültürel alanlarda da köklü değişiklikler başlatırken kilisenin hâkimiyetindeki dinde de bir reformun başlangıcını sağlamıştır. Rönesans ve reform hareketlerinin getirdiği bu gelişmeler, okur-yazar oranının artması ile birleşince “sıradan” halk üzerinde de eşsiz bir değişim yaşanmıştır. Avrupa halkının, aklın ışığındaki bu önlenemez ilerleyişi, nihayetinde Avrupa'yı dünyanın diğer kıtalarından belirgin biçimde ayırmış ve gerek toplumsal gerekse ekonomik olarak dönemin en gelişmiş bölgesi haline getirmiştir.

Dinin ve kilisenin gündelik hayattaki etkisinin azalışı, aklın hâkimiyetindeki rasyonel düşüncenin toplumun hemen her kesimine egemen oluşu ve geleneksel dünya görüşünün günden güne yıkılması, bilimsel ve teknik buluşların ilerlemesine inanılmaz

bir ivme kazandırmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda artan üretim, Avrupa'yı yeni pazar arayışına sokmuş ve böylelikle o güne dek yerel sayılabilecek olan ticaret, önce Avrupa çevresine sonra dünyanın dört bir yanına yayılmıştır.

Yaşanan bu gelişmeler, ekonomik alanı hızla genişletir ve güçlendirirken bu durum, kimi kesimlerin öngörülemez biçimde zenginleşmesi, yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması, çalışma yaşamının ağırlaşması, karmaşıklaşması ve kentleşme hızının kontrolünün oldukça güç bir hale gelmesi gibi birtakım sonuçları da beraberinde getirmiştir. Ekonomik ve siyasal gücün eşitsiz dağılımı, toplumsal tabakalar arasındaki hoşnutsuzluğu arttırmış ve nihayetinde mevcut gidişata radikal bir müdahale 1789 Fransız Devrimi ile gelmiştir.

Fransızların radikalliğine karşın, İngiltere'de çok daha evrimsel bir biçimde yeni bir dönüşümün yaşandığı bilinmektedir. Birtakım teknolojik yeniliklerin üretimde kullanılmasının sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alana kalıcı yansımaları olarak tanımlayabileceğimiz Sanayi Devrimi, işte böyle bir ortamda gerçekleşmiştir. Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmiş olduğu dönem; tarım, tekstil, üretim ve ulaşım gibi alanlar başta olmak üzere İngiltere'nin genel olarak sosyo-ekonomik, siyasal ve toplumsal yaşamında meydana gelen önemli değişikliklerin yaşanmış olduğu bir dönemdir ve kaba tabirle 1760-1850 yılları gibi geniş bir zaman aralığında gerçekleştiği söylenebilir.

Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkışını sağlayan sebepleri aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür (Gerçek, 2006: 3):

- 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da görülen hızlı nüfus artışı.
- Kentlere yapılan yoğun göç ve böylelikle kentlerde yığılan hazır iş gücü.
- Yaşam kalitesinin yükselişine paralel olarak lüks tüketim mallarının orta ve alt sınıflara kadar inmesi ve dolayısıyla artan tüketim.
- Avrupa'nın kolonilerinden elde ettiği hammaddeleri işleyerek tekrar sömürgelerine satışı.
- Yaşanan ekonomik gelişmelerin, küçük burjuvaziyi güçlendirmesi ve orta sınıfı zenginleştirilmesi.

- Orta sınıfın sahip olduğu refahın artmasının, sermaye birikimini hızlandırması ve kapitalizmi güçlendirmesi.

Sanayi Devrimi'nin etkisinin en yoğun görüldüğü alanlar, tekstil ve metal endüstrileri olmuştur. Bunun sebebi ise kuşkusuz gittikçe refah düzeyi yükselen orta sınıf İngilizlerin artan tüketim talepleri ile bağlantılıdır. İngiltere'de refah düzeyinin artışı, bir zaman lüks olarak görülen tütün, şeker ve Hint tekstili gibi tüketim mallarının toplumun orta ve alt kesimleri tarafından da tüketilebilir hale gelmesini sağlamıştır.

1.1.1.1. Tekstil Endüstrisinde Yaşanan Gelişmeler

18. yüzyılın ortalarından önce geleneksel tekstil üretimi, evlerde gerçekleşmekteydi ve dolayısıyla hammaddenin elde edilmesinden bitmiş ürünün ortaya çıkışına kadar ki süreç oldukça zorluydu. Bu dönemin kumaşları genellikle yün ve pamuk, kimi zamansa ipek ve keten gibi malzemelerden oluşmaktaydı. Yünlü kumaşlardan yapılacak bir tekstil üretiminde öncelikle yün ayrılmakta, temizlenmekte ve boyanmaktaydı. Ardından nihayetinde taranma işlemine geçilir ve dokunurdu. Kumaşta doku/reng değişimleri yapılacak ise buna uygun ayrı işlemler yapılmak zorundaydı. Hammadde mümkünse önce ülke içinden, pamuk ve ipek gibi mümkün olmayan ürünlerde ise Çin, Hindistan, Afrika ve Güney Amerika gibi bölgelerden sağlanmaktaydı. Evlerde yapılan bu geleneksel tekstil üretiminin işçileri genellikle kadınlar ve çocuklardı (Gerçek, 2006: 7). Bu haliyle tekstil üretim süreci son derece karmaşık, uzun, zorlu ve verimsizdi. Üstelik ürünler ve üretim, bölgeler arasında farklılıklar göstermekteydi. Ne var ki sanayileşme ile birlikte tekstil endüstrisinde görülen hız ve iyileşme, makineleşmeye tepki gösteren birtakım işçi hareketlerini de beraberinde getirmiştir.

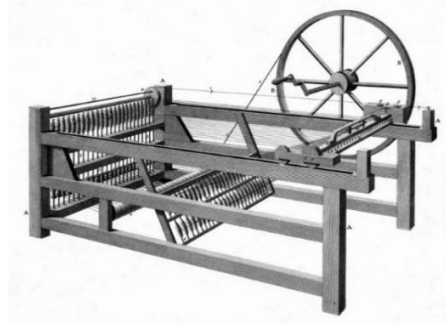
Endüstriyi teknoloji ile tanıştıran ilk yeniliklerden biri John Kay tarafından tasarlanan ve 1733'te patenti alınan "seyyar mekik" isimli alettir (Gerçek, 2006: 7). Dölen'in kitabında (1992: 294) "uçan mekik" olarak adlandırılan yeni buluşta İngiliz John Kay, mekiğe küçük tekerlekler takarak mekiğin basit bir mekanizma yardımıyla fırlatılmasını sağlamıştır. O güne dek dokuma işlemi, ipliğin bir elden diğerine geçirilmesi gibi ilkel bir yöntem ile yapılırken "seyyar mekik", dokumacılara, eskisinden çok daha hızlı ve verimli bir teknik sunmuştur. Öte yandan bu yeni teknik, dokuma

sürecinde de mekanikleşmeyi beraberinde getirmiş ve “kumaşı dokuyanlar ile ipliği eğirenler arasında nicelik bağlamındaki denge”yi bozmuştur (Gerçek, 2006: 7).



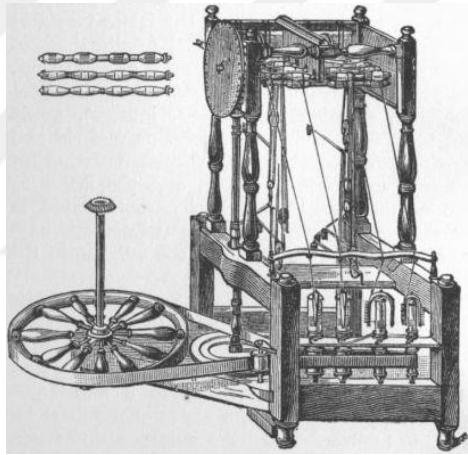
Şekil 1. “Seyyar Mekik”, John Kay (1733) (URL-1)

Bu dengeyi düzelten icat ise 1764’te James Hargreaves’tan gelmiştir. Marangoz ve dokumacı olan Hargreaves, bir tekerleğin çevrilerek sekiz ipliği eğirdiği “Spinning Jenny” isimli icadıyla, “eğirme makinesi”ni tekstil dünyasına kazandırmıştır. Kısa bir süre içinde aletin kapasitesi sekiz iplikten seksen ipliğe çıkarken “Spinning Jenny” de İngiltere’de 20 binin üzerinde üretime erişmiştir. Hargreaves’in buluşu iplik eğirme işleminde makineleşmeye doğru gidişi başlatmış ancak eğrilen ipliğin yeterince ince ve düzgün olmamasından ve fabrika üretiminin de gittikçe yaygınlaşması sonucunda Jenny’ler 18.yy sonlarına doğru kullanımdan çekilmeye başlamışlardır (Dölen, 1992: 227). “Spinning Jenny” adlı makine yerini Richard Arkwright tarafından geliştirilen yeni iplik eğirme makinesine bırakmıştır.



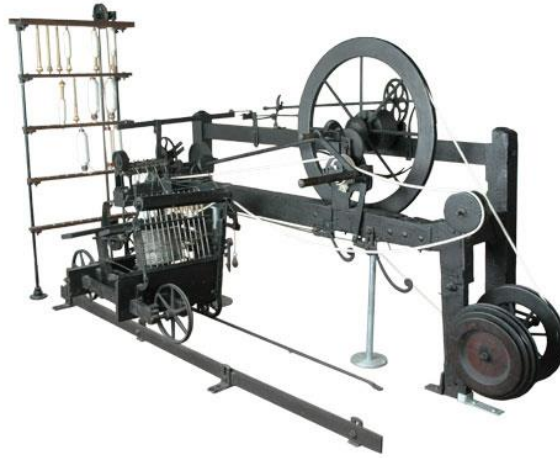
Şekil 2. “Spinning Jenny”, James Hargreaves (1764) (URL-2)

Sanayi Devrimi'nin sunduğu teknolojik ve mekanik gelişmelerin tekstil dünyasına olan bir diğer katkısı ise “Waterframe” olarak adlandırılan ve daha güçlü dokuma ipliklerinin üretimine fırsat veren alet olmuştur. Richard Arkwright tarafından geliştirilen alet, ev içi üretimden fabrikalarda çoklu üretime geçiş sürecinin de başlatıcısı olmuştur. “Waterframe”, enerjiyle çalışan otomatik bir makine olma özelliğinin yanı sıra “pamuk ipliklerini eğirebilen ilk makine” olma özelliğine de sahipti. Ayrıca “Waterframe”, İngiliz tekstil üreticilerinin Hint kumaşı ithalatlarına yönelik şikâyetlerine olumlu bir katkıda bulunmuş, bu makine sayesinde İngiltere içinde artan pamuk ve muslim üretimi, Doğu Hindistan Şirketi'nin ticaret ağını da zedelemiştir (Gerçek, 2006: 8).



Şekil 3. “Waterframe”, Richard Arkwright (1769) (URL-3)

Ürettiği farklı tiplerdeki güçlü ve yumuşak ipliklerle daha iyi kumaş yapabilmeye olanak sağlayan ve buhar motorları ile de kullanılabilme özelliğine sahip olan “Spinning Mule”, tekstil dünyasında dönemin en büyük gelişmelerinden biri olmuştur. 1775 senesinde Samuel Crompton tarafından üretilen alet, pek çok fabrikanın gözdesi olmuştur.



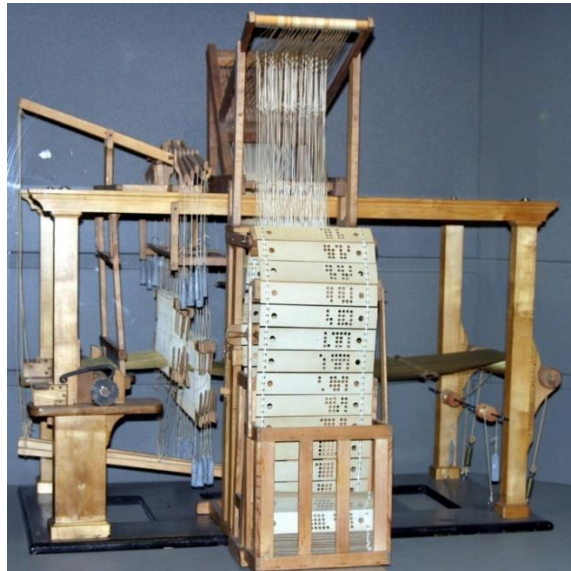
Şekil 4. “Spinning Mule”, Samuel Crompton (1775) (URL-4)

Dokumada yaşanan bu teknolojik gelişmeler, üretimin tarama aşamasını da etkilemiş ve “Waterframe”in mucidi Arkwright, “tarama motoru” olarak adlandırılan yeni icadını 1775’te tanıtmıştır. Her bir teknolojik gelişme, bir yenisine zemin hazırlar ve cesaretlendirirken 1785’te geleneksel dokuma tezgâhının yerini, “Power Loom” adı verilen mekanik dokuma tezgâhı almıştır. Bunu, mekanik dokuma tezgâhlarının sürekliliğini sağlayan “Dressing Frame” takip etmiş ve böylece bu makinelerin üretiminde, talebinde ve tüketiminde hızla artış başlamıştır. Sanayi Devrimi’nin sembollerinden olan buharlı motorların başta dokumacılık olmak üzere tekstil üretimine uygulanması, bu alandaki makinelerin kullanım alanlarını da genişletmiş, bu makinelerin bir arada bulunma zorunluluğunu doğurmuştur. Tekstil üretiminde yaşanan makineleşme yalnızca üretim sürecini değil; işçilerin gündelik hayatını, ekonomiyi ve diğer sektörlerdeki gelişmeleri de etkilemiş, örneğin makinelerin üretimi için zaruri olan metal ve kömür ihtiyacı, metalürji sektörünün ve kömür madenciliğinin de ilerlemesini sağlamıştır.

1792’de, “Cotton Gin” adı verilen ve pamuk tohumlarını ayıklama işlemini mekanikleştiren “çırçır makinesi” icat edilmiştir. Bu icat, bir işçinin günlük olarak

temizlediği pamuk miktarını elli kat arttırmıştır ve üretimin bu denli hızlanması, İngiltere'nin dış ticaretini de derinden etkilemiştir.

Tekstil sektöründeki üretim aşamasını etkileyen tüm bu teknolojik gelişmelerin yanı sıra, tekstil dünyasını etkileyen asıl buluş ise “jakarlı dokuma tezgâhı” olmuştur. 1804'te, kendisi de bir ipek dokumacısı olan Fransız Joseph Jacquard tarafından icat edilen “jakarlı dokuma tezgâhı”, herhangi bir insan müdahalesi gerektirmeden en karmaşık modelleri bile dokuyabilen, dönemine göre son derece gelişmiş bir alet olarak öne çıkmıştır. “Jakar” tezgâhlarının 1812'den sonra yaygın olarak kullanılmaya başlanması dokuma sanayisinde gerçek bir devrim yaratmıştır (Dölen, 1992: 320). Makineleşme, ilk başladığı andan günümüze değin insanın hayatını kolaylaştırmakla birlikte insanın en büyük korkularından da biri oluşmuştur. Nitekim 19. yüzyılın başlarında tekstil dünyasını kökünden etkileyen bu icat, işsiz kalma korkusu yaşayan işçi kitlelerin büyük tepkisini çekmiş ve çokça tahrip edilmiştir. Nihayetinde tekstil dünyasında önüne geçilemez biçimde yükselen “jakarlı dokuma tezgâhı”, tüm sektöre yayılmış ve fabrikalara girmiştir.



Şekil 5. “Jakarlı Dokuma Tezgâhı”, Joseph Jacquard (1804) (URL-5)

Tüm bu gelişmelerin ışığında şekillenen dönemin moda anlayışını “bir zarafet ve şıklık dönemi” olarak tanımlamak mümkündür (Gerçek, 2006: 12). Zira gerek Fransız sarayının tüm Avrupa aristokrasisi üzerinde olan güçlü etkisi gerekse İngiltere, Fransa ve İspanya gibi Avrupa devletlerinin Afrika, Hindistan ve Amerika kıtasındaki kolonileri sayesinde eşsiz zenginlikleri, tekstil sektörünün de zenginleşmesini ve özelleşmesini sağlamıştır. Bu zenginleşme ve devrimlerin beraberinde ortaya çıkan burjuvazi sınıfı, lüks tüketimin orta sınıfın hizmetine de girmesini sağlamıştır. Dolayısıyla 18. yüzyıl modasından bahsederken kastedilen zengin bir azınlığın moda anlayışı değil, aksine çoğunluğu oluşturan orta halli kitlelerin modasıdır. Dahası bu yüzyıl yalnızca zevk ve eğlencenin doruğa çıktığı ve tüketimin arttığı bir dönem değildir. 18. yüzyıl; aydınlanma düşüncesi, dinde özgürlük, bireysel özgürlük ve ilerlemecilik gibi çeşitli “manevi” akımlarıyla düşünce ve sanat dünyasını da etkilemiş ve bu durum tekstil sanatına da yansımıştır (Gerçek, 2006: 14).

19. yüzyılın ilk yarısında makineleşme hızla ilerlerken ikinci yarısında meydana gelen bir gelişme, moda ve tekstil dünyasını kökünden değiştirmiştir. 1856 senesinde “anilin” olarak bilinen ilk sentetik boyanın icat edilmesi, renk skalasını genişleterek mavi, mor, kırmızı gibi renklerdeki parlaklık ve yoğunluğun artmasını sağlamıştır. Bu yeni renklere hızla adapte olan ve talep etmeye başlayan burjuvazi modası, dikiş makinalarının sektöre girişiyle beraber bir başka aşamaya geçmiştir. Esasında 1825 senesinde icat edilen dikiş makinesi, 1851’de Isaac Merrit Singer’ın patentini almasıyla hızla gelişmeye ve sektöre yerleşmeye başlamıştır (Gerçek, 2006: 52).



Şekil 6. “Patentli Dikiş Makinesi”, Isaac Merrit Singer (1851) (URL-6)

Dikiş makinelerinin ayakkabı üretiminde dahi kullanıldığı bu dönemde üretimde yaşanan teknolojik gelişmeler, “hazır giyim” sektörünün de doğuşunun başlangıcı olmuştur. Hazır giyim yöntemlerinin geliştirilmeye başlanmasını sağlayan itici güç, Amerikan İç Savaşı’nda yer alan askerlerin üniforma ihtiyaçları olmuştur. Gittikçe gelişen hazır giyim sektörünün doğası gereği basit ve işlevsel olan yapısına karşılık, daha karmaşık ve özel bir üretim süreci gerektiren ve doğrudan üst sınıfa hitap eden *Haute Couture* pazarı doğmuştur (Üstüner, 2017: 50).

Tekstil tarihi açısından en önemli dönüm noktalarından bir diğeri, Sanayi Devrimi’nin etkisinin tüm Avrupa’da en yoğun biçimde hissedildiği 19. yüzyılın ortalarında görülmeye başlanan *Arts and Crafts Hareketi*’dir. Sanayileşmenin tekstil sektöründe de kendisini gösterdiği bu dönemde, el emeğine dayalı geleneksel kalıp baskı ve dokuma tezgâhının değerini vurgulayan, hareketin önderlerinden William Morris (1834-1896), “insanların ev tekstillerine, özellikle baskılı kumaşlara ve duvar kâğıtlarına bakış açısını değiştirerek desen tasarımında yaratıcılığın kapılarını aralamıştır” (Jackson, 2002: 10). Öyle ki Morris’in öne çıkarmış ve vurgulamış olduğu çiçek estetiğinin günümüzdeki izdüşümlerini, ünlü İngiliz firması Ted Baker’ın tasarımlarında bugün bile görmek mümkündür.

19. yüzyılın sonlarına doğru görülen soyutlama eğilimi, sanat ile doğa arasındaki güçlü bağların da gevşemeye başlamasının başlangıcı olmuştur. Bu dönemin sanatçıları, görünenin ötesine geçmeyi amaçlamış ve soyut anlayışın sınırlarını zorlamıştır. Sanattaki bu yeni girişimler; Fütürizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Suprematizm, De Stijl ve Op/Optik Sanat akımlarını içeren “soyut sanat”ın doğmasına ön ayak olmuştur.

1.1.1.2.Kumaşlarda Yaşanan Değişimler

Sanayi devrimi ile birlikte makinelerin ve teknolojinin ilerlemesi tekstil üretimi için gelişmeye açık bir dönemi göstermektedir. Aslında ihtiyacı karşılamak için geliştirilen yeni teknolojiler kurulmakta olan yeni bir dünyanın inşası için gerekliydi. Bu nedenle iplik üretiminden dokumaya, dantelden, örmeye, boya baskıdan, desen üretimine tekstildeki pek çok tasarım unsuru da değişmeye ve çeşitlenmeye başladı. Tüm bunların yeniden organize edilmesi insanlığın ve toplumun yararına kullanılması zorunluluğu doğdu.

Bu tip arayışları başlatan ilk ülkelerden biri olan İngiltere, 1851 yılında Londra’da Büyük Sergi’yi (The Great Exhibition) düzenlediğinde o döneme kadar küçük el sanatları konumunda olan tekstil üretiminin büyüdüğünü de göstermiş oldu. Fuarda danteller, çeşitli desenlerde jakarlı kumaşlar ve dikiş makinelerindeki gelişmeler dikkat çekmişti (Poli, 2007: 10).

Kumaşların bu şekilde çeşitlenmesi ile eski üretim yöntemleriyle el emeğine dayanan pahalı kumaşların benzerleri gündelik kullanıma uygun hale gelmekteydi. Her türlü deseni dokuyabilen jakar tezgâhları ve mekanik tezgâhlar vasıtasıyla üretim artarak tekstil endüstrisinin gelişmesi hızlandı. Bu dönemlerde üretilen kumaşlar ve giysileri süsleyen her türlü dantel, örme gibi tekstil ürünleri sayesinde kadın giyim kuşam olanakları üzerinden yeni yaşam stilleri ve moda olgusu ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu durum giyim modasından döşemelik kumaşlara ve ev tekstiline kadar geniş bir alanda kumaş ihtiyacını arttırmıştır (Gerçek, 2006: 64).

Sanayi devriminden sonra yaşanan tartışmalar ve üretilen sanayi ürünü eserlerin sıradanlaşması üzerine başlayan Art Nouveau döneminde değişime uğrayan yeni

kumaşların kullanım şekilleri, 1900’lü yılların başlarında kadın giysilerinde ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başlangıcı arasında geçen bu dönem, neşe dolu bir hayat umudunun hâkim olduğu “Güzel Çağ” (Belle Epoque) ile genel hatlarıyla, cilveli bir erotizm içeren Art Nouveau akımına karşılık gelmektedir. Bu dönem, Avrupa’da yaygın ve uzun süreli bir özgürlük, ekonomik büyüme ve bilimsel ilerleme dönemi olarak bilinmektedir (Fogg, 2014: 196). Dönemin en belirgin özelliklerinden biri, ideal kadın figürünün değişmeye başlaması ve belirgin şekilde değişen kumaşlardır.

Mekanikleşmenin artmasının tekstil dünyasındaki önemli getirilerinden biri, nakış işlemlerinin ve dantel kullanımının kolaylaşması olmuştur. Şekil 7’de görüldüğü gibi, dönemin modası olan S Biçimli Siluet figürünün verilmesi, şifon benzeri akıcı, yumuşak ve hafif kumaşlarla mümkün olmaktadır ve bu akıcılık, dantel gibi malzemelerle verilen “dökülme” efektleriyle sağlanmaktaydı. Art Nouveau’da olduğu gibi kumaş desenleri çiçek yaprakları yerine bitki saplarından yola çıkıyordu (Fogg, 2014: 197).



Şekil 7. “Güzel Çağ” döneminden bir elbise
(Bilinmeyen tasarımcı, 1903) (Akiko, 2002: 87).



Şekil 8. “Güzel Çağ” döneminden bir elbise ve detayı (Iwagami, 2006:303)

Şekil 8’de elbisede kullanılan makine üretimi danteller ve kumaşlar dönemin desen özellikleri ve giyim modasını yansıtmaktadır. Ancak günlük hayatın kadın modasında yaşanan bu değişimi, dönemin büyük moda evleri benimsememiştir. Zira başta *Haute Couture* anlayışını benimsemiş olan Fransız moda evleri olmak üzere önde gelen pek çok tekstilci, zenginliğin ve zarafetin öne çıkarıldığı tarzlarından vazgeçmek istememişler fakat dönemin içinde bulunduğu gelişme ruhu zamanla onları da etkilemiştir.

Haute Couture’ün merkezi olan Paris’de kadın giyim tarzını tamamen değiştiren Paul Poiret, yüksek belli stili ile korse gerektirmeyen tasarımlar yapmış “giysinin çekim merkezini bel bölgesinden, omuzlara taşımıştır.” (Gerçek, 2006: 66). Paul Poiret’in bu alanda yarattığı değişim aslında ünlü dans topluluğu Rus Balesi’nin kostüm tasarımcısı Léon Bakst’ın kostümlerine dayanmaktadır. Bakst aynı zamanda Rus Modernizmi’nin en önemli unsurlarından olan “Sanat Dünyası” adlı sanatçı grubunda da etkin bir ressamdı (Erden, 2016: 207). İlk gösterisi 1909’da sahnelenen ve Paris moda çevrelerini etkisi altına alan “Egzotik Doğu” temalı bu kostümlerden çok etkilenen Poiret, buna benzer

günlük giysi tasarımlarını sunduğunda, bu gösterileri hayranlıkla izleyen kadınlar tarafından benimsenmiştir (Fogg, 2014: 2015).

Bu dönemde, kumaşların hem teknik hem de desen özellikleri anlamında değişmeye devam ettiği görülmektedir. Moda evrelerinin devamlılığını sağlamak adına modacılar farklı kumaşları kullanmak için çaba göstermişlerdir.



Şekil 9. Elbise tasarımı örneği, Paul Poiret (1914) (URL-7)

1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı, yarattığı pek çok yıkımın yanı sıra birçok alışkanlığı da değiştirmiştir. Savaş, siyasal ve ekonomik alandaki etkileri bir yana, sanat ve kültür dünyasında da büyük çapta bir duraklamaya sebep olmuştur. Zira sanat camiasından pek çok insanın askerlik görevlerini gönüllü veya zorunlu icra etmek amacıyla cepheye gitmesi, doğal olarak böyle bir dönemde sanat ve moda gibi kavramların ilerlemesini sekteye uğratmıştır. Öte yandan, erkeklerin cepheye gitmesi üzerine toplumsal hayatta ve çalışma hayatında daha farklı görevler üstlenmek durumunda kalan kadınların giyimleri de büyük ölçüde değişmiştir. Kadın modası; süslü ve detaylı tasarımlar yerine daha rahat, ciddi ve işlevsel tasarımlara yönelmiştir.

Savaşın, dönemin modasına olan bir diğer belirgin etkisi ise renkler üzerinde olmuştur. Yas sebebiyle parlak renkler, yerlerini, donuk ve koyu renklere bırakmıştır. Savaş boyunca yaşanan boya ve kumaş kıtlığı ise bu durumun diğer sebeplerindendir.

Savaş sonrasında ise dünya ekonomik, siyasal ve toplumsal olarak büyük bir dönüşümün içine girmiştir. Savaşın sebep olduğu enflasyon, sosyal yapılanmalarda da derin uçurumlar oluşmasına sebep olmuştur. Alt-orta sınıfın daha da fakirleşmesi ve kitlesel işsizlik gibi problemler, Avrupa'yı adeta bir kaosu içine sokmuş ve piyasaların ciddi anlamda bozulmasına sebep olmuştur. Tüm bu olumsuzluklar ve savaş yıllarında tanık olunan büyük çaptaki vahşet ve ölümler, insanları anı yaşamaya ve hayattan keyif almaya çalışmaya yönlendirmiştir ki bu durum, eğlence sektörünün lehine olmuştur. Kültürel dünya gittikçe aktifleşirken tekstil endüstrisi de harekete geçmiş ve insanlarda artan tüketim isteğinin farkına varan sermaye güçleri, bu tüketimi daha da arttırmaya yönelik adımlar atmışlardır. (Gerçek, 2006: 75-80).



Şekil 10. 1920'lerin dökümlü kumaşlardan “flapper” elbiseleri (URL-8)

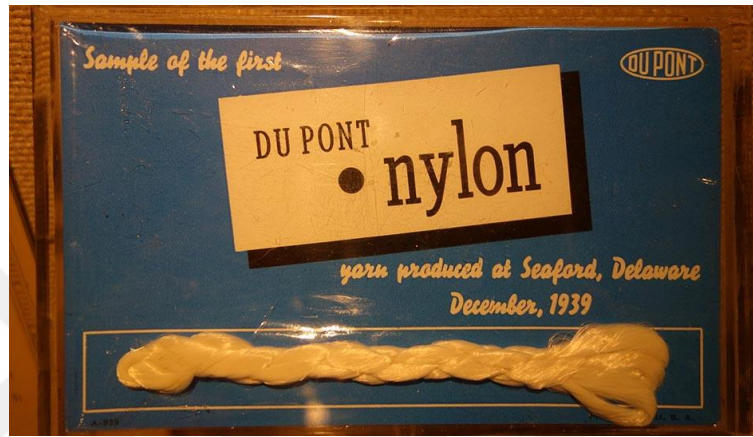
Dönemin özgürleşmeci ve haz peşindeki ruhu; modadan müziğe, mimaridan resim sanatına kadar pek çok kültürel ve sanatsal alanı özgürleştirmiş ve hareketlendirmiştir. Moda ile sanat arasında bu dönemde kurulan güçlü bağlar ile tasarımcılar sanatçılarla bir araya gelmiştir. Fütürizm, Sürrealizm ve Art Deco gibi sanat akımları sahip oldukları bütüncül yaklaşımla, tüm yaşamda olduğu gibi tekstilde de bir ahenk yaratılması gerektiğini savunmuşlardır. Özellikle Sürrealizm ve Fütürizm akımlarının etkileri, tekstil dünyasına sanatsal bir ruh katmıştır. Mimari ve resim gibi alanlardaki tasarımlara hâkim olan netlik ve işlevsellik, tasarım anlayışını da etkilemiştir. 1919 yılında Almanya Weimar'da kurulan Bauhaus Sanat Okulu, dönemin sanat ve tasarım anlayışının daha süssüz, gösterişsiz ve daha net bir biçime evrilmesine katkıda bulunmuştur. İlerleyen bölümlerde ayrıntılı biçimde ele alınacak olan Konstrüktivizm akımı ise soyut biçimler ve parlak renkler ile alana yeni bir soluk getirmiştir. İşlevselliğin estetik ve sanatla birleşimi olarak özetleyebileceğimiz bu dönemin stillerinin izini düz, sade ve net çizgileri ile günümüz tasarımlarında dahi görülmesi mümkündür.

“Çağımızın sanatının belirginleştiği ve biçim aldığı yıllar” (İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M., 1979: 18) olarak tanımlanabilecek olan 1910-1930 yılları, Batı sanatının görülmedik bir biçimde gelişim içinde olduğu yıllardır. Ne var ki sanat dünyasında yaşanan büyük dönüşümler ve Bauhaus ile başlayan gelişim, II. Dünya Savaşı'nı doğuran gelişmelerin ortaya çıkışıyla birlikte sekteye uğramıştır.

1939'da başlayan savaş, tüm dünya ekonomisini ciddi anlamda zorlarken tekstil üretiminde de değişikliklere gidilmesini gerektirmiştir. Ekonomik sebeplerden dolayı, yapay elyaf ve sentetik ipek gibi kumaş tiplerinin kullanımı artmıştır. Yaşanan kumaş kıtlığının yanı sıra, tıpkı Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi, işlevselliğin öneminin artması ve dönemin militarist ruhu sebebiyle askeri üniformaları andıran, işlevsel ve pratik kıyafetler, hem Amerika hem de Avrupa' da ön plana çıkmıştır (Dereboy, 2004: 128).

Ayrıca hammadde sıkıntısı, sentetik liflerin kullanımını arttırırken “nylon” gibi yeni buluşların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1938'te DuPont şirketi tarafından ilk üretimi gerçekleştirilen nylon, o dönem için “çelikten sağlam, örümcek ağından ince”,

mucizevi bir icat olarak öne çıkmıştır. İlk olarak iç çamaşırı üretimine yönelik olarak geliştirilen *nylon*, zamanla savaşta kullanılan paraşütlerin yapımında bile kullanılmaya başlanmış ve “yüksek performanslı bir tekstil ürünü” olarak sunulmuştur (Clarke, 2011: 19-20). Savaş sonrasında ise esneyebilme özelliği sayesinde iç giyim ve çorap üretiminin ana malzemesi haline gelmiştir. (Dölen, 1992: 182).



Şekil 11. DuPont'un ürettiği ilk nylon örneği (1939) (Hingston, 2017)



Şekil 12. DuPont nylon kadın çorabı reklamı (1948) (Long, 2011)

İkinci dünya savaşının ekonomik alandaki en önemli mottosu şuydu: “İdare ve tamir et.” (Orsborne, 2013: 305). Dönemin zorlu ekonomik koşulları sebebiyle öne çıkan bu tutumluluk hali, insanların kullanılmış kumaşlardan yeni kıyafetler üretmelerini zaruri kılmıştır. Öyle ki 1941 ve 1942 yıllarında, İngiltere, Fransa ve Amerika’da baskılı tekstil ve giyim ürünleri, beş renge kadar kullanıma izin verilen karnelere bağlanmış ve birtakım kısıtlamalara gidilmiştir (Fogg, 2014:6).

II. Dünya Savaşı’nın sona ermesi ile birlikte, 20. yüzyılın başlarında şartlar gereği yalnızca fikir aşamasında kalan “büyük yapı” ideali, savaşın ardından gerçekleştirilmiştir. Gerçekten de savaşın bitimi, hemen hemen tüm dünyada kitlelerin yaşamsal ve diğer haklar için seslerini çıkarmaya başlayacakları bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde ulus-devlet ve ulusalcılık anlayışı ciddi bir popülerite kaybı yaşarken, sınırlar ve Doğu-Batı gibi ayrımlar da önemini kaybetmeye başlamıştır. Bu yeni anlayış, sanat ve kültür çevrelerinin de küresel düzeyde bir araya gelebilmesi sürecinin başlangıcı olmuştur (İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M., 1979: 115-116). Savaşın yarattığı yıkım ve travmaların ardından, insanların umut ve yaşama sevincine yönelik ihtiyaçları, tekstil ve tasarım sektörünü de etkilemiş ve adeta insana “yaşama sevinci veren” renkler ve desenler, tekstil ürünlerinde ön plana çıkmaya başlamıştır (Jackson, 2002: 95).

Sanayi Devrimi’nden Bauhaus’un kuruluşuna kadarki zaman aralığında, günümüzdeki bilinen anlamıyla bir “tasarımcı” kavramı henüz doğmadığı için, bu dönemdeki hâkim tasarım anlayışını, sanatçılar ve onların eserleri belirlemiştir. Tasarımın bir meslek olarak ortaya çıkışını sağlayan asıl itici güç ise II. Dünya Savaşı’nın bitişinden birkaç sene sonra, 1951’de İngiltere’de düzenlenen “Festival of Britain” olmuştur. Burada “teknik gelişmeler, sosyal refah ve seri üretimin nasıl olması gerektiğinin sorgulanması” (Üstüner, 2017: 68) ile birlikte “good design” kavramı ortaya çıkmış ve böylece bir meslek olarak tasarımcılığın temelleri atılmıştır.

1.1.2. Tekstilde Tasarım Kavramının Oluşması

Tekstilde tasarım kavramı kısa sürede oluşmamıştır. Sanatçılar, sanat akımları ve sanayi devriminden sonra elde edilen tecrübeler neticesinde tasarım, bir zorunluluk olarak üretim öncesi yapılan planlamaların en önemli ayağını oluşturmuştur. Tekstil tasarımının gelişme süreci müzeler, sanatçılar, başlattıkları sanat hareketleri, bu alanda eğitim vermiş okullar ve üretim merkezleri üzerinden anlatılmaktadır.

1.1.2.1. Tekstil Tasarımında İlk Adımlar

Tekstilde tasarım kavramının henüz oluşmadığı Sanayi Devrimi ve sonrasında İngiltere’de bu açığı fark eden İngiliz hükümeti ve bazı öncü sanatçılar, üreticileri ve bu alanda çalışanları bilinçlendirmek için bazı girişimlerde bulunmuşlardır. Ancak bu çabalar, istenen sonuçların elde edilmesine imkân tanınmasa da tasarım eğitiminde öncü olan Bauhaus’un açılmasına zemin oluşturmuştur.

Tüm uygulamalı sanatları içeren, üretim yöntemlerinin araştırılması ve bu alanda bilginin yayılması ve yeni fikirlerin gelişmesi adına ilk adımlardan biri, 1852 yılında dünyaca ünlü Victoria ve Albert Müzesi’nin çekirdeği olan İmalat Müzesi’nin (Museum of Manufactures) kurulmasıdır. 1857 yılında Güney Kensington’a taşınan müzeye, Tasarım Okulu eklenmiştir. Bu müze ve okulda; eklektik eşyaların toplanması, bir öğretim aracı olması ve özellikle imalatçılar, sanat öğrencileri, tasarımcılar ve sanatkarlar için eşsiz bir bilgi, çalışma ve ilham kaynağı olması amaçlanmıştır: yüzyıllar boyunca elde edilen, işçiliği belgeleyen bir yaşam müzesi, teknik bilgiler dizisi, dekoratif gelişmeler ve tarihsel birikimin bir araya toplanması istenmişti (Poli, 2007: 10). Liberal bir anlayışla kurulan ve güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar, beğeni ile endüstri, işçi ile işçiliğin niteliği arasındaki uçurumu kapatmaya çalışan bu müzenin hazırlıkları, İngiliz parlamentosunda 1835 yılında kurulan Sanat ve İmalat Komitesi tarafından yürütülmüştür (Nochlin, 2012: 28). Bu müzenin özellikle ilerici düzenlemelerinden biri, uzman kişilere ve öğrencilere koleksiyonlara erişim hakkı vermesiydi. Böylece hem akademisyenler hem sanatçılar ve hem de öğrenciler, ilgili koleksiyonları inceleyebiliyorlardı.

Sanayi Devrimi sonrası 1850 ve 1900'lü yıllar arasında İngiltere'de uygulamalı sanatlarda süsleme ve teknikleri üzerine yapılmış önemli çalışmalardan bir diğeri ise “The Grammar of Ornament” adlı kitaptır. Yazarı Owen Jones, her dekoratif bileşimin temel bir geometrik yapıya dayandığını fark etmiş ve bu nedenle “desen” kavramının, tekstil endüstrisi (kumaşlar, nakış ve dantel) için özellikle uyarlanabilir, tekrarlayan yapılar sistemi olarak anlaşılmasını öngörmüştür (Poli, 2007: 10). Bu kitap, kumaş üreticilerinin o dönem tekstil tasarımında kullanılabilecekleri desen özelliklerini ve oluşturma yöntemlerini inceleyebilecekleri ilk yayındır.

Tasarım teorisyeni ve tasarımcı İskoç Christopher Dresser (1834), bir tekstil tasarımcısının, malzemelerin, ipliklerin ve teknik bilginin yanı sıra ögenin kullanım amacına aşina olmasının şart olduğunu vurgulasa da, tasarımın uygulama işleminden daha önemli olduğunu özellikle belirtmiştir (Poli, 2007: 10).

Sanatın toplumsal işlevini ve sanat-el sanatı ayrılmazlığını savunan William Morris, eski tekstilleri incelemiş ve analiz etmiştir. Dokuma, boyama ve baskı tekniklerini öğrenmiş ve dekorasyon ile malzemelerin birbirleriyle yakından ilişkili olduğu kumaşlar yaratmıştır. İlk tekstil tasarımı 1876'da tescil edilmiştir. Günlük kullanıma uygun, çekici, ucuz ve pratik uygulamalı sanat eserleri yaratmak için 1886'da *Arts and Crafts Hareketi*'ni kurmuştur. Bu harekette dikkate değer önemli kişiler vardır: En karmaşık olanlar da dâhil olmak üzere tüm süslemeler için basit çizgileri savunan Lewis Foreman Day; doğal unsurların stilizasyonunda öne çıkan Charles Voysey ve “*whiplash*” motifini icat eden ve makinelerin kullanımını teşvik eden Arthur Mackmurdo (Poli, 2007: 10).

“Morris, uzun yıllar boyunca Güney Kensington Müzesi'nde (Victoria and Albert Müzesi) antika tekstillerini araştırdı ve kendi tasarımları için teknik ve estetik referans noktaları olarak hizmet veren kendi özel tarihsel örnek koleksiyonunu topladı. Morris & Co.'nun kafa karıştırıcı bir şekilde “goblen” olarak adlandırdığı ilk dokuma tekstil tasarımı 1876'da tescil edildi. Başlangıçta, bu ve diğer ilk tasarımların üretimi, Yorkshire'daki Heckmondwike Manufacturing Company gibi yerleşik dokumacılara taşeron olarak verildi.” (Fiell ve Fiell, 2017: 77).

William Morris, daha sonra Morton Abey'de kurduğu atölyelerinde kendine ait desenlerle işlemeli kumaşlar, baskılı kumaşlar, jakarlı kumaşlar, tapestryler, halılar

üretmiş ve o dönemin tekstil endüstrisini desen, renk, stil anlamında etkilemiştir. Kendi şirketi Morris & Co., kızı May ve şirket müdürü John Henry Dearle tarafından yaratılan tasarımları 1940 yılında şirket kapanana kadar kullanmaya devam etmiştir.

İşleme konusunda ise o dönemlerde *Glasgow Okulu* oldukça önemliydi. Burası, 1895'ten 1905'e kadar Charles Rennie Mackintosh'un önderliğinde, herkesin ustalaşabileceği, “tarihsel referanslar olmadan hayal gücünün tasarımına dayanan” sanatsal yaratımların ve el sanatlarının merkezi olmuştur (Poli, 2007: 11). Okulda, içinde bulundukları dönemin desen özelliklerinde işlemler üretmişlerdir

1.1.2.2. Bauhaus

Bauhaus, Almanya'nın Weimer kentinde mimar Walter Gropius tarafından 12 Nisan 1919 tarihinde kurulmuş bir okuldur. Sanat ve zanaatın birlikte düşünüldüğü; ustalar, kalfalar (öğretmenler) ve çırakların (öğrencilerin) birlikte çalıştığı farklı bir eğitim sistemi kurulmaya çalışılmıştır. Eğitimde, *serbest sanat* ve *uygulamalı sanat* ayrımı yapılmamıştır. Gropius, güzel sanatlar ile tasarım sanatlarının ortak köklerini görerek bu okulda sanatçı, mimar, zanaatkâr ve endüstri arasındaki bağları yeniden kurmayı, böylece sanat ile endüstriyi birleştirmeyi amaçlamıştır (Erkmen, 2011:18).

Gropius, okuduğu manifestoda sanatçılara seslenirken el işçiliğine ve zanaata vurgu yapmıştır:

“Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, biz hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Çünkü ‘sanat’ mesleği diye bir şey yoktur. Sanatçı ve zanaatçı arasında hiçbir esaslı fark yoktur. Sanatçı, zanaatçının üstünleştirilmesidir. Tanrı'nın lütfuyla, iradenin dışında ender ilham anlarında el işi eserinden sanatı yaratır, ama her sanatçının vazgeçemeyeceği şey, el işçiliği temellidir. Yaratıcı biçimlendirmenin kaynağı orada bulunmaktadır.” (Tunalı, 2004: 62).

Gerçekten Bauhaus'da öğrenciler geleneksel anlamda sadece sanatçı değil, aslında yeni tür birer yaratıcı işçiydi (Forgacs, 2017: 180). Tasarladıkları ürünün çiziminden, malzeme seçimine, üretimine kadar her aşamasından sorumluydular. Bütün bu üretimin temelinde el işçiliği, zanaat ve estetik tasarım bulunmaktaydı. Atölye ayırmaksızın bütün öğrenciler dönemin çok önemli sanatçılarından aldıkları sanat temelli

dersleri ile estetik tasarımında çok başarılı oluyorlardır. Eğitim programlarında ilk yıl ‘Vorkurs’ denilen renk, biçim, denge gibi sanatın temel kavramları üzerinde yoğun bir hazırlık sınıfına katılmak zorundaydılar. Dönemin önemli sanatçılarından Klee ve Kandinsky, onları biçim-renk kuramlarının ve resimsel kompozisyonun yansız, temel ilkeleriyle tanıştırmış; öğrencilerle birlikte en temel ve asgari görsel hareketlerin -yani nokta, çizgi, düzlem ve hareketin- anlamını yeniden düşünmüşlerdir (Forgacs, 2017: 178). Johannes Itten’in sınıfında ise malzemeleri kullanmayı deneysel çalışmayı, en önemlisi de yaratıcılıklarını kullanmayı öğrenmişlerdir.

Genel anlamda endüstriyel tasarım kavramının oluştuğu bu eğitimlerden en çok fayda sağlayan atölyelerden biri de dokuma atölyesiydi. Güçlü bir sanat eğitimi alan öğrenciler resimsel kompozisyon oluşturma konusundaki becerilerini ve yaratıcılıklarını dokuma ve kumaşlara uyarlamada oldukça başarılıydılar. Atölyenin başarısında büyük katkısı olan Gunta Stölz, Anni Albers, Benita Otte Koch, dokumayı teknik anlamda bilen usta olamadığı için kendileri öğrenmek zorunda kalmışlardır. Öncelikle dokuma tezgâhlarını tanımışlar sonra tekstil malzemelerini ve dokuma yapılarını deneyerek öğrenmişlerdir. Bu deneysel çabalarda, atölyeden sorumlu form ustası Georg Muche’nin de payı vardır. Öğrencilere hangi tasarımların dokunacağı konusunda fikirler verirken onları özgür bırakıyordu. Dokuma formlara sahip çok çeşitli dokuma ve dokuma ürünleri yarattı (Droste, 2002: 73). Atölyede dönemin sanat anlayışının etkilerini görmek mümkündü, dokumalar ve kumaşlar alışılmış tarzdan çok farklı olarak tasarlanıyor ve üretiliyordu. Alışılmış tarzda karmaşık, çiçekli, desenler gitmiş yerine geometrik, çizgisel, soyut desenler almıştı. Bauhaus tekstilde tasarım kavramının oluşması için en etkili okullardan biri olmuştur. O dönem tasarlanan ve üretilen kumaşlar bugünün kumaşlarına desen özellikleri ve üretim teknikleri açısından hala referans olacak niteliktedirler.

Bauhaus, Weimer’de başladığı tasarım yolculuğuna, Dessau’da devam etmiş ve Berlin’deki binalarında kısa bir süre kalarak Nazi Partisi tarafından kapatılmıştır. Ancak ortaya çıkan tasarım kavramı ve felsefesi Amerika’ya göç etmek zorunda kalan sanatçı-tasarımcıların aracılığı ile gelişmeye devam etmiştir. Her biri farklı okullarda Bauhaus fikirlerini aktarmayı sürdürmüşlerdir.

Bauhaus'un sanatın rasyonelleştirilmesi ilkesini paylaşan sanat hareketleri, 20. yüzyılın başlarında kalabalık bir enternasyonal oluşturur: *Arts and Crafts* (Londra), *De Stijl* (Amsterdam), *Pürizm* (Paris), *Jugendstil* ve *Bauhaus* (Berlin), *Kinetizm* (Viyana), *Konstrüktivizm* (Moskova). Sanatın akılcılaştırılmasını amaçlayan bu akımlar, davaları 'yeni toplum', 'yeni insan' yaratmak olduğundan, formalist 20. yüzyılın tarihlerinde devrimci, eleştirel, modernist, avangard hareketler olarak nitelenirler (Artun, 2012: 97-98).

1.2. Ekim Devrimi'nden Sonra Sovyet Modası ve Tekstili

1917 Ekim Devrimi'nin ve dönemin Sovyet modasının ayrıntılarını vermeden önce, dönemin moda anlayışını derinden etkileyen sosyo-ekonomik ve kültürel ortamdan bahsetmemizde yarar vardır. Tezin konusunun temeli olan Lyubov Popova'nın içinde bulunduğu ortamı bilmek onun sanat ve tasarımlarına yön veren etmenlerin anlaşılması için gereklidir. Bu nedenle, Çarlık Rusyası'nın son dönemlerinde politik ortamın sanat akımlarına, kumaş ve moda anlayışına olan yansımalarına değinmek gerekmektedir.

Çarlık Rusyası dönemi, Rusların pek çok alanda oldukça geri kalmış oldukları bir dönemdi ve tekstil sektörü, ülkenin en geri olduğu alanlardan biriydi. Öyle ki devrimin gerçekleştiği ilk zamanlarda yalnızca %3'lük bir endüstriyel giyim üretimi mevcuttu. 1917 öncesinde ülkedeki tekstil ürünleri genellikle küçük zanaatkarların atölyelerinde yapılmaktaydı; zira ülke, ham madde kaynaklarının yanı sıra teknolojik imkânlardan da yoksundu. Moskova, St. Petersburg, Odessa ve Novgorod gibi bazı büyük şehirlerde tekstil üretimi yapanlar ise genellikle bağımsız, yabancı firmalardı. Asıl tekstil üretimini yapan zanaatkarların atölyelerinde ise genellikle çok düşük fiyatlarla çalıştırılan kadın ve çocuklardı (Gerçek, 2006: 107).

Literatürde "Sovyet modası" kavramı ile kastedilen ve bu bölümde ele alınacak olan dönem ise 1917 Ekim Devrimi'nin yaşanması ile başlamaktadır ve Sovyetlerin politika, ekonomi, bilim gibi pek çok alandaki atılımları kadar önemli bir yere sahiptir. Zira yetmiş yıl gibi görece kısa bir süreyi içeren bu dönemde Sovyet tekstil sanatı kendine özgü ve dikkat çekici yollardan geçmiştir.

Sovyetlerin dünya görüşlerine paralel olarak kurmaya çalıştıkları yeni dünya, sınıfları ve ayrımları ortadan kaldırma idealini güderken kitlesel bir birliktelik ve bütünlük de tasarlamayı amaçlamıştır. Buradan hareketle, Sovyetler’in ilk dönem moda anlayışını şekillendiren olaylar arasında kitlesel bir giyim biçimi tasarlama ideali de bulunmaktadır. Dönemin tasarımcıları, sanat, moda ve siyaset gibi farklı alanları bir araya getirerek ve zorlu çalışma koşulları ile gündelik yaşamın gerekliliklerini göz önüne alarak bir Sovyet modası oluşturmaya çalışmıştır. “Kostümün kimin için, hangi malzemelerden ve hangi amaç için tasarlandığı” sloganının hâkim olduğu bu yıllarda, endüstriyel üretimin de fikirsel olarak temelleri atılmıştır (Gerçek, 2006: 105).

20. yüzyılın başlarında Rusya’da “pure painting” olarak da bilinen “saf resim” akımının başlaması, soyut sanat anlayışının doğuşuna işaret etmektedir. 1909-1911 yılları arasında “primitive hareket” ve yine aynı yıllarda Marinetti’nin Rusya ziyareti sonrasında Fütürizm hareketi, Rus sanatçıları arasında gündeme gelmeye başlamıştır.

Esasında Rusya, “soyut sanat”ın anavatanıdır ve doğuş yılları 1908’lere denk gelmektedir. Litvanyalı sanatçı Ciurlionis’un (1875-1911) yaptığı “Yıldızların Sonatı: Andante” isimli eseri, Picabia’nın (1879- 1953) yaptığı “Rubber (Lastik)” ve Larionov’un (1881-1964) “Rayonnisme” isimli tablosu dönemin ilk soyut eserleri arasında örnek gösterilebilir. Vladimir Tatlin’in (1885-1953) hazırlamış olduğu tiyatro dekorları, kostüm desenleri, dekor desenleri ve maketleri ile metal tabakalar gibi çeşitli araç gereçler, “soyut geometrik üç boyutlu” sanat anlayışına yeni bir boyut getirmiştir. Nihayetinde Rusya’da, Konstrüktivizm akımı doğmuştur (Demirkol, 2008: 52).

1.2.1. 1915-1917 Rusya’ ısı

Sovyet modasının ilk örneklerinden biri, Kızıl Ordu üniformasıdır. Rahatlık ve hafiflik gibi işlevsel özelliklerin yanı sıra sınıfsal farklılıkları vurgulamaması, geçmişle bağlantının kopuşunu net biçimde öne çıkarması gibi simgesel özelliklere de dikkat edilen bu üniformanın tasarımı, Nisan 1918’de düzenlenen bir yarışma sonucunda ortaya çıkmış ve 18 Aralık 1918 tarihinde Devrim Askeri Konseyi tarafından kabul edilmiştir (Gerçek, 2006: 106).

Sovyetler'in ekonomiyi ulusallaştırmak ve canlandırmak amaçlı ilk çalışmaları, yeni Sovyet kurumları inşa etme fikri üzerine olmuştur ve bu amaçla hemen her kesimin dâhil olduğu hummalı bir çalışma başlatılmıştır. Bu yıllarda, Rus avangardının iki önemli ismi arasındaki mücadele, dönemin ve ilerleyen yıllardaki Sovyet modasının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Uzun bir dönem boyunca, Kazimir Maleviç'in iki boyutlu Süprematist eserleri ile Vladimir Tatlin'in üç boyutlu Konstrüktivist yapıtları birbirlerine üstünlük mücadelesi vermiştir. İlk kez 1913'te Süprematizm'i yeni bir sanat fikri olarak ortaya atan Maleviç ile (Turani, 2007: 442) yine aynı yıl kabartma olarak tasarladığı geometik-soyut biçimli maketi ile Konstrüktivist anlayışın doğuşuna büyük katkıda bulunan Tatlin (Turani, 2007: 443) arasındaki, sanatın işlevselliğine dair süregelen tartışma zamanla ciddi bir gerilim halini almış ve bu gerginlik Rus sanat camiasını da bir taraf tutmaya yönlendirmiştir. Bu bağlamda, devrim öncesi dönemde Rusya'nın sanat camiasındaki en önemli olaylardan biri, Şubat 1915'te Maleviç, Tatlin, Popova, Udaltsova, Rozanova, Altman ve Pouni gibi genç fütüristlerin Petrograd'da açtığı ve kübist bir anlayışla tasarladıkları eserlerin yer aldığı "Tramvay V" sergisi olmuştur. Ne var ki, Maleviç ve Tatlin arasındaki anlaşmazlık, bu sergi sürecinde ve sonrasında da devam etmiştir (Demirkol, 2008: 56).

Aynı yılın Aralık ayında yine Petrograd'da gerçekleştirilen "0.10" isimli bir diğer sergi, bir yanda Maleviç Okulu'nun takipçileri Puni, Kliun ve Menkov gibi Fütürist ressamı ile diğer yanda Udaltsova ve Popova gibi Tatlin taraftarlarını bir araya getirmiştir ve bu iki ayrı grup ressam, eserlerini ayrı salonlarda sergilemişlerdir. Bu bölünmüşlüğe rağmen sergi, Rus avangard sanatında çığır açan yeni bir çağın gelişini müjdeleyen bir olay olarak zihinlerde yer edinmiştir.

Bu dönemde, Maleviç ve Tatlin'in etrafında bir araya gelen sanatçılar, günümüzde Rus Konstrüktivistleri olarak bilinmektedir. Rus Konstrüktivistleri'nin esas meselesi, tıpkı Avrupa sanat camiasında da görüldüğü gibi, yaşam ve sanat arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı olmuştur. Rus Konstrüktivistler, sanatın yaşama uzak kalmamasını arzu etmiş ve sanat ile yaşamı bir araya getirirken, taklitçilikten uzak ve gerçekçi bir yaklaşım benimsenmesini savunmuşlardır. Konstrüktivizm'in önde gelen uygulayıcılarından, Rus heykeltıraş Naum Gabo, "Biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları,

yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir.” derken, işte bu anlayışına işaret etmiştir (İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M., 1979: 87).

1.2.2. 1917-1932 Rusya’ sı

Ekim Devrimi’nin başta Rus Fütüristleri olmak üzere tasarım ve sanat dünyasının pek çok kesimi tarafından sevinçle karşılanmıştır. Nitekim takip eden yıllarda Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri (Vkhoutemas), Güzel Sanatlar Bölümü (IZO) ve Petrograd Özgür Atölyeleri (Svomas) kurulmuş ve 1918 yılına süprematist sanat anlayışı hâkim olmuştur. 1918 yılında, devrimin yıldönümüne özel olarak geniş çaplı tören hazırlıkları yapılmış ve Petrograd, törenlerde kullanılmak üzere Kübizm ve Fütürizm akımlarının ışığında desenler hazırlamış ve törende bunlar kullanılmıştır (Demirkol, 2008: 58).

Yeni Sanatın Ressam Sanatçılar Birliği’nin 1919 yılında düzenlemiş olduğu V. Devlet Sergisi’ne Konstrüktivist yontucu Pevsner, tabloları ile Kandinsky ve Rodchenko, Popova ve Stepanova gibi soyut okul temsilcileri katılmış ve bu sergide soyut sanatın yanı sıra izlenimcilik gibi akımlara da yer verilmiştir.

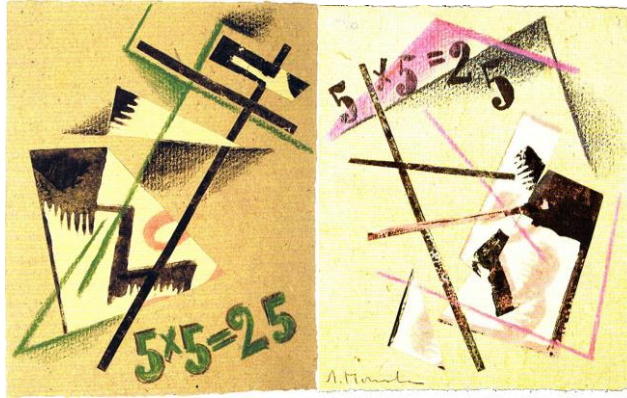
Konstrüktivist akımının öncülerinden Tatlin, 1918-19 yıllarında tasarlamış olduğu işçi elbiseleri ile sanatın işlevselliğini somutlaştırmış ve onu Rodchenko, Medunetski, Lev Bruni, Gabo, Mitouritch, El Lissitsky ve Pevsner gibi diğer sanatçılar takip etmiştir.



Şekil 13. “İşçi Elbiseleri ve Ocak”, Tatlin (1918-1919) (Demirkol, 2008: 59).

Batı tipi plastik sanatlar alanında en önemli isimlerden biri Wassily Kandinsky (1866-1944)'tir. Kandinsky, devrim sonrası Moskova'ya dönerek diğer Rus Konstrüktivistler ile birlikte çalışmaya başlamıştır (Turani, 2007: 444). 1917'de IZO Sanat Koleji'nde profesör olan Kandinsky, 1920'de Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü (Inkhoul) için bir program hazırlamış, ne var ki bu program "sembolist felsefesi" sebebiyle reddedilmiştir. Aynı yıl Inkhoul, Maleviç Grubu ve Tatlin Grubu olarak kendi içinde ikiye ayrılmıştır. Maleviç, Gabo, Kandinsky ve Pevsner'in öncülüğünü yaptığı ilk grup, "mühendis-sanatçı" anlayışını bayağı ve niteliksiz buluyor, ruhsal olana önem veriyordu. Tatlin ve Rodchenko'nun temsilciliğindeki ikinci grup ise modern üretim sürecini ve aletlerini sanatçının da bilmesi ve sanatçının adeta bir "teknisyen" gibi düşünmesi gerektiğini savunmaktaydı. Maleviç'in karşı çıktığı "mühendis-sanatçı", Tatlin ve takipçileri tarafından hayatın işleyişine ve akışına uyumlu bir biçimde üreten, sanatı ve çalışmayı birbirine bağlayabilen ve nihayetinde yarar sağlayan kişi olarak tanımlanmaktaydı (Demirkol, 2008: 59).

1920-21 yıllarında "toplum düzen" meselesi üzerine yoğunlaşan ve Tatlin'in anlayışını prodüktivizm ile harmanlayan Rodchenko, "5x5=25" isimli bir sergi düzenlemiş ve bu sergide Rodchenko, Popova, Vesnin, Exter ve Stepanova yer almıştır. Şövale resminin öldüğünün bir ilanı olan bu sergiyi, 1920'de yine Rodchenko tarafından düzenlenen ve "konstrüksiyon faktörü olarak çizgi"nin ortaya koyulduğu XIX. Devlet Sergisi izlemiştir. Aynı yıl, Tatlin'in öğrencileri tarafından düzenlenen Obmokhou sergisinde, sanayi malzemelerinin kullanıldığı ve uzak-mekân konstrüksiyonlarını içeren eserler sergilenmiştir. Tüm bu gelişmeler, şövale resminin ve "saf sanat" ifadesinin yerine "laboratuvar sanatı"nın aldığı ve Tatlin'in "endüstriyel sanat" anlayışının egemen olduğu bir döneme işaret etmektedir (Demirkol, 2008: 60).



Şekil 14. Popova'nın “5x5=25” sergisi için beş kapak tasarımı (Railing, tarihsiz: 11)

Çarlık Rusyası'ndan devralınan geri kalmış tekstil üretimini geliştirmek, kamulaştırmak ve sanayileştirmek amacıyla yapılan tüm bu çalışmalar meyvesini verse de, tekstil üretiminin karakterinin değişmesi uzun yıllar almıştır. 1920'li yıllarda tekstil üretimi oldukça düşük boyutlarda seyrederken, ürünlerin çeşitliliğinin ve kalitesinin de oldukça az olduğunu söylemek mümkündür. 1924 yılına kadarki üretimlerde kullanılan malzemelerin çoğu kanvas, muşamba, keten, bez ve kalın pazenler gibi baskısız kumaşlardan oluşmuştur.

1921 yılında başlatılan ve yedi sene boyunca uygulanan Yeni Ekonomi Politikası gereğince Paris modası ile kopan bağlar yeniden kurulmaya çalışılmıştır ve 1921-28 yılları arasında Fransız moda dergilerinin satışının yanı sıra Sovyet moda dergileri de basılmaya başlanmıştır. Bu dergiler, genellikle Fransız burjuva sınıfının moda zevkinin birer yansıması niteliğinde olmuşlardır. Dergide öne çıkarılan kadın modası; “kuş silüeti” olarak da bilinen ve bedene oturan, süslemeli giysiler, ipek ve kadife gibi pahalı kumaşlardan üretilen tekstil ürünleri, küçük ve şık şapkalar gibi üst sınıfa hitap eden parçalardan oluşmuştur. Dolayısıyla bu tarz Sovyet moda dergilerinin, az sayıdaki varlıklı zümrelerin ihtiyacını karşılama amaçlı basıldığını söylemek mümkündür (Gerçek, 2006: 119).

İşte, Sovyet modasının ilk çelişkilerinden biri eski burjuva ideolojisi ve burjuvazi ile özdeşleşen “moda” kavramının ta kendisi olmuştur. Zira o zamana dek moda giyinme fikri ve parlak renkler, süslü ve dantelli elbiseler, şapka ve çanta gibi aksesuarlar, yalnızca burjuvaya ait bir şey gibi görünmüş ve Sovyet döneminde neredeyse hakaret anlamında

kullanılmıştır. Sosyalist dönemin tekstil konsepti ise olabildiğinde sadelik ve işlevsellik üzerine kurulu olmuştur. Dolayısıyla, neyin nasıl yapılacağı ve çeşitlendirileceği üzerine pek çok tartışma yürütülmüştür. Kerzhentsev'in bir makalesinden alıntılanan aşağıdaki ifadeler, dönemin tekstil ve tasarım dünyasındaki karmaşaya dair fikir vermesi bakımından önemlidir.

“Sovyet Rusya’da en azından bir sanatçı var mıdır ki bizim gülünç, kaba, küçük burjuva giysilerimizin yerine, gerçekten güzel, incelikle hazırlanmış, çekici renkli giysiler tasarlasın? Siyah renkleri maviye dönmüş takımlarımızdan, melon şapkalarımızdan kurtulmanın tam vaktidir. Sanatçılar, devrim ve demokrasinin renk cümbüşünü yansıtan yeni model kıyafetler yaratsınlar. Yelek ve ceketlerin yerini, birkaç farklı bluz modeli alabilir, belki Frigyan kasketlerinin yeni bir çeşidi, sanatçıların hayalgücü ile şekillenerek, bizim için üretilir...” (Strizhenova, 1991: 37).

1.3. Konstrüktivizm

Almanya'da doğan Bauhaus Okulu'nun eserleri ve yaklaşımı ile üretim aşamaları ve geometrik biçimlendirmeye olan eğilimleri ile benzeşen Konstrüktivizm akımı, 1910'lu yıllarda Rusya'da doğmuştur. Her iki yaklaşım da işlevselliğe önem verirken sanatın felsefesine dair de sarsıcı bir değişim tasarlamıştır. Buradaki değişim ile kastedilen temel kavram, “sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden “Konstrüksiyon” (Antmen, 2009: 103) kavramıdır.

1910'lu yılların başında Rusya'da doğan akım, 1920'ler ve sonrasında Avrupa sanat camiasını ve geometrik soyut akımların varlığını da derinden etkilemiştir. Komünist Parti, Rus görsel kültürünün yerli bir karakteri, belirgin bir propaganda işlevi ve inşa edilmekte olan yeni toplumun yararına olması gerektiğini savunuyordu. Konstrüktivizm akımı, bu koşullar altında, Avrupa'nın makine çağı Fütürizmi ve proletarya için evrensel bir kültür olan Komünist proletkult'ün bir araya gelmesiyle doğdu. Konstrüktivist manifesto, sanatçıların artık toplumdan kopuk olarak çalışmaması gerektiğini belirtiyordu (Fogg, 2014:232). *

* Proletkult, "proletarskaya kultura" sözünden oluşturulmuş birleşik sözcük. Sovyetler Birliği'nde 1917-1925 arasında, burjuva etkilerine karşı tamamen proleterya ait bir sanat oluşturmak amacıyla aktif olmuş bir harekettir.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde en çok kullanılan sanat terimlerinden biri olan Konstrüksiyon, sık başvurulan bir yöntem olmasının yanı sıra modernizmin sanatçılar tarafından algılanma biçimini de göstermektedir. Bu ara dönemin üç boyutlu nesnelerinde geometrik bir biçimlendirmenin yanı sıra belirgin bir sadelik ve eserlerde endüstriyel malzemelerin kullanımı dikkat çekmektedir. Sanatı mühendislikle birleştiren bu yeni akım, Sovyetlerin her alanda gelişimi hedefleyen ideolojileri ile de oldukça uyumlu bir sanat biçimi olmuştur. Bu anlayıştan oldukça etkilenen Rus Konstrüktivistleri; makineleşme, sanayileşme ve işlevsellik gibi kavramlara çokça değer atfetmişler ve endüstri ürünlerine dair çalışmalarına “*malzeme kültürü*” ismini vermişlerdir (Turani, 2007: 444).



Şekil 15. “Architectonic”, Lyubov Popova (1917) (Demirkol, 2008: 57).

Konstrüksiyon, modernizm akımının getirdiği düzenleme, denetleme, disipline ve standardize etme gibi özelliklerin sanata olan bir yansıması olarak, modernizmin ideal bir biçimi olarak yorumlanmıştır. İki dünya savaşı arasındaki dönemde Almanya'da görülen Bauhaus akımı, lüks ürünlerle az sayıda bir seçkinler sınıfına seslenmek yerine, daha geniş kitlelere “kullanışlı yaşam alanları” sunmayı amaçlamıştır.

Öte yandan Rus Konstrüktivizmi, Maleviç ve Picasso'nun temsilcileri olduğu işlevsel olmayan bir tür sanatsal yaklaşımdan beslenmekle birlikte, Ekim Devrimi'nin

getirmiş olduğu umut ikliminde yeşerdiğinden, “Biçimi belirleyen işlevdir.” yaklaşımıyla yoğrulmuştur (Antmen, 2009: 104). Dolayısıyla Konstrüktivizm’de, yeni dünyanın kurulması aşamasında sanatın da işlevselleştiği ve işlevselleşmesi gerektiği düşüncesi hâkim olmuştur.

Konstrüktivizm’in öncülerinden Tatlin’de görülen resmetme biçimi, bir nesnenin görüntüsünü olduğu gibi değil de gerçek bir mekân içinde resmetme anlayışına -bir nevi gerçekçilik mantığına- ve sanatın, işlevselliğe hizmet etmesi gerekliliğine dayanmaktadır. Dönemindeki diğer avangard sanat akımlarının aksine bir “soyut estetik” anlayışı olmayan Rus Konstrüktivizmi’nde asıl amaç, 1917 Devrimi’nin de etkisiyle canlanan kolektif ruhun ve toplumun kullanımına sunulmak üzere yaşam alanları yaratmak ve oluşması hedeflenen bu yeni topluma yeni bir görünüm kazandırmaktır (Antmen, 2009: 104). Toplum mühendisliğine yönelik bu tutku, Rus Konstrüktivistlerin mimarlık ve mühendislik gibi dallarla ilgilenmelerinin, kitlelere ulaşmak için grafik ve fotoğraf gibi görsel araçları kullanmalarının da en önemli sebeplerindendir.

1921’de Genç Sanatçılar Birliği tarafından Moskova’da düzenlenen bir sergide, heykellerin “sanat yapıtı” olarak değil de “laboratuvar ürünü” olarak sunulması, Konstrüktivistlerin yaklaşımlarını ortaya koyan önemli bir eylem olarak bilinmektedir (Antmen, 2009: 105).

Bilinen sanat tanımlarını ve algılarını aşmayı hedefleyen ve “eşitlik içinde bir dünyanın özleminde” olan Konstrüktivistler, endüstriyel malzemelerin bileşiminden oluşan Konstrüktivist ürünleri, tıpkı birer deney ürünü gibi yorumlamışlardır. Kuşkusuz bu anlayış, devrim öncesi sınıai açıdan geri kalmış olan Rusların, devrim sonrasında ilerlemeye ve sanayileşmeye olan eğilimlerinin bir sonucu olarak öne çıkmıştır. “Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır.” (Antmen, 2009: 105). Zira bu amaç, devrim sonrası Rus sanatçıların “toplumcu” bir anlayışla sanattan ziyade tasarıma odaklanmaları ile de ilişkilidir. Toplum mühendisliği olarak da yorumlanabilecek olan bu anlayış, Sovyetlerin eski tip sanat akademilerini kapatarak yeni bir eğitim seferberliği başlatmalarının bir sonucu olarak, sanatçıların da tıpkı birer asker

gibi ve ideolojik davranmalarına yol açmıştır. Devrim ideolojisini topluma yaymaya çalışan Rus Konstrüktivistler, bu amaçla afiş, dergi ve çeşitli görseller gibi birtakım propaganda araçlarından da yararlanmışlardır.

Sanatın temel kavramları arasında görülen yaratma gücünün yerine inşacı bir yaklaşımı, sanatsal ilkelerin yerine bilimsel gerçekleri ve bireycilik yerine toplumsallığı öne çıkaran Konstrüktivistler, 1920'lerden itibaren sanat dünyasındaki etkilerini kaybetmeye başlamışlardır. Bu durumun en büyük sebeplerinden biri ise Sovyetlerin ideolojik propaganda aracı olarak geleneksel sanat biçimlerine daha fazla önem vermesi olmuştur.

1913-1922 yılları arasında Rus sanatını derinden etkileyen ve Rus Konstrüktivistlerin birbirinden yaratıcı eserlerini ortaya koymaya çalıştıkları bu dönem, Devrim'in yönetici kesimi tarafından sonradan sekteye uğratılmıştır. Esasında, Devrim'in ilk yıllarında Rus sanatçılar Devrim'in ideolojisini yaymada ve pekiştirmede önemli birer araç olarak görülmekteydiler. Bunun bir işareti olarak Maleviç Moskova'da akademi profesörü unvanı ile ödüllendirilirken, Tatlin'e ise III. Enternasyonal anıtı gibi önemli bir devrim sembolünün tasarımı görevi verilmişti. Ancak Lenin tarafından Mart 1921'de açıklanan "yeni ekonomi politikası", kültür politikalarında da büyük bir değişime gidilmesini gerektirmiştir ve bu durum, işçi sınıfı ile aydınlar arasında belirgin bir gerilim doğmasına sebep olmuştur (İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M., 1979: 97). Lenin'in şu sözleri başta Konstrüktivizm olmak üzere, yeni sanat akımlarına olan mesafeli duruşun bir özeti niteliğindedir:

“Bir şey yalnız yeni olduğu için ona neden tapmalıdır? Bu anlamsız bir şeydir. Peşinen anlamsızdır. Ben, kendimi barbar olarak ilan edecek kadar cesurum. Ekspresyonizm'in, Fütürizm'in, Kübizm'in ve diğer bütün -izm'lerin yarattıklarını, artistik dehanın en yüksek yaratmaları olarak telakki etmiyorum. Onları anlamıyorum ve onlar bana hiçbir zevk vermiyorlar.” (Turani, 2007: 445).

Öte yandan, kariyerlerinin başlarında ressamlık veya mimarlık gibi sanatın diğer kolları ile ilgilenmiş olan Popova, Stepanova ve Rodchenko gibi isimler, devrime, tasarlanacak çağdaş kostümler ile destek verilebileceği konusunda ısrarcı olmuşlardır. *Lef*

dergisi çatısı altında toplanan bu Konstrüktivist sanatçılar, kendi fikir ve yöntemlerini, endüstriyel üretime aktarmaya çalışmışlardır.



Şekil 16. *Lef* dergisinin Popova'nın ölümü sonrası yayımlanan kapağı (Popova kumaş tasarımı, 1924) (Lodder, 2010)

1923'te *Pravda* gazetesi tarafından endüstriyel üretimi çağdaştırmaya yönelik olarak sanatçılara yapılan açık çağrı, Stepanova ve Popova'da karşılığını bulmuştur. Ne var ki, bu çağrıya istinaden İlk Devlet Tekstil Baskı Fabrikası (Emil Tsindel Fabrikası)'nda çalışmaya başlayan Stepanova ve Popova ile diğer sanatçıların yapabilecekleri, ülkenin imkânları doğrultusunda sınırlı kalmıştır. Zira devrimin üzerinden yıllar geçmesine rağmen, tekstil fabrikalarında beklenen iyileşme görülememiş, üzerine eklenen ekonomik kriz ise tekstil üretimini durma noktasına getirmiştir. Üretimdeki bu durgunluk, fabrikada çalışan tasarımcıların yaratıcılığını da

olumsuz olarak etkilemiştir. Öyle ki Stepanova ve Popova fabrikaya girene kadar, fabrikalarda genellikle Fransız desenlerini ve kalıplarını kopyalama geleneği sürmüştür. Fakat Stepanova ve Popova'nın Rusya tarihinde eşi bulunmayan özgünlükteki tasarımları, “ilk dönem Sovyet modası” dediğimiz şeyin belkemiğini oluşturmuştur (Gerçek, 2006: 128). Ayrıca bu iki Konstrüktivist sanatçı, Fransa’da Courtod, Delaunay ve Poiret gibi isimler tarafından üst sınıflara yönelik olarak tasarlanan ve geometrik biçimler barındıran tekstil süslemelerini de Sovyet modasına uyarlamışlar ve o güne dek Rus tekstil tasarımlarında görünen bitki motiflerini geometrik desenler ile değiştirmişlerdir.

1.3.1.1. Kübo-Fütürizm (Rus Fütürizmi)

Kübo-Fütürizm, İtalya’da doğup Avrupa’dan Rusya’ya dek yayılan Fütürizm akımı ile Kübizm akımının bir birleşimi olarak yorumlanabilir. Kübizm’den yoğun biçimde etkilendiği ve ondan beslendiği için “Kübo-Fütürizm” olarak adlandırılan bu akım, Rusya’da benimsenmiş ve geleneksel Rus halk sanatını mekanikleştirerek geometrik ve mekanik görseller olarak sunmayı amaçlamıştır. Akımının önde gelen temsilcileri arasında başta Lyubov Popova olmak üzere Mikhael Matiushin (1861-1934), Natalia Goncharova (1881-1962), Mikhail Larionov (1881-1964), Kazimir Maleviç (1878-1935) Vladimir Burliuk (1886-1917) ve Olga Rozanova (1886-1918) gibi genç Rus sanatçılar sayılabilir (Demirkol, 2008: 48).



Şekil 17. Bir filozofun portresi (Popova 1915)Tuval üzerine yağlıboya 88.9 x 62.86 cm (Dabrowski, 1991: 38)

“Portrait of a Philosopher” adlı çalışmasında da, felsefe eğitimi alan kardeşi Pavel Sergeevich’i konu almıştır. Derginin sarı kapağında yer alan Revue Philos, merkezden çok da uzağa konumlanmamıştır. Modelin konumlanması (masada oturtulmuş), iyi dikilmiş elbiseleriyle, birbirine karışmış düzlemlerden ayırt edilebilir. Bu tablo için ön-örnek oluşturabilecek diğer bir çalışma, Juan Gris’in “The Man in the Cafe” adlı çalışması olabilir. Merkezden köşegenlere doğru yayılan figür ve çevresi, kübizmin diliyle parçalanmıştır. Bu eser Popova’nın kübo-fütürist akım içinde yaptıklarının arasında bir doruk noktası sayılabilir (Sarabianov, 1990: 66).

2. BÖLÜM

LYUBOV SERGEYEVNA POPOVA'NIN YAŞAMI VE SANATI

2. BÖLÜM

LYUBOV SERGEYEVNA POPOVA’NIN YAŞAMI VE SANATI

2.1. Bir “Sanatçı-Konstrüktör” Olarak Lyubov Sergeyevna Popova

Lyubov Sergeyevna Popova; Malevich, Tatlin ve Rodchenko ile birlikte, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Rus avangardının en başarılı dört sanatçısından biri olarak tarihte yer edinmiştir. Bu sanatçıların her biri, figürasyondan soyut sanata ve sonrasında saf sanattan faydacı sanata uzanan geniş bir skalada eserler üretmişlerdir. Popova’yı diğerlerinden ayıran şey ise, onun, modernizmin ve Rus çağdaşlaşmasının gereksinimleriyle uyumlu yeni bir görsel dil arayışıdır. Popova; Malevich’in aksine, sanatın mistik ve manevi yönleriyle ilgilenmemiş, Tatlin’in aksine gerçek bir alanda gerçek malzemelerle çalışmamış ve Rodchenko’nun aksine sanatın ve tasarımın teorik yönüyle ilgilenmemiştir.



Şekil 18. Lyubov Sergeyevna Popova (1920) (Dabrowski 1991: iç kapak)

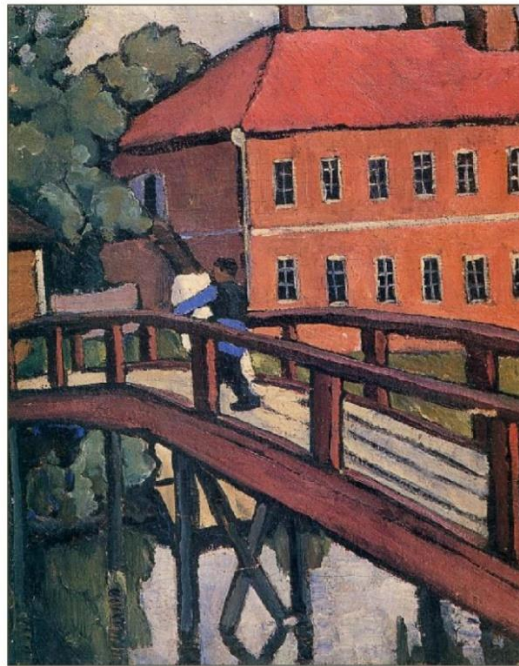
Sanat kariyeri boyunca Popova da diğer birçok avangard sanatçısı gibi sanatın diğer yöntem ve akımlarından faydalanmıştır. Ancak onun kendine has vizyonunun çoğu zaman resim sanatından beslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Popova, Rusya’da geçirmiş olduğu yıllar boyunca konstrüktivizmin bir kavram olarak şekillenmesinde ve ideallerinin belirlenmesinde önemli bir yol oynamıştır. Bu bağlamda, Popova’nın eserlerinde konstrüktivizmin dönüşümlerini görmek mümkündür ve eserleri konstrüktivist akımın en iyi temsillerindendir.

1889 senesinde Moskova/Rusya yakınlarındaki Ivanovskoe’de dünyaya gelen Popova, güzel sanatlar gibi üst kültür ürünlerine ilgili olan ailesinin de katkısıyla çağdaş sanat ile çok erken yaşta tanışmıştır. Popova, ailesinin onu doğru yönlendirmesi ile 11 yaşında sanat dersleri almaya başlamış, 13 yaşına geldiğinde ailesi ile birlikte Moskova’ya taşınarak A. S. Alfierov Okulu’nda iki yıl boyunca edebiyat eğitimi görmüştür. Bir yandan sanat çalışmalarına devam eden Popova 18 yaşına geldiğinde, empresyonist ressam Stanislav Zhukovski’nin Moskova’daki özel stüdyosunda çalışma fırsatı bulmuştur. Ertesi sene, Konstantin Yuon ve Ivan O. Dudin’in özel eğitim stüdyosuna girmiş ve burada Alexander Vesnin, Liumila Prudkovskaya ve Vera Mukhina gibi isimlerle tanışmıştır (Railing, tarihsiz: 2).

Kendisiyle ilgili yapılan çalışmaların pek çoğunda rastlanılan “Sanatçı-Konstrüktör” ifadesi, esasında, Popova’nın ölümünün ardından Aralık 1924’te Moskova’da açılan bir serginin kataloğunda çağdaşları tarafından Popova’ya atfedilen bir terimdir (Lodder, 2010). Popova, form problemiyle ilgilendiği Kübist Dönem’inde, nesnelerin parçalarını soyutlama prensibini izlemiş ve mantıksal bir kaçınılmazlıkla, nesnenin kendisinin de soyutlanmasıyla birlikte, hareket ve renk problemiyle ilgilenen Fütürist Dönem tarafından bu dönem sonlandırılmıştır. Böylece temsilin yerini biçim, çizginin konstrüksüyonu (Post-Kübizm) ve renk (Suprematizm) almıştır. 1917’de Popova’nın devrimci eğilimleri ön plana çıkmış ve kariyerinin en verimli dönemi 1921-24 yılları arasında gerçekleşmiştir.

Pek çok çalışmada Ekim Devrimi’nin gerçekleştiği tarih olan 1917 yılı, Popova’nın kariyerinin bir dönüm noktası olarak belirtilse de, Popova, kendi yazılarında

1913 senesini çalışmalarının olgunlaştığı ve bağımsızlaştığı yıl olarak ifade etmiştir. Gerçekten de, 1908-1912 seneleri arasında yapmış olduğu manzara, ağaç ve insan gibi figürler içeren eserleri incelendiğinde, 1913 yılına kadar ki sanat anlayışının empresyonizm ve Cezanne etkisinde ve dönemindeki birçok Rus sanatçı tarafından da yaygın olarak tercih edilen bir anlayışın yansıması olduğu görülebilmektedir (Lodder, 2010).

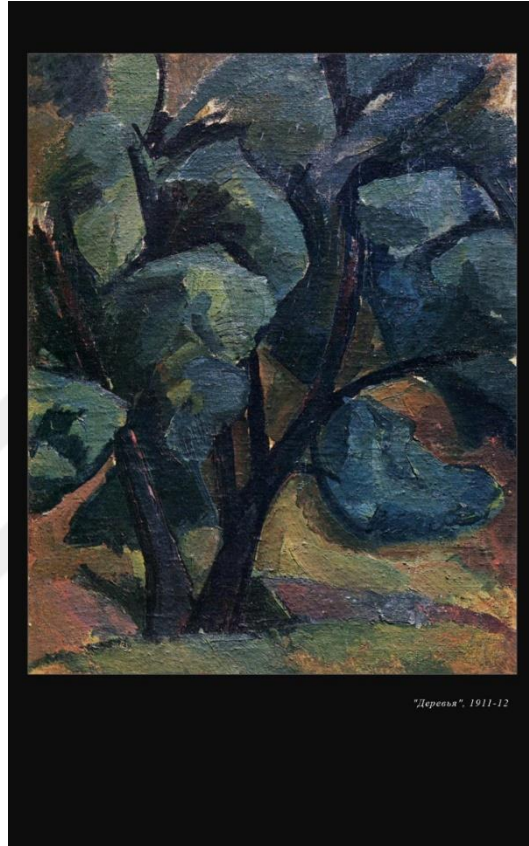


"Ивановское. Мост", 1908

Şekil 19. Popova'nın erken dönem çizimlerine bir örnek ("Ivanovo. Köprü", 1908)
(Railing, tarihsiz)

Kuşkusuz, her sanatçı gibi Popova'nın sanatı da yapmış olduğu gezilerden ve gittiği bölgelerdeki yeni tanıştığı insanlardan etkilenmiş, ilham almıştır. Erken yaşlardaki seyahatleri, onun sanatının şekillenmesindeki en önemli etkenlerden biri olmuştur. Örneğin; Popova'nın 1909-1911 yılları arasında İtalya'ya yapmış olduğu seyahatler ve 1909'da gerçekleştirmiş olduğu Kiev'deki St. Cyril Kilisesi'ne olan ziyareti, onun, eski

Rus sanatına ve bu sanatın temsilcilerinden Mikhail Vrubel'in "sembolist" özelliklere sahip olan dini resimlerine ilgi duymasını sağlamıştır (Lodder, 2010).



Şekil 20. Popova'nın erken dönem çizimlerine bir örnek ("Ağaçlar", 1911-12)
(Railing, tarihsiz)

1910 baharında ailesiyle birlikte İtalya'ya yapmış olduğu ilk seyahat, onu, Giotto ve Pinturicchio gibi erken dönem Rönesans sanatçılarının eserleri ile buluşturmuş, aynı yılın yaz aylarında Rusya içerisindeki Novgorod ve Pskov gibi antik Rus kentlerine yapmış olduğu geziler sayesinde "ikon resim (icon painting)" ile tanışmıştır. Yine Rusya içerisinde yapmış olduğu St. Petersburg ziyareti ile Hermitage koleksiyonlarını görme fırsatı yakalamış ve Rostov, Suzda ve Yaroslavl gibi bölgeleri de içeren geniş bir seyahat gerçekleştirmiştir.

Tüm bu yolculuklar, Popova'nın form ve renk algısı açısından vizyonunu genişletmekle kalmamış, aynı zamanda onun, çok daha özgür ve bağımsız bir stil geliştirmeye olan farkındalığını ve isteğini arttırmıştır. Bu farkındalıkla Popova, çok geçmeden, ressam Liudmila Prudkovskaya ile birlikte Moskova'da bir stüdyo almıştır. Bu girişimini 1912'de daha farklı bir boyuta taşımış ve Bart, Troyanovskaya, Tatlin ve Zdanevich gibi büyük sanatçıların da yer aldığı, kolektif nitelikteki bir stüdyo olan *The Tower (Kule)* bünyesine girmiştir. Burada Matisse, Monet, Gauguin ve diğer empresyonist sanatçıların eserlerinin yanı sıra Braque ve Picasso'nun kübizmiyle de tanışmıştır. Bu, aynı zamanda onun modern Fransız sanatı ile tanıştığı dönemdir (Dabrowski 1991: 12).

Popova'nın Kübizm ile asıl tanışması ise Rus avangard sanatçılarıyla olan yakın diyalogları, Fransız ve Rus sanat dergilerin yönlendirmeleri ve Fransız Kübizmi esintileri taşıyan çeşitli sergilerin yardımıyla olmuştur. Dahası Popova -içinde bulunulan siyasal konjonktürün de etkisiyle- tamamen Ruslara ait bir sanat tarzı yaratma çabasının, “Batı” kaynaklı Kübizm gibi bir akımla olan çelişkisinin ve Rus avangard sanatında süregelen Kübizm tartışmalarının da başından beri farkında olmuştur.

Sanatının “olgunlaştığı ve bağımsızlaştığı yıl” olan 1913 senesine yaklaşırken Popova, yakın arkadaşlarından Nadezhda Udaltsova ile birlikte Fransa/Paris’e doğru bir seyahate çıkmıştır ve burada geçirmiş oldukları birkaç ay, Popova'nın Fransa'daki kübizm akımı hakkında daha ayrıntılı bilgi ve deneyim kazanmasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu yıllar, tüm tartışmalara rağmen kübizme olan ilginin Rus sanatçıları arasında zirveye çıktığı yıllardır ki nihayetinde Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in meşhur *Du Cubisme* isimli kitabının Rusça çevirisi, *Soyouz Molodezhy (Gençlik Birliği - Union of Youth)* tarafından Mart 1913'te yayınlanmış ve sanat camiası içerisinde oldukça ses getirmiştir (Lodder, 2010).

Kuşkusuz tüm bunlar, Popova'nın Kübizm'e olan ilgisini perçinlemiş, Paris'te bulunduğu ve Metzinger ile Le Fauconnier ile çalıştığı dönemde “Academie La Palette”e katılımını da teşvik etmiştir. Fakat bu, aynı zamanda, onun kübizmin anlayışının başta Metzinger olmak üzere buradaki sanatçıların öğretileri çerçevesinde şekillenmesine

neden olmuştur. Nadezhda Udaltsova'nın, Popova'nın eskiz ve figürlerinin fazla hacimli olmaları haricinde kötü olmadığını ifade ettiği günlüklerinde şu ifadeler yer almaktadır:

“1912 yılının Kasım ayında Liubov Popova ile Paris'e gittim. Çok fazla kalmayıp Moskova'ya dönmüş olsalar da Sofia Karentnikova ve Vera Petel de bizimle birlikte geldi. Biraz etrafı gezdikten sonra Popova ile stüdyo arayışına girdik. Niyetimiz, Matisse ile çalışmaktı ancak okulu kapalıydı. Bu yüzden Maurice Denis'in stüdyosuna gittik. Fakat orada kırmızı bir arka plana karşı oturan, tüyleri olan bir Kızılderili ile karşılaştık ve kaçtık. Birisi bize Le Fauconnier stüdyosu olan La Palette'den bahsetti. Oraya gittik ve istediğimiz yer olduğuna hemen karar verdik. [Henri] Le Fauconnier, [Jean] Metzinger ve [André Dunoyer de] Segonzac haftada bir kez stüdyoyu ziyaret ederlerdi. Le Fauconnier, tuval için resimsel çözümler sunarken Metzinger, Picasso'nun son başarılarından bahsederdi. Hala, ilk olarak Braque eserlerinde duvar kâğıdı ve aplikler formunda ortaya çıkan klasik Kübizm dönemi idi. Le Fauconnier, gaddar bir uzmandı ve birçok öğrenci tuvalin başına geçmeden önce titrerdi. Hem Le Fauconnier hem de Metzinger çalışmalarına olumlu cevaplar verdi ve Metzinger “Olağanüstü bir ilerleme gösterdin.” dediğinde çok mutlu oldum.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 187).

Udaltsova, 03 Mart 1913'te Moskova'dayken Popova'nın ona gönderdiği mektupta şunlar yazmaktadır:

“Sevgili Nadezhda Andreevna,

Mektup için teşekkür ederim. Sana söylemem gereken çok şey var ve sersem gibiyim. Ama en azından önemli haberlerden bahsedebilirim. Yeni Picasso eserlerini Uhde'de ve Kahnweiler'de gördüm (Sana, “*Violin and Portrait with a Violin*” gönderdim. Sadece mektubunda aldığını belirtmediğin için sana doğru olanları gönderip göndermediğimden emin değildim). [Yeni Picasso eserleri] Alışılmadık bir şekilde iyiydi. Bence hepimizin çok sevdiği kesin form döneminden daha da önemliydi (Her ne kadar şaşırtıcı olsa da). Uhde'deki *Gitarlı Adam* (Bunu sana gönderdim.) çok büyük bir iş. Daha önce hiç bu kadar farklı, dengeli ve düzlem çeşitliliği olan bir şey görmedim. Renklerine gelince, mermer yeşildi ve fotografik bir şekilde boyanırken geri kalanı da beyaz, siyah ve grilerden oluşmaktaydı.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 343-344).

25 yaşında, özel eğitmeni olan Adda Dege, Iza Burmeister ve Vera Mukhina ile Paris'e dönen Popova, aynı yılın birkaç ayını ise İtalya'da geçirmiştir. Burada geçirdikleri zaman ve Popova ile ilgili olarak Vera Mukhina, günlüğüne şunları yazmıştır:

“Popova'nın İtalya'ya tepkisi oldukça coşkulu ve heyecanlıydı. Eğer aklında belirli bir soru varsa -örneğin; renklerle kurulan ilişki gibi- tüm odağını bu soru

üzerinde toplayarak cevabı her yerde arardı. Renklerin ilişkisi üzerinde dururken aynı zamanda rengin yoğunluğunu, rengin ağırlığını belirlerdi.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 343-344).

Ayrıca Vera Mukhina’nın Popova’nın dış görünüşü ve kişiliği ile ilgili düşünceleri de oldukça dikkat çekicidir:

“Popova; uzun boylu, iyi görünüşlü, mükemmel gözleri ve gür saçları olan biriydi. Tüm bu dışılığına rağmen, yaşam ve sanat için inanılmaz derecede keskin bir göze sahipti. Harika bir renk hissi vardı ve sonuç olarak çok yetenekliydi. Benim için sanatın özünü ortaya çıkaran ilk kişi oydu. O zamana kadar sadece gördüklerimi aktarırdım. Ama eğer bir sanatçı sadece gördüklerini aktarırsa o zaman bir natüralist olur. Ne hissettiğini ve bildiğini anlatmalısın. Bunu anlamamı sağladı. Örneğin, Rus ikon sanatında renklerin işlenmesi konusunda olduğu gibi bana renklere nasıl bakacağımı öğretti. Yeni her şeyden heyecan duyardı. Sanat eserleri hakkındaki görüşlerini ifade etmeyi severdi. Onunla birlikte, görmeye başladım.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 343-344).

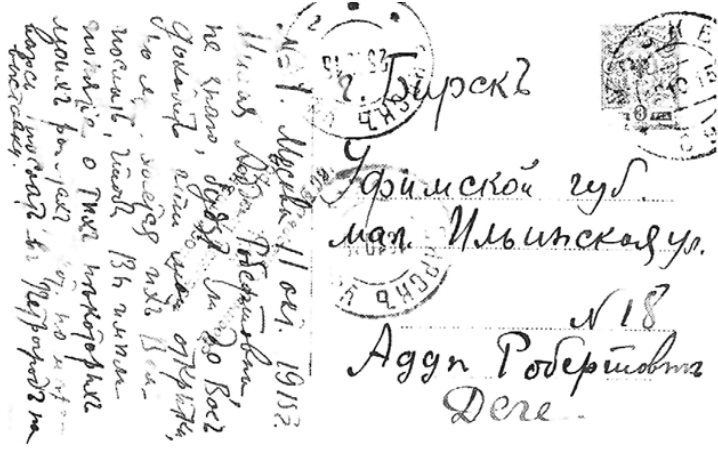
Popova, Metzinger’in öğretilerinin etkisiyle kübist tarzda eserler üretirken 1914 senesine gelindiğinde, Paris Kübizmi’nin etkisi altına girmiş ve bağımsız olarak çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde yapmış olduğu eserler, Moskova ve St. Petersburg’daki *Knave of Diamonds*, *Tramway V*, *0.10* ve *The Store* gibi ses getiren, önemli sergilerde yer almıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte Moskova’ya dönen Popova, Tatlin’in stüdyosunda nü modeller üzerinde çalışmasının yanı sıra gündelik yaşamı ve müzik enstrümanlarını da resmetmiştir. Ardından, Moskova’daki aile evinde Grishchenko, Pestel, Ternovets, Udaltsova, Boris von Eding, Boris Vipper, Pavel Florensky, Alexander Vesnin ve Malevich’in de katıldığı haftalık sanat sohbetleri düzenlemiştir. 1915’in Mart ayında Malevich, Tatlin, Udaltsova, Ivan Puni, Ivan Kliun, Olga Rozanova ve Alexandra Exter ile Petrograd’da düzenlenen Resimlerin Fütürist Sergisi’ne katılmışlardır. Popova’nın Ekim 1915’te Adda Dege’ye yazmış olduğu mektupları, onun çalışmaları ve çalışma biçimi hakkında bir fikir sahibi olmak açısından önemlidir:

“Sevgili Adda Robertovna: Bu kartpostallarımı alıp almayacağınızı bilmiyorum ama Petrograd’daki bir sergiye göndermeyi planladığım bazı çalışmalarım hakkında fikir sahibi olmanız için bunları size göndermek istiyorum.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 189).



Şekil 21. Portre taslağı
(Railing, tarihsiz)



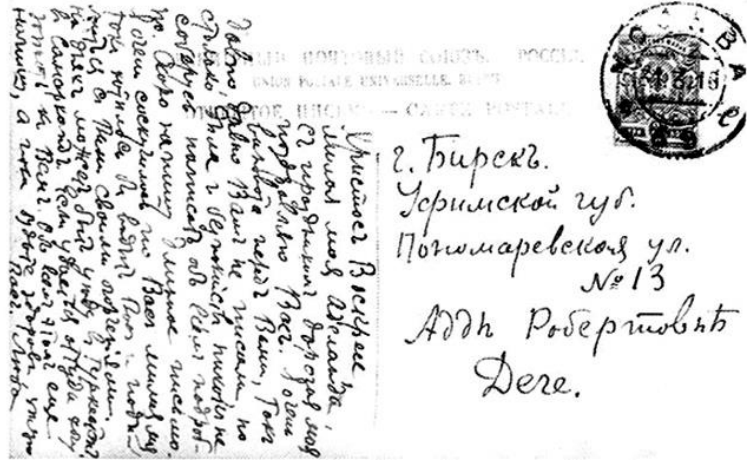
Şekil 22. 17 Ekim 1915 - Posta
damgası (Railing, tarihsiz)

17 Ekim 1915:

“Sevgili Adelaide, 10 Ekim tarihli mektubunu aldım. Bunun için teşekkür ederim. Önümüzdeki birkaç gün içinde size uzun ve ayrıntılı bir mektup yazacağım - şimdilik sadece bu fotoğrafı size göndermek istiyorum. Seni, Lissitchka, Berta Teyze ve anneni öpüyorum. Evinizde yaşayan herkesi selamlayın. Popa sana selamlarını gönderir. Sasha da sana selamlarını göndermemi istedi. Diyor ki, nasıl yazılacağını bilseydim kendim yazardım.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 190).



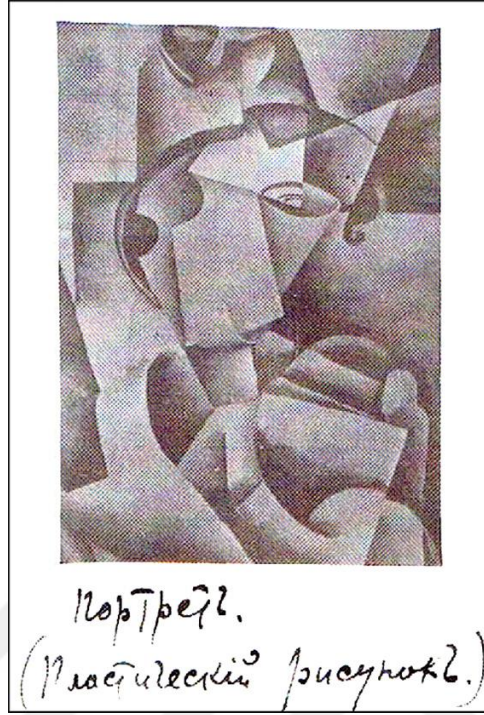
Şekil 23. Natürmort resim (Plastik boyama) (Railing, tarihsiz)



Şekil 24. 19 Ekim 1915 - "Moskova No. 2" (Railing, tarihsiz)

Gönderdiği Portre-Plastic Drawing başlıklı kartpostalda ise şunları yazmaktadır:

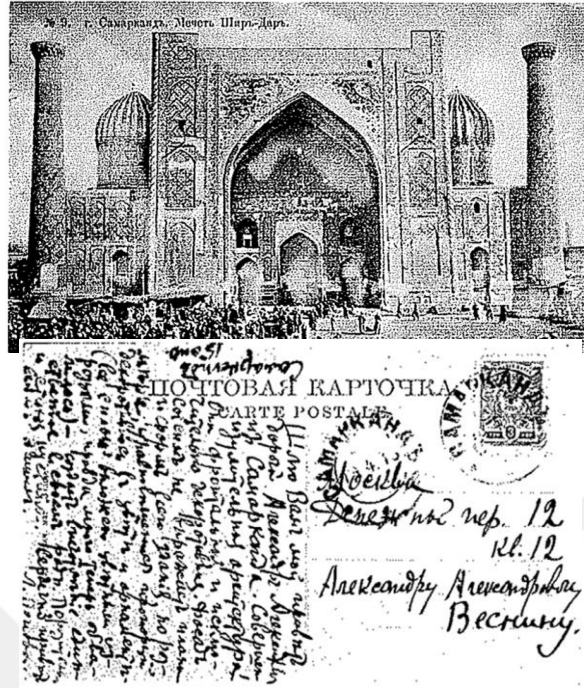
"Bu kartpostallardaki fotoğraflar pek iyi değil, kâğıt kötü. Sıradan kâğıt parçalarında çok daha iyi çıkıyorlar ama hepsini aynı şekilde gönderiyorum, böylece onlar hakkında bir fikriniz olacak. Büyük resimlerin fotoğrafını çekmek istiyorum çünkü mavi bir filtre olmadan renk değerleri yanlış çıkıyor. Ama bunlar çoğunlukla siyah ve beyaz. Bu yüzden renk değerleri aşağı yukarı doğru." (Sarabianov & Adaskina, 1990: 343).



Şekil 25. Porte (Plastik çizim) (Railing, tarihsiz)

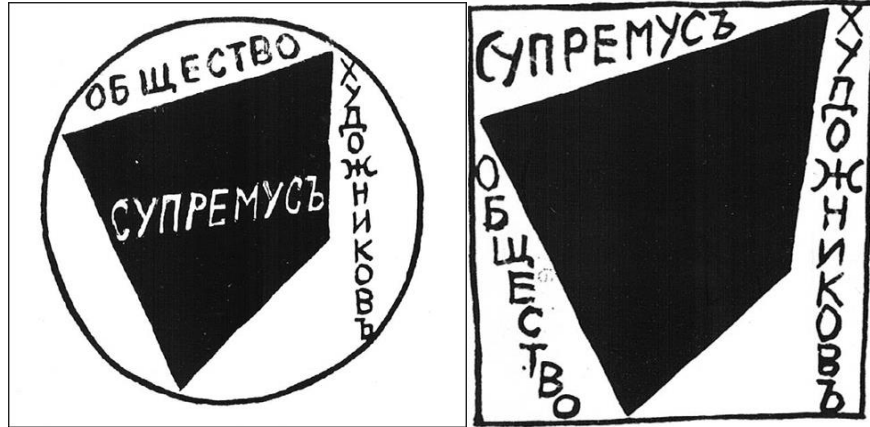
Nisan 1916’da ailesiyle birlikte Semerkand’a seyahat etmiştir. Burada İslam mimarisinden oldukça etkilenmiş ve görüşlerini Alexander Vesnin’e şu sözlerle aktarmıştır:

“Muhteşem mimari! Cephe, tüm binanın planını veya formlarını ifade etmiyor, ancak boyutlar, oranların dengesi, rengin dekoratifliği, süslemeler (hepsi ufulanmış, çoğu renkli çinilerle kaplı) benzersiz bir izlenim yaratıyor.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 346).



Şekil 26. Popova'dan Alexander Vesnin'e kartpostal (Registan Camii, Shak-Zinda, Semerkant, 15 Nisan 1916) (Railing, tarihsiz)

1916 yılında, Malevich'in sanat camiasında oldukça ses getiren Suprematism isimli eserini tartışmak üzere Udaltsova'nın Moskova'daki evinde düzenlediği toplantılara katılmış ve bu toplantıların neticesinde *SUPREMUS Sanatçılar Topluluğu*'nun bir üyesi olmaya karar vermiştir (Dabrowski 1991: 19).



Şekil 27. SUPREMUS Sanatçılar Topluluğu için tasarımlar (1916-1917) (Railing, tarihsiz)

1917 yılı boyunca, Kiev çevresinde bulunan Verbovka'da Natalia Davydova'nın nakış projesi için suprematist tasarımlar hazırlayan Popova, serginin ismine dair bir tartışma sebebiyle *Knave of Diamonds*'ta yer almayı reddetmiş ve Bruni, Udaltsova gibi isimlerle birlikte grubundan istifa etmiştir (Railing, tarihsiz).



Şekil 28. Altı Gravür (1917) (Railing, tarihsiz)

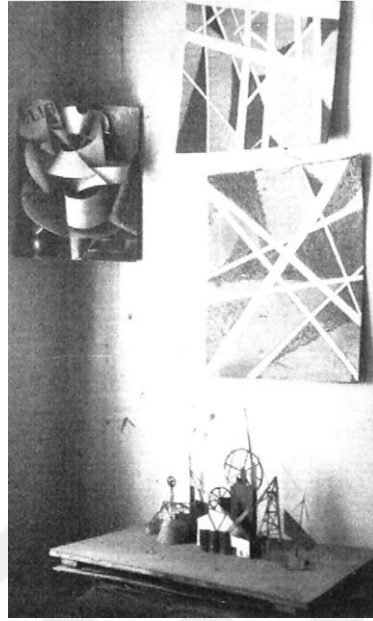
Ertesi sene, eski Rus mimarisinde uzmanlaşmış bir sanat tarihçisi olan Boris Nikolaevich von Eding (1890-1919) ile evlenen Popova, bu tarihten 1922 yılına kadarki bazı eser ve mektuplarında “Liubov von Eding” ya da “L. Popova-Eding” imzasını tercih etmiştir. Evlendiği 1918 yılının Kasım ayında ise bir oğlan çocuğu dünyaya getirmiştir

Popova’nın evliliğinden ve çocuğunun doğumundan sonra sanat dünyasından kendini geri çektiğini söylemek pek yanlış olmayacaktır. Zira 1919 senesine ait çalışmaları, günümüzde bilindiği kadarıyla oldukça azdır. Bu durumun en büyük sebeplerinden biri Moskova’da meydana gelen büyük yiyecek kıtlığı ve eşi Von Eding’in tifüs hastalığı sebebiyle vefatıdır. Bu süreçte, Popova da tifüs ve tifo ateşi sebebiyle ciddi hastalıklar geçirmiş ve bu hastalıklar geriye kalıcı bir kalp rahatsızlığı bırakmıştır.

İyileşmesinin ardından çocuğu ile birlikte Moskova’ya geri dönen Popova, Moskova Sanat Kültürü Müzesi Satın Alma Komitesi’ne yirmi civarı eser kazandırmış ve eserleri başta Moskova olmak üzere Smolensk, Petrograd, Ekaterinburg, Irkutsk, Perm, Yaroslavl, Taşkent Tabolsk ve Vladivostok gibi pek çok müzeye gönderilmiştir. Bu başarıya rağmen, 1920 senesinin, yaşadığı acı deneyimler sebebiyle Popova’nın sanat kariyeri açısından oldukça sönük geçtiğini söylemek mümkündür (Lodder, 2010).

1920 Mayıs’ında Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü’nün (Inkhok) kurulması üzerine Popova da bu enstitüye üye olarak katılmış, Yüksek Devlet Sanat ve Teknik Çalıştayları (VKHUTEMAS) bünyesinde eğitmenlik yapmaya devam etmiş ve Alexander Vesnin ile VKHUTEMAS’ta *1 - Color Discipline* adlı renk stüdyosunu paylaşmıştır.

Ertesi sene, Vsevolod Meyerhold başkanlığındaki Devlet Yüksek Tiyatro Atölyeleri’nde (VVYTM) “Materyal Tasarım Unsurlarının Analizi” başlıklı dersi vermeye başlamıştır ve aynı dönem içerisinde Alexander Vesnin ile birlikte, Moskova’da Komünist Enternasyonal tarafından düzenlenen Üçüncü Komintern Dünya Kongresi toplantısında kullanılmak üzere, kitlesel bir gösteri niteliğindeki *Mücadele* ve *Zafer* için büyük setler tasarlamıştır.



Şekil 29. Popova'nın stüdyosundan bir kare
(*Mücadele ve Zafer* maketleri ile “Painterly-Force Constructions”) (URL-9)

Eylül ayında, Moskova’da gerçekleştirilen “5x5=25” sergisinde yer almış ve burada, *Experiments with Painterly - Force Constructions* başlığı altında gruplandırılan beş eseri gösterilmiştir. Bu eserler, katalogda, “Burada gösterilen tüm deneyler resime dayalıdır ve yalnızca beton malzeme konstrüksiyonları için bir dizi hazırlık deneyi olarak düşünülmelidir.” İfadesiyle tanımlanmıştır.

Eski öğrencilerinden Boris Rybchenko, Popova’yı şöyle tanımlamıştır:

“Genç, inanılmaz güzel, samimi, şenlikle giyinmiş Liubov Sergeevna adeta parıltıyor. Yeni sanatın en yüksek formunun soyutlama olduğuna inanıyordu. Liubov Sergeevna, maddi dünyanın gerçekliğinden uzak, güzel bir şey inşa etmenin yüce ilkelerini anlamamızı sağlamaya çalıştı. Bu, görünüşe göre, Liubov Sergeevna'yı bir dereceye kadar Suprematizm’in kendi feminen biçimini oluşturmaya itti.” (Sarabianov & Adaskina, 1990: 189).

Rodchenko ve ekibine dâhil olarak, şövale resim ve sanatın üretime geçmesi amacıyla INKHUK bildirisini imzalayan Popova, bu girişiminin ardından tiyatro, kitap ve poster tasarımı ile kumaş ve giyim tasarımı için tasarım çalışmalarına başlamış, ayrıca 1923 ve 1924 senelerinde az sayıda da olsa resim yapmaya devam etmiştir.

Nisan 1922’de, Fernand Crommelynck prodüksyonu *The Magnanimous Cuckhold*’un set ve kostüm dizaynını yapmıştır. Popova’nın burada tasarlamış olduğu dekor; hareketin dinamizmini ve duyguların yoğunluğunu çağrıştıran, klasik beyaz bir kalastan ibaret ve daima hareket halinde olan bir aygıttı ve oyunda rol alan aktörler, temsil ettikleri şeyleri simgeleyen geometrik şekiller giymişlerdi (Kavaklı, 2006: 97). Bu set tasarımı, konstrüktivizm anlayışının tiyatroya uygulandığının ilk örneklerinden olması açısından önem taşımaktadır. Aynı yılın Ekim ayında Popova, Berlin’deki ilk Rus Sanatı Sergisi’nin açılışını gerçekleştirmiştir.



Şekil 30. Sahne seti tasarımı (“Muhteşem Cuckold”, 1922; mürekkep, suluboya, kâğıt kolaj ve kâğıt üzerinde vernik; 50.165 x 69.215 cm) (Dabrowski, 1991: 106)



Şekil 31. *Romeo ve Juliet* oyunu için kostüm tasarımı ("Bir tabak ile hizmetçi, oyun", 1922) (Komarov, 2014: 35)



Şekil 32. Oyuncak Bebek (Popova, 1922) (Komarov, 2014: 39)

Popova; Vesnin, Rodchenko ve Lavinsky ile birlikte Şubat 1923'te, tiyatro setleri üzerine çalışmak amacıyla VKHUTEMAS'taki Vakıf Bölümü'nden ayrılmış ve kostüm, reklam ve tasarım öğretmek için Üretim Bölümü'ne girmiştir. Ayrıca Meyerkhhold'un Sergei Tretiakov prodüksiyonu *Earth in Turmoil*'in set ve kostüm dizaynını yapmıştır. Aynı yıl içerisinde Varvara Stepanova ile birlikte, *İlk Devlet Tekstil Baskı Fabrikası* (*Emil Tsindel Fabrikası*) için kumaşlar tasarlamış ve moda tasarımları yapmıştır. Öyle ki Popova'nın stüdyosunda yüzün üzerinde tekstil tasarımı ve birkaç düzine kıyafet tasarımı bulunmuştur.



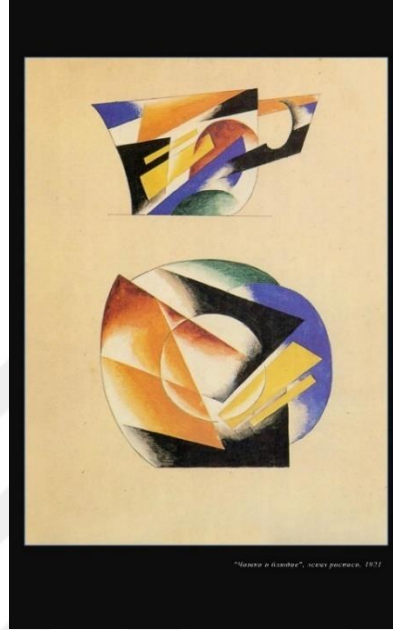
Şekil 33. Kadın elbisesi, (Popova, 1923) (Комаров, 2014: 17-19-21)



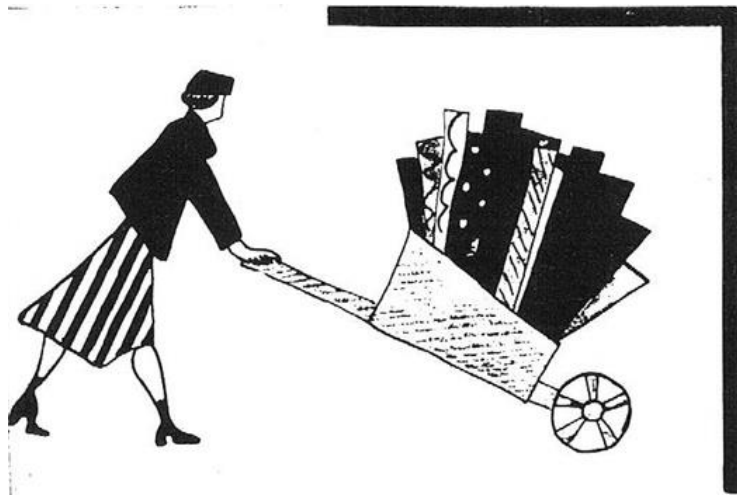
Şekil 34. Kadın elbisesi
(Popova, 1923-1924) (URL-10)

Şekil 35. Kadın elbisesi
(Popova, 1923-1924) (URL-11)

Tekstil desenlerinden yemek eşyalarına kadar sanatçı Popova ve Tatlin, basit geometrik tasarımlar kullanarak sanatla-endüstri ve günlük yaşamı birleştiren fikirlerini ürünlere dönüştürmüşlerdir (Penev, 2019).



Şekil 36. Bardak ve tabak, resmin bir taslağı (Popova, 1921) (Комаров, 2014: 41)



Şekil 37. Popova'yı, tekstil tasarımlarını Tsindel'e götürürken resmeden mizahi bir karikatür (1924) (Lodder, 2010)

Popova, 22 Mayıs 1924 tarihinde kızıl humma hastalığı sebebiyle vefat eden beş yaşındaki oğlundan üç gün sonra, 25 Mayıs 1924'te, henüz 35 yaşında iken aynı hastalıktan hayatını kaybetmiştir. Ölümünden birkaç gün önce, Ivan Aksionov kendisi hakkında şöyle yazmıştır (Sarabianov & Adaskina, 1990: 282): “Popova, hiçbir sanatsal başarının ona, tasarladığı parçaların köylüler ve işçiler tarafından satın alınmasının verdiği gibi derin bir tatmin vermediğini söyledi. Gerçekten de, geçtiğimiz baharda tüm Moskova, Popova'nın kendi doğası gibi hareketle dolu canlı, güçlü tasarımlarını bilmeden giyiyordu.”

2.2. Lyubov Sergeyevna Popova'nın Çalışma Yöntemleri ve Materyalleri

Sovyet Rusya'nın ideolojisinin pekiştirilmesi ve halk tarafından benimsenmesi stratejisi, günlük hayatın giyim stilleri üzerinde de bir değişikliğe gidilmesini gerektirmiştir. Popova, sanatçının tekstil üretiminde de doğrudan yer almasının gerekliliği düşüncesinden hareketle *İlk Devlet Tekstil Baskı Fabrikası (Emil Tsindel Fabrikası)*'na girmiş ve kıyafet tasarım-üretim sürecinin doğrudan içerisinde yer almıştır. Popova, Stepanova ile birlikte fabrika yönetiminde bulunarak üretimin her aşamasında yer aldığı bu dönemde kendi düşüncelerini ortaya koyan bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda;

- İşe alınacak kişilerden tasarımların kabul edilmesine, üretim planlarının onaylanmasından üretimin gerçekleşmesine ve pazarlanmasına kadar üretimin her aşamasında yer almanın,
- Renklendirme aşamasında karar verici konumunda bulunabilmek için kimya laboratuvarında gözlemci olmanın,
- Kendi talep ve görüşleri doğrultusunda gerçekleşecek olan tasarımları ürettirebilmenin,
- Moda evleri, moda dergileri ve dikiş atölyeleri ile iletişim içinde olmanın,
- Basılı ilanlar ile reklam çalışmaları yapılmasının ve mağaza vitrinlerinin ürünlere göre estetik biçimde düzenlemesinin önemi vurgulanmıştır (Adaskina, 1987: 144-159).



"Лето 1924" Эскиз оформления витрины, 1923

Şekil 38. Summer 1924 vitrin dekorasyonu için eskiz (1923) (Комаров, 2014: 23)

Popova 1920 yılında özel bir koleksiyonda bulunan ve ‘Yeniden Örgütlenmeye Dair (c.1920)’ başlıklı tamamlanmamış manifestosunun sonunda “(Biçim + renk + doku + ritm + malzeme + vesaire) x İdeoloji (düzenleme ihtiyacı) = Sanatımız” (Popova, 2011:208) diyerek aslında tasarım kriterlerini tanımlamaya çalışmıştır. İçinde yaşadığı dönemin şartlarına bağlı olarak devlet politikasına ve Rus Devrimi ideolojisine verdiği önemi de vurgulamıştır.

Popova’nın tasarımlarına bakıldığında; manifestosunda belirttiği gibi biçim, renk, doku ve ritmin ön planda olduğu parlak, canlı ve ritmik desenlerin geometrik formlar ile olan çeşitli kombinasyonları dikkat çekmektedir. Esas olarak onun çalışma yöntemi ve motivasyonu, tekstil tasarımının klasik giyim tasarımı ilkeleri ile örtüşmesi ve tasarımların, onu giyecek olan “sıradan” insanların gündelik ihtiyaçlarını yansıtabilecek, işlevsel nitelikte olmaları gerekliliğine olan inancı ile bağlantılıdır. Popova’nın renk kombinasyonlarının dikkat çeken çarpıcılığı ve onun, geometrik formları kullanma

konusundaki yeteneği, tasarımlarını dönemindeki diğer pek çok tekstil tasarımının önüne geçirmiş ve estetik değeri arttırmıştır.

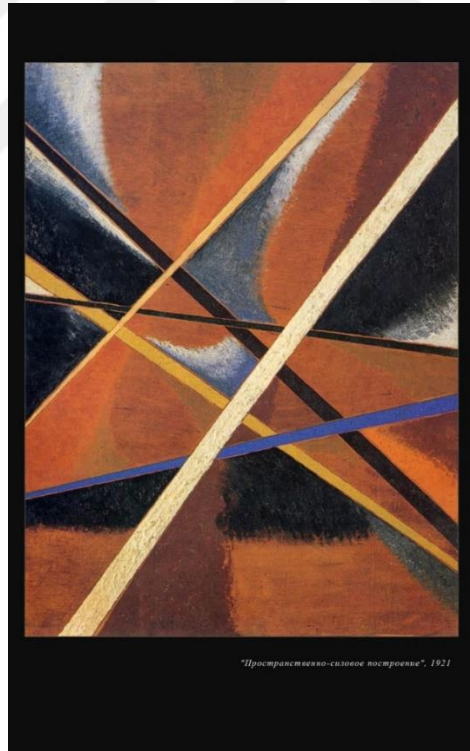
Popova'nın üç tablo resim çalışması ve kâğıt üzerindeki üç eserinin incelendiği bir araştırmanın ortaya koyduğu sonuçlar, onun çalışma yöntem ve materyalleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedir. Destek, zemin, eskizler ve boya katmanlarını ele alan çalışmaya konu olan tablo resim çalışmaları; "Dyer's Shop'tan Nesneler" (Modern Sanat Müzesi, 1914: 43), "Painterly Architectonic" (Modern Sanat Müzesi, 1917: 71), "Painterly Architectonic" (Özel Koleksiyon, 1918: 78) ve kâğıt üzerindeki eserleri; "Painterly Architectonic" (Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, 1918: 77), "Romeo ve Juliet Kostüm Tasarımı" (Modern Sanatlar Müzesi, 1920) ve "Uzay Kuvvetleri İnşaatı" (Özel Koleksiyon, 1921: 88)'dir (Vargı, 2009).



Şekil 39. "Dyer's Shop'tan Nesneler" (Popova, 1914) Tuval üzerine yağlıboya, 71 x 89 cm (Dabrowski, 1991:43)



Şekil 40. Popova'nın "Resimsel Arkitektonikler (Painterly Architectonics)" serisinden örnekler. Tuval üzerine yağlıboya (Vargı, 2009)



Şekil 41. "Space-Force Construction" 83,50 x 64,45 cm (Popova, 1921) (Dabrowski, 1991: 96)

Yapılan incelemeye göre Popova, *Dyer's Shop'tan Nesneler* ve *Painterly Architectonic*'te kaba dokuma kumaşlar kullanmıştır. *Dyer's Shop'tan Nesneler*'in arka

tarafı, yatay dikilmiş iki adet kumaş parçasından oluşurken. Özel koleksiyon *Painterly Architectonic*; orta incelikte, kahverengi fiber bir levha üzerine işlenmiştir. Yale *Painterly Architectonic* ve *Romeo ve Juliet Kostüm Tasarımı* için “düz kâğıtlar, kirli beyaz bir renk, koyulmuş kâğıdı simüle etmek için çizgili bir kâğıt ve alışılmadık bir oyuk dokuya sahip açık kahverengi bir kâğıt” destek olarak kullanılmıştır. *Uzay Kuvvetleri İnşaası* ise kahverengi ve kalın bir düz kâğıt üzerindedir (Vargı, 2009).

Her üç resmin de zemin katmanlarının benzerliği dikkat çekmektedir. Bunların hepsi ince ve beyazdır ve hiçbirinin zemin tabakası ya da gözle görünen bir yüzey kaplaması bulunmamaktadır. Popova, hazır zemin tabakası veya “ticari olarak gerilmiş tuvaler” gibi zamanın teknolojik imkânlarının sunduğu kolaylıklardan yararlanmayı tercih etmemiştir. Aksine kimi zaman zemin malzemesini ve çoğu zaman tuvallerini kendisi hazırlamıştır. Bu durumun sebebinin, ekonomik bir tutumluluk halinden ziyade sanatsal kaygılardan kaynaklandığını söylemek mümkündür.

İncelenen altı eserde de Popova’nın resmi tam haliyle oluşturmaya başlamadan önce karakalem eskizler çalıştığı görülmüştür. Seyrek bir gölgeleme ve çerçeveleme tekniği bulunan bu eskizlerde, boya tabakaları formun kenarlarına oldukça dikkatli biçimde uygulanmıştır. Boya katmanları ise Popova’nın pek çok renk üzerinde çalıştığını göstermektedir. *Uzay Kuvvetleri İnşaası* ve *Romeo ve Juliet Kostüm Tasarımı* eserlerinde bir derece basitleştirilmiş bir palet kullanırken -zırh renklerinde olduğu gibi- bazı bölümlerde ise değişik versiyonlar ortaya koymuştur (Vargı, 2009).

Eserlerinde bir harmoni yaratma amaçlı renklerden ve pigmentleri birleştirme tekniğinden yararlanan Popova, bazı renkleri çoğu zaman belirgin bir pigmentle eşleştirmiştir (Örn. Kullanmış olduğu mavi renk, her zaman aynı pigment ile yapılmıştır.) Onun, “boya malzemelerinin karakteristik manipülasyonu ve her bir pigmentin renk nüansı hakkındaki farkındalığı”, hammaddelere olan ilgisinin ve duyarlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Popova’nın Kübo-Fütürizm akımının etkisinde yapmış olduğu ve arkitektonik bir eğilime sahip “Oturan Kadın Figürü” isimli çalışması Kübizm’in etkisinin en yoğun görüldüğü eserlerinden biridir. Tipik bir Fransız Kübizmi örneği olarak yorumlamak

mümkün olmasa da bu eserinde ana figür, silindirler ve küpler tarafından oluşturulmuştur. Popova, yapmış olduğu oturan model tasarımlarında çoğu zaman farklılıklara gitmiş ve kiminde figürü yeşil bir arka planda sunarken kimisinde ise fonu mavi tercih etmiştir. Ayrıca çalışmalarından açıktan koyuya giden dereceli bir renklendirme kullanarak eserlerindeki nesneleri daha hacimli göstermeyi amaçlamıştır. Bu çok renklilik, Popova'nın çalışmalarının en belirgin özelliklerinden biridir (Vargı, 2009).



Şekil 42. “Oturan Kadın Modeli” (Popova, 1917) 106 x 87 cm (Vargı, 2009)

2.3. Tekstil Tasarımında Popova Etkisi

Sovyetler ideolojisi ile uyumlu bir askeri ve sivil giyim stili oluşturma sürecinin önde gelen isimlerinden biri olan Popova'nın baskılı tekstil tasarımları, aynı zamanda tarihsel bir öneme de sahiptir. Rusya'da Konstrüktivizm akımına en büyük katkıları yapan isimlerden biri olan Popova, akımın ideolojik yönünden sanatın yorumlanış biçimlerine ve kullanılacak malzemelere kadar her alanın sınırlarını belirleyen çalışmalar gerçekleştirmiştir. Popova, “giyim” kavramını, Konstrüktivist heykellerin bir formu

olarak yorumlamıştır. Bu anlayışa göre; insanın üzerine giymiş olduğu elbise ya da ceket “uzamsal bir form” işlevi görürken, dokuma işlemleri ise heykeli güçlendirmek içindir. Popova’nın “heykeli” güçlendirmeyi amaçlayan ayrıntıları, kadın bedenini dar bir bel ve geniş kalçalarla vurgulayan bir yapıya da sahip olmuş ve bu haliyle Art Deco akımının “erkeksi-çocuksu” tarafının tam tersini temsil etmiştir. Tasarlamış olduğu kombinasyonlarda yaka, manşet ve kemer gibi detayları baskılı kumaşlar üzerinde kullanmış ve bu haliyle onları, sade kumaşlardan çok daha dikkat çekici bir şekle sokmayı başarmıştır (Kavaklı, 2006: 98).

Popova’nın 1922 senesinde, dilimize *Bağışlayıcı Aldatılan* olarak çevrilen bir tiyatro oyunu için tasarladığı kostümler, onun Konstrüktivizm’in ilkelerine olan bağlılığını yansıtmaktadır. Popova’nın bu oyun için tasarlamış olduğu kostümler; aktörler için üniforma ve işçiler için tek tip kıyafet biçiminde tasarlanmıştır. Bu tek tipleştirme çabası, aynı zamanda, yeni Sovyet düzeni için de bir propaganda aracı olarak işlev görmüştür (Kavaklı, 2006: 94). Öte yandan, bu tiyatro oyunlarında yapmış olduğu hareketli sahne tasarımları, oyuncunun sahnede daha geniş bir alana sahip olmasını sağlamış ve seyircinin oyuna olan ilgisinin artmasına yardımcı olmuştur (Kavaklı, 2006: 94).



"Проектирование костюма №3", 1921



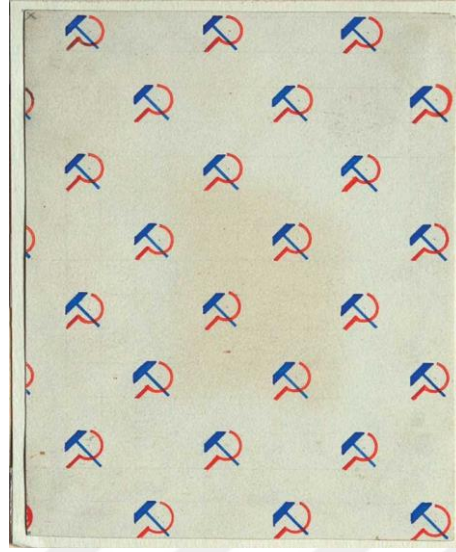
"Проектирование костюма №4", 1921

Şekil 43. Tiyatro aktörleri için tulum tasarımları (Popova, 1921) (34.29 x 24.45 cm) (Dabrowski, 1991: 104)

Şekil 44. Tiyatro aktörleri için tulum tasarımları (Popova, 1921) (32.70 x 23.81 cm; Guaj, Hindistan mürekkep ve kâğıt üzerinde kâğıt kolaj) (Dabrowski, 1991: 104)

Tıpkı diğer Konstrüktivist sanatçılarda olduğu gibi Popova da tasarımlarını geniş işçi kitlelerine yönelik olarak yapılan seri üretimi göz önüne alarak gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Popova, kapitalist dünyanın sürekli değişen modası ile tüketime teşvik eden yapısını ters çevirerek daima aynı ve tek tip kalan bir giyim endüstrisi fikrini savunmuştur. Ne var ki 1930'lu yıllardan sonra Sovyetler'in kaçınılmaz biçimde diğer ülkeler ile kurmuş olduğu ilişkiler, tabanda da değişime ve yeniliğe dair bir beklenti doğurmuş ve insanlar, ortama ve zamana göre giyinebilme taleplerini dile getirmeye başlamışlardır (Özüdoğru, 2011: 234).

Onun tekstil tasarımlarının, her zaman dönemin politik iklimi ile iç içe olduğunu söylemek mümkündür. Onun, "orak-çekiç" sembolünü son derece sanatsal ve zarif bir motife dönüştürme biçimi, bu iç içe geçmişliğin en güzel örneklerinden sayılabilir.



Şekil 45. Orak-çekiç tekstil tasarımı (Popova, 1923-4) (Kâğıt üzerine guaj; 11.5 x 9.2 cm) (Lodder, 2010)

Popova, Devrim'in ideolojisi ile paralel olarak tasarımlarını her kesimden insana göre yapmaya çalışmış ve yeni Sovyet modasının ve gündelik stiline oluşması için büyük çaba göstermiştir. Ancak içinde yaşamış olduğu dönemde dünya çapında yaşanan ekonomik, teknolojik ve toplumsal gelişmeler, onun, sürekli olarak değişen dünya ve yeni değerler/akımlar ile uyum sağlamasını gerektirmiştir.

Popova'nın ölümü, tekstil alanındaki Konstrüktivist anlayışı ciddi biçimde etkilemiş ve onun ardından akımın etkisi git gide azalmıştır. Onun tasarımları, kendi zamanındaki diğer tasarımlar ile kıyaslandığında son derece dinamik bir görünüm arz etmiştir. Tasarımlarındaki renklerin görece azlığı ve grafik kullanımı, döneminin genel estetik ve moda anlayışı için oldukça yenilikçi ve alışılmışın dışında olmuştur. Uygulamış olduğu tekstil baskıcılığı, yalnızca Sovyet tekstil tarihi açısından değil, evrensel tekstil ve desen tarihi açısından da önem taşımaktadır (Yıldırım, L. & Sakalauskaite, J., 2011: 38).

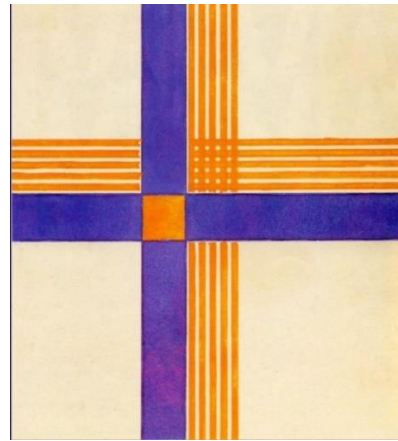
2.3.1. Geometrik Desenlerde Popova Etkisi

Popova'nın ilk dönem tasarımları, geometrik ve mekanik biçimlerle soyut dünyayı ifade etme çabasına dayanan Süpramatizm'in erken dönem çalışmaları ile yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu erken dönemlerinde Popova, bir zanaatkâr kooperatifi olan *Verbovka* için yapmış olduğu eskizlerde kırsal desenleri ve geleneksel dantel motiflerini kullanmış ve bu eskizleri "arkitektonik kolajlara" dönüştürmüştür (Kavaklı, 2006: 96).

Popova, Devrim'in tekstil stiline modaya yönelik değil, işlevsel ve endüstri çağının dinamizmini doğru biçimde yansıtabilecek nitelikte olması gerektiğini savunmuştur (Kavaklı, 2006: 92). Amaçlanan bu dönüşümün bir başka belirgin özelliği ise tekstil tasarımlarının desenleridir. Popova ve Stepanova gibi tasarımcılar, yeni tekstil biçimlerinin burjuvazi değerlerinden ve burjuvaziye anımsatacak simgelerden arındırılması gerektiğine inanmışlardır. Dolayısıyla Popova kendi tasarımlarında, o güne dek Çarlık Rusyası'nın tekstil geleneğine ait olan çiçek motifli baskıları reddetmiş ve endüstri çağının dinamizmini simgeleyen dikdörtgen, kare, üçgen gibi geometrik ve mekanik desenler kullanmıştır (Kavaklı, 2006: 93).

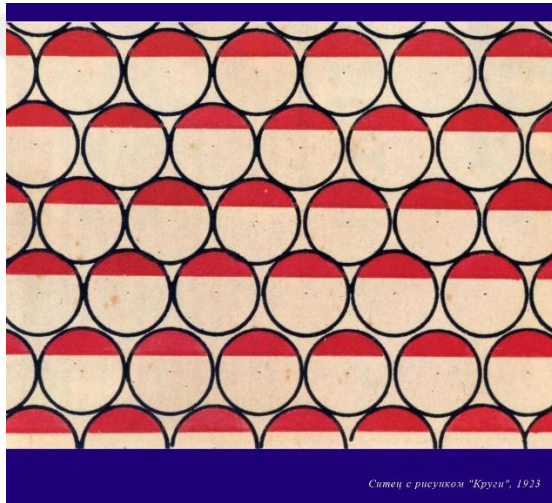


Şekil 46. Desenli kumaş tasarımı
(Popova, 1923) (Комаров, 2014: 1)

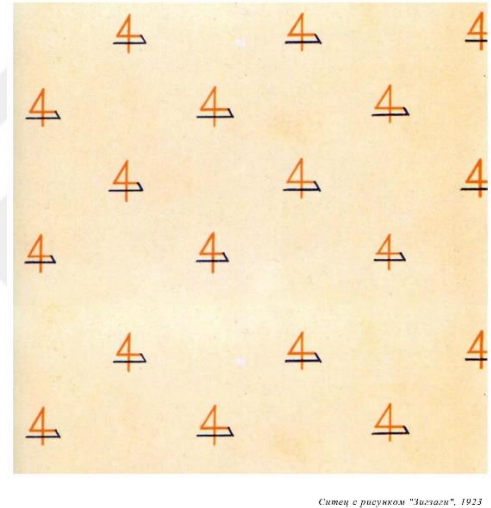


Şekil 47. Desenli kumaş tasarımı
(Popova, 1923) (Комаров, 2014: 9)

Bitki, çiçek ve benzeri geleneksel motiflerin yerine geometrik ve mekanik çizgileri koyan ve çizginin sanatsal yönüne yoğun vurgu yapan Popova'nın tekstil tasarımı anlayışını, "ritmik düzenlemeler, belirgin geometrik şekiller ve parlak renkler" (Renitent, tarihsiz) olarak özetlemek mümkündür. Dolayısıyla Popova, Konstrüktivizm'in kendine has özellikleri olan asimetrik ve geometrik biçimleri ve endüstriyel çağın ritmik, hareketli ve dinamik yapısını tekstil tasarımlarına başarılı biçimde yansıtan çalışmaları hayata geçirmiş ve kendine has yeni bir görsel üslup ortaya koymuştur.

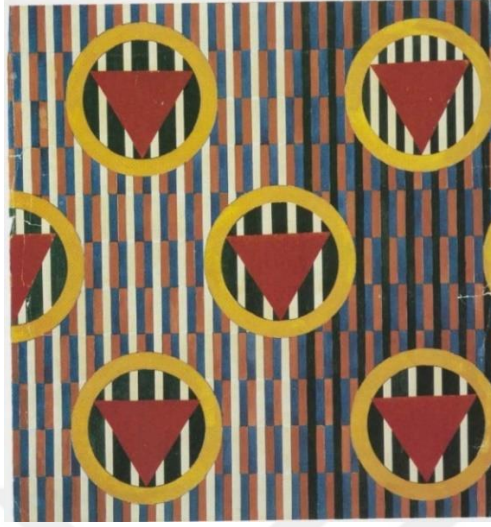


Şekil 48. Desenli kumaş tasarımı
(Popova, 1923) (Комаров, 2014: 3)



Şekil 49. Desenli kumaş tasarımı
(Popova, 1923) (Комаров, 2014: 5)

Onun tasarımlarının ve resimlerinin karakteristik özellikleri; iç içe geçmiş daireler, geometrik şekil ve çizgiler ile bunların dinamik yapılarıdır. Kimi çalışmalarında formlar, tablonun kenarlarından çıkıyormuş hissi verecek şekilde tasarlanmış ve kontrast renkler ile perspektif güçlendirilmiştir. "Geometrik yapı içinde optik etkilerin kullanılması" (Lodder, 2010), Popova'nın çalışmalarındaki dinamizmin en önemli öğelerindendir.



Şekil 50. Daire içinde kırmızı üçgen ile tekstil tasarımı (Popova, 1923-4) (38.42 x 37.14 cm; Guaj ve kâğıt üzerinde renkli kâğıt kolaj) (Dabrowski, 1991: 111)



Şekil 51. Tekstil tasarımı (Popova, 1924) (23.4 x 19.1 cm; Kâğıt üzerinde kalem ve mürekkep) (Lodder, 2010)



Şekil 52. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-24) (27.94 x 34.92 cm; Kâğıt üzerinde guaj ve kalem) (Dabrowski, 1991: 110)



Şekil 53. Kumaş için eskiz (Popova, 1923-1924) (URL-12)

Konstrüktivist yaklaşımda da sıkça görülen bir optik etki yaratabilmek için “mantıksal olarak aynı yönde ilerleyen tüm dikey çizgiler, çemberler arasında beyazdan renkli olan şeritlere doğru yer değiştirmiş, kumaşın dokuma ve örgüsünden kaynaklanan bir etki ile ritim kazanarak hareket etkisi sağlanmıştır.” Popova; krem, mavi ve siyahı bir arada kullanarak özgün tarzını ortaya koyarken, kırmızı ve pembe gibi renkleri yan yana kullanmaktan kaçınmış ve kontrast renkler yoluyla dinamik bir etki yaratmayı amaçlamıştır (Vargı, 2009).



Şekil 54. Tekstil tasarımı
(Popova, 1923-4) (35,3 x 24,2 cm)
(URL-13)



Şekil 55. Tekstil tasarımı (Popova,
1923-4) (38,8 x 25,2 cm) (URL-13)

2.4.Döşemelik Jakarlı Dokuma Kumaş Tasarımı ve Üretimi

Jakarlı tezgahlar maksimum 24 çerçeve çalışabilen armürlü tezgahlara nazaran her çözgü ipliğine ayrı hareket verebildiğinden çözgü sıklığına ve tezgah platin sayısı

kapasitesine göre büyük ölçülerde desen raportlamasına, daha komplike desenlerin üretilmesine imkan sağlamaktadırlar. Bu özelliğinden ötürü ev tekstilinde özellikle döşemelik ve perdelik kumaşların üretiminde kullanılmaktadır. Dokuma tezgâhının kapasitesi ve kullanılan iplikler üretimin teknik yanını, fiziksel özelliklerini ve işlevselliğini belirleyen unsurlar olsa da tasarımı, estetik görünüşü, dokusu, rengi nihai tüketicinin tercihinde belirleyici olduğundan vazgeçilmez derecede önemlidir.

Tekstil sektöründeki farklı üretim grupları -giysilik, döşemelik, perdelik, nevresim vb.- için hazırlanan tasarımlar birbirinden etkilenmekte ve desenler büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Genelde dört ayrı grup olarak her yıl yenilenen\hazırlanan dönemin sosyolojik, teknolojik, psikolojik, sosyo-ekonomik durumunun sentezine göre renk, form, doku, desen ve tarzları, iplik ve bitim işlemlerinde ki yeni teknolojik gelişmeleri görebileceğimiz ilham kitapçıkları sayesinde koleksiyonlar oluşturulmaktadır. Takip edilen eğilimler her firmanın müşteri profiline, makine kapasitesine, üretimde kullanabileceği iplik çeşitliliğine ve fiyat politikasına göre tasarımcı tarafından yorumlanmaktadır. Wilson, tekstil tasarımcısının yapması gerekenleri aşağıdaki gibi sıralamaktadır.

“Tasarımcının rolü son derece karmaşık olsa da, genel amaç basit şekilde tanımlanabilir. Tekstil tasarımcısı; üzerinde anlaşılan takvim gereğince, ticari olarak geçerli kumaş tasarımlarıyla ilgili, belirli miktar uyarınca tasarım ve üretim yapmak zorundadır. Tasarladığı, üretim yaptığı piyasalara bağlı olarak, kumaş tasarımı ile ilgili farklı faaliyetler söz konusudur ve bunlar tasarımcının ilgilendiği kumaş miktar ve tipi, kullanılan yöntem ve ürüne ve çalışmanın yapıldığı şirket tipine göre değişebilir.” (Wilson, 2001: 10).

Kullanılan iplikler, örgüler, kumaş gramajı ve üretilen yılın eğilimleri bitim işlemini şekillendirmiştir. Özellikle düz kumaşlarda tercih edilen *topboya* denilen yöntemle beyaz dokunup daha sonra kazanlarda boyanan kumaşlar eğer içerisinde sentetik ve doğal olmak üzere değişik elyaf gruplarından oluşuyorsa çift boya olarak iki farklı renge boyanmışlardır. Şönil iplikle dokunmuş kumaşlarda, kazan içerisinde elyaflarının patlaması sağlanarak kadife görüntüsü verilen *biancalani* tekniği sıkça

kullanılmaktadır. Her geçen yıl yaşanan makine ve ipliklerdeki teknolojik, kimyasal gelişmeler sayesinde pek çok farklı bitim işlemi nihai ürün için son estetik dokunuştur.

2.4.1. Günümüz Jakarlı Dokuma Tasarımında Popova Desenleri

Günümüz kumaşlarında etkisini hala gördüğümüz Popova'nın 1923 yılında söylediği gibi üretimden renklendirme sergileme pazarlama aşamalarının içinde aktif olarak yer alan bir tasarımcı olması Wilson'ın tanımını doğrulamaktadır. Her koleksiyonun olmazsa olmazı geometrik desenler kumaşın kalitesini belirleyen (iplik, sıklık, örgü, doku, gramaj, bitim işlemleri gibi) parametrelerle yeniden tasarlanmakta ya da eski tasarımlar yeniden yorumlanmaktadır. Tasarım ilkelerine göre doğru düzenlenmiş bir desenin günümüzde halen kullanılıyor olması tasarımın başarısını göstermektedir.

Popova'nın 1920'lerde giysilik kumaşlar için tasarladığı baskı desenlerini *Fabricut*, *Kravet*, *Robert Allen*, *Dedar* gibi sektörün öncü firmaları tarafından jakarlı dokuma tezgâhlarında dokunmuş 2019-2020 döşemelik kumaş koleksiyonlarında görmek, Popova'nın eşsiz tasarım becerisini ortaya koymaktadır.

Şekil 56'da sanatçının orijinal tasarımlarından üretilmiş Selanik'teki MOMus Modern Sanat Müzesi'nin Costakis koleksiyonuna ait kumaş örnekleri görülmektedir.



Şekil 56. MOMus Modern Sanat Müzesi'nin Costakis koleksiyonundan Popova tasarımları (URL-14)

1923 yılına ait Popova tasarımı kumaş örneği (Şekil 57) Fabricut firması tarafından jakarlı dokuma kumaş koleksiyonunda aktif olarak satışa sunulmaktadır (Şekil 58). Bu tasarımı neredeyse her firmanın koleksiyonlarında farklı kalitelerde görmek mümkündür.



Şekil 57. Baskılı kumaş örneği (Popova, 1923) (Lodder, 2010)



Şekil 58. Fabricut firmasının koleksiyonundan (%54 Viskon, %27 Polyester, %19 Pamuk) (URL-15)

Şekil 59’da görülen ikonik Popova deseni Gaston y Daniela firmasının Africalia koleksiyonunda üç farklı renk alternatififiyle (Şekil 60-61) yer almaktadır.



Şekil 59. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (Kâğıt üzeri guaj; 25.8 x 35.7 cm) (URL-16)

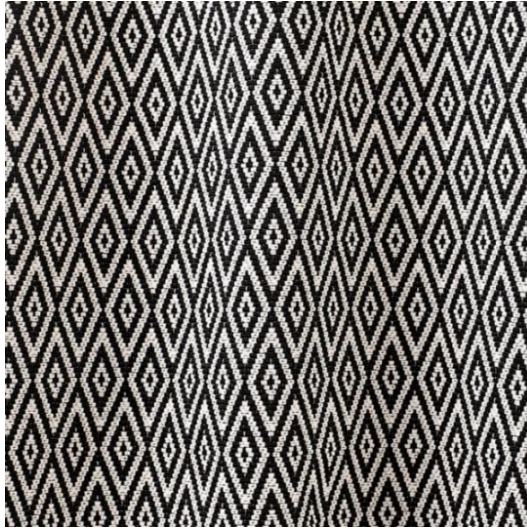


Şekil 60-61. Gaston y Daniela firmasının “Africalia” koleksiyonundan (%37 Viskon, %32 Polyester, %31 Pamuk) (URL-17-18)

İçice geçmiş baklavalardan oluşan klasik Popova deseni (Şekil 62) yıllardır pek çok firma tarafından farklı kalitelerde, farklı boyutlarda üretilmiş olup Şekil 63 ve Şekil 64’de Dedar ve Kravet firmalarının koleksiyonlarında yer alan farklı konstrüksiyon ve dokulardaki örnekleri görülmektedir.



Şekil 62. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (32 x 14 cm) (URL-19)



Şekil 63. Dedar firmasının koleksiyonundan (%100 pp) (URL-20)



Şekil 64. Kravet firmasının koleksiyonundan (%62 Viskon, %38 Polyester) (URL-21)

Şekil 65’deki Popova deseninden esinlenerek yorumlanmış çok fazla dokunmuş kumaş olmakla beraber Şekil 66’da Maharam ve Şekil 67’de Robert Allen firmalarının aktif satılan koleksiyonlarından örnekler verilmiştir.



Şekil 65. Kumaş deseni Popova (URL-22)



Şekil 66. Maharam firmasının koleksiyonundan (%100 Polyester) (URL-23)



Şekil 67. Robert Allen firmasının koleksiyonundan (%53 Akrilik, %47 Polyester) (URL-24)

Şekil 68'deki Popova'nın ekose desenini Hermes firması Şekil 69'da görüldüğü gibi yorumlamıştır.



Şekil 68. Kumaş deseni (Popova, 1923-1924) (URL-25)



Şekil 69. Hermes firmasının koleksiyonundan (URL-26)

Şekil 70’de görülen Popova’ya ait doku çalışması ve Şekil 72’ de görülen kumaş deseni Dedar firmasının koleksiyonuna esin kaynağı olmuştur (Şekil 71-73).



Şekil 70. Doku çalışması (Popova, 1920) (Kâğıt üzerine karışık teknik; 33 x 40 cm) (URL-27)

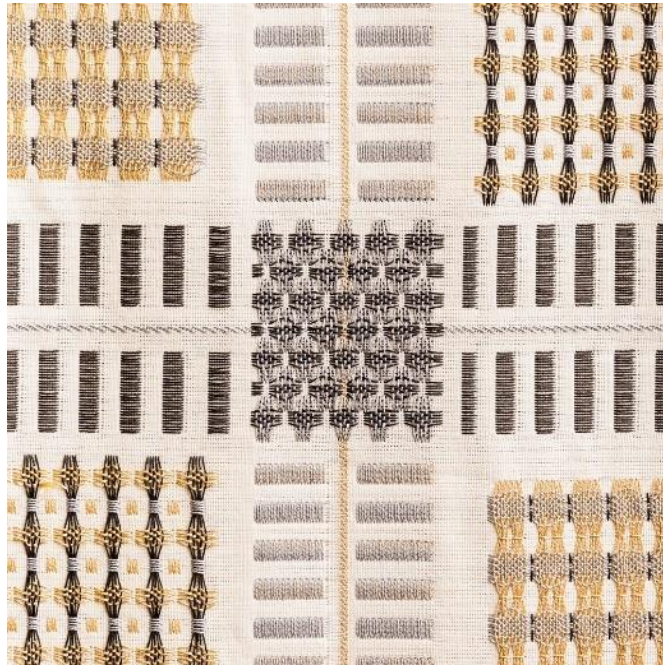


Şekil 71. Dedar firmasının koleksiyonundan (%56 Polyester, %36 Pamuk, % 5 Viskon, % 3 Keten) (URL-28)

Şekil 72’ de görülen Popova kumaş desni Dedar firmasının koleksiyonuna esin kaynağı olmuştur (Şekil 73).



Şekil 72. Kumaş deseni Popova (URL-29)



Şekil 73. Dedar firmasının koleksiyonundan (%60 Polyester, %40 Pamuk) (URL-30)

Popova'ya ait Şekil 74'de ki kumaş deseninden esinlenerek dokunmuş kumaş örneği Fabricut firmasının koleksiyonunda yer almaktadır (Şekil 75).

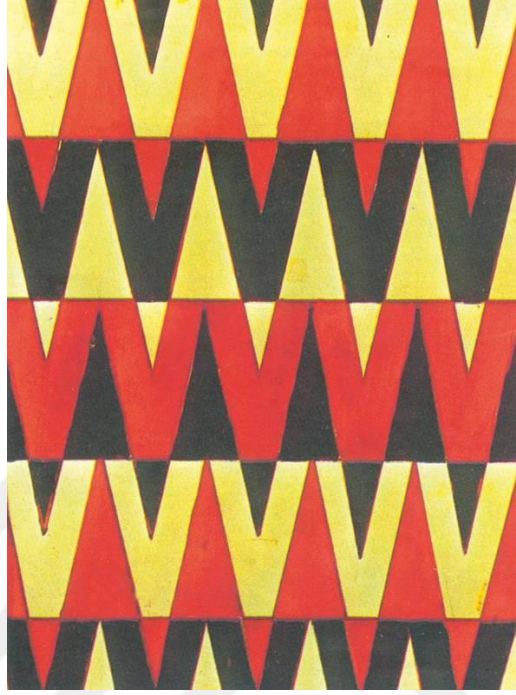


Şekil 74. Kumaş deseni Popova (URL-31)



Şekil 75. Fabricut firmasının koleksiyonundan (%64 Polyester, %36 Rayon) (URL-32)

Şekil 76’da görülen Popova tasarımından esinlenerek üretilmiş kumaş I want fabric firması tarafından yorumlanmıştır (Şekil 77).



Şekil 76. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (URL-33)



Şekil 77. *I want fabric* firmasının koleksiyonundan (URL-34)

Şekil 78’da görülen Popova kumaş deseninden esinlenerek üretilmiş kumaş Kravet firmasının koleksiyonunda yer almaktadır (Şekil 79).

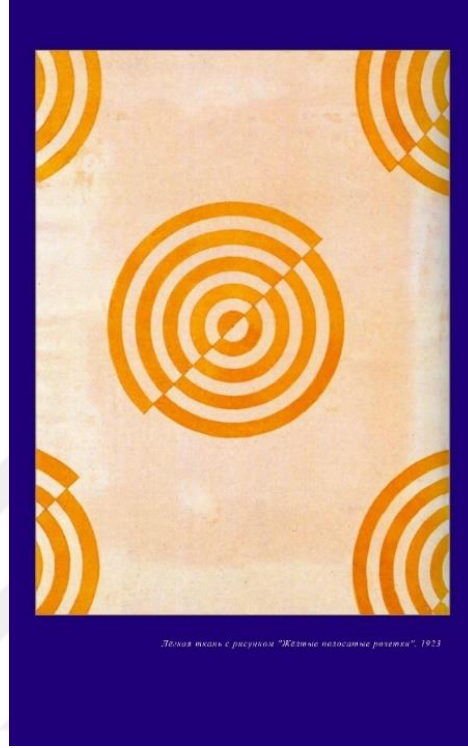


Şekil 78. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (Kâğıt üzerine mürekkep; 15 x 24 cm)
(URL-35)

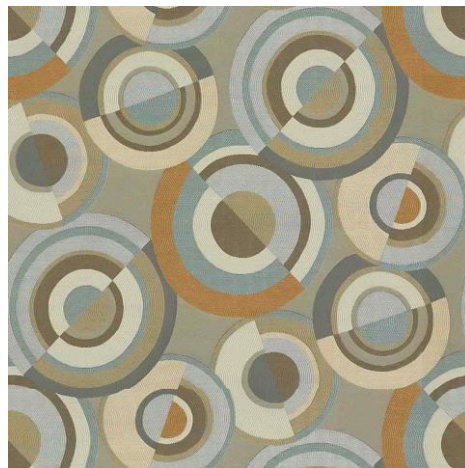


Şekil 79. Kravet firmasının koleksiyonundan (%68 Polyester, %32 Polyester Fr)
(URL-36)

Popova tasarımı Şekil 80’de ki kumaş deseninden esinlenerek dokunmuş kumaş örneği Lee Jofa Kravet firmasının koleksiyonunda yer almaktadır (Şekil 81).

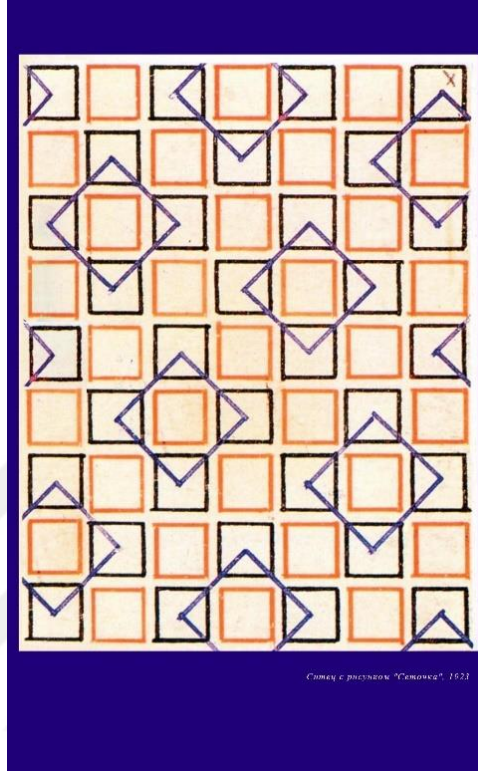


Şekil 80. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (25.9 x 19.8 cm) (Комаров, 2014: 4)



Şekil 81. Lee Jofa Kravet firmasının koleksiyonundan
(%67 Viskon, %13 Polyester, %10 Akrilik, %10 Yün) (URL-37)

Şekil 82’ea görülen Popova kumaş deseninden esinlenerek üretilmiş kumaş Mayer Fabric firması tarafından yorumlanmıştır (Şekil 83).

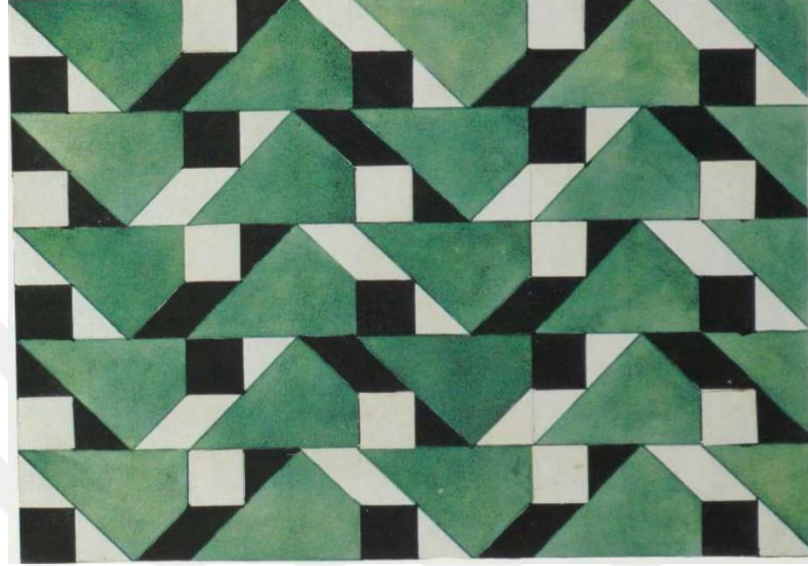


Şekil 82. Kumaş deseni Popova (Комаров, 2014: 9)



Şekil 83. Mayer Fabrics firmasının koleksiyonundan (%80 Geri Dönüştürülmüş Naylon, %20 Naylon) (URL-38)

Şekil 84'ea görülen kesik üçgenlerden oluşan Popova kumaş tasarımı Şekil 85'de görüldüğü gibi Robert Allen firmasının yorumlanmıştır (Şekil 85).



Şekil 84. Kesik üçgenlerden oluşan, desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923)
(24,76 x 17,14 cm; Kâğıt üzerine renkli ve siyah mürekkep) (Dabrowski, 1991: 111)



Şekil 85. Robert Allen firmasının koleksiyonundan
(%45 Pamuk, %27 Naylon, %14 Polyester, %14 Postcon Poly) (URL-39)

3. BÖLÜM

JAKARLI DOKUMA TASARIMINDA POPOVA DESENLERİ

3. BÖLÜM

JAKARLI DOKUMA TASARIMINDA POPOVA DESENLERİ

3.1. Popova Desenlerinden İlham Alınan Jakarlı Kumaş Tasarımları

2004-2018 yılları arasında İzmir/Torbalı’ da bulunan Pehlivan Mensucat Ltd. Aş. bünyesinde İtalya, Rusya, İngiltere, Slovenya başta olmak üzere Güney Amerika’ya kadar uzanan farklı coğrafya ve kültürlerle özgün koleksiyon çalışmaları bir tasarımcı olarak tarafımda yapılmıştır. Hazırlanan tasarımlarda genellikle geometrik desen tasarlama arayışında Popova dahil olmak üzere pek çok konstrüktivist, kübist, fütürist sanatçılardan ilham alınmıştır. Aşağıda tezin konusuna uygun olarak Popova’nın desenlerinden ilham alınarak hazırlanmış özgün jakarlı dokuma kumaş tasarımları yöntem, malzeme ve kumaş görselleri ile aktarılmaktadır.

3.1.1. Yöntem

Aşağıda görselleri verilen 12 adet kumaş, Simetri ve Ned Graphics programları kullanılarak örgülendirilmiş ve 2400’lü staubli jakar, 160 cm somet tezgahlarda farklı dizilimlerde farklı çözgü ve atkı iplikleriyle dokunmuştur. Çizimi yapılan desen düşünülen kaliteye göre bilgisayarda renklendirilerek, her renge ayrı örgü verilir ve delim denen tezgâhta çalışabilecek, kumaşın pik pik atkı atım sistemi ve kenar bilgisinin de olduğu örgülü görüntü formatına dönüştürülür. Kumaşın kalitesini çözgü ve atkı sıklığı, çözgüde ve atkıda kullanılan iplikler belirlemiştir. Belirlenen parametrelere göre çok katlı yapılara uygun örgüler hazırlanmıştır. Son yıllarda sıklıkla tercih edilen çeken iplikler, ısıt işlemle torba örgü kullanılan alanların kabarmasını sağlayarak üç boyutlu etkiyi güçlendirmiştir. Tasarımların varyantlarında kumaşın renkleri ise o yılın eğilimleri ve satış yapılan bölgenin zevkleri göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Son yıllarda değişen kombin anlayışıyla beraber bazen çizgili desenlerle bazen de damask desenlerle genellikle de dokulu düz kumaşlarla bir arada kullanılarak uzun yıllar firmanın satış koleksiyonunda kalmıştır. Düz kumaşların çoğunlukla koltuğun tamamında kullanılıp farklı desenlerle kombinlenebilmesi uzun yıllar satışta kalmasını sağlarken, değişen eğilimler sonucu desenli kumaşların daha küçük alanlarda -kırlent, puf, sandalye ya da

berjer koltukta kullanılması desenli kumaşın uzun yıllar satışta kalmasını engellemektedir. İlk altı ay sipariş alamayan desenli kumaş genellikle koleksiyondan çıkarılırken dört beş yıl siparişin devam ediyor olması desenin başarısıdır. Gözü rahatsız ettiği gerekçesiyle sivri hatlı desenler yerine yuvarlak hatlı desenler tasarımda daha çok tercih edilmektedir. Ancak geometrik desenler için bu durum zorlayıcı olduğundan sanatçıların, rapor tekrarı iz yapmayan homojen dağılımlı doğru kompozisyonları günümüz tasarımcılarının ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

3.1.2. Malzeme

Jakarlı tezgâhlarda çözgü sıklık ve iplik değişikliği çok ciddi zaman ve maliyet kaybı yarattığından üretim yapılacak kumaş cinsine göre en baştan belli standartlarda ayarlanmaktadır. Kumaşların dokunduğu Pehlivan Mensucat firmasında döşemelik kumaş üretimi için 2400 desen platin kapasiteli tezgâhlar 150 denye polyester ipliği kullanılarak bir santimetrede 66 iplik olacak şekilde dizilmiştir. Daha kalın ve doğal görümlü kumaşların üretildiği 3 adet 150 denye polyester 1 adet 4 nm polyester keten iplikten oluşan 3ince 1kalın çözgü santimetrede 33 iplik dizilimindedir. %100 doğal elyaflı kumaşların üretilmesi için bir santimetrede 11 tane 6/2 ne pamuk ipliğinin kullanıldığı farklı bir dizim oluşturulmuştur.

Jakarlı döşemelik kumaşlar çözgünün daha stabil olması dolayısıyla genel olarak atkıdan desenlendirilmektedir. Bu sebeple tezgâhın mekik yapısının elverdiği ölçüde değişik dokuların oluşturulabilmesi için çok farklı kalınlıklarda ve yapıda çeşitliliği bol iplikler kullanılmaktadır. Tez kapsamında görselleri verilen kumaş örneklerinde atkıda 28/2 Ne viskon, 10/1 Ne ve 6/2 Ne kalınlıkları arasında değişen flamlı-flamsız pamuk, 150-300-450-1000 ve 2000 denye melanj ya da düz polyester, 2 Nm ile 8 Nm arasında farklı kalınlıklarda akrilik, pamuk, polyester ve viskon şöniler, polyester/pamuk bukletler, fitiller, keten iplikler kullanılmıştır.

3.1.3. Kumaş Örnekleri



Şekil 86. Kumaş 1 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 3 adet 150 denye 1 adet 4 Nm polyester keten ,atkıda 300 denye polyester ve 3 Nm polyester melanj buklet ipliği kullanılmıştır. Çözü sıklığı: 33 tel/cm, Atkı sıklığı: 14 tel/cm (Şekil 86).



Şekil 87. Kumaş 2 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 6/2 Ne pamuk keten, atkıda 3 Nm polyester melanj buklet ipliği kullanılmıştır. Çözgü sıklığı: 11 tel/cm, Atkı sıklığı: 10 tel/cm (Şekil 87).



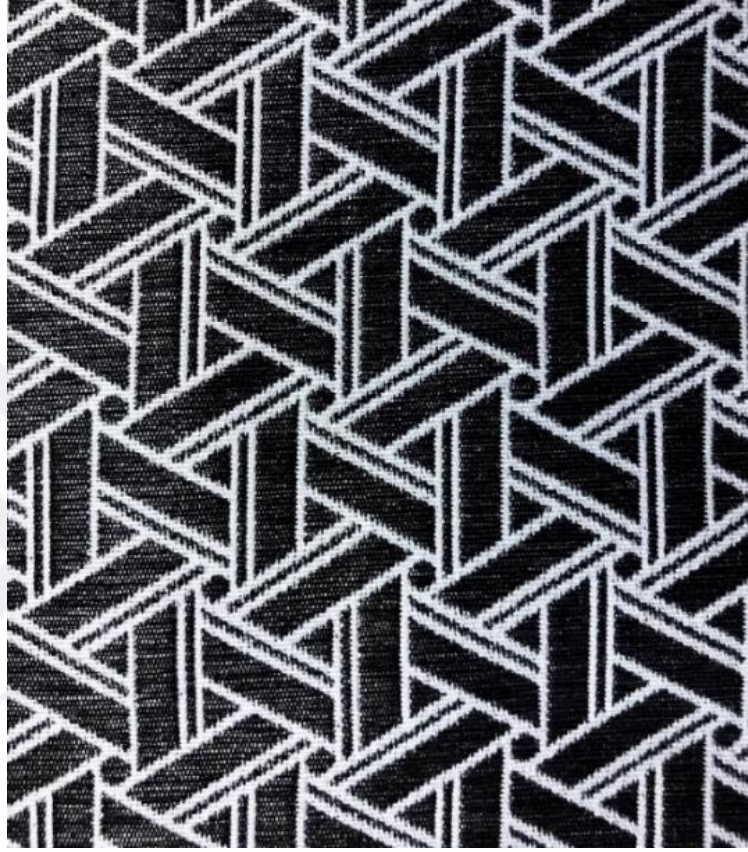
Şekil 88. Kumaş 3 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 3 adet 150 denye 1 adet 4 Nm polyester keten, atkıda 300 den polyester, 4 Nm akrilik şonil ve 4 Nm polyester keten ipliği kullanılmıştır. Çözü sıklığı: 33 tel/cm, Atkı sıklığı: 20 tel/cm (Şekil 88).



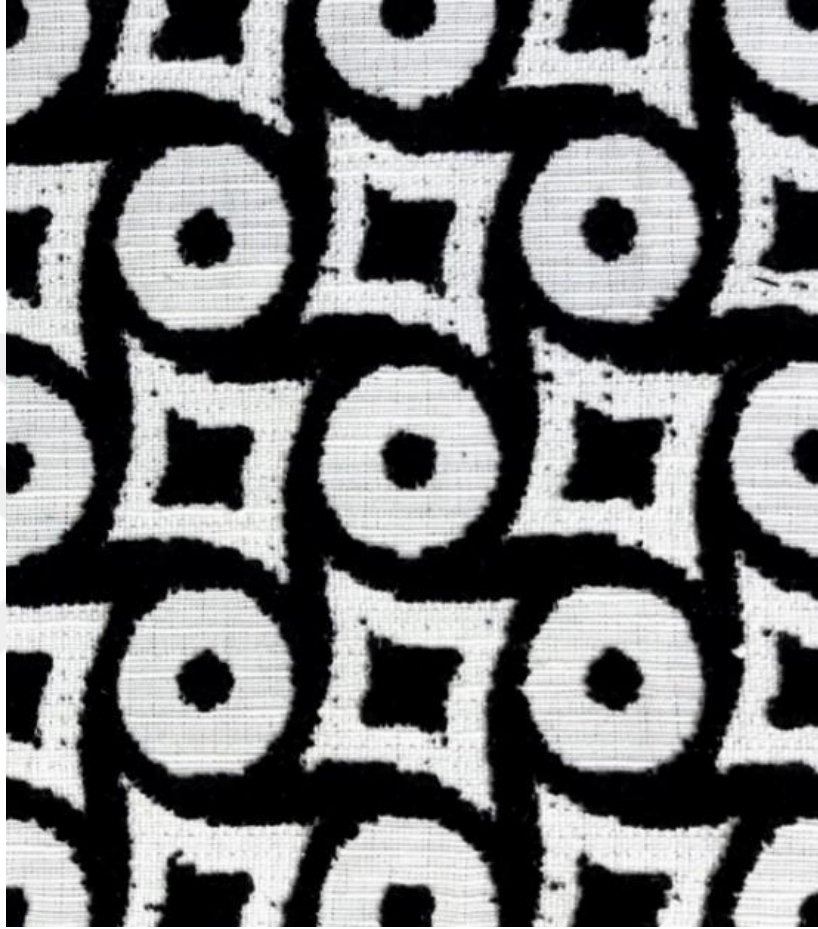
Şekil 89. Kumaş 4 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 3 adet 150 denye 1 adet 4 Nm polyester keten, atkıda 300 den polyester, 4 Nm akrilik şönil ve 4 Nm polyester keten ipliği kullanılmıştır. Çözgü sıklığı: 33 tel/cm, Atkı sıklığı: 20 tel/cm (Şekil 89).



Şekil 90. Kumaş 5 Aytül Apalak, 2016 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 1 adet 150 denye siyah 1 adet 150 denye beyaz polyester, atkıda 450 denye siyah ve beyaz polyester ipliği kullanılmıştır. Çözgü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 24 tel/cm (Şekil 90).



Şekil 91. Kumaş 6 Aytül Apalak, 2015 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 1 adet 150 denye siyah 1 adet 150 den beyaz polyester , atkıda 10/1 Ne pamuk,6/1 Ne pamuk flam, 150 denye sim, 2 Nm akrilik şönil ipliği kullanılmıştır. Biancalani bitim işlemi ile şönil kadife görünümü verilmiştir. Çözgü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 28 tel/cm (Şekil 91).



Şekil 92. Kumaş 7 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 150 denye beyaz polyester , atkıda 4 Nm 3 farklı renkte polyester şönil ipliği kullanılmıştır. Çözü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 20 tel/cm (Şekil 92).



Şekil 93. Kumaş 8 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 150 denye beyaz polyester , atkıda 4 Nm 3 farklı renkte polyester şönil ipliği kullanılmıştır. Çözü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 20 tel/cm (Şekil 93).



Şekil 94. Kumaş 9 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 150 denye beyaz polyester, atkıda 300 denye çeken iplik ve 4 Nm polyester şönil ipliği kullanılmıştır. Çeken apre bitim işlemi ile desenli bölümler kabartılıp 3 boyutlu hacim etkisi yaratılmıştır. Çözü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 24 tel/cm (Şekil 94).



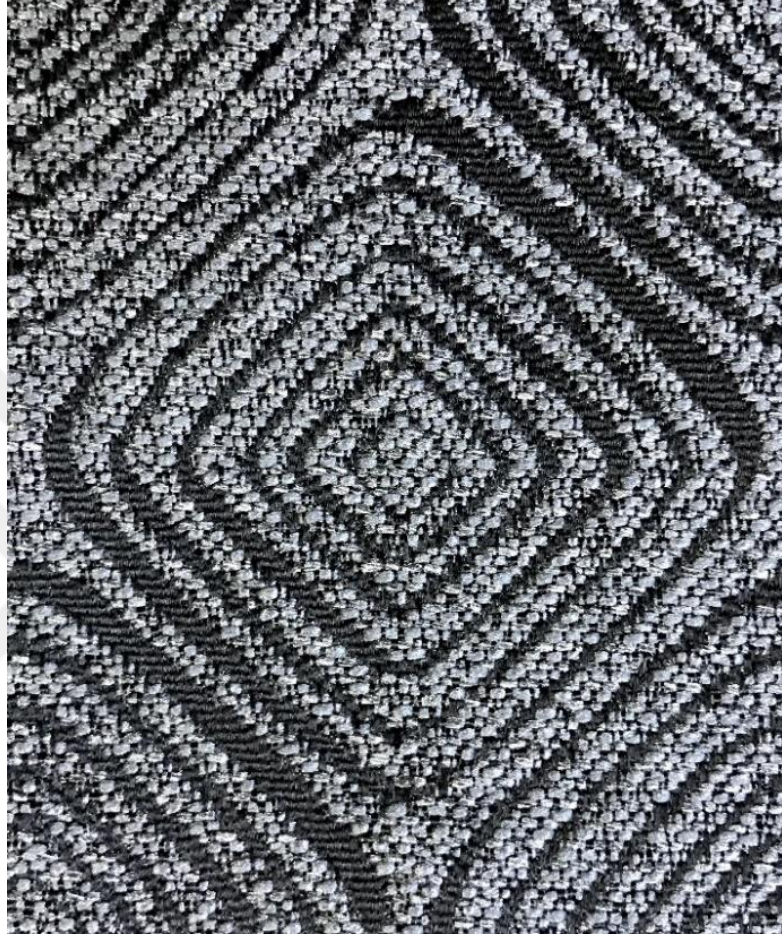
Şekil 95. Kumaş 10 Aytül Apalak, 2017 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 150 denye gri polyester, atkıda 300 denye çeken iplik, 200 denye polyester fitil ve 4 Nm polyester şönil ipliği kullanılmıştır. Çeken apre bitim işlemi ile desenli bölümler kabartılıp 3 boyutlu hacim etkisi yaratılmıştır. Çözü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 26 tel/cm (Şekil 95).



Şekil 96. Kumaş 11 Aytül Apalak, 2018 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 6/2 Ne pamuk keten, atkıda 10/1 Ne pamuk ve 2 farklı renkte 3 Nm akrilik buklet ipliği kullanılmıştır. . Çözü sıklığı: 11 tel/cm, Atkı sıklığı: 13 tel/cm (Şekil 96).



Şekil 97. Kumaş 12 Aytül Apalak, 2015 kumaş koleksiyonundan

Çözüde 150 denye siyah polyester, atkıda 300 denye siyah polyester ve 4 Nm polyester fitil ipliği kullanılmıştır. . Çözü sıklığı: 66 tel/cm, Atkı sıklığı: 24 tel/cm (Şekil 97).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Ekim Devrimi, sadece Rusya'ya yeni bir ideoloji kazandırmakla kalmamış aynı zamanda sanata ve sanatçılara da yeni bir rol vermiştir. Bu rolü benimseyen sanatçılardan olan Popova'nın Konstrüktivist bir anlayışla tasarlamış olduğu çalışmaları Sovyet modası için önemli bir dönüm noktası olmakla beraber, ideolojik amaçla üretilmiş baskı tasarımlarını da baskı-desen tarihine kazandırmıştır. Böylece Popova, sanat kariyerine bir ressam olarak başlamasına rağmen, Sovyetler Birliği'nin konstrüktivist sanatçılarınca hazırlanan, yeni, endüstriyel, estetik bir tekstil üretimini amaçlayan baskılı kumaş ve giysilerin temsil ettiği İlk Sovyet Modası'nın oluşturulmasına, yeni toplumun giyim biçiminin belirlenmesine de bir moda ve tekstil tasarımcısı olarak öncülük etmiştir.

Popova'nın tekstil tasarımları, işlevselliği ve gündelik kullanımı öne çıkararak tekstil tarihindeki özgün yerini korurken “seri üretimdeki problemlerin çözülmesi” gibi ilerici fakat ütöpik sayılabilecek bir gayeye de hizmet etmeyi amaçlamıştır. Sanat, estetik, işlevsellik ve ideolojiyi bir araya getiren bu tasarımlar, tekstil baskıcılığına kuşkusuz yeni bir yorum ve tarihsel bir değer katarken, endüstriyel üretimin ve tekstil üretiminin gerçekleşmesini sağlayan birtakım diğer faktörlerin göz ardı edilmesi de kaçınılmaz olmuştur. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, ekonomik kurallar ve moda gibi çeşitli parametreler çerçevesinde şekillenen üretim sektörünün kapalı sistemlerdeki sürdürülebilirliği tartışmalı bir konudur. Yine de Popova, eleştirmenlerin de belirttiği gibi (Zaikov, 1927) basit ve güçlü tasarımlarıyla güzel giyinmenin yalnızca "zenginler"e özgü olduğu bir dünyada, proletaryayı da güzel giydirmeyi başarmıştır.

Baskı desenler tasarlayan bir sanatçı olarak Popova, günümüzdeki koşulların benzeri bir endüstriyel üretimin içinde yer alan ve “tasarımcı” kavramından bahseden ilk kişilerden biri olması açısından “tekstil ve moda tasarımı” alanında son derece değerli bir isim olarak öne çıkmaktadır. Devlet Tekstil Baskı Fabrikası (Emil Tsindel Fabrikası) çalıştığı dönemde tasarımcıların sorumluluk alanlarının sınırlarını gözlemlemiş ve başarılı bir tekstil tasarımcı olarak çalışmalarını bir metin yazarak yayımlamıştır. Tasarımcının çizim aşamasından başlayarak üretimin son noktasına kadar takip etmesi

gerektiğini, aradaki üretim süreçleri ve tekniklerine hakim olması gerektiği belirterek bir fabrika ortamında tekstil tasarımcılığı yapan pek çok tasarımcının bu gün iş süreçleriyle uyumlu maddeleri tespit etmiştir.

Öte yandan tasarlamış olduğu desenler; *Fabricut*, *Dedar* ve *Kravet* gibi sektörün önde gelen dünyaca ünlü firmaları tarafından günümüzde hala kullanılmaya devam etmektedir. Neredeyse yüz yıl önce Popova tarafından tasarlanan kumaş desenleri geçen yıllarla birlikte o kadar çok kullanılmıştır ki kaynağını kaybetme tehlikesi içindedir. Tekstil tasarımında, döşemelik kumaş tasarımı ve endüstrisinde daha uzun yıllar tasarımcılara ilham kaynağı olmaya devam edeceği anlaşılmaktadır. Tasarımları 1920'lerden 2020'lere ulaşmayı başaran ender tasarımcılardan biri olan Popova üzerine yapılmış olan bu çalışmanın, literatürdeki eksikliği gidermesi, tekstil tasarımcılarına ve yeni çalışmalara ilham kaynağı olması amaçlanmıştır.

Popova ve çağdaşlarının desenlerinden ilham alınarak tarafımda yorumlanmış pek çok kumaş örneği olsa da bu çalışmada 12 adet farklı kalite ve dokudaki kumaşlar incelenmiştir. Çeken iplik kullanılarak üç boyut etkisi vurgulanmaya çalışılmış kumaşlar, doğal elyafli keten kumaşlar, bukletli-fitilli dokular, şönil ipliğinin yumuşaklık hissiyatı veren görünüşleri, parlak polyesterli kumaş örnekleriyle bambaşka dokularda geometrik desenlerin farklı etkileri sergilenmeye çalışılmıştır. Popova desenleri gibi güçlü ve doğru bir desenin, üretimin teknik süreçlerine hakim farklı tasarımcıların farklı yorumlarıyla zenginleşerek daha uzun yıllar kullanılacağı gösterilmek istenmiştir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARTUN, Ali (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BARTLETT, Djurdja (2010). *Fashion East, The Spectre That Haunted Socialism*, Massachusetts Institute of Technology.

BOWLT, John E., DRUTT, Matthew and TREGULOVA, Zelfira (2000). *Amazons of the Avant-Garde, Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova*, NY: Guggenheim Museum.

BROTON, Jerry. (2003). *The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo*. USA: Oxford University Press.

CLARKE, Simon. (2011). *Textile Design*. London: Laurence King Publishing.

DABROWSKI, Magdalena. (1991). *Liubov Popova*, New York: The Museum of Modern Art.

DEMİRKOL, Vedat C. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

DEREBOY, Elif, J. (2004). *Kostüm ve Moda Tarihi*, Ankara: İnkılap.

DÖLEN, Emre (1992). *Tekstil Tarihi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.

DROSTE, Magdalena (2002). *Bauhaus*, İtalya: Taschen.

EIMERT, Dorothea (2014). *Art of the 20th Century*, USA: Parkstone Press.

ENGLISH, Bonnie (2013). *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries, From Catwalk to sidewalk*, UK/ USA: Bloomsbury.

ERKMEN, Nazan (2011). “Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. (ed. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 17-20.

ERDEN, E. Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul:Hayalperest.

FIELL, Charlotte ve FIELL, Peter (2017). *Morris*, Slovakya:Taschen.

FOGG, Marnie (Ed.) (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest.

FORGACS, Éva (2017). *Bauhaus 1919-1933*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Janus Yayıncılık.

FUKAI, Akiko (2002). *The Collection of the Kyoto Costume Institute, Fashion: A History from the 18th to the 20th Century*. İtalya: Taschen.

GERÇEK, Merve. (2006). *Fransız Devrimi’nden İtibaren, Sanayi Devrimi, I. ve II. Dünya Savaşları ve Sovyet Devrimi’nin Avrupa Kadın Giyimi Üzerindeki Etkileri*, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GERIN, Annie (2018). *Devastation and Laughter Satire, Power, and Culture in the Early Soviet State, 1920s-1930s*, USA: University of Toronto Press.

GRAY, Camilla (1986). *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, NY: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

HERBERT, Robert L. (1964). *Modern Artists on Art*, NY: Dover Publications, INC. Mineola.

HILTON, Alison (1995). *Russian Folk Art*, USA: Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

IWAGAMI, Miki (2006). 19 th Century. *The Collection of the Kyoto Costume Institute, Fashion: A History from the 18th to the 20th Century-Volume I* içinde. (ed Akiko Fukai), Çin: Taschen.

IOFFE, Dennis G. and WHITE, Frederick H. (2012). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*. Boston: AcademicStudies Press.

İPŞİROĞLU, Nazan ve İPŞİROĞLU, Mazhar (2017). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Hayalperest.

JACKSON, Lesley. (2002). *Twentieth-Century Pattern Design*. New York: Princeton Architectural Press.

KAVAKLI, Özge, T. (2006). *Kübizm'den Konstrüktivizm'e Sanat Akımlarının Günümüz Kadın Giyim Modasına Yansımaları*, (Yüksek Lisans Tezi), Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KIAER,Christina (2005). *Imagine No Possessions,The Socialist Objects of Russian Constructivism*. England: The Mit Press Cambridge, Massachusetts.

NOCHLIN, Linda (2012). Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi. *Sanat Müzeleri 2*, (ed. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları.

ORSBORNE, Amy. (Ed.) (2013). *Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi*. Çev. Duygu Özen. İstanbul: Kaknüs.

PENEV, Gabriella. (2019). *The Politics of Pairing Gender Identity and Artistic Profession in Moscow's Constructivist Circle*, (Yüksek Lisans Tezi), Concordia University Department of History, Quebec.

POLI, Doretta Davanzo (2007). *Twentieth-Century Fabrics. European and American Designers and Manufactures*, İtalya: Skira.

POPOVA, Lyubov (2011). “Yeniden Örgütlenmeye Dair”, *100 Sanatçı Manifestosu-Fütüristlerden Stuckistlere*, çev. M.Emir Uslu (ed. Alex Danchev), Espas Sanat Kuram Yayınları.

ROWELL, Margit and RUDENSTINE, Angelica Z. (1981). *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, NY: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

SARABIANOV, Dmitri V. & ADASKINA, Natalia L. (1990). *Liubov Popova*. New York: Abrams.

STRIZHENOVA, Tatiana. (1991). *Soviet Costume and Textiles*. İtalya: Flammarion.

TUNALI, İsmail (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*, İstanbul: Yapı Yayın.

TURANİ, Adnan (1992, 2007). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi.

YABLONSKAYA, M. Naubovna. (1990). *Women Artist 1900 of 1935 Russia's New Age*, (ed. Anthony Parton), NY: Rizzoli.

WALLENBERG, Louise and KOLLNITZ, Andrea. (2019). *Fashion and Modernism*, UK/USA: Bloomsbury Visual Arts.

WILSON, Jacquie. (2001). “Handbook of Textile Design”, *The Textile Institute*, Woodhead Publishing Ltd. USA.

ZAIKOV, A. M. (1927). *Na khlopchatobumazhnoi fabrike*, Moscow, s. 121.

КОМАРОВ, Георгий (2014). “Любовь Попова: Духовность Любви И Любовь Духовности”, Moscow.

Dergiler ve Makaleler

ADASKINA, Natalia. (1987). “Constructivist Fabrics and Dress Design”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Russian/Soviet Theme Issue Vol. 5, (Summer, 1987), pp. 144-159.

ÖZÜDOĞRU, Şakir. (2011). “Modern Sanat Akımları ve Moda”, *İdil Dergisi*, DOI: 10.7816/idil-02-06-11.

ÜSTÜNER, Semra Gür (2017). “20. Yüzyıl Baskı Tasarımında Sanatçı İzleri”, *Yıldız Journal of Art and Design*, Volume: 4, Issue: 1, pp. 66-87.

YAŞAR, Neslihan (2018). “Lif Sanatının Amerika'daki İzleri: Sergiler ve Etkinlikler”, *II. Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, Adana: Çukurova Üniversitesi, ss. 256-264.

YAŞAR, N. (2019). “Bauhaus’dan Black Mountain Kolejine Anni Albers Dokumaları”, *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 44, s. 131-152.

YILDIRIM, Leyla ve SAKALAUŠKAITE, Jovita (2011). “Devrim Sonrası İlk Sovyet Modası’nın Oluşturulmasına Popova ve Stepanova’nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi”, *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, Sayı 6, ss. 31-39.

İnternet Kaynakçası

HINGSTON, Sandy. (2017). “11 Things You Might Not Know About Nylon”, *Philly Mag*, <https://www.phillymag.com/news/2017/02/16/nylon-dupont-facts/> adresinden erişildi. (12.03.2020)

LODDER, Christina. (2010). “Liubov Popova: From Painting to Textile Design”, *Tate Papers*, no. 14, ISSN 1753-9854, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design> adresinden erişildi. (16.03.2020)

LODDER, Christina. (2008). *Lyubov Popova: A Revolutionary Woman Artist*, s.151-179, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09546549008575551> adresinden erişildi. (16.03.2020)

LONG, Tony. (2011). “Feb. 28, 1935: Sheer Bliss”, *Wired*, https://www.wired.com/images_blogs/thisdayintech/2011/02/nylon_news_f.jpg adresinden erişildi. (02.04.2020)

RAILING, Patricia. (tarihsiz). “Liubov Popova Biography”, *InCorm - International Chamber of Russian Modernism*. <http://www.incorm.eu/Biogs/Popova.pdf> adresinden erişildi. (12.03.2020)

RENITENT, Sveta. (tarihsiz) “Soviet Textile Designs”, *Rebel Log Blog* <http://www.rebellogblog.com/text/blog/959/959-01.htm> adresinden erişildi. (11.03.2020)

VARGI, Elif. (2009). “Lyubov Popova”, *Fotoğrafya*, Sayı 22. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=446,0,0,1,0,0> adresinden erişildi. (07.04.2020)

Şekiller Kaynakçası

- URL-1: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8646680/flying-shuttle-shuttle-textile-working-equipment> (03.03.2020)
- URL-2: <https://www.britannica.com/technology/distaff> (04.03.2020)
- URL-3: <https://www.sutori.com/item/1769-the-water-frame-richard-arkwright-and-john-kay-what-did-it-do-the-wat> (03.03.2020)
- URL-4: <https://www.timetoast.com/timelines/inventors-of-the-industrial-revolution--8> (07.03.2020)

- URL-5: <https://teuto.net/wp-content/uploads/2019/10/openshift4AF.pdf>
(10.03.2020)
- URL-6: <https://www.tripsavvy.com/african-american-museum-dc-1039887>
(04.03.2020)
- URL-7: <https://chicagohistorymuseum.tumblr.com/post/159792201798/this-paul-poiret-dress-from-1914-consists-of> (04.03.2020)
- URL-8: <https://www.watson.ch/wissen/schweiz/569720304-das-landesmuseum-bietet-einen-virtuellen-rundgang-durch-eine-ausstellung> (03.03.2020)
- URL-9: https://monoskop.org/Lyubov_Popova (24.03.2020)
- URL-10: <https://wrapcollection.com/review/novelty/linuschka-russian-avant-garde/> (01.04.2020)
- URL-11: <https://www.grad-london.com/blog/from-canvas-to-fabric-liubov-popova-and-sonia-delaunay/> (01.04.2020)
- URL-12: <https://www.elledecoration.ru/news/events/lyubov-popova-id6834953/>
(05.03.2020)
- URL-13: https://tatlin.ru/shop/tekstil_avangarda_risunki_dlya_tkani (08.03.2020)
- URL-14: https://www.momus.gr/en/shop/popova_mantilia (08.03.2020)
- URL-15: <https://www.fabricut.com/fabric/5957606/vicenza/cypress> (24.05.2020)
- URL-16: https://tatlin.ru/MyWeb-Image/table/item_photos/field/file/content-field/content/equality-field/id/equality/2764/max-width/1600/1/tx4.jpg
(08.03.2020)
- URL-17: <https://www.etoffe.com/inter/furnishing-fabrics/18382-tissu-morley-gaston-y-daniela.html> (24.05.2020)

- URL-18: <https://www.kravet.com/morley-verde> (25.05.2020)
- URL-19: https://tatlin.ru/articles/v_proizvodstvo (08.03.2020)
- URL-20: <https://dedar.com/product/basquette-00-t14013/001/> (25.05.2020)
- URL-21: <https://www.kravet.com/fabric/kravet-smart-34320-11>(25.05.2020)
- URL-22: <https://www.bagtacollection.com/blog/2016/2/10/female-study-liubov-popova> (25.04.2020)
- URL-23: <https://www.totofabrics.com/collections/woven-upholstery/products/maharam-parquet-branch-chevron-crypton-gray-upholstery-fabric> (30.05.2020)
- URL-24: <https://www.robertallendesign.com/90920-680aquacocoa-376725> (24.05.2020)
- URL-25: <https://www.elledecoration.ru/heroes/design-history/past-perfect-id6771231/> (05.03.2020)
- URL-26: <https://homefabricshermes.dedar.com/product/nigels-tartan-he-214041/M02/> (24.05.2020)
- URL-27: http://www.artnet.com/artists/lyubov-popova/%C3%A9tude-de-tissus-study-OP6ekI2YU8F25vu_clgXlQ2 (24.04.2020)
- URL-28: <https://dedar.com/product/babelia-00-t20021/001/> (25.05.2020)
- URL-29: <https://arzamas.academy/materials/436> (30.05.2020)
- URL-30: <https://dedar.com/product/tessere-metallico-00-t17047/005/> (25.05.2020)
- URL-31: <https://bazaar.ru/bazaar-art/iskusstvo/chto-nuzhno-znat-o-vystavke-lyubov-popova-forma-cvet-prostranstvo/> (25.05.2020)

- URL-32: <https://www.fabricut.com/sharris/fabric/8364202/york-factory/amber>
(24.05.2020)
- URL-33: <https://blackbeard.ru/popova-lyubov-sergeevna---odin-iz-krupneishih-masterov-russkogo/> (14.04.2020)
- URL-34: <https://www.iwantfabric.com/ande-geometric-triangle-woven-upholstery-fabric-9m-roll.html> (30.05.2020)
- URL-35: https://tatlin.ru/articles/tekstilnye_eskizy_popovoj_i_stepanovoj_Sopostavlenie (08.03.2020)
- URL-36: <https://www.kravet.com/catalog/product/view/id/242678/s/payton-pewter/category/42/> (30.05.2020)
- URL-37: <https://www.ebay.com/itm/LEE-JOFA-KRAVET-RETRO-CIRCLES-UPHOLSTERY-FABRIC-10-YARDS-GREY-BEIGE-SPA-MULTI-/323656547920> (30.05.2020)
- URL-38: <https://www.mayerfabrics.com/item/437-001/> (26.06.2020)
- URL-39: https://www.robertallenoutlet.com/trade/fabric_detail.aspx?product=244083 (25.06.2020)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: **Aytül APALAK**

Doğum Yeri ve Yılı: Yalvaç / ISPARTA, 1975

EĞİTİM

1992-1996 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarım Bölümü
Dokuma Anasanat Dalı

DENEYİM

Pehlivan mensucat / İzmir

Tasarım Sorumlusu

2004-2018

2010-2018 İstanbul CNR Evteks ,Frankfurt Heimtextil,, Como Proposte, Londra Decorex ve Chelsea Design Harbour ziyaretleri

2004-2009 İstanbul CNR Evteks Fuarı katılımcı, koleksiyon hazırlama

2006-2007 Frankfurt Heimtextil,, Fuarı katılımcı, koleksiyon hazırlama

2005 Londra Turkish Home Tex Fuarı katılımcı, koleksiyon hazırlama

2004 Brussels Tip Fuarı katılımcı, koleksiyon hazırlama

DEU Güzel Sanatlar Fakültesi

Öğretim Görevlisi

2004-2018

Bilgisayar Destekli Dokuma Kumaş Tasarımı I dersi

Bilgisayar Destekli Dokuma Kumaş Tasarımı II dersi

Portfolyo Hazırlama ve Prezantasyon dersi 2004-2005 öğretim yılı

Martur A.Ş / Bursa

Tekstil Proje Tasarım Mühendisi

2002-2004

Hyundai Accent 2005 üretim kumaş tasarımı

Palio-Albea my 2005 ve Palio Active Plus üretim kumaş tasarımı

Marea 2004 kumaş tasarımı

Ford İngiltere V227 ve V347/8 Projesi kumaş tasarımları

Fiat Tofaş MY 2004 ve MY 2005 Projeleri kumaş tasarımları

Toyota 030L Projesi, Ford Otosan Projesi, Hyundai Starex Projesi kumaş tasarımları

Tofaş en çok beğenilen tasarım anketinde birinci desen tasarımı

Frankfurt Heimtextil ve İstanbul Otoshow Fuarlarına ziyaret

Almanya Köln Ford Design Office, Kocaeli Gebze Honda, İstanbul Ford ARGE, Bursa Tofaş

ARGE ziyaret

Tasarım ve Proses FMEA Eğitimleri

Mars-Teks Tekstil / Bursa **Tasarım Sorumlusu** **2002**

İstanbul CNR ve Bursa Evteks Fuarlarına katılımcı, koleksiyon hazırlama

Marteks A.Ş. İnegöl/ Bursa **Tasarım Sorumlusu** **2001-2002**

Frankfurt Heimtextil ve İstanbul Tüyap Ev Tekstili Fuarlarına katılımcı, brode ve doby tül perde koleksiyon hazırlama

Esentepe Tekstil / Bursa **İşletme ve Tasarım Sorumlusu** **1998-2000**

Reisoğlu İplik A.Ş. / Bursa **İşletme ve Tasarım Sorumlusu** **1997-1998**

Polmen / Ankara **Tasarımcı** **1996-1997**

BİLGİSAYAR

NedGraphics, EAT, Sophis, Simetri Desen, Becom, Most, Adobe Photoshop

YABANCI DİL

İngilizce, İspanyolca