

**RUS AVANGARD SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE
SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA EVRİMSEL SÜRECİ**

BEYZA DARENDE

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2022**

RUS AVANGARD SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE
SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA EVRİMSEL SÜRECİ

BEYZA DARENDE

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri
Yüksek Lisans Programı, 2022

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

RUS AVANGARD SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE SOSYO-KÜLTÜREL
BAĞLAMDA EVRİMSEL SÜRECİ

BEYZA DARENDE

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi. Ö. Eren
Koyunoğlu
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. A. Nilüfer Öndin

Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Prof. Dr. Evangelia Şarlak

Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 28 / 04 / 2022

THE EMERGENCE OF RUSSIAN AVANT-GARDE ART AND ITS REVOLUTIONARY PROCESS IN THE SOCIO-CULTURAL CONTEXT

ABSTRACT

The evolutionary process of the Russian avant-garde developed within the framework of the cultural and political changes that took place in Russia. Russian artists tried to make a synthesis of art movements from Western Europe with their unique cultural values. Neo-Primitivism which reflected the national culture, Cubo-Futurism which reflected the influences of Cubism and Futurism, Rayonism and Suprematism art movements which broke away from European influences as a style and went towards originality, all these movements directed the pre-revolutionary Russian avant-garde. The social, philosophical and cultural background that makes Russia different from Western Europe and the idea of creating a new culture have affected Russian avant-garde art in various ways. While pre-revolutionary Futurist artists continued the concept of creating a new life of Symbolist artists before them, they wanted to formulate a new one by breaking their linguistic and formal patterns. The idea of creating a new culture has shaped the concept of art in every aspect, and the avant-garde art movements in Russia shared the same objective with some differences. Russian avant-garde artists have seen art as a tool for shaping life. After the revolution, the art material that changed with modernism and technology led the artists to work with industrial materials. The revolution that took place in Russia led to a transformation in the political and cultural structure and its effects were also reflected in art. The avant-garde artists, who previously acted more freely in artistic creation started to produce production-oriented and utilitarian projects. In this thesis, the artistic difference between pre-revolution and post-revolution, the transformation of Russia, the radical break in art, how political ideology affected art and the artist are discussed.

Key words: Avant-garde, Futurism, Cubo-Futurism, Suprematism, Constructivism, Rayonism, Revolution

RUS AVANGARD SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE SOSYO-KÜLTÜREL BAĞLAMDA EVRİMSEL SÜRECİ

ÖZET

Rus avangardının evrimsel süreci Rusya’da gerçekleşen kültürel ve siyasi değişimler çerçevesinde gelişmiştir. Rus sanatçılar kendi özgün kültürel değerleriyle, Batı Avrupa’dan gelen sanat hareketlerinin bir sentezini yapmaya çalışmışlardır. Ulusal kültürü yansıttıkları Neo-Primitivizm, Kübizm ve Fütürizm etkilerini yansıttıkları Kübo-Fütürizm, stil olarak Avrupa etkilerinden özgürleşip özgünleşmeye doğru gittikleri Rayonizm ve Süprematizm sanat hareketleri devrim öncesi Rus avangardını yönlendirmiştir. Rusya’yı Batı Avrupa’dan farklı yapan sosyal, felsefi ve kültürel altyapı, yeni bir kültür yaratma düşüncesi Rus avangard sanatına çeşitli şekillerde etki etmiştir. Devrim öncesi Fütürist sanatçılar kendilerinden önceki Sembolist sanatçıların yeni bir hayat yaratımı kavramını devam ettirmekle beraber, onların dilsel ve biçimsel kalıplarını yıkarak yeni olanı formüle etmek istemişlerdir. Yeni bir kültür yaratma düşüncesi sanat kavramını her açıdan şekillendirmiş olup, Rusya’daki avangard sanat hareketleri bazı farklılıklarla beraber aynı amacı paylaşmıştır. Rus avangard sanatçılar, sanata hayatı şekillendirecek bir araç olarak bakmışlardır. Devrim sonrası ise modernizm ve teknolojiyle değişen sanat malzemesi sanatçıları endüstriyel malzemelerle çalışmaya yöneltmiştir. Rusya’da gerçekleşen devrim siyasi ve kültürel yapıda dönüşüme yol açmış olup, bunun etkileri sanata da yansımıştır. Önceden sanatsal yaratım konusunda daha özgür hareket eden avangard sanatçılar artık üretime odaklı ve yararlı projeler üretmeye başlamışlardır. İşte bu noktada devrim öncesi ve sonrası arasındaki sanatsal farklılık, Rusya’nın geçirdiği dönüşüm, sanattaki radikal kırılma, siyasi ideolojinin sanatı ve sanatçıyı nasıl etkilediği ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Avangard, Fütürizm, Kübo-Fütürizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Rayonizm, Devrim

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının gerçekleŐtirilmesi s¼recinde değerli danıŐmanım Dr. Öğr. Üys. Ömer Eren Koyunoğlu'na tüm destek ve yardımları için çok teŐekk¼r ederim.

J¼ride yer almalarından gurur duyduğum j¼ri üyeleri Prof. Dr. Nil¼fer Öndin ve Prof. Dr. Evangelia Şarlak'a güzel yönlendirmeleri ve katkıları için teŐekk¼rlerimi sunarım. Okul sekreterliğinden Leyla Őahin'e tez teslim aşamasında s¼recin kolayca y¼r¼t¼lmesinde yardımcı olduğu için teŐekk¼r ederim.

Ailecek geçirdiğimiz zor zamanlarda sevgili annem Beyhan'a, kardeŐim Merve'ye ve ablam Esra'ya bu tez çalışması için gösterdiğim yoğun çabaya anlayıŐları ve destekleri için çok teŐekk¼r ederim. Şubat ayında kaybettiğimiz, beni başarılı olmam konusunda cesaretlendiren ve her daim yol g¼stericim olacak babam Faruk Darende'ye hayat boyu teŐekk¼rlerimi sunarım.

Beyza Darende

2022'de kaybettiğim
canım babama..

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İTHAF SAYFASI.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Tezin Amacı ve Önemi.....	3
1.2 Literatür Araştırması.....	3
1.3 Hipotez.....	6
1.4 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	7
BÖLÜM 2.....	8
2. XX. YÜZYIL BAŞINDA RUSYA'DA KÜLTÜREL ORTAM VE SANATA YANSIMASI.....	8
2.1 Rus Avangard Sanatının Başlangıcı.....	14
2.2 Neo-Primitivizm.....	34
2.3 Kübo-Fütürizm.....	41
BÖLÜM 3.....	85
3. RUS AVANGARD SANATININ ÖZGÜNLEŞMESİ.....	85
3.1 Devrim Öncesi Sanat.....	86
3.1.1 Rayonizm.....	87
3.1.2 Süprematizm.....	95
3.1.3 Rus Avangard Sanatının Tinsel Yönü.....	112

3.1.3.1 Dördüncü Boyut.....	112
3.1.3.2 Ortodoksluk ve İkonalar.....	133
3.2 Devrim Sonrası Sanat.....	144
3.2.1 Devrimin Oluşum Süreci.....	146
3.2.2 Konstrüktivizm.....	152
3.2.3 Devrim Sonrası Dönüşen Süprematizm.....	210
BÖLÜM 4.....	223
4. RUS AVANGARDI SONRASI.....	223
4.1 Sosyalist Realizm.....	224
4.2 Avangard Sanat Hareketinin Dünyadaki Etkileri.....	239
BÖLÜM 5.....	255
5. SONUÇ.....	255
KAYNAKÇA.....	265
ÖZGEÇMİŞ.....	272

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 2.1 İlya Repin, Volga'da Mavna Taşıyıcıları, 1873, Tuval üzerine yağlı boya, 131.5 × 281 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg16
- Şekil 2.2 Abramtsevo Kilisesinin İkonastasisi. Üzerindeki resimler Apollinarius Vasnetsov, İlya Repin ve Vasily Polenov tarafından uygulanmıştır. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.2118
- Şekil 2.3 Abramtsevo Müzesi için Vassily Polenov tarafından başlatılan geleneksel köylü oyması. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.19.....19
- Şekil 2.4 Tenisheva'nın kolonisinde Abramtsevo modeline göre üretilen masa örneği, 1905. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.19.....19
- Şekil 2.5 Victor Vasnetsov, Snegurochka, sahne seti için tasarım, 1883. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.25.....20
- Şekil 2.6 Konstantin Korovin, Paris Cafe, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 52.5 × 43.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....21
- Şekil 2.7 Valentin Serov, Tauris'da Iphigenia, 1893, Tuval üzerine Yağlı boya, 94 × 134 cm, Tataristan Devlet Güzel Sanatları Müzesi, Kazan, Rusya.....22
- Şekil 2.8 Mikhail Vrubel, Oturan İblis, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 115 × 212.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....23
- Şekil 2.9 Valentin Serov, Büyük I. Pedro, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 68.5 × 88 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....25
- Şekil 2.10 Konstantin Somov, Öpücük, 1906.....25
- Şekil 2.11 Victor Borisov-Musatov, Gölet, 1902, Tuval üzerine Tempera, 177 × 216 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....26
- Şekil 2.12 Pavel Kuznetsov, Bozkırlarda Serap, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 103 × 95 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....27
- Şekil 2.13 Paul Ranson, Süsenler Arasında Üç Yıkandanlar, 1896, Tuval üzerine yağlı boya, 88.5 × 115 cm, Özel Koleksiyon.....28

Şekil 2.14	Martiros Saryan, Peri Gölü, 1905, Kağıt üzerine Guaj, 24.5 × 24.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	28
Şekil 2.15	Martiros Saryan, Şair, 1907, Karton üzeri tempera, 46 × 66 cm.....	30
Şekil 2.16	Henri Rousseau, Tropik Fırtınadaki Kaplan, 1891, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 162 cm, Ulusal Galerisi, Londra.....	31
Şekil 2.17	Natalia Goncharova, Bahçecilik, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 102.9 x 123.2 cm, Tate Galerisi, Londra.....	31
Şekil 2.18	Paul Gauguin, Arearea, 1892, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 94 cm, Orsay Müzesi.....	32
Şekil 2.19	1881 yılına ait bir lubok.....	36
Şekil 2.20	Natalia Goncharova, Bakire ve Çocuk, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 103 × 107 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	38
Şekil 2.21	Natalia Goncharova, Dans Eden Köylüler, 1910-11, Tuval üzerine yağlı boya, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra.....	39
Şekil 2.22	Kazimir Malevich, Kilisede Köylü Kadınlar, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 75 × 97,5 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.....	39
Şekil 2.23	Kazimir Malevich, Kovalar ve Çocuklu Köylü Kadını, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 73 × 73 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.....	40
Şekil 2.24	Mikhail Larionov, Danseden Askerler, 1909-1910, Tuval üzerine yağlı boya, 87.95 × 101.92 cm, Los Angeles Sanat Müzesi.....	41
Şekil 2.25	Kazimir Malevich, Güneşe Karşı Zafer Set Tasarımı, 1913.....	46
Şekil 2.26	Kazimir Malevich, Güneşe Karşı Zafer için kostüm tasarımları, 1913, Kağıt üzeri grafit, suluboya ve mürekkep, St. Petersburg Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi.....	46
Şekil 2.27	Kazimir Malevich, Güneşe Karşı Zafer operası için tasarım, Kağıt üzeri grafit, 1913, St. Petersburg Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi.....	47
Şekil 2.28	Aleksei Kruchenykh & Mikhail Larionov, Pomad, 1913, 12 litografi (kapak dahil) ve litografli el yazması metin içeren kitap, 15.1 x 10.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	50
Şekil 2.29	Gabriel Pomerand, Loyolalı Aziz Ignatius'un Ruhani Egzersizleri, 1951, Tuval üzerine yağlı boya, 64x54 cm.....	55
Şekil 2.30	Olga Rozanova ve Alexei Kruchenykh, Patlama kitabının bir sayfası, Litograf, Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles.....	55
Şekil 2.31	Kazimir Malevich, Bir Adamın Uçakta ve Demiryolunda Aynı Anda Ölümü, 1913, Patlama kitabı için litografi illüstrasyonu, 9.1 x 14 cm, Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles.....	56
Şekil 2.32	Aleksei Kruchenykh, Patlama eserinin bir sayfası, 1913.....	57
Şekil 2.33	Velimir Khlebnikov ve Olga Rozanova'nun Te li le kitabından sayfa, 1914.....	58
Şekil 2.34	Alexander Shevcenko, Müzisyenler, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 82.5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg.....	60

Şekil 2.35	Natalia Goncharova, Oduncu, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 102 x 72 cm, Kovalenko Krasnodar Bölgesel Sanat Müzesi, Krasnodar, Rusya.....	61
Şekil 2.36	Luibov Popova, İtalyan Ölü Doğa, 1914, Tuval üzerine karışık teknik, 61.5 x 48 cm.....	62
Şekil 2.37	Georges Braque, Keman ve Gazete, 1912, Tuval üzerine füzen, yağlı boya, 91.5 x 59.7 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.....	62
Şekil 2.38	Juan Gris, Keman ve Gitar, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 65.5 cm, Colin Koleksiyonu, New York.....	63
Şekil 2.39	Luibov Popova, Oturan Figür, 1914-15, Tuval üzerine yağlı boya, 106 x 87 cm, Ludwig Müzesi, Köln.....	64
Şekil 2.40	Luibov Popova, Figürlerle Kompozisyon, 1914-15, Tuval üzerine yağlı boya, 161 x 123 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	64
Şekil 2.41	Nadezhda Udaltsova, Pianoda, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 106.7 x 89 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi.....	65
Şekil 2.42	Carlo Carra, Eşzamanlılık, Balkondaki Kadın, 1912, R. Jucker Koleksiyonu, Milan.....	66
Şekil 2.43	Giacomo Balla, Kemancının Eli, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 56 x 78.3 cm, Modern İtalyan Sanatının Estorick Koleksiyonu, Londra.....	66
Şekil 2.44	Olga Rosanova, Metronom, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 52 x 41 cm Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	67
Şekil 2.45	Alexander Shevchenko, Sirk, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 109 x 114 cm, Nizhny Novgorod Devlet Sanat Müzesi.....	68
Şekil 2.46	Georges Braque, Portekizli, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 116.8 x 81 cm, Kunst Müzesi, Basel.....	69
Şekil 2.47	Natalia Goncharova, Fabrika, 1912, Tuval üzeri yağlı boya, 102.5 x 80 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petesburg.....	70
Şekil 2.48	Natalia Goncharova, Bisikletçi, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 78 x 105 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.....	71
Şekil 2.49	Giacomo Balla, Yarışan Araba, 1913, 46.5 x 60 cm, Karton üzerine guaj.....	72
Şekil 2.50	Gino Severini, Mızraklılar, 1915, Tuval üzerine yağlı boya.....	72
Şekil 2.51	Umberto Boccioni, 1913, Bisikletçinin Dinamizmi, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 95 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.....	73
Şekil 2.52	Lyubov Popova, Boyacının Mağazasından Konu, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 71 x 89 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	74
Şekil 2.53	Mikhail Larionov, Tatlin'in Portresi, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 89 x 72 cm, Centre Pompidou, Paris.....	75

- Şekil 2.54 Kazimir Malevich, Bıçak Bileyici, 1912-1913, Tuval üzerine yağlı boya, 79.7 x 79.7 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.....76
- Şekil 2.55 Kazimir Malevich, Köylü Kadın, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 80.3 x 80.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....77
- Şekil 2.56 Kazimir Malevich, Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....78
- Şekil 2.57 Fernand Leger, Stüdyoda Nü Model, 1912-1913, Çuval bezi üzerine yağlı boya, 128.6 x 95.9 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....79
- Şekil 2.58 Kazimir Malevich, Oduncu, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 71.5 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.....79
- Şekil 2.59 Kazimir Malevich, İnek ve Keman, 1913, Panel üzerine yağlı boya, 48.8 x 25.8 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.....81
- Şekil 2.60 Pablo Picasso, Keman ve Üzümler, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 61 x 50.8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....82
- Şekil 2.61 Kazimir Malevich, Havacı, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 125 x 65 cm, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg.....83
- Şekil 3.1 Mikhail Larionov, Cam, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 104.1 x 97.1 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....88
- Şekil 3.2 Mikhail Vrubel, Lermantov'un bir şiiri için illüstrasyon, 1890. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.36.....89
- Şekil 3.3 Giacomo Balla, Hızlanan Otomobil, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 55.6 x 68.9 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....90
- Şekil 3.4 Mikhail Larionov, Kırmızı Rayonizm, 1913, Karton üzerine guaj, 27 x 33 cm, Özel Koleksiyon, İsviçre.....90
- Şekil 3.5 Mikhail Larionov, Rayist Sosis ve Uskumru, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 46 x 61 cm, Ludwig Müzesi, Köln.....91
- Şekil 3.6 Mikhail Larionov, Deniz, Kumsal ve Kadın, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 52 x 68 cm, Ludwig Müzesi, Köln.....92
- Şekil 3.7 Natalia Goncharova, Sarı ve Yeşil Orman, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 102.5 x 85.5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.....93
- Şekil 3.8 Natalia Goncharova, Mavi ve Yeşil Orman, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 54.6 x 49.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....94
- Şekil 3.9 Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....98
- Şekil 3.10 Alphonse Allais, Gece Tünelde Kavga Eden Zenciler, 1884.....103
- Şekil 3.11 İlk resmin yeniden inşası, Kübo-fütürist kompozisyon, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.20.....104
- Şekil 3.12 Kazimir Malevich'in Siyah Kare resminin radyografi, 1915, Altındaki bir Ön-Süprematist Kompozisyonu ortaya çıkarmaktadır. Christina Lodder,

	Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.22.....	105
Şekil 3.13	Kazimir Malevich, Mona Lisa'lı Kompozisyon, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, kolaj ve grafit, 62.4 x 49.2 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.....	106
Şekil 3.14	Kazimir Malevich, Alohik Kompozisyon, 1915, Kağıt üzeri kurşun kalem, 16.5 × 11.2 cm, Leonard Hutton Galerisi, New York. Aleksandra Shatskikh, Black Square Malevich and The Origin of Suprematism, 2012, s.30	107
Şekil 3.15	Kazimir Malevich, Duyguculuk olarak Fevralizm, 1915, Kağıt üzerine kurşun kalem, 11.2 × 14.5 cm, Stedelijik Müzesi, Amsterdam. Aleksandra Shatskikh, Black Square Malevich and The Origin of Suprematism, 2012, s.38.....	107
Şekil 3.16	Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Uçan Uçak, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 58.1 x 48.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	109
Şekil 3.17	Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz 1918, Tuval üzerine yağlı boya, 79.4 x 79.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	110
Şekil 3.18	Lyubov Popova, Resimsel Arkitektonik, 1918.....	111
Şekil 3.19	Film-Spiral Örneği. Charles Howard Hinton, The Fourth Dimension,1912, s.25.....	115
Şekil 3.20	Düzlem ve Küp Örneği. Charles Howard Hinton, The Fourth Dimension,1912, s.12.....	116
Şekil 3.21	Küpün Düzlemden Geçişi. Charles Howard Hinton, The Fourth Dimension,1912, s.12.....	117
Şekil 3.22	Kazimir Malevich, Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Düzlemleri, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 71.1 x 44.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	123
Şekil 3.23	Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon, 1916, Tuval üzerine yağlı boya, 85.5 x 71 cm, Özel Koleksiyon.....	130
Şekil 3.24	Mikhail Larionov, Bulvar Venüs, 1912-1913, Tuval üzerine yağlı boya, 117 x 87 cm, Centre Pompidou, Paris.....	131
Şekil 3.25	Mikhail Larionov, Boğanın Kafası, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 70 × 64 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	132
Şekil 3.26	Mikhail Larionov, Rayonist Çizgiler, 1912-1913, Tuval üzerine yağlı boya.....	132
Şekil 3.27	Andrei Rublev, Teslis, 1411 veya 1425–27, Tempera, 142 × 114 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	135
Şekil 3.28	St. Nicholas İkonası, 13-14.yüzyıl, 107 x 82 cm, Panel üzerine tempera, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg.....	138
Şekil 3.29	Son Fütürist Sergisi 0.10, 1915, Petrograd.....	141

Şekil 3.30 Vladimir Tatlin, Denizci: Otoportre, 1911-1912, Tuval üzerine yağlı boya, 71.5 x 71.5 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.....	143
Şekil 3.31 Vladimir Tatlin, Şişe, 1913.....	154
Şekil 3.32 Pablo Picasso, Natürmort, 1913.....	154
Şekil 3.33 Umberto Boccioni, Şişenin Uzamda Gelişimi, 1913, Bronz, 39.5 x 39.5 x 60.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	155
Şekil 3.34 Vladimir Tatlin, Malzeme Seçimi: Karşı Rölyef, 1916, Ahşap üzerine galvanize demir, 100 x 64 x 24 cm, Tretyakov Devlet Galerisi.....	156
Şekil 3.35 Vladimir Tatlin, Köşe Karşı-Rölyef, 1914-1915.....	157
Şekil 3.36 Kazimir Malevich, Yıkanan, 1911, Kağıt üzerine guaj, 105 x 69 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.....	159
Şekil 3.37 Vladimir Tatlin, Model, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 143 x 108 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	159
Şekil 3.38 Café Pittoresque Tasarımı, 1917.....	161
Şekil 3.39 Kadın Çalışanlar, Tüfeklerinizi Çıkarın, 1917, Svetlana ve Eric Silverman Koleksiyonu.....	162
Şekil 3.40 Vladimir Mayakovsky ve Aleksandr Rodchenko, Hiçbir yerde daha iyi emzik yok, 1923.....	162
Şekil 3.41 El Lissitzky, Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun, 1919, Kağıt üzeri litograf.....	163
Şekil 3.42 Aleksandr Rodchenko, Kitaplar (Lütfen)! Bilginin Bütün Branşları İçerisinde, 1924.....	164
Şekil 3.43 Aleksandr Rodchenko and Mayakovsky, Mossel'prom Ekmeği için Reklam Posteri, 1923.....	165
Şekil 3.44 Aleksandr Rodchenko ve Vladimir Mayakovsky, Kırmızı Ekim Kurabiyeleri için Reklam Posteri, 1923.....	166
Şekil 3.45 El Lissitzky, Otoportre: İnşacı, 1924, Jelatin Gümüş Baskı, 107 × 118 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra.....	167
Şekil 3.46 Gustav Klutssis, Dinamik Şehir, 1919.....	168
Şekil 3.47 Gustav Klutssis, Tüm Ülkenin Elektrifikasyonu, 1920.....	169
Şekil 3.48 Aleksandr Rodchenko, Uzamsal Konstrüksiyon no. 12, 1920, Kısmen alüminyum boya ve tel ile boyanmış açık konstrüksiyon, 61 x 83.7 x 47 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	178
Şekil 3.49 Aleksandr Rodchenko, Çizgisel Kompozisyon, 1920.....	179
Şekil 3.50 Konstantin Medunetsky, Uzamsal Konstrüksiyon (<i>Construction no. 557</i>), 1919, Kalay, pirinç, boyalı demir ve çelik, 46 × 17.8 × 17.8 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi.....	180
Şekil 3.51 Üçüncü OBMOKhU sergisi, 1923, Moskova.....	181
Şekil 3.52 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı Maketi, 1920.....	182

Şekil 3.53 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonel Anıtı Çizimi, 1920, St. Petersburg.....	183
Şekil 3.54 Vladimir Tatlin, Çocuk için Emzirme Kupası, yeniden üretimi, 1928-29, porselen, Özel Koleksiyon, Moskova, Christina Lodder, Russian Constructivism, 1983, s.213.....	184
Şekil 3.55 Vladimir Tatlin, Letatlin, 1930-1932, Modern Müze Koleksiyonu, Stockholm.....	185
Şekil 3.56 Aleksandr Rodchenko, İşçi Kulübü, Paris, 1925, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.282	187
Şekil 3.57 B. Zemyanitsyn, V.Kul'ganov, İşçi Kulübü için Altıgen ve Dikdörtgen Masalar, 1925, Christina Lodder, Russian Constructivism, 1983, s.131.....	188
Şekil 3.58 Alex Gan, Kırsal bir kiosk için tasarım, 1926, Christina Lodder, Russian Constructivism, 1983, s.169.....	190
Şekil 3.59 Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova'nın pergelle çizerken fotoğrafı, 1924.....	191
Şekil 3.60 Varvara Stepanova'nın spor kıyafetleri tasarımları, 1923.....	192
Şekil 3.61 Varvara Stepanova, Spor Kıyafeti, 1924.....	192
Şekil 3.62 Varvara Stepanova'nın tekstil tasarımı, 1924.....	193
Şekil 3.63 Varvara Stepanova'nın tekstil tasarımı, 1924.....	194
Şekil 3.64 Liubov Popova'nın 1923-24 yılına ait tasarımları.....	194
Şekil 3.65 Liubov Popova, Kumaş Tasarımları, Kağıt üzeri Suluboya, kağıt üzerine yapıştirilmiş, 355 x 379 mm, T. & E. Tatsinian Koleksiyonu.....	195
Şekil 3.66 Liubov Popova, Kumaş Baskı Numunesi, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	195
Şekil 3.67 Aleksandr Rodchenko, İşçi kıyafeti tasarımı, 1922.....	196
Şekil 3.68 Liubov Popova, Aktör no.5'in üretim kıyafeti için tasarımı, 1921, Christina Kiaer, The Socialist Objects of Russian Constructivism, 2005, s.131.....	197
Şekil 3.69 Vladimir Tatlin, erkek spor takım elbisesi, 1924-1925, Christina Kiaer, The Socialist Objects of Russian Constructivism, 2005, s.75.....	198
Şekil 3.70 Liubov Popova, Muhteşem Boynuzlu için set tasarımı, 1922.....	200
Şekil 3.71 Alexander Vesnin, Perşembe Günü Adam için set tasarımı, 1923.....	201
Şekil 3.72 Naum Gabo, İnşa Edilmiş Kafa No.1, 1915, Üç boyutlu Kontraplak, 53.5 × 45 × 34.5 cm, Stadel Müzesi, Frankfurt.....	205
Şekil 3.73 Naum Gabo, İnşa Edilmiş Kafa No.2, 1916, Büyütülmüş versiyonu 1964, Çelik, 176 × 124 × 124.3 cm, Tate Galerisi, Londra.....	205
Şekil 3.74 Antoine Pevsner, Baş, 1923-1924, Plastik (Selüloz Nitrat), 77 × 59 × 92 mm, Tate Galerisi, Londra.....	206

Şekil 3.75	Naum Gabo, Kolon, 1923 (1937’de yeniden üretilmiş), Perspeks, ahşap, metal ve cam, 104.5 x 75 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	207
Şekil 3.76	Naum Gabo, Torsiyon için Model, 1928, Plastikler (selüloz nitrat ve diğerleri), 8.9 × 9.5 × 9.5 cm, Tate Galerisi, Londra.....	207
Şekil 3.77	St Thomas's Hastanesi Bahçesi, Londra.....	208
Şekil 3.78	Naum Gabo, Kinetik Konstrüksiyon (Duran Dalga), 1919-1920 (replika 1985), Metal, ahşap ve elektrik motoru, 61.6 × 24.1 × 19 cm, Tate Galerisi, Londra.....	209
Şekil 3.79	Kazimir Malevich, Alfa Aktitekton, 1920.....	211
Şekil 3.80	El Lissitzky, Şehir, 1919-20, Kontrplak üzerine yağ ve kum, 47 × 63.5 cm, Devlet Mustafaev Azerbaycan Sanat Müzesi, Bakü, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.155.....	213
Şekil 3.81	El Lissitzky, Proun Odası, 1923 (yeniden üretim 1971), Boyanmış ahşap, 320 x 364 x 364 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.....	214
Şekil 3.82	El Lissitzky, Yeni Erkek, 1923, Kağıt üzeri litograf.....	215
Şekil 3.83	Kazimir Malevich, İlk Süprematist Kumaş, 1919, baskı kumaş kağıda yapıştirilmiş, mürekkep ve guaj, 20 × 9.6 cm, (kumaş); 33.8 × 24 cm, (kağıt), Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.236.....	218
Şekil 3.84	Nikolai Suetin, Süprematist Formlar.Tekstil Tasarımı, 1921, Kağıt üzerine mürekkep, 23.4 × 32.4 cm, Özel Koleksiyon, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.237.....	218
Şekil 3.85	Nikolai Suetin, Süprematist Formlar. Tekstil Tasarımı, 1921-1922, Kağıt üzerine guaj ve suluboya, 27 × 40 cm, Özel Koleksiyon, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.237.....	219
Şekil 3.86	Nikolai Suetin tarafından boyanmış olan Tarımsal Kasaba Servisi, 1931, Devlet Hermitaj Müzesi, St. Petersburg, Christina Lodder, Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich, 2019, s.213.....	220
Şekil 3.87	Kazimir Malevich, Süprematist Çay Takımı, 1923.....	220
Şekil 4.1	Sergei Gerasimov, Bir Kolektif Çiftlik Festivali, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 234x372 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	231
Şekil 4.2	Georgy Ryazhsky, The Kolektif Çiftlik Takım Lideri, 1932, Tuval üzerine yağlı boya.....	231
Şekil 4.3	Isaak Brodsky, J.V. Stalin’in Portresi, 1933, Tuval üzerine yağlı boya, 131 x102 cm, Devlet Müze ve Sergi Merkezi Rosizo, Moskova.....	232

Şekil 4.4	Georgii Kibardin, Lenin'in Adına GÜdümlü Filo İnşa Edelim, 1931, Svetlana ve Eric Silverman Koleksiyonu.....	232
Şekil 4.5	Gustav Klutssis, Çalışan Erkek ve Kadınlar – Herkes Sovyetlerin Seçimlerinde, 1930, Svetlana ve Eric Silverman Koleksiyonu.....	233
Şekil 4.6	El Lissitzky, SSCB Rus Sergisi, 1929.....	233
Şekil 4.7	Isaak Brodsky, Lenin Smolny'de , 1930, Tuval üzerine yağlı boya, 287 x 190 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	235
Şekil 4.8	Aleksandr Deyneka, Petrograd Savunması, 1928, Tuval üzeri yağlı boya, 210 x 354 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	236
Şekil 4.9	El Lissitzky, Van Diemen Sanat Galerisinde gerçekleşen sergi kataloğunun kapak tasarımı, 1922.....	240
Şekil 4.10	İlk Rus Sergisi, 1922, Van Diemen Galerisi, Berlin.....	240
Şekil 4.11	El Lissitzky and Ilya Ehrenburg, Obje Dergisi no. 1-2, 1922, Berlin.....	241
Şekil 4.12	Josef Albers, İç içe giren sehpa, 1926, Bauhaus.....	243
Şekil 4.13	Ludwig Van Der Rohe ve Lilly Reich, Barselona Koltuğu, 1929, Barselona Uluslararası Sergisi.....	243
Şekil 4.14	Theo van Doesburg, Kontra-Kompozisyon XVI, 1925, Tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 180 cm, The Kunstmuseum Den Haag, Hollanda.....	244
Şekil 4.15	Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren, Kontra Konstrüksiyon Projesi (Aksonometrik), 1923, Litografi üzerine guaj, 57.2 x 57.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	245
Şekil 4.16	Theo van Doesburg, Özel Ev, 1923 (yeniden konstrüksiyon 1982), Ahşap ve Perspektif, Kunstmuseum, Den Haag, Hollanda.....	246
Şekil 4.17	Max Bill, Üç Eşit Hacmin Uyumu, 1965, Siyah Granit, 76.2 x 111.8 x 111.8 cm, Storm King Sanat Merkezi, New York.....	247
Şekil 4.18	Max Bill, Aynı Tema Üzerinde On Beş Varyasyon, 1935-1938, Kağıt üzerine litografi.....	247
Şekil 4.19	Laszlo Moholy-Nagy, Elektrikli Sahnesi için Işık Desteği (Işık-Uzay Modülatörü), 1922-30, Çelik, plastik, ahşap ve diğer malzemelerin elektrik motorlu kinetik heykeli, Busch-Reisinger Müzesi ve Harvard Üniversiteleri Sanat Müzeleri, Cambridge.....	248
Şekil 4.20	Alexander Calder, Bir Evren, 1934, Boyalı demir boru, çelik tel, motor ve telli ahşap, Modern Sanat Müzesi, New York.....	249
Şekil 4.21	George Rickey, Yedi Rotor Beş Silindir, 1964, Mermer tabanlı paslanmaz çelik.....	250
Şekil 4.22	Josef Albers, Park, 1924, Cam, tel, metal ve boya, 49.5 x 38 cm, Josef Albers Vakfı.....	251

- Şekil 4.23 Josef Albers, Kareye Saygı: Tezahür, 1959, Masonit üzerine yağlı boya, 120.6 x 120.6 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....251
- Şekil 4.24 Bridget Riley, Parlaklık 1, 1962, Sunta üzerine emülsiyon, 109.2 x 109.2 cm, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.....252
- Şekil 4.25 Dan Flavin, V.Tatlin için anıt 1, 1964, Floresan ışık ve metal armatürler, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....253
- Şekil 4.26 Ad Reinhardt, Soyut Resim No. 5, 1963, Tuval üzerine yağlı boya, 152.4 x152.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....254

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Rus avangard sanatının ilerleme süreci Avrupa'daki diğer sanatsal hareketlerden daha farklı bir yol izlemiştir. Rusya kendi kültürel ve felsefi düşüncelerini oluştururken bunu Batı Avrupa ile etkileşim içerisinde yapmış olup, çeşitli düşünürlerden ve düşünce akımlarından etkilenmiştir. Avrupa'dan farklı olarak otokrasi, Ortodoksluk, köy komünü gibi bazı kültürel değerler uzun süre varlığını korumayı başarmış olup, bazı düşünürlere göre bu Rusya'yı Batı Avrupa'nın rasyonalitesinden, bireyciliğinden ve kapitalizminden korumuştur. Rusya'da sanatın modernleşmesi sürecinde Rus avangard sanatçılar biçimsel yeniliklere giderken kültürel kökenlerine dönmüş, ikona, lubok gibi kültürel kaynaklardan faydalanmışlardır. İşte bu tez çalışmasında Rus sanatçıların sanatta modern hareketi yönlendirirken nasıl kendi ulusal ve kültürel kökenlerinden faydalandıkları ve bu etkileri sanata nasıl yansıttıkları ele alınmıştır. Ayrıca bu kültürel kökenin Rusya'yı Batı Avrupa'dan farklı şekilde nasıl bir modernleşmeye yönelttiği ve Rusya'nın bu noktada Avrupa'dan ne şekilde farklı süreçlerden geçtiği ele alınmıştır.

Rusya'da Batı Avrupa'nın aksine otokrasi ve Ortodoksluk da birbiriyle bağlantılı şekilde uzun süre varlığını korumayı başarmış olup, Rusya Batı Avrupa'nın rasyonalitesini ve felsefi düşüncesini tam olarak benimseyememiştir. Rus düşünürler Pozitivizm de dahil olmak üzere Avrupa'dan yayılan felsefi fikirleri bire bir kabul etmemiş, bunları kendi kültürlerinin üzerine inşa etmiş ve yorumlamışlardır. Aynı şekilde Avrupa'dan etkilendikleri sanat akımlarını da farklı şekilde yorumlamışlardır. İşte bu sanat akımlarını nasıl sentezledikleri, yorumladıkları ve üstüne ne koydukları ele alınmıştır. Avrupa'daki sanatsal hareketlerden etkilenmekle beraber kendi kültürel değerlerinin bilincinde bir sanatsal sentezin yapılması Rusya'daki modern sanat

hareketinin özgünlüğüne değer katmaktadır. Bu çalışmada Rus felsefi düşüncesinin modern sanatı ne şekilde yönlendirdiği, sanata nasıl etki ettiği ortaya konmuştur.

Rus avangardı bir taraftan Rusya'nın Batı Avrupa'dan farklı bir kültürel yapıya sahip olmasıyla, diğer yandan da Avrupa'dan etkilere açık olmasıyla incelenmeye değer bir örnek sunmaktadır. Çünkü burada yerel kültürle batı kültürünün bir sentezi, bir etkileşimi, bazen de direnci görülebilmektedir. Bütün bu dinamikleri saptayabilmek anlamında Rus avangardını incelemek önem kazanmaktadır. Bu tez çalışmasında Rus avangardı içindeki deneysel süreç ve enerjinin nasıl evrildiği, farklı sanat gruplarının nasıl oluştuğu, birbiriyle çelişen kutuplarda sanat hareketlerinin nasıl bir arada var olduğu, avangard sanatın kozmopolit bir yapının içerisinde nasıl geliştiği, kültürel olarak çok yönlülük ve kendi içindeki sanatsal kırılmalar gibi durumlar ortaya konmuştur. Rusya'da soyut sanatın ilk nasıl doğduğu, bu noktaya gelene kadar sanatçıların geçirdikleri süreçler, deneyimledikleri sanat hareketleri, soyut sanat hareketlerinin felsefi ve toplumsal altyapısı, ikonalar ve modern gelişmelerle beraber gündeme gelen dördüncü boyut gibi unsurlarla ilişkisi ele alınmıştır.

Rusya'nın korumayı başardığı kültürel değerlerle gelecekte kendine özgü bir yol çizebileceği düşüncesi mevcuttur. Tarihsel olarak Rusya'nın üstünlüğü düşüncesiyle kapsayıcı bir evrensel kültür yaratabileceği düşüncesi de ortaya çıkmıştır. Rus düşünürler arasında Rusya'nın geleceği ile alakalı tartışmalar içerisinde özellikle Sembolistleri etkileyen yeni bir hayat yaratımı düşüncesi de gündeme gelmiştir. Hatta yeni bir kültür yaratma düşüncesi Rus kültürünün derinine işlemiştir. Dolayısıyla bu olgu sanat kavramını da şekillendirmiştir. Rusya'daki avangard sanat hareketleri farklılıklarıyla beraber bu amacı paylaşmıştır. Bu çalışmada da bu kavramla birlikte Rus avangard sanatının nasıl sadece sanat olmakla kalmayıp, aynı zamanda bundan çok daha fazlası olmayı amaçladığı ve bunu hangi yöntemlerle yapmaya çalıştığı noktası da ele alınmıştır.

En önemli nokta ise şüphesiz Rusya'da gerçekleşen devrimdir. Rusya'da devrim sonrası siyasi ve kültürel yapı dönüşmüş olup, bunun etkileri sanata da yansımıştır. İşte bu noktada devrim öncesi ve sonrası arasındaki sanatsal farklılık, Rusya'nın geçirdiği dönüşüm, sanattaki radikal kırılma, siyasi ideolojinin sanatı ve sanatçıyı nasıl etkilediği ele alınmıştır. Modernizm ve teknolojiyle değişen sanat malzemesi, sanatın nasıl rasyonelleşmeye başladığı ve sanat hareketlerinin ideolojik bağlamının nasıl dönüştüğü de ele alınan konular arasındadır.

Kısacası bu tez Rusya'daki avangard hareketlerin Avrupa'daki diğer avangard hareketlerden özgünlüğünü ve farklılığını bütün sosyo-kültürel, sosyo-politik bağlamı ve dönüşümü içerisinde, tüm yönleriyle saptamayı amaçlamıştır.

1.1 Tezin Amacı ve Önemi

Konuyla alakalı literatür tarandığında Rus avangard sanatının gelişim sürecinin kapsamlı bir araştırmasını sunan pek fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Daha önce Rus avangard sanatının incelemesini içeren çalışmalar olmakla birlikte genellikle bu çalışmalarda Rus sanatının altyapısı, felsefi ve kültürel bağlamıyla detaylı incelenmemiştir. Yazılmış en kapsamlı eser Camilla Gray'ın *The Russian Experiment in Art 1863-1922* eseridir. Akademiye ilk karşı çıkan 'Gezginler' sanat grubundan başlayarak süreci anlatan yazar bu süreci tetikleyen tarihsel ve kültürel kökenlere, felsefi ve toplumsal bağlama pek değinmemiştir. Bu açıdan bu tez çalışması ele alınan konunun içeriği yönüyle önem arz etmektedir. Bu tezin amacı, ilk kırılımanın başlangıcından itibaren Rus avangard sanatının kültürel, felsefi, toplumsal ve sosyo-politik koşullar içerisinde evrimsel sürecinin incelenebileceği bütüncül bir bakış açısı ortaya koymaktır. Bu bağlamda Çarlık Rusyası'ndan beri süregelen kültürel süreç, bu kültürün içerisinde doğan ve bununla beslenen sanatçıların değişen siyasi rejim ile beraber yansıttıkları farklı sanat dinamiklerinin zaman içerisinde ne yöne gittiği görülebilmektedir. Aynı zamanda Rus avangard sanatını özgün yapan kültürel etmenlerin bütün yönleriyle saptanabilmesini ve konu ile ilgili araştırma eksikliğini de kapatmayı hedeflemektedir. Bu araştırma Rus avangard sanatının sosyo-kültürel olarak evrimsel sürecini bütün hatlarıyla ortaya koymak amacı taşıması açısından önemlidir. Rus kültürel mirasının modern sanata nasıl yön verdiği, Rusya'daki ekonomik, kültürel ve siyasi değişimlerle sanatın aldığı yönelim gibi konuları ortaya koyması açısından önem kazanmaktadır.

1.2 Literatür Araştırması

Tez Rus avangardının başlangıcından bitişine kadar olan süreci ve sonrasındaki etkileri de kapsadığından dolayı konunun daha genel ve tarihsel olarak incelendiği yayınlardan daha ayrıntılı ve spesifik yayınlara kadar çeşitli literatürün konuya dahil edildiği araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Literatür araştırmasında konuya ışık tutan

yerli yayınlar sınırlı olduğu için daha çok yabancı kaynaklardan faydalanılmıştır. Bu konuda ağırlıklı olarak yabancı yayınlara ulaşıldığı için sıkça internet literatüründen de faydalanılmıştır. Rus avangard sanatının gelişim sürecini anlayabilmek açısından temel konular ve kavramlar ile alt başlıklara ayrılan bölümlerde kronolojik bir sıra takip edilmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümündeki “XX. Yüzyıl Başında Rusya’da Kültürel Ortam ve Sanata Yansıması” bölümünde genel olarak Rusya’nın siyasi ve kültürel yapısı, kültürel ve toplumsal düşüncenin gelişimi ve bunun sanata etkisi gösterilmeye çalışılmıştır. Rus düşüncesinin nasıl şekillendiği ile alakalı ana kaynaklar Andrezej Walicki’nin *Rus Düşünce Tarihi* ve Catherine Evtuhov ve Richard Stites’in *1800’den İtibaren Rusya Tarihi* eserleri olmuştur. Bu bölümdeki Rus sanatıyla alakalı diğer alt başlıklar için ise en çok kullanılan kaynak Camilla Gray’in *The Russian Experiment in Art 1863-1922* kitabı olmuştur. Diğer ana kaynaklar ise John Bowlt tarafından derlenen *Russian Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Dennis G. Ioffe ve Frederick H. White tarafından derlenen *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* ve Tim Harte’nin *The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910-1930* yayınlarını içermektedir. Yazılı ve görsel kaynakların kullanıldığı alt başlık olan “Rus Avangard Sanatının Başlangıcı” bölümü belirli örnekler çerçevesinde Rus resmindeki ilk kırılmalar, yenilikler, sanat grupları ve Batı Avrupa sanatıyla karşılaştırmalar içermektedir. “Neo-Primitivism” alt başlığında ise Rus sanatçıların kendi özgün kültürel değerleriyle sanatı nasıl bütünleştirdikleri örneklerle gösterilirken, aynı zamanda görsel kaynaklarla Avrupa sanatındaki karşılaştırmalara da yer verilmiştir. “Kübo-Fütürizm” bölümünde genel olarak Kübo-Fütürist düşünce ve eylemlere yer verilirken aynı zamanda Kübo-Fütürist hareketin ideolojisinden ve bu konuda yapılan performans ve yayınlardan da bahsedilmiştir. Ayrıca bu bölümde görsel kaynaklarla ve Batı örneğinden karşılaştırmalarla Kübo-Fütürist resimlerin özelliklerine yer verilmiştir.

Tezin üçüncü bölümü “Rus Avangard Sanatının Özgünleşmesi” bölümünde artık Rus avangard sanatının Batı Avrupa örneklerinden bağımsızlaşarak daha kendi yönünü bulduğu ve özgünleştiği konusu anlatılmaktadır. Bu bölüm tezin en kapsamlı bölümü olup, hem Rus avangard sanatının en avangard olduğu dönemleri içermekte hem de konuya dair daha net bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bölüm “Devrim Öncesi Sanat” ve “Devrim Sonrası Sanat” olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Devrimin Rus sanatının yöneliminde yaratmış olduğu değişiklikten ötürü böyle bir ayırım

yapılma gereği duyulmuştur. “Devrim Öncesi Sanat” bölümü altında yine yazılı ve görsel kaynaklar eşliğinde devrim öncesi Rus avangard resminin özgün yönü “Rayonizm” ve “Süprematizm” başlıkları altında açıklanmaktadır. Süprematizm ve Rayonizm sanat hareketlerinin bu başlıklarda incelemesi yapıldıktan sonra diğer bir alt başlık olan “Rus Avangard Sanatının Tinsel Yönü” bölümünde bu sanat hareketlerinin daha farklı ve derin bir yönde incelemesi yapılmaktadır. Bu kategori de bu sanat hareketlerinin başka yönlerine açıklık getiren “Dördüncü boyut” ve “Ortodoksluk ve İkonalar” alt kategorilerini içermektedir. “Rus Avangard Sanatının Özgünleşmesi” bölümünün diğer alt başlığı “Devrim Sonrası Sanat” bölümü ise üç alt kategoriyi içermektedir. Bu başlık altındaki ilk kategori olan “Devrimin Oluşum Süreci” bölümü devrim düşüncesine neden gerekli duyulduğu, devrim düşüncesini besleyen düşünce biçimleri ve süregelen Rus tartışma ortamı hakkında fikir sunmaktadır. “Konstrüktivizm” bölümü ise devrim öncesi Tatlin ile başlayan, devrim sonrası ise gerçek bir sanat hareketine dönüşen “Konstrüktivizm” hareketinin bütün yönleriyle incelemesini yine yazılı ve görsel kaynaklar eşliğinde vermeyi planlamaktadır. Bu bölümde düşünürlerin teorileri ve resimsel betimlemelerle birlikte hareketin Rus toplumunda değişen siyasi rejimle paralellik içerisinde nasıl şekil aldığına değinilmiştir. “Devrim Sonrası Süprematizm” başlığı altında ise devrim sonrasında yön değiştiren Süprematizm sanat hareketindeki değişimlerin ve yeniliklerin yazılı ve görsel kaynaklarla incelemesi yapılmaktadır. “Rus Avangard Sanatının Özgünleşmesi” bölümünde kullanılan ana kaynaklar yine Camilla Gray’ın *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, John Bowlt tarafından derlenen *Russian Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Dennis G. Ioffe ve Frederick H. White tarafından derlenen *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, Christina Lodder tarafından derlenen *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* ve Tim Harte’nin *The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910-1930* yayınlarını içermektedir. Bu bölüm altındaki “Konstrüktivizm” alt başlığında ise en çok kullanılan ana kaynak Christina Lodder’ın *Russian Constructivism* yayını olmuştur. “Devrimin Oluşum Süreci” bölümü için ise Walicki’nin *Rus Düşünce Tarihi* kitabından yoğun olarak faydalanılmıştır. Bu bahsedilen yayınların yanı sıra faydalanılan diğer kaynaklar ile bölüm konusu detaylı şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde ise Rus avangardının artık Rusya’da etkisini nasıl yitirdiği konusu ele alınmıştır. Bu bölüm de “Sosyalist Realizm” ve “Avangard Sanat

Hareketinin Dünyadaki Etkileri” olarak iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde özellikle Stalin döneminde Rus avangardının nasıl gözden düştüğü ve artık yeni Sovyet toplumunu temsil etmesi için Sosyalist Realizm sanatının nasıl yükseldiği ele alınmıştır. İkinci bölümde ise kısaca Rusya’da etkisini yitiren avangardın bazı Rus sanatçılar sayesinde nasıl Avrupa’ya ve Amerika’ya yayıldığı, küresel anlamda etkisi, etkilediği sanatçılar, gruplar ve sanat hareketlerine yer verilmiştir.

Tezde temel kaynakların yanı sıra, çeşitli online makalelerden de faydalanılmıştır. Bölüm için yapılan araştırmada elde edilen veriler, görsellerle karşılaştırmalı olarak desteklenerek zenginleştirilmiş ve Rus avangard sanatının evrimsel süreci kuramsal bir bakış açısı kullanılarak ele alınmıştır.

1.3 Hipotez

Bu tez çalışmasının hipotezi, Rus avangard sanatının çeşitli sosyal, politik ve kültürel değişimler çerçevesinde nasıl bir ilerleme kaydettiği, bu değişimlerden ne şekilde etkilendiği ve nasıl süreçlerden geçtiği sorularının cevabını ortaya koymaktır.

Tez, bu doğrultuda konu ile ilgili araştırma eksiklerini de kapatmayı hedeflediğinden konu düşünürlerin fikirleri, sanatçılar tarafından ortaya konan sanat hareketleri ve resimsel örneklere de yer verilerek detaylı şekilde sunulmuştur. Konu, Rus kültürel düşüncesinin ilk oluşumundan itibaren tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamı içerisinde incelenerek, bu süreçte ortaya çıkan sanat hareketleri çeşitli alt başlıklar ile verilmiştir. İkinci bölümde daha çok batı örnekleri etkisi altında yavaşça değişmeye başlayan ve geleneklerden kopmaya başlayan Rus sanatı örnekleri verilmiştir. Bu çalışmada genel kültürel yapı, modern sanata yön veren unsurlar, ilk oluşumlar, gruplar ve sanat hareketlerine yer verilmiştir. Asıl özgünleşmenin başladığı üçüncü bölümde ise önce devrim düşüncesinin nasıl oluştuğu anlatılırken sonrasında radikal ve özgün sanat hareketlerinin doğuşundan bahsedilmiştir. Bu bölümün bir diğer özelliği ise devrim öncesi ve sonrasındaki sanatsal yapıdaki farklılığın ve değişimin hem düşünürlerin hem de sanatçıların fikirleriyle görsel örneklerle gösterilmesidir. Dördüncü bölümde ise artık Rusya’da Rus avangardının etkisini yitirmesi ve dünyadaki etkileri ele alınmıştır.

1.4 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Bu tez çalışmasında betimleyici araştırma yöntemi kullanılmıştır. Rus sanatının akademik sanattan başlayarak geçirmiş olduğu dönüşümler ve ortaya çıkan sanat hareketleri, tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamda incelenip, en sonunda Konstrüktivizm'in düşüşüyle ve Sosyalist Realizm hareketinin bayrağı devraldığı noktaya ve daha sonra Rusya dışında avangard hareketlerin Avrupa'ya etkisine kadar kapsama alınmıştır. Tezin ikinci bölümünde Rus sanatının modernleşmeye başladığı ilk dönemlerden, bu dönemdeki ilk sanat hareketlerinden ve etki eden sanatçılardan bahsedilmiştir. Daha sonra üçüncü bölümde ise daha özgün sanat hareketlerinden ve sosyo-politik olaylar çerçevesinde sanatın nasıl dönüşüm geçirdiğinden bahsedilmiştir. Bu bölümde de yine örneklerle beraber Rus avangardına etki eden önemli sanatçılardan bahsedilirken dördüncü bölümde artık hareketin düşüşü ve dünyaya etkisi ele alınmıştır. Rus düşünce tarihini açıklarken özellikle sanatın evrimine etki eden önemli düşünürlere ve etkili düşünce akımlarına yer verilmiştir.

BÖLÜM 2

2. XX YÜZYIL BAŞINDA RUSYA'DA KÜLTÜREL ORTAM VE SANATA YANSIMASI

Rusya'da 20. yüzyılın başında ortaya çıkan kültürel patlama dönemini ve sonrasındaki avangard sanat hareketlerini iyi anlayabilmek açısından bunu hazırlayan kültür mirasına, Rus felsefi ve toplumsal koşullarına bakmak gerekmektedir. Rusya Batı Avrupa'dan farklı bir coğrafi konumda yer alan, içinde birçok ulusu barındıran bir imparatorluk olarak monarşik yapısını uzunca bir süre korumuştur. Rusya'da Batı Avrupa'nın aksine otokrasi ve Ortodoksluk da birbiriyle bağlantılı şekilde uzun süre var olmaya devam etmiştir. Rusya kendi geleceğini yaratırken, bunu Batı Avrupa ile etkileşim içerisinde gerçekleştirmiştir. Batı Avrupa'nın sahip olduğu teknolojiden, kapitalizmden, rasyonel felsefi düşünce sisteminden belirli ölçüde etkilenmiştir. Bununla beraber, monarşik yapısını uzun süre devam ettirmesi, serflik sistemi, Ortodoksluk, köy komünü gibi kendine özgü kültürel değerler, Rusya'nın düşünsel evrimini ve gelişimini Batı Avrupa'dan farklı şekilde etkilemiştir.

Eski Rusya, Bizans'tan Hristiyanlığın Doğu varyantını ve bununla birlikte Orta Çağ kültürünün temellerini almıştır. Moğol ve Tatar istilası nedeniyle, eski Rusya uzun süre ilerlemeyi başaramamıştır. Rusya nihayet gücünü toplayıp, yabancıları topraklarından sürmüş olsa da 17. yüzyılın sonuna kadar Rus kültürü bir Orta Çağ sisteminin parçası olarak kalmış olup, gerçek Rönesans'a tanık olamamıştır (Sarabianov, 1977, s. 15). Ancak Rusya 18. yüzyılda ekonomik, politik ve kültürel alanda büyük bir değişim geçirmiştir. I. Petro'nun başlattığı batılılaşma ya da bir diğer ifadeyle modernleşme süreci 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı'dan gelen Aydınlanma hareketi için zemin oluşturmuştur. I. Petro, yaşamın tüm alanlarını kapsayan belirli modernleşme kararlarını alarak Rusya'nın toplumsal değerlerinin ve kültürel

gelişiminin de önünü açmıştır. Rusya çeşitli yenilikler çerçevesinde Batı Avrupa'nın rasyonalitesini ve felsefesini benimserken Avrupa medeniyetine yaklaşmıştır. Bu gelişmeler sayesinde Moğol ve Tatar istilasının neden olduğu sorunlar geride kalırken, Aydınlanma Dönemi'nin etkisi altında Rus düşünce yapısı dönüşüm geçirmiştir. İşte bu gelişmeler Batı Avrupa Rönesansına paralel bir kültürel devrim olup, o zaman yürürlüğe giren reformlar, Rus kültürünü, ekonomisini ve çeşitli sosyal sınıfların yaşam tarzını etkilemiştir.

Rusya'da I. Pedro'nun batılılaştırma fikirlerini koruyan ve Batı Avrupa'nın Aydınlanma fikirlerine önem veren bir diğer önemli isim olan İmparatoriçe II. Katerina (1729-1796) St Petersburg'de, Fransız Ansiklopedicileri ile yakın ilişkiler yürütmüştür. II. Katerina, 'Aydınlanmış Monark' olarak ün kazanmak yolunda kendisini sonradan fikir ayrılıkları yaşayacağı Ansiklopediciler François-Marie Arouet olarak da bilinen Voltaire (1694-1778), Denis Diderot (1713-1784) ve Friedrich Melchior Baron von Grimm'in (1723-1807) öğrencisi sayarak, onlar ile canlı bir iletişim içerisinde olmuştur (Walicki, 2009, s.130-134). 1773-1774 yılında ise liderlerinin adıyla 'Pugachov Ayaklanması' olarak da bilinen Kazaklar ve köylülerin ayaklanmasından ve daha sonra Fransız Devriminden etkilenen II. Katerina giderek daha muhafazakar hale gelmiş olup, Aydınlanma tutumlarını geride bırakmaya başlamıştır. Bu olaylar Rus otokrasisinin modernleştirici bir güç olmaktan sınırlayıcı bir güce geçmesiyle dönüm noktası olmuştur.

İmparatoriçe II. Katerina'dan sonra Rusya'da aydınlanma ve rasyonalizm karşıtı akımlar da ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl başında I. Aleksandr (1801-1825) döneminde mistisizmin etkili olmasının sebebi Napolyon Savaşlarıdır. Napolyon'un yenilgiye uğratılması, Rusya'ya kutsal bir görev verildiği, Tanrı tarafından Deccal'e karşı çıkması ve Hristiyanlığın yeniden doğuşunu sağlaması için seçildiği biçiminde yorumlanmış olup, bu olay aynı zamanda Tanrı'nın iradesi karşısında insanın gücünün önemsiz görüldüğünü gösteren bir örnek olarak görülmüştür (Walicki, 2009, s.130-134). Rusya hem kutsal gücün baş sembollerinin, hem de Ortodoks inancının ana tek sembolünün sahibi olarak kendisini Tanrı'nın seçtiği bir devlet olarak düşünmektedir (Tarasov, 2017, s.120). Evtuhov ve Stites'in (2008, s.48-49) belirttiği gibi Çar I. Nikolay (1796-1855) zamanında ise otokrasi sağlamlaştırılmış olup, O'na göre bir devlet ancak Hristiyan ilkeleri ile uyumlu olduğunda işlevsel olabilmektedir. Devlet ve kilisenin ayrı alanlarda ortak çalışarak birbirini tamamlamakta oldukları ve bu

dönemde yani romantizm çağında aydınlanma evrenselciliğinin aksine her ulusun kendi benzersiz tarihsel gelişimi olduğu düşüncesinin de öne çıktığı da ifade edilmiştir

Rusya’da bu gelişmelerle bağlantılı olarak 19. yüzyıl başında etkili olmaya başlayan ve ulusal kültürün üstünlüğü düşüncesini savunan Slavsever düşünce akımı ortaya çıkmıştır. Petro’nun getirdiği batılılaştırma süreçlerini eleştiren Slavseverler¹ Rus toplumunun Ortodoksluk, Sobornost², Köy Komünü³ gibi doğal birlik ve bağlılık sağlayan kurumlarına dikkat çekerek ve Batı toplumunun bireyciliği öne çıkaran rasyonel toplum anlayışını kabul etmeyerek, Batı Avrupa’nın kapitalist gelişmesinin karşısında yer almışlardır (Walicki, 2009, s.164-165). Rusya’da, Hristiyan kardeş sevgisinin her şeyde birliğe yol açacağı veya mistik olarak birbirini seven insanların aynı şekilde düşünüp hissedecekleri ve birbirleriyle dayanışma içinde hareket edecekleri konusunda mistisizmle ilgili kesin bir kanaat bulunmakta olup, bu görüş, Doğu’nun kilise topluluğu sobornost anlayışının temelidir (Buss, 2003, s. 51).

Rus felsefi düşüncesinin iki yönünden bahsetmek mümkündür. 19. yüzyıl felsefesinde iki tür yaklaşımdan batılılaştırma yanlısı olanlar, Rusya’nın Batı Avrupa’dan geri kaldığını iddia ederek, onu sosyal, kültürel ve teknolojik anlamda yakalaması gerektiğini savunurken, rasyonel olanı ikinci plana atıp sezgiye öncelik veren Slavseverler ise Rusya’nın kendi değerlerini överek bu değerlerin Rusya’nın en büyük gücü olduğunu ve bu gücün Batı Avrupa’yı da ruhunu kaybeden rasyonellikten kurtaracağını iddia etmişlerdir (English, 2004, s.3). Rus toplumsal düşüncesinin Batı ve Doğu olarak, bu iki değerden beslenmesi Rusya’yı Batı Avrupa düşünce sisteminden ayırmakta olup, bu yapı sonrasındaki toplumsal ve kültürel şekillenmeyi de etkilemiştir.

19.yüzyılda Rus kültürü, modernleşme sürecinde sanatta, edebiyatta ve birçok alanda ilerleme kaydetmiştir. Rusya’da 19. yüzyıl, Rus edebiyatı için çok özgün ve edebi üretimin fazla olduğu önemli bir dönemi kapsamıştır. Genellikle tarihçiler

¹ Walicki’nin Rus düşünce tarihi kitabındaki tanıma göre Slavseverlik bir diğer adıyla Slavofilizm olarak bilinen terimin etimolojik anlamı ‘Slav Sevgisi’ olarak bilinmektedir. Rus tarih yazınında bu terim çok daha dar anlamıyla 1830’ların sonlarında, düşüncelerinin ana çizgilerini batıcılık olarak bilinen eğilime karşı çıkararak edinen bir grup tutucu soylu düşünürü nitelerek için kullanılmaya başlanmıştır. Bu düşünürler Rus kültürünün kendi değerlerini Batı Avrupa’nın değerlerini karşı savunmaktadırlar.

² Rus Düşünce Tarihi kitabında Sobornost sözcüğü sobor (danışma) sözcüğünden ve sobirat (toplanma, bağlanma, birleşme anlamlarına gelen) fiilinden yapılmış bir terim olarak tanımlanmıştır.

³ Rusya’da temel toplumsal birim olan köy komünü toprağın ortak kullanımına dayanmaktadır. Bu komün kitabında karşılıklı anlaşmaya ve göreneklere dayanarak, uzlaşmazlıkları geleneklere göre çözen ve oy birliği ilkesini izleyen bir yaşlılar kurulu olan mir ile yönetilmektedir.

1830'lardan itibaren Rus edebiyatının Altın Çağı'nın başladığını ifade etmişlerdir. 1830'larda yükselen Romantizm akımıyla bu zamanın en önemli figürü ve Altın Çağ'ın önemli ismi şair Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837) olmuştur. Evtuhov ve Stites'in belirttiği gibi I. Aleksandr tarafından Tsarkeo Selo'da açılan klasik lisenin çevresinde kümelenmiş genç şairler, 1812 Savaşı'ndan sonra oluşan ve 'Arzamas' adıyla anılan canlı bir edebiyat çevresinin çekirdeğini oluşturmuşlardır. Her iki çevrenin merkezinde yer alan Puşkin yazılarında Rus edebiyat dilini belli bir düzeye çıkarıp, 19. yüzyıl edebiyatına bir standart getirmiştir (Evtuhov ve Stites, 2018, s. 29-31). Altın Çağ'ın sonlarında ise Gerçekçi Edebiyat akımını temsil eden Fyodor Dostoyevski (1821-1881) ve Leo Tolstoy (1828-1910) eserlerinde insani varoluşun farklı sorunlarını gündeme getirerek ahlak, metafizik ve din konularını ortaya koymuşlardır.

Rusya'da 1860 yıllarında ise materyalizm ilerleme olanağı bulabilmiştir. 1860'ların Nikolay Çernişevski (1828-1889), Nikolay Dobrolyubov (1836-1861) ve Dimitri Pisarev (1840-1868) gibi düşünürlerin görüşleri rasyonalist aydınlanmış gelenekten ortaya çıkmıştır. Bu düşünürlerin makale ve sanatsal çalışmalarında metafizik mevzulara karşı olan bilimsel konular, determinizm, rasyonellik temaları öne çıkmakta olup, 1860'ların kuşağı bilime güvenmektedir. Ancak 19. yüzyılın sonunda x-ışınları, röntgenin keşfi gibi bilimsel gelişmeler sonucu ortaya yeni sorular atılıp, bilimin bazı şeyleri açıklamakta yetersiz kaldığı görüşü ortaya çıkınca 1860'lardaki bilime ve Pozitivist felsefeye olan inanç sarsılmıştır. Bilimsel gelişmelerin yanı sıra Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı keşfi, Carl Jung'un (1875-1961) kolektif bilinçaltı teorileri, Henri Bergson'un (1859-1941) insan sezgisinin önemine vurgu yapması gibi durumlar da insanın bilincini ve kendi gerçekliğini sorgulamasına sebep olmuştur. Endüstrileşen toplumda teknolojinin bireyi yabancılaştırması ve mutsuz etmesi söz konusudur. İşte bütün bu rasyonelliğin ve Pozitivizm'in tam anlamıyla mutlu edemediği, bütüncül kişiliğini kaybetmiş birey için bunu yeniden kazandırmayı amaçlayan fikirleri ortaya atan Vladimir Solovyov (1853-1900) önemli bir düşünür olarak ortaya çıkmıştır. Solovyov teolojinin, felsefenin, deneysel bilimin ve sanatın tüm branşlarının organik sentezini amaçlamış olup, Slavseverlerin bütüncü bilgi dedikleri anlayışın parçalanmamış bu haline insan algısının bütün formlarının birbiriyle bağlılığı ile ulaşılabileceğini iddia etmiştir (English, 2004, s.4).

Rusya'daki kültürel gelişmelerde bir başka önemli husus bunun ekonomik gelişme ile de alakası olmasıdır. Rusya'da ekonomik gelişmede en önemli kırılma 1861 yılında II. Aleksandr (1818-1881) döneminde serfliğin kaldırılmasıdır. Bu sayede ekonomik büyümenin önü açılmış, fabrika ekonomisi için gerekli iş gücü yaratılmıştır. Dolayısıyla Rusya'nın kültürel gelişiminde öncelikle bu önemli ekonomik gelişmeyi vurgulamak gereklidir. Ekonomik gelişmeyle beraber kent yaşamının imkanları da gelişmiş olup, zaman içerisinde kırdan yaşayanların da göç etmesiyle gelişen orta sınıf ile şehirler daha da büyümüş, dükkanlar, tramvaylar, oteller, meyhaneler, restoranlar ortaya çıkmış, sanayideki büyüme koşullarıyla bankacılık, ticaret ve ulaşım gelişmiştir. Bu sırada sanat ve dildeki gelişmeler de Rus elitlerince tartışılırken kültürel gelişim de eş zamanlı olarak artmış olup, modern sanatın ilerlemesine uygun bir zemin sağlamıştır.

19. yüzyılın sonu Rusya'da Pozitivizm'in bazı şeyleri açıklamakta yetersiz oluşu ve Solovyov'un fikirleri sayesinde mistisizm, Gümüş Çağ'ın başlangıcı ile etkili olmaya başlamıştır. 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar ise Gümüş Çağ dönemi Sembolist şairlerin yayınlarıyla etkili olmuştur. Aleksandr Blok (1880-1921), Andre Bely (1880-1934), Aleksandr Scriabin (1872-1915) gibi önemli figürleri içeren bu geniş Sembolist hareket, Rus kültürünü bu dönemde domine etmiştir. Bu çağda ortaya çıkan Sembolistler daha önceki çağda etkili olan Gerçekçilik akımına karşı olup Pozitivist kuşağın söylemlerinin karşısında yer almışlardır. Rusya'daki Sembolizm'in Avrupa ekollerinde görünmeyen özgün bir karakteristiği de din unsurudur. Bu dönemde Rusya'yı Batı Avrupa'dan geri gören ve Rusya'nın batıyı yakalaması gerektiğini savunan kuramların aksine Rusya'nın Slavsever ideolojilerin de öngördüğü Rusya'nın korumayı başardığı kültürel değerler ile kendisine özgün bir yol çizebileceği yönündeki kuramlar önem kazanmıştır. 1901'de Filozof ve Teolog Sergei Nikolaevich Bulgakov (1871-1944) tarafından ortaya atılan 'Marksizm'den İdealizme' sloganı, Gümüş Çağ Entelijensiya'nın kültürel tutumunu da ifade etmekte olup, bireyin iradesinin Hegel'in tarihsel süreklilik anlayışının üzerinde olduğu ve tarihin özgür irade ile şekillendirilebileceği anlamına gelmiştir (Evtuhov ve Stites, 2018, s. 228).

1870'lerde Solovyov'un dini-mistik, metafizik düşünceleri ve geleceğe dair ütopyik fikirleriyle Nikolai Federov'un (1829-1893) düşünceleri Gümüş Çağ düşünürlerini etkilemiştir. Solovyov, sanatın doğasını ruhun maddesleşmesi ve maddenin ruhsallaşması olarak birbirini tamamlayan iki estetik süreç ile açıklıyor

olup, sanatın maddesel ve ruhsal olanın bir sentezi olduğunu ifade etmiştir (Paperno, 1994b, s. 13). Rus Sembolistlerini etkileyen bir başka düşünür Federov ise insanı ilahi yaratıcıya öykünme şeklinde davranan bir yaratıcı olarak, kendi içinde yeni insanı ve yeni hayatı yaratmak adına yazılmış bir birey olarak görmektedir (Paperno, 1994a, s.6). Sembolistler nihai kurtuluş koşulu olarak insandaki ilahi olanın fark edilmesini ve ilhamı varsaymış olmalarından dolayı, onlara göre bireyin özellikle de sanatçının yüksek, kahince bir potansiyeli vardır (Gutkin, 1994, s.171). Bu dönemin Sembolist şairleri tamamen yeni biçimlere yönelmiş olup, yaptıkları işi yalnızca sanatın değil, hayatın bir yaratımı olarak görmeye başlamışlardır. Onlar Realizm'in biçimlerini reddederken ve Pozitivizm'in katılığından uzaklaşırken gizemli ve dini unsurlar barındıran bir dili tercih etmişlerdir. Rylkova'nın (2007, s. 48) ifade ettiği gibi 'Sanat uğruna sanat' estetiğine rağmen, Gümüş Çağ edebiyatı, Marksistler gibi yine de zamanının sosyal ve politik kaygılarıyla dolu olup, Gümüş Çağı'nın pek çok temsilcisi de insan doğasında ve sosyal düzende radikal değişimleri arzulamıştır. Rylkova, onların politik isyandan ziyade sanat ve aşkı tezahür edecek insanın yaratıcı potansiyeli ile alakalı olduğunu da ifade etmiştir.

20. yüzyılın başında ise artık Sembolistlerin hayat yaratımı düşüncesinin Fütüristlere geçtiği görülmüştür. Fütüristler kendilerini yeni hayatın nihai yaratıcısı olarak görmüşlerdir. Sembolistlerin, Realistlerin biçimlerini reddetmesi gibi Fütüristler de Sembolistlerin biçimlerini reddedip şiirde, resimde ve tiyatrodaki deneysel şekilde yeni yollar denemişlerdir. Rusya'da süregelen düzenin yıkılması gibi onlar da sanatsal olarak yeni biçimlere yönelmiş olup, yeni düzenin yeni bir dili olması gerektiği düşüncesini taşımışlardır. Devrim öncesinde özgür, deneysel ama amaçsız bir sanat ortamı hakim olurken, devrim sonrası ise bu durum değişip, daha planlı ve programlı bir ideolojiye dönüşecektir. Devrim sonrasında Sosyalist devrimciler devrimin propogandasını yapmak için avangard sanatçılar ile işbirliği içerisinde olacak olsalar da sanat anlayışlarının tutucu olmasından dolayı daha sonra avangard sanat ile yollarını ayırıp yeni düzeni yayma konusunda Sosyalist Realizm'in sanatçılara yöneleceklerdir.

2.1 Rus Avangard Sanatının Başlangıcı

Çarlık Rusyası'nda 17. yüzyıl sonuna kadar sanat üretimi devlet ve kilise hizmetinde devam ederken, Büyük Pedro (1672-1725) döneminde radikal kültürel değişiklikler görülmüştür. Pedro'nun batı temsil geleneklerini uygulama kararı 1757'de St Petersburg'da İmparatoriçe Elizabeth (1709-1762) tarafından kurulan ve II. Katerina (1729-1796) tarafından yeniden şekillendirilen ve canlandırılan İmparatorluk Sanat Akademisi himayesinde devam etmiştir. Akademi, Rus ressamı eğitimi için yurtdışına göndermeye de başlamıştır. Ayrıca 18. yüzyılda Avrupa'da olduğu gibi, resmi olarak en yüksek tür olan Rus akademik tarih resimlerini, klasik, mit ve dini sahnelerin resmini de teşvik etmiştir. Bu arada görsel sanatlara, Konstantinopolis'ten getirilen Bizans ikona resim geleneği de hakim olmakla beraber yerel kültürle tek bağı sürdüren eski çağlardan kalma ve diğer sanatlarla paralel olarak gelişmeye devam eden halk sanatı geleneğidir (Hardiman ve Kozicharov, 2017, s. 14).

18. yüzyıl Rus resmi ağırlıklı olarak portre olmakla beraber manzara ve tarihsel resim de içermiştir. Bununla birlikte, diğer türlerle karşılaştırıldığında, portre yüksek bir kalite noktasına ulaşmıştır. Bu gelenek, 19. yüzyılın ilk yarısında romantik resimde de sürdürülmüştür. Öne çıkan portre ressamı Ivan Nikitin (1690–1741), Dmitry Levitsky (1735-1822), Orest Kiprensky (1782-1836), Fyodor Rokotov (1735-1808) ve Vladimir Borovikovsky (1757-1825) gerçekçi stillerle ve akademik sanata uygun şekilde portreler üretmişlerdir. 19. yüzyılın ilk yıllarında ise romantik hareket etkili olmuştur. Romantik hareket, zamanlarının Avrupa'sında tanınan, Karl Briullov (1799-1852) ve Alexander Ivanov (1806-1858) gibi sanatçıları ortaya çıkarmıştır. Manzara resmi ise Sylvester Shchedrin (1791-1830), daha sonra ise 19.yüzyıl sonu manzara resminin daha karakteristik olması ile Ivan Aivazovsky'nin (1817-1900) ve Isaac Levitan'ın (1860-1900) resimleriyle temsil edilmiştir. Sarabianov'un (1977) çalışmasında belirttiği gibi 19. yüzyılın ilk yirmi ya da otuz yılında Rusya'da çeşitli eğilimler gelişmeye başlamıştır. Sarabianov, Alexei Venetsianov'un (1780–1847) Rus kırsalının sade dünyasını, köylülerin yaşamını ve Rus doğasının güzelliğini ortaya çıkaran resimler yaptığını, onun tür resminin yorumunun, 19. yüzyılın ortalarına kadar Rus resminde hüküm sürdüğünü, 1840'larda ise 'Eleştirel Gerçekçilik' akımının ortaya çıkmaya başladığını ifade etmiştir. Bu akımın tek tutarlı destekçisi, hiciv anlatımlı üslup ve karikatür yöntemlerine de sahip olan Pavel Fedotov'un (1815-1852)

son yüzyılın ilk realistlerinin öncüsü olarak kabul edilmekle beraber sanatının şiirsel duygusu nedeniyle onlardan farklı olduğunu da belirtmiştir (Sarabianov, 1977, s.19).

1860'larda birçok entelektüelin Rus köylüsüne ve anavatana ilgisinin artması ve ülkedeki yaşam koşullarını iyileştirme kararlılığı içerisindeki tartışmaları, hem St Petersburg'da hem Moskova'da yaşayan sanatçıları etkilemiş olup, sanatçılar da toplumsal konulara eğilmeye başlamışlardır. Böylece portre, tarihi tablo ve manzara resimleri ikinci planda kalmıştır. Bu noktada Akademi sanatına ilk karşı çıkış, 1863 yılında serfliğin sona erdirilmesinden iki sene sonra Gezginler grubu ile gerçekleşmiştir. Gezginler grubu Savva Mamantov'un (1841-1918) Abramtsevo kolonisinden olup, bugüne kadar birçok Rus düşünürün ifade ettiği gibi sanatı topluma faydalı kılma amacı taşımışlardır. Zaten II. Aleksandr döneminde, 1860 ve 1870 yılları arasında eğitilmiş kesimin halk yaşamına ilgi duyarak halka gitme hareketi gündemde olup, bu dönemde halka gitme hareketinin etkisiyle, köylü yaşamının zor yönlerini betimleyen yeni bir şiir ve edebiyat türü de yaratılmıştır (Evtuhov ve Stites, 2018, s.138-143). Gezginler grubu da bu gerçekçi edebiyata paralel olarak Rusya'nın çeşitli şehirlerinde sergiler açmış olup, akademinin desteklediği klasik konular yerine çalışan köylüleri ve kır manzaralarını resmetmişlerdir. St. Petersburg'daki bu grup, geçmişin akademik geleneklerini reddetmiştir. Akademiden ayrıldıktan sonra, bir sanatçı kooperatifi topluluğu oluşturup, 1870'te, çalışmalarının gezici gösterilerini tanıtımlarına izin veren Gezici Sanat Sergileri Derneği'ni düzenlemişlerdir. 'Peredvizhniki' veya 'Gezginler' olarak tanınan bu ressamlar aynı zamanda Devlet Akademisi'nin veya Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nun Rus sanat profesörlerinden eğitim almış heykeltıraş ve teknik ressamlardır (Kouteinikova, 2012, s. 241-251). Bu birliği kurma fikri Grigoriy Grigorievich Myasoyedov'e (1834-1911) ait olup, grubun çekirdeğini Vasily Grigorevich Perov (1834-1882), Alexei Kondratyevich Savrasov (1830-1897), Ivan Nikolaevich Kramskoi (1837-1887) ve Ivan Ivanovich Shishkin (1832-1898), ve Sanat Akademi'sinde profesör olan Nikolai Nikolaevich Ge (1831-1894), Mikhail Konstantinovich Clodt (1833-1902), Konstantin Yegorovich Makovsky (1839-1915) oluşturmaktadır. Daha sonra Vasily Ivanovich Surikov (1848-1916), Arkhip Ivanovich Kuindzhi (1842-1910), Valentin Alexandrovich Serov (1865-1911), Ilya Yefimovich Repin (1844-1930), Isaac Ilyich Levitan (1860-1900) ve Vasily Dmitrievich Polenov'un (1844-1927) da katılmasıyla grup kayda değer şekilde büyümüş, zamanla üyelerin sayısı yüzü geçmiştir (Fedotova, 2019).

Entelijensiyadan Nikolay Çernişevski'nin (1828-1889) 1855'de basılan akademi sanatının konseptlerinin karşısında geliştirilmiş hipotezi olan 'Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi' adlı eseri Rus sanatının evrimine yön vermiş olup, ona göre bir obje hayatın kendisini gösterdiği veya hatırlattığı haliyle güzeldir (Bowlt, 1972, s.8). İşte bu da Gezginlerin sanat anlayışını etkileyebilecek bir söylemdir. Sarabianov, Gezginlerin sanatının Rus sanatının ve edebiyatının insan merkezçiliğini temsil ettiğini ifade etmiştir. Sanatçıların zamanlarının toplumsal çelişkilerini çözmeye çalıştıkları bu resimlerde insan yaşamının en temel alanlarına karşı derin bir ilgiyi gözlemlemenin mümkün olduğunu, Rus sanatçının ideallerinin, insan kişiliğinin yüksek ahlaki anlayışıyla bağlantılı olduğunu dile getirmiştir (Sarabianov, 1977, s.15). Bu büyük ihtimalle insan ahlakını önemli ölçüde sorgulayan 19. yüzyılın Gerçekçi Rus edebiyatı ile de paralel giden bir anlayışı temsil etmiştir.

Bu türün başlıca destekçisi olan ve Rus sosyal yaşamının ana sorunlarına yönelen Repin'in *Volga'da Mavna Taşıyıcıları* eseri çağdaş gerçekliğiyle, dürüst bir şekilde konuyu ele almaktadır (Şekil 2.1). Sanatçı resimlerinde genellikle kitle sahnelerini ele almış olup, dünyayı tüm karmaşıklığı ve çelişkisi içinde tasvir etmiştir (Sarabianov, 1977, s. 19). Sanatçının *Volga'da Mavna Taşıyıcıları* eserinde de bu etkiler gözlemlenmektedir.



Şekil 2.1 Ilya Repin, *Volga'da Mavna Taşıyıcıları*, 1873, Tuval üzeri yağlı boya, 131.5 × 281 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

[https://en.wikipedia.org/wiki/Barge_Haulers_on_the_Volga#/media/File:Ilia_Efimovich_Repin_\(1844-1930\)_-_Volga_Boatmen_\(1870-1873\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Barge_Haulers_on_the_Volga#/media/File:Ilia_Efimovich_Repin_(1844-1930)_-_Volga_Boatmen_(1870-1873).jpg)

Gezginlerin akademiye karşı çıkışı Rus Modernizmi'nde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Modern hareketin oluşmasında bir diğer önemli etken sanatçılara destek veren tüccarların, hamilerin rolüdür. Gezginler grubu 1892 yılında koleksiyonunu Moskova'ya bağışlayacak olan Pavel Tretyakov (1832-1898) tarafından 30 yıl boyunca desteklenmiştir (Gray, 1986, s. 11). Daha sonra da Sergei Schukin (1854-1936) ve İvan Morozov'un (1871-1921) koleksiyonları sayesinde Batı Avrupa'dan resim örnekleri büyük ölçüde görülebilmiştir. Yakobson'un (1974, s.161) da ifade ettiği gibi Schukin'in koleksiyonu Moskova Sanat Okulu öğrencileri, genç ressamlar, gazeteciler, sanat eleştirmenleri, sanatseverler tarafından ziyaret edilmiştir. Yakobson ziyaret eden halktan bazılarının ise bir eskimonun ilk kez gramofon dinlemesi gibi eserlere çok yabancı tepki verdiğini belirtmiştir. Schukin koleksiyonuna yapılan ziyaretlerin, hem yerinde hem basında sanat tartışmalarının önünü açtığını, Fransız modellerinin kopyalanması ve taklit edilmesine olanak verdiğini, ciddi orijinal çalışmalara ilham verdiğini eklemiştir. Genel olarak Schukin'nin koleksiyonunu halka açmasının Moskovalıların Batı sanatının en son örneklerini Paris'teki halktan daha iyi tanımasını sağladığı ifade edilmiştir.

Schukin ve Morozov, Avrupa sanatının Rus sanatçıları ve halkı tarafından bilinmesinde etkiliyken, ilk özel Rus opera şirketini kuran ve kendisi de bir sanatçı olan ve sanatçı kolonileri kuran Savva Mamontov (1841-1918) Rusya'daki modern hareketin gelişmesinde çok önemli bir isimdir. Endüstrici, tüccar, sanat hamisi olmasının yanı sıra aynı zamanda sanatla da uğraşan Mamontov ile eğitimci ve sanatçı olan Prenses Maria Tenisheva (1858-1928), hızlı sanayileşme sürecinde ulusal kültürü koruma görevini üstlenmişlerdir. 1870'de Mamontov, Abramtsevo adlı bir mülk satın alarak ve Rusya'nın pek çok sanatçısını bir araya getirerek bu isimdeki sanatçı kolonisini kurmuştur. William Morris'in (1834-1896) öğretilerinden etkilenen ve Rus köylü sanatına derinlemesine ilgi duyan Mamontov, yerel kültürün geleneklerini profesyonel sanatçılar tarafından tasarlanan seramik, ahşap ve teatral dekor üretimine uygulayarak yeniden canlandırmayı amaçlamıştır. (Şekil 2.2)

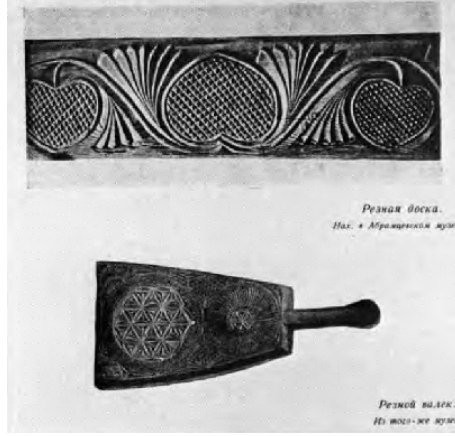


Şekil 2.2 Abramtsevo Kilisesinin İkonostasisi. Üzerindeki resimler Apollinarius Vasnetsov, İlya Repin ve Vasily Polenov tarafından uygulanmıştır. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.21

Rus kültürü yaratma ve Orta Çağ Rus sanatını canlandırma amacı taşıyan Abramtsevo kolonisi bir arada komün halinde çalışmıştır. Sanatçılara o eyaletteki veya dışındaki kiliseleri mimari ve sanatsal açıdan canlandırma görevi verilmiştir. Bu süreçte görev alan sanatçılar Mikhail Vrubel (1856-1910), Aleksandr Golovin (1863-1930) ve Sergey Malyutin (1859-1937), Nicholas Roerich (1874-1947) gibi birçok sanatçı ve Prenses Tenisheva'nın kendisi bazı ahşap süs eşyaları oymacılığıyla uğraşmıştır. İlya Yefimovich Repin (1844-1930), Vasily Dmitrievich Polenov (1844-1927), Mikhail Vasilyevich Nesterov (1862-1942) ve Apollinary Mikhaylovich Vasnetsov (1856-1933), Elizabeth Mamontov (1847-1908), Maria Vasilievna Yakunchikova (1870-1902) ve Victor Vasnetsov (1848-1926) görev alan sanatçıların içinde yer almaktadır (Gray, 1986, s. 18-20). (Şekil 2.3)

Rus Orta Çağ sanatı için bilimsel çalışmalar 1850'de başlamış olup, bu bilimsel çalışmaların ve keşiflerin sanatsal uygulamasını gerçekleştiren koloni bu anlamda da öncü bir güçtür (Gray, 1986, s. 18). Smolensk yakınlarındaki Prenses Tenisheva'nın mülk ve sanat kolonisi 'Talaskino' ise idealleri ve üretimleri açısından Mamontov'un kine benzeyen bir girişim olup, daha çok mobilya ve kumaş tasarımı alanlarında aktiftir (Bowl, 1976). Talashkino kolonisinde yer alan sanatçıların arasında ise İlya Yefimovich Repin (1844-1930), Konstantin Alekseyevich Korovin

(1861-1939), Mikhail Vrubel (1856-1910) ve Nicolas Roerich (1874-1947) bulunmaktadır. (Şekil 2.4)

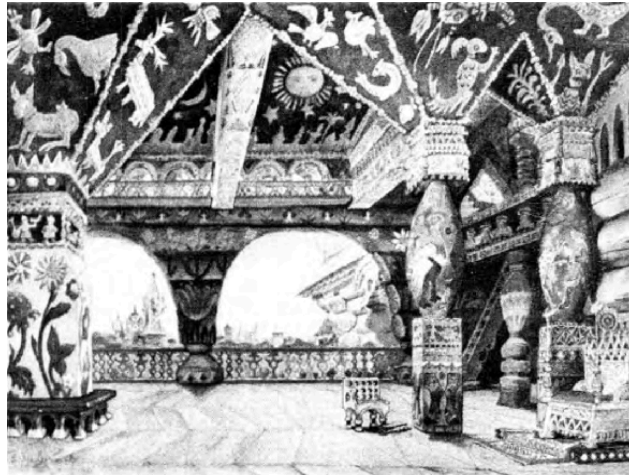


Şekil 2.3 Abramtsevo Müzesi için Vassily Polenov tarafından başlatılan geleneksel köylü oyması. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.19



Şekil 2.4 Tenisheva'nın kolonisinde Abramtsevo modeline göre üretilen masa örneği, 1905. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.19

Özellikle Abramtsevo'nun stili, genellikle ya yerel tarzların bir karışımı ya da o çağın sanatçılarının sahip olduğu 'Art Nouveau' unsurları ile sentezlenen köylü sanatının versiyonlarıdır. Sanatçıların köylü motifleri, parlak renkleri, basitleştirilmiş kompozisyonları uluslararası bir kültür yaratmak isteyen Sanat Dünyası grubunu ve daha sonra ortaya çıkacak olan Neo-Primitivist⁴ hareketi de etkilemiştir. Gray'in (1986, s.24) belirttiği gibi Abramtsevo'nun stili, Mamontov'un 1880'ler ve 1890'larda Moskova ve diğer şehirlerdeki özel kumpanyasının performanslarında sergilenen tiyatro ve opera setlerine de uygulanmıştır. Gray, Rus sanatçıların Abramtsevo'daki başarılarının yanı sıra kendilerini gösterebildikleri en iyi yerin Moskova'da çarın emri ile profesyonel özel operasını kuran Mamontov'un tiyatro dekorları olduğunu, Mamontov'un operasının aynı zamanda dekoratif sanat için de güzel bir gelişme ortamı sunduğunu belirtmiştir. Şekil 2.5'de *Snegurochka* oyunu için sahne tasarımı bu tiyatro örneklerinden birisidir. Abramtsevo'da bulunan Ulusal Köylü Müzesi'nin *Snegurochka* oyununun tiyatro tasarımlarına doğrudan fikir verdiği düşünüldüğünde, Abramtsevo kolonisinin tasarımlarının tiyatro dekorlarına etkisi görülmektedir (Gray, 1986, s. 18).



Şekil 2.5 Victor Vasnetsov, *Snegurochka*'nın sahne seti için tasarım, 1883. Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.25

⁴ Rusya'dan önce Avrupa'da etkili olan Primitivizm hareketinin Rusya'da yeniden yorumlanmasıyla ve Rus kültürünün lubki (parlak renkli popüler baskılar) gibi kendi kaynaklarından beslenmesiyle Rusya'daki hareket Neo ön ekiyle Neo-Primitivizm olarak bilinmektedir.

Mamontov'un tiyatrosuna Rus ressamlardan izlenimci fikirlere yönelik Konstantin Korovin (1861-1939), Valentin Serov (1865-1911) ve Mikhail Vrubel (1856-1910) katılmıştır. Korovin, Serov ve Vrubel, yüzyılın başında Rus sanat yaşamında biçimlendirici bir rol oynayan Sanat Dünyası olarak bilinen hareketle de ilişkilendirilmişlerdir (Sarabianov, 1977, s. 21). Korovin tiyatro tasarımına devrim getirmiş olup, bu alana empresyonist fikirlerini uygulamayı başarmıştır (Gray, 1986, 27). Gezginlerin stilinden koparak doğanın daha spontan bir biçimini tercih eden Korovin saf renk vuruşları ile izlenimciliğe yönelik sanatçılarıdır (Şekil 2.6). Serov da yine doğa gözleminin ön planda olduğu resmindeki izlenimci fırça vuruşlarıyla modern tarzı ilerletmiştir (Şekil 2.7). Serov ve Korovin Moskova Koleji profesörleri olup, daha sonra modern hareketi yönlendirecek sanatçılar Mikhail Larionov (1881-1964) ve Natalia Goncharova (1881-1962) da onların öğrencileri olmuştur.



Şekil 2.6 Konstantin Korovin, *Paris Cafe*, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 52.5 × 43.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://www.wikiart.org/en/konstantin-korovin/paris-kafe-1>



Şekil 2.7 Valentin Serov, *Tauris'da Iphigenia*, 1893, Tuval üzerine Yağlı boya, 94 × 134 cm, Tataristan Devlet Güzel Sanatları Müzesi, Kazan, Rusya
[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Iphigenia_in_Tauris_by_V.Serov_\(1893\).JPG](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Iphigenia_in_Tauris_by_V.Serov_(1893).JPG)

Rus Modernizmi'nin gelişiminde çok önemli rolü olan ve yüzyıllar arasında köprü kurmasıyla Rus Cezanne'i olarak nitelendirilen Vrubel 1890'da koloniye katılmıştır (Gray, 1986, s. 35). Vrubel'in dini sanata ilgisini resimde biçimsel yenilikler ile birleştirmede Ortodoks kilisesinin resmi geleneğini aşan en radikal sanatçı olduğu ifade edilmiştir (Hardiman & Kozicharow, 2017, s. 36). Gray'in 1986, s.32-36) belirttiği gibi kendisi iblis temalı resimler yapan, aynı zamanda doğadan çalışmayı tercih eden Vrubel'in Alman felsefesine, Immanuel Kant'a (1724-1804) da ilgi duyduğu bilinmektedir. Gray, kiliseyi restore etme işinde Bizans resmiyle tanışan Vrubel'in, Bizans resmini canlandırmaya çalışmanın temel elemanın, üç boyutluluktan farklı olarak formun süsleme şeklinde duvarın düzlüğünün vurgulanması düşüncesine değinmiştir. Ayrıca Vrubel'in doğadan çalışmalarını farklı şekilde stilize etmek gibi yaptığı deneylerle de kendinden sonra gelecek ressamlar için yol gösterdiğini de ifade etmiştir. Şekil 2.8'de Vrubel'in iblis temalı resimlerinden birisi aynı zamanda stilize ettiği çiçekler ile gösterilmektedir.



Şekil 2.8 Mikhail Vrubel, *Oturan İblis*, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 115 × 212.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Demon_Seated

Rus Modernizm'inin temellerinin atılmasında önemli rolü olan ve Gezginlerin gerçekçi stilini aşarak Rus resmine stil ve tema açısından yenilikler getiren Sanat Dünyası hareketi St. Petesburg'de Aleksandr Benois (1870-1960), Léon Bakst (1866-1924) ve Sergey Diaghilev (1872-1929) liderliğinde kurulmuştur. Sanat Dünyası, Gezginlerin sanatı sosyal propoganda olarak gören anlayışının aksine 'sanat için sanat' anlayışını taşımıştır. Tenisheva ve Mamontov tarafından desteklenmiş olan, Sembolist şairlerinin fikirlerinin de yer aldığı Sanat Dünyası dergisinin ilk sayısı 1898 yılında yayımlanmıştır. Bu derginin Batı Avrupa ülkelerinin 'Art Nouveau' sanatçılarından birçok illüstrasyon içerdiği, Fransız okulunun Rusya'da çok takipçisi olan Puvis de Chavannes (1824-1898) tarafından temsil edildiği, 1904'de ise Fransız Post-Empresyonist sanatçıların yer aldığı belirtilmiştir (Gray, 1986, s. 47-48). Sanat Dünyası hareketinin en yaratıcı olduğu alan tiyatro ve özellikle bale olup, bu konuda Diaghilev sayesinde yaratıcı çalışmalar ortaya konulmuştur. Diaghilev, Sanat Dünyası adı altında sanat sergileri düzenlemiş olup, bu sergiler Paris'e ve çoğu zaman Avrupa'ya seyahat ederek Rus sanatçıların tanıtımına hizmet etmiştir. Sanat dünyası sergileri, Rus entelijansiyasının estetik bakış açısında devrim yaratarak ve kültürel gelişimi etkileyerek yeni zevkler ve genel olarak yeni bir sanat kavramı geliştirmiştir. Ayrıca Sanat Dünyası kendinden sonra gelecek sanat gruplarını da etkilemiştir.

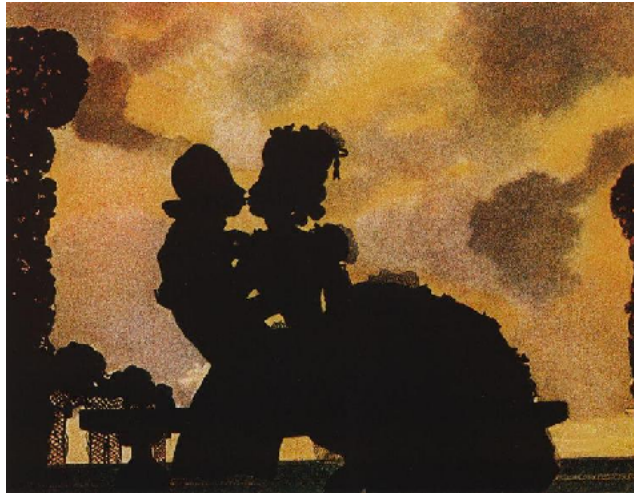
Bowl (1972, s. 1-2) çalışmasında 1890'ların sonunda ve 1900'lerin başında Rus edebiyatına etki eden Sembolizm okulunun, şairlerde olduğu gibi ressamalarda da birinci ve ikinci Rus Sembolizm ressamlar dalgası ürettiğini ifade etmiştir. Tıpkı Konstantin Dmitriyevich Balmont (1867-1942) ve Valery Yakovlevich Bryusov'un (1873-1924) önderlik ettiği ilk nesil Rus Sembolizm yazarların her şeyden önce edebi zanaatla, ikinci dalga'nın temsilcileri Andrei Bely (1880-1934), Aleksandr Aleksandroviç Blok (1880-1921) ve Vyacheslav Ivanovich Ivanov'un (1866-1949) ise sanat ve doğa üstü bir güç olarak edebiyatla meşgul olmaları gibi bu iki neslin de birbirinden farklı ilkeleri benimsediğini, iki edebi kamp arasındaki temel farkın, Sanat Dünyası hareketinin sanatlarda daha çok stil ve tekniğin gelişimine önem vermesinin, 'Mavi Gül' grubunun ise resme felsefi, doğa üstü bir güç olarak bakması olduğunu ifade etmiştir.

Bowl iki sanatçı grubunu iki jenerasyon Sembolizm sanatçıları olarak tanımlarken Gray (1986, s.50) de Rusya'da yeni stilde iki trend olduğundan bahsetmekte olup, Petersburg'un çizgi, Moskova'nın ise renk okulunu temsil ettiğini ifade etmiştir. Gray Sanat Dünyası hareketi sanatçılarının perspektife güvenmeden uzamı yorumlamanın farklı bir yolunu bulduklarını dile getirmiştir. Buna göre amaç izleyici ile resmin dünyası arasındaki belirgin mesafe duygusundan ziyade hissedilen vurguda olup, resimsel sahne ile bir yakınlık duygusu yaratmak için yükseltilmiş veya büyük ölçüde alçaltılmış bakış açısı kullanılmıştır. Ayrıca tiyatrodan şövale resmine aktarılan silüet kullanımının, özellikle abartılı on sekizinci yüzyıl silüetinin kullanılan araçlardan olduğunu, bu sanatçıların genel üslup özelliklerinin, resim yüzeyinin iki boyutlu kalitesini, renk ve modellemeden ayrılan çizginin ifadesini vurgulayarak insan figürünün dekoratif bir şekle indirgenmesini içerdiğini ifade etmiştir. Mamontov'un tiyatrosunda çalışmış olan Serov'un tiyatro dekorlarındaki fikirleri, izlenimci fikirlerle birleştirmesi *Büyük I. Pedro* resminde gözlemlenebilmektedir. Somov'un *Öpücük* resmi de teatral anlatımıyla bunun bir örneği kabul edilebilir. (Şekil 2.9) (Şekil 2.10)



Şekil 2.9 Valentin Serov, *Büyük I. Pedro*, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 68.5 × 88 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://www.wikiart.org/en/valentin-serov/peter-i-the-great-1907>



Şekil 2.10 Konstantin Somov, *Öpücük*, 1906

<https://www.wikiart.org/en/konstantin-somov/the-kiss-silhouette>

Bowl't'un (1972, s. 2) ifade ettiği gibi Moskova'da kurulan Mavi Gül grubunun sanatçıları ise resme sadece biçimsel bir araştırma olarak bakmayıp aynı zamanda onu mistik bir unsur olarak değerlendirmişlerdir. Bowl't, edebiyattaki ikinci jenerasyon simbolist şairlere paralel olarak hemen 1900'den sonra Anatolii Arapov (1876-1949), Nikolai Feofilaktov (1878-1941), Pavel Kuznetsov (1878-1968), Nikolai Milioti (1874-1962), Nikolai Sapunov (1880-1912), Martiros Sar'yan (1880-1972), Sergei Sudeikin (1882-1946), Petr Utkin (1877-1934) gibi sanatçıların Mavi Gül sanatçıları olarak tanınmaya başlandığını, hatta Kuznetsov tarafından Moskova Resim, Heykeltraş ve Mimarlık Enstitüsü'nde ayrı bir grup kurulduğunu belirtmiştir. Ayrıca edebiyattaki meslektaşlarının Rus Sembolizmi'ni yerel şekilde değerlendirmesine paralel şekilde bu ressamların da daha kozmopolit olan Sanat Dünyası'nın aksine kendilerini yerel sanat sürecinin bir parçası olarak gördüklerini de ifade etmiştir (Bowl't, 1972). Sembolist ressam Victor Borisov-Musatov'un (1870-1905) kullandığı yumuşak maviler ve gri-yeşil simbolist renkler, Mavi Gül grubunu etkilemiştir (Gray, 1986, s. 62). Mavi Gül grubunu kuran sanatçıların birçoğu Moskova Koleji'nden Serov ve Korovin'in öğrencileri olup, sanata yeni bir estetik getirme düşüncesi içinde olmuşlardır. Mavi Gül grubu, biçimleri basitleştirip artan şekilde saf mavi renk ve pastel tonları kullanmıştır. Bazı temalar daha soyut, mistik ve çarpıtılmış figürlerden de oluşmaktadır. (Şekil 2.11)



Şekil 2.11 Victor Borisov-Musatov, *Gölet*, 1902, Tuval üzerine
Tempera, 177 × 216 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://vsemarkt.com/ghosts-painting/viktor-borisov-musatov-pond-1902-1/>

Gray (1986, s.60) St. Petersburg sanatçılarının Vrubel'den devam ettirdikleri tuval yüzeyinin düzlüğüne yönelik yeni vurgunun, Goncharova ve Larionov'un da aralarında bulunduğu Moskova'daki arkadaşları tarafından renkte sürdürüldüğünü ifade etmiştir. Burada statik, kapalı formların açık dinamik formlara dönüşmesinin, ikona resminde olduğu gibi modellemenin reddedilmesi ve her yerde eşit rengin kullanılmasıyla sağlandığını belirtmiştir. Bu ressamlar tarafından sıklıkla kullanılan bir aracın, tuvalin yarısında minik figürlere yol açan kesintisiz bir ön plan ve gözü gökyüzüne geri götüren dağınık, eşit bir ışık olduğunu ifade etmiştir. Bu özelliklere örnek olarak, düz zeminin sonsuz bir şekilde ufka uzandığı ve sıcaklığın eşit ölçüsüz mavide, büyük parıldayan beyaz eğriler saçtığı *Bozkırlarda Serap* resmini göstermiştir. (Şekil 2.12)

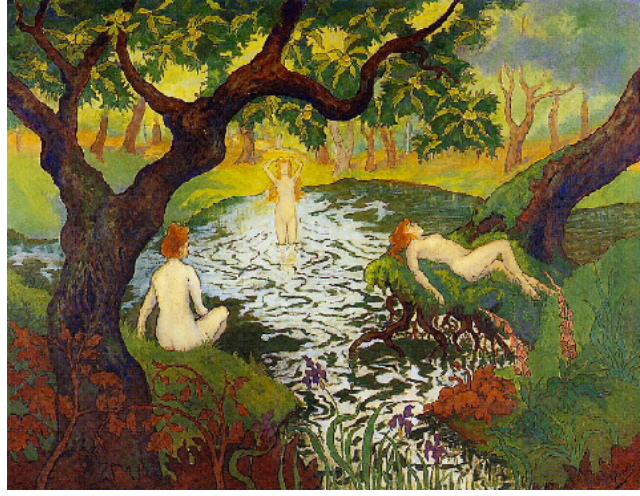


Şekil 2.12 Pavel Kuznetsov, *Bozkırlarda Serap*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 103 × 95 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://soviet-art.ru/soviet-russian-painter-pavel-varfolomeevich-kuznetsov/mirage-in-the-steppe-1912-oil-on-canvas/>

Mavi Gül sanatçılarının stil ve konu olarak Nabilerin Sembolizm'inden de etkilendiği söylenebilir. Örneğin Nabilerden Paul Ranson'un (1861-1909) *Süsenler Arasında Üç Yıkananlar* çalışması konu atmosferi ve renklerin pastel kullanımıyla Martiros Saryan'ın (1880-1972) *Peri Gölü* çalışması ile benzerlik gösterse de

Saryan'ın çalışmasındaki mistik unsur çok daha fazla öne çıkmaktadır. (Şekil 2.13)
(Şekil 2.14)



Şekil 2.13 Paul Ranson, *Süsenler Arasında Üç Yıkananlar*, 1896,
Tuval üzerine yağlı boya, 88.5 × 115 cm, Özel Koleksiyon
<https://fineartamerica.com/featured/three-bathers-with-irises-paul-ranson.html>



Şekil 2.14 Martiros Saryan, *Peri Gölü*, 1905, Kağıt üzerine
Guaj, 24.5 × 24.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
<https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XYHS8&titlepainting=Fairy+lake&artistname=Martiros+Saryan>

Moskova'da 1907'deki ünlü Mavi Gül sergisini 'Altın Post' dergisi düzenlemiştir. Rusça ve Fransızca basılan 'Altın Post' dergisi Mavi Gül grubunun dergi kolu olup, aynı zamanda Nabi Grubu, Fovlar, Post-Empresyonistler ve Mavi Gül grubunun dahil edildiği birçok sergi düzenlemiştir (Gray, 1986, s. 80-81). Sanat Dünyası dergisinden sonra Avrupa resmini tanıtmaya gelenekini sürdüreceği ve aynı zamanda aktif bir organizasyon olarak da sergiler düzenleyecek olan Altın Post dergisi 1906-1909 yılları arasından devam etmiştir. St. Petersburg halkına Rus resmindeki son trendleri tanıma fırsatı verilirken, Moskova'da da modern Batı Avrupa sanatının örneklerini de içeren Altın Post sergileri sayesinde ilk kez çağdaş Batı Avrupa resminin Morozov ve Shchukin koleksiyonları dışında, kolayca erişilmeyen ve bilinmeyen örnekleri Rus halkı tarafından kapsamlı bir ölçekte görülmüştür (Bowl, 1972, 279-280).

St. Petersburg ve Moskova okullarının yönelimleri arasında farklar görülmekle beraber Rus avangard sanatının başlangıcının sinyallerini veren Neo-Primitivizm hareketi etkili olmaya başlamıştır. Neo-Primitivizm'de daha parlak ve canlı renkler, çarpıtılmış, primitif ve kaba figürler öne çıkmıştır. Bowl, Sembolizm'in öznelciliğinden ve mistisizminden sonra Neo-Primitivizm'in, ilk olarak 'Mavi Gül' sergisinde ortaya çıkan bir yönelim olarak öne çıktığını ifade etmiştir. Aynı zamanda Rusya'da Neo-Primitif hareketin 1907'de doğmuş olduğunu ve 1908-1910 arasında doruk noktasına ulaştığını belirtmiştir. Mavi Gül üyelerinin çoğunun Sembolizm'den uzaklaşıp, Neo-Primitivist hareketle ilişkilendirildiğini de eklemiştir Bowl (1972, s. 260-262) Örneğin Mavi Gül sanatçılarından Saryan'ın 1907 yılına ait *Şair* resmi Fovlardan etkilenmiş olup, renk ve kontür olarak canlı ve cesur oluşuyla primitif karakteri ortaya koymuştur. (Şekil 2.15)



Şekil 2.15 Martiros Saryan, *Şair*, 1907, Karton üzeri tempera, 46 × 66 cm

<https://www.wikiart.org/en/martiros-sarian/poet-1907>

Avrupa’da Primitif hareket geleneksel temsil yöntemlerinden farklı bir şekilde genel olarak çizginin ve rengin ifadeci özelliklerine odaklanmıştır. Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Pablo Picasso (1881-1973), Henri Rousseau (1844-1910) ve bu sanatçılarla beraber Henri Matisse’nin (1869-1954) de dahil olduğu Fovlar hep bu özelliklere odaklanarak ve formları daha ilkel, basit hale getirip deforme ederek, rengin daha baskın ve ham halinin kullanıldığı figürler ve kompozisyonlar yapmışlardır. Özellikle 1900’lü yılların başından itibaren Avrupalı sanatçılar çalışmalarını gerçekleştirirken kendi koleksiyonlarındaki Afrika maskaları ve Pasifik tahta oymaları gibi ilkel toplumların zanaat ürünlerinden faydalanmışlardır. Rus avangard sanatçıların da primitif stili geliştirirken bu sanatçıların eserlerinden faydalanmış olması muhtemeldir. Aynı zamanda yoğun olarak yerel kültürün zanaat ürünlerinden ilham alarak çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

Primitif özellik açısından Rousseau’nun *Tropik Fırtınadaki Kaplan* eseri Goncharova’nın *Bahçecilik* resmi ile karşılaştırılabilir. Goncharova’nın resminde yer alan bitkilerin basitleştirilmesi, Rousseau’nun resmi ile karşılaştırıldığında çok daha yoğun olup, planlar açık şekilde birbirinden ayrılmıştır. İki resimde de bitkilerin resmedilme şekli dekoratif bir etki vermektedir. Goncharova’nın çalışması Gauguin’in *Arearea* resmiyle kıyaslandığında ise iki resimde de figürlerin basitleştirilmesi, uzuvların daha kaba şekilde ortaya konulması ortak bir özellik olup, yine primitif etkiyi artırıyor görünmektedir (Şekil 2.16) (Şekil 2.17) (Şekil 2.18).



Şekil 2.16 Henri Rousseau, *Tropik Fırtınadaki Kaplan*, 1891, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 162 cm, Ulusal Galeri, Londra

https://en.wikipedia.org/wiki/Tiger_in_a_Tropical_Storm



Şekil 2.17 Natalia Goncharova, *Bahçecilik*, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 102.9 x 123.2 cm, Tate Galerisi, Londra

<https://smarthistory.org/russian-neo-primitivism-goncharova-larionov/>



Şekil 2.18 Paul Gauguin, Arearea, 1892, Tuval üzerine yağlı boya,
75 x 94 cm, Orsay Müzesi

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/06/paul-gauguinin-arearea-eseri/>

Bowl'tun (1972, s. 289-341) çalışmasında belirttiği gibi 1908 ortalarına gelindiğinde, Kiev'de David Burluk (1882-1967) tarafından genç sanatçılardan oluşan 'Bağlantı' adında bir grup kurulup, Kiev'de D. Burluk ve Wladimir Burluk (1886-1917) tarafından organize edilen Bağlantı sergisi o ayın sonunda kapanmıştır. Bu sergide yayınlanan manifestonun, 1910 sonrası Fütürist manifestolarında doruğa çıkan bir dizi sansasyonel, anti-sosyal protestoların ilkinin oluşturduğu, bu manifestonun, Mavi Gül'ün Rus resminin evrimindeki rolünü, özellikle de Neo-Primitivizm için önemini kabul eden sanatçılar tarafından yazıldığı belirtilmiştir. Ayrıca Mavi Gül hareketinin sanatsal eğilimlerinin, daha sonra 'Gençlik Birliği' ve 'Karo Valesi' olmak üzere iki sanatsal grupta devam ettiği de ifade edilmiştir. Gençlik Birliği sergisi 1909 sonbaharında St. Petersburg'da bir grup sanatçı ve edebiyatçı tarafından düzenlenmiştir. Bunların arasında Elena Genrikhovna Guro (1877-1913), Michael Vasilyevich Matyushin (1861-1934) ve Olga Vladimirovna Rozanova (1886-1918) olup, sergi ilk başta girişimci ve iş adamı Levkiî Ivanovich Zheverzheev (1881-1942) tarafından finanse edilmiştir. Cemiyet, Burluk kardeşler, Marc Chagall (1887-1985), Viktor Nikolaevich Denisov (1893-1946), Pavel Nikolayevich Filonov (1883-1941), Natalia Sergeevna Goncharova (1881-1962), Nicholas Kalmakoff (1873-1955),

Alexei Eremeevich Karev (1879-1942), Nikolai Ivanovich Kulbin (1887-1892), Mikhail Fyodorovich Larionov (1881-1964), Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935), Vladimir Vladimirovich Mayakovsky (1893-1930) ve Vladimir Tatlin (1885-1953) gibi bir sürü üye kazanmıştır. 1910'dan 1914'teki dağılmasına kadar Gençlik Birliği St. Petersburg sanat sahnesine düzenli olarak katkıda bulunmuştur. Sergiler, halka açık tartışmalar ve halka açık konferanslar düzenlemiş olup, üyelerin kitaplarını yayınlamıştır. Ayrıca teatral sunumlara mali destek sağlayıp, Filippo Marinetti (1876-1944) gibi yabancı entelektüellerin ziyaretlerine de sponsor olmuştur. Çeşitli tiyatrolarda, salonlarda farklı sanat formlarının uygulayıcıları için ortak bir stüdyoda buluşma yeri sağlayarak Neo-Sembolizm, Neo-Primitivizm veya Kübo-Fütürizm temsilcilerinin fikirlerinin birleştirilmesine hizmet ederken, aynı zamanda St. Petersburg tiyatrosunda üretilmiş oyunların yanı sıra *Vladimir Mayakovsky* ve *Güneşe Karşı Zafer* operasının sergilenmesine de katkıda bulunmuştur.

Karo Valesi, 1863'deki elli öğrencinin solculuktan dolayı o yılın Nisan ayında Moskova Enstitüsü'nden atılmasının ardından 1910 sonbaharında kurulmuştur. Üyeleri arasında Robert Rafailovich Falk (1886-1958), Alexander Vasilievich Kuprin (1880-1960), Ilya Ivanovich Mashkov (1881-1944) ve Vasily Vasilyevich Rozhdestvensky (1884-1963) olup, hepsi Karo Valesi grubunun çekirdeğini oluşturmuştur (Gray, 1986, s. 122). Öncelikle bir sergi topluluğu olan Karo Valesi 1910 ile 1918 yılları arasında bu adı taşıyan yedi önemli sergiden sorumlu olarak 1926'da dağılmıştır. Neo-Primitivizm ve Kübo-Fütürizm ile ilişkilendirilen Karo Valesi'nin biçimsel olarak Mavi Gül grubunun Neo-Primitivizmi'nden etkilenmekle beraber Sembolizmi ile çok az ortak yanı olduğu ifade edilmiştir (Bowl, 1972, s. 354). Karo Valesi⁵ kısa bir süre sonra Rus sanat hayatına hakim olmaya başlamıştır. İlk sergisi Aralık 1910'da Moskova'da gerçekleşmiş olup, Larionov, Goncharova, Burliuk kardeşler, Tatlin ve daha birçok sanatçının çalışmalarını içermiştir. Karo Valesi, 1910'da eski Moskova Okulu sanatçıları ve meslektaşları tarafından oluşturulduğunda, karşıtları onu yeni Batı Avrupa sanatını taklit eden bir koleksiyon olarak algılamışlardır. Karo Valesi'nin tarzının Cezanizm ve erken Kübizm ilkelerinin ulusal ikon resmi gelenekleri ve popüler, ilkel sanatlar ve zanaatlarla bütünleşmesi olarak tanımlanabileceği ifade edilmiştir (Sarabianov, 1977, s. 22).

⁵ Literatürde Karo Oğlanı olarak da geçmektedir.

Larionov ve Goncharova, Moskova'da 1912'de David Burliuk tarafından düzenlenen, 'Çağdaş Sanat' üzerine olan halka açık bir tartışmada, kendilerini Karo Valesi grubundan ayırmışlardır. 'Eşeğin Kuyruğu'⁶ grubu bu tartışmadan kısa zaman sonra Gençlik Birliği sergisinden sonraki ilk sergisini Mart 1912'de Moskova'da gerçekleştirmiştir. Bu sergi, Kazimir Malevich (1879-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Goncharova ve Larionov'u bir araya getirmiştir. Bu grubun temsilcileri Avrupa özentisi olarak niteledikleri Karo Valesi grubunun tarzından kopup, doğu sanatından, yerel kültürün kaynaklarından beslenmeyi amaçladıkları bir sanata yönelmek istemişlerdir. Fütüristler tarafından desteklenen sergileri basın ve halk tarafından küçümsenmiştir.

2.2 Neo-Primitivizm

Avangard özünde yenilikçi bir estetiği ifade ediyorsa da sanatçıların bu yeniliği ifade etmek için yaptığı şey eskiye dönmektir. Avrupa'daki avangard hareketler burjuva dünyasını sarsma girişiminde, ilkel toplumların saflığından ve basitliğinden ilham alarak sanatın perspektif kurallarını yıkmışlardır. Ruslar ise gelenekleri sarsmanın yolunu yine kendi geleneklerinde bulmuşlardır. Bu anlamda başlayan Neo-Primitif hareket de Rusya'nın kendi özgün kültürel değerlerinden beslenmiştir. Resimlerde ortaya çıkan basit, bozulmuş, çarpıtılmış, naif figürler Goncharova, Larionov ve Aleksandr Shevcenko (1882-1948) gibi sanatçıların zaten Avrupa'da başlayan avangard hareketlerin primitif stilinden etkilenmeleri ve bunu kendi kültürel değerleri ile birleştirmeleri sonucunda oluşmuştur.

Bu dönem Rus avangardının en yüksek noktası olarak kabul edilmese de, sanatçılara kendi özgün kültürel değerleri üzerine yeni bir estetik deneme imkanı vermiştir. Bu dönemde sanatçılar, Eski inananlar⁷ toplumu sayesinde korunmuş lubok olarak bilinen köylü ağaç baskılar, ikonalar ve el yazmalarından ilham alarak resim yapmışlardır. Sanatçılar, ileride daha farklı ideolojik söylemler yükleyecekleri soyut

⁶ Literatürde Sıpanın Kuyruğu olarak da geçmektedir.

⁷ Çar Aleksey zamanında Patrik Nikon'un Bizans kilisesinde gerçekleştirdiği bazı ayinsel reformlara karşı çıkan Eski inananlar, 1667'de kilise tarafından afaroz edilmişlerdir. Eski inananlar kendi dinsel inanışları olan, Hristiyanlık öncesi eski ritüelleri sürdüren, Rus toplumun büyük bir bölümünü oluşturan, çoğunluğu köylüler ve tüccarlardan oluşan ve kendi içinde cemaat benzeri ekonomik dayanışma içerisinde olan bir topluluktur. Eski inananlar kilisenin tasvip etmediği gelenekleri ve inanışları sürdürdükleri için devlet tarafından yıllarca süren zulüm ve baskıya maruz kalmışlardır.

sanat hareketlerinden önce kendi halk sanatı ve kültürel değerleriyle bağlantı kurmuş olup, bunu yaparken yeni biçimlere yönelmişlerdir.

Bowlt (1972, s. 260-261) Neo-Primitivizm'in 1907'de Rus resminde etkili olmaya başladığını ifade etmiştir. Markov (2012, s. 26) ise Neo-Primitivizm'in 1909 aralık ayındaki Fovist çizginin ve rengin soyut kullanımının abartıldığı örneklerle sahip olmanın yanı sıra dantel gibi halk sanatı, popüler luboklar, ikonalar ve hatta dekoratif kurabiyeler içeren üçüncü Altın Post sergisi ile başladığını belirtmiştir. Gray (1986, s.93) ise edebi bir unsurun 1890'dan itibaren Rus resmine hakim olduğunu ve 1907'de ise saf resmin yeni değerlerine yol açtığını, bu yeni hareketin ilk işaretlerinin Mavi Gül grubu sergisi ve Altın Post dergisi olduğunu ifade etmiştir.

Neo-primitivizm bir kavram olarak Shevchenko tarafından 1913'de yazılan *Neo-primitivizm: Teorisi, Potansiyelleri, Başarıları* kitabında şu şekilde ifade edilmiştir:

Neo-primitivizm kelimesi bir yandan bizim çıkış noktamıza tanıklık ederken, diğer yandan *neo- ön* ekiyle bize çağımızın resim geleneklerine dahil olduğumuzu hatırlatır..Primitif sözcüğü yalnızca eskilerin basitliği ve beceriksizliği için değil, aynı zamanda lubok'u da ifade eden köylü sanatı için de kullanılmıştır. Burada primitif sözcüğü Çin, Kore, Japon sanatına değil, doğrudan onun Doğu kökenli türevine işaret etmektedir..Neo-Primitivizm ulusal bir fenomendir. Rusya'nın geçmişindeki Tatar istilaları, Tatarların ve Doğu'nun ruhu sayesinde Rusya ve Doğu ayrılmaz bir hale gelmiş olup, bir ulusal özelliğin nerede bittiğini ve bir Doğu etkisinin nerede başladığını ayırt etmek zordur.. Neo-Primitivizm, doğuşunu Doğu'dan alırken, onun tekrarı ya da popülize edilmiş şekli olmayıp tamamen orijinaldir. Büyük ölçüde Doğu, yorum ve geleneklerde yansıtılırken, ulusal kültür de büyük önem taşımaktadır. Neo-Primitivizm, Batı biçimlerine de yabancı değildir. Asya'nın kültürünün tüm derinliklerini, tüm ilkelliğini, Avrupa'nın kendi medeniyetinin bazı özellikleriyle birleştirmektedir. Dolayısıyla Neo-Primitivizm, Doğu ve Batı formlarının kaynaşmasından oluşmuştur (Bowlt, 1976, s. 47-49).

Shevchenko Neo-primitif sanatta lubok'un doğal güzelliğinden bahsetmiştir. Luboklar konu azizleri, hicivleri, efsaneleri, günlük yaşamları ve benzeri olan yerli tahta baskılardır (Şekil 2.19). Tsakiridou'nun da ifade ettiği gibi lubok ve halk sanatının Rus avangardlarca değer görmesinin sebebi onların köylünün ve ulusal hayatın metafizik gerçekliklerini akademik sanatın yapamayacağı şekilde ortaya çıkaracaklarını varsaymalarıdır. Avrupa akademik sanatının aksine, lubok saf ve yerli olması ile Rusya'nın Doğu, Asya kimliğini ve halkının yaratıcı ruhunu yansıtmaktadır (Tsakiridou, 2013, s. 81-101). Neo-Primitivistler için lubok, çağdaş kentsel ve taşra hayatının ortasında, eski şarkılar ve türkülerle hayal edilen, artık olmayan nostaljik köylü Rusya'nın özelliklerini görselleştirmenin en önemli kaynaklarından biri haline

gelmiştir (Gurianova, 2017, s. 136).



Şekil 2.19 1881 yılına ait bir lubok

<https://publicdomainreview.org/collection/d-a-rovinskiis-collection-of-russian-lubki-18th%E2%80%9319th-century>

Neo-Primitivizm'in köylü sanatı ile alakalı olduğu belirtildiğine göre köylü kültürünün Rusya için önemine de değinmek gereklidir. Rusya'nın tarihinde, Slavseverler Rusya'nın kendi kültürel değerlerine ve köylü yaşamına çok değer vermişlerdir. Slavseverler, kardeşçe sevginin öne çıktığı toplumsallığı, Avrupa toplumunun bozulmuş ve atomlarına ayrılmış bireyciliğine tercih etmişlerdir (Walicki, 2009, s. 170-171). Fyodor Dostoevsky (1821-1881), Lev Tolstoy (1828-1910) ve Pyotr Çadayev (1794-1856) de köylü yaşamının içtenliğini ve sıradan halkın değerlerini övmüşlerdir. Bunun için Rus düşünürler, şairler Gümüş Çağ'da da halkın, Eski İnananlar toplumunun içerisinde yaşamışlardır (Evtuhov ve Stites, 2018, s. 234). Yani tarihsel olarak Rus köylü kültürü her zaman çok önem ifade etmiştir. Bu nokta özellikle Goncharova ve Malevich'in köylü temalarına yönelmelerinde etken olmuş olabilir.

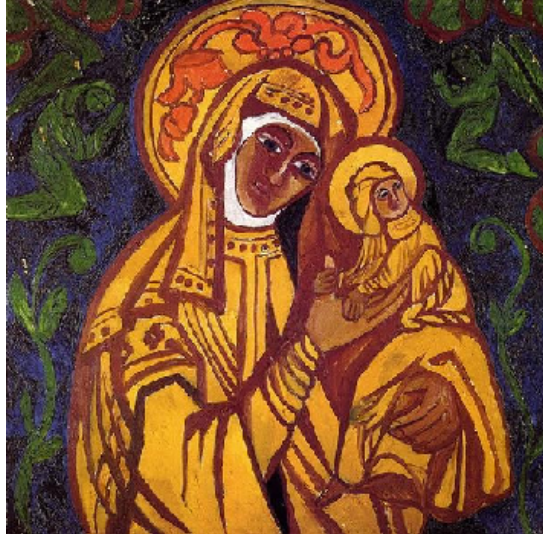
Goncharova, Moskova'daki ikinci *tek-kadın* sergisinin ön sözünde kendi ülkesinin kültürel kaynaklarına dönmek istediğini ifade etmiştir:

Kübizm olumlu bir fenomendir, ancak tamamen yeni bir şey değildir. İskit taş tasvirleri, panayırlarda satılan boyalı tahta bebekler de aynı kübist eserlerdir. Doğru, onlar resim değil heykeldir, ama kübizmin evi olan Fransa'da da bu hareketin çıkış noktası olarak hizmet eden Gotik heykel anıtlarıdır (Bowlt 1976, s. 78).

Buradan anlaşıldığı kadarıyla Goncharova bu objeler ve Kübizm ile doğrudan bağlantı kurarak, Kübizm hareketinde olan biçimlerin zaten bu objelerin kendisinde mevcut olduğunu belirtmiştir. Bu şekilde Kübizm'in özgün bir sanat hareketi olma durumunu çürüterek, kendi yaratmaya çalıştığı sanat hareketinin özgünlüğünü vurgulama çabasında gözükmektedir.

Nisan 1907'de gerçekleşen olağan Moskova Sanatçılar Birliği sergisinde, Goncharova, Larionov ve Malevich tarafından Neo-Primitivist bir tarza yönelik ilk kesin eğilimler sunulmuştur. Neo-Primitivizm, 1908-1912 yılları arasında Rus avangard sanatını domine etmiştir. Neo-Primitivizm ikona ve lubok gibi ulusal kültürün araçlarından faydalanırken Gauguin'in primitifliği ve Fovların cesur renkleri gibi resimsel örneklerden de faydalanan bir stildir. Bu resimlerde üç boyutlu perspektifin elimine edildiği, figürlerin daha primitif hale getirilip çarpıtıldığı ve kontür çizgilerinin yoğunlaştığı bir soyutlama sürecini gözlemlemek mümkündür. Ayrıca bu resimlerde üç boyuttan uzaklaşmanın etkisiyle figürlerin ve diğer elemanların resim düzlemine bastırılmaları ve perspektifin elimine edilmesiyle eşit derinlikte yer almaları, bir arada sıkıştırılmaları ve tekrarlı kullanımları ile dekoratif bir etki gözlemlenmektedir. Bu dekoratif etkide iki boyutlu etki elde edebilmek için unsurların bilinçli olarak soyutlanması, basitleştirmesi, çarpıtma durumu ve kimi zaman bu unsurların tekrarlarının resim düzlemine yansıtıldığı görülmektedir. Bu tür resimlerde belirgin kontürlerin varlığı söz konusu olup, genelde yumuşak renk geçişleri yerine canlı ve sert renk geçişleri görünmektedir. Örneğin aynı derinlikte yer alan soyutlanmış ve basitleştirilmiş insan figürlerinin tekrarı dekoratif etkiyi kuvvetlendirip bir çeşit motif etkisi verebilir. Goncharova'nun Eski İnananlar'ın el boyaması lubok'undan etkilenecek yaptığı evangelist motifler ve azizlerin hayatı üzerine olan resimlerden olan *Bakire ve Çocuk* Neo-Primitif örneklerdendir (Şekil

2.20). Luboklar, ikonalar ve halk sanatı araçları, Goncharova'yı çok etkilerken Larionov ise resimlerinde parodi unsurları, bebeksi ve çocuksu özellikler kullanmıştır.



Şekil 2.20 Natalia Goncharova, *Bakire ve Çocuk*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 103 × 107 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://www.wikiart.org/en/natalia-goncharova/virgin-and-child-1911>

Larionov ve Goncharova Rus sanatında Batı ile ilişkiyi tamamen koparmak isterken Malevich aksini düşünmüştür. Diğer yandan üç sanatçının da ortak noktası Rus kültürünün özüne dönme düşüncesini taşımalarıdır. Larionov ve Goncharova gibi Malevich de Neo-Primitif çalışmalar gerçekleştirmiştir. Malevich'in 1912'de 'Eşeğin Kuyruğu' sergisinde sunduğu köylü temalı çalışmaları da iki boyutlu dekoratif etkiye sahip oluşlarıyla Rus kültürünün lubok ve ikona gibi kaynaklarından faydalanmıştır. Gray'in de belirttiği gibi Malevich'in köylü temalı çalışmaları, Matisse ve Fovların etkisini yansıtırken onun bu zaman yapmış olduğu tarım işçisi temaları, renkler ve resimsel yapı olarak Goncharova'nın 1910-1912'deki çalışmaları ile ilişkilendirilebilir. Gray, Goncharova'nın *Dans Eden Köylüler* çalışmasının Malevich'in bu dönemde doğrudan esinlendiği kaynaklardan olduğunu ifade etmiştir. Malevich'in sadece aynı renk aralığını ve benzer resimsel araçları kullanmakla yetinmemiş olduğunu, sık bir şekilde, seçtiği konu ve başlığının da Goncharova'nın resimleriyle aynı olduğunu belirtmiştir (Gray, 1986, s. 100). Goncharova'nın *Dans Eden Köylüler* çalışmasında figürlerin basitleştirilmesi ve sarı renk kontürler Fovist

etkiyi arttırırken figürlerin tekrarlı hareketleri dekoratif bir etki vermektedir (Şekil 2.21). Malevich'in *Kilisede Köylüler* resminde de aynı şekilde figürlerin yassılaştırılması, sert kontürler, iki boyutlu düzleme bastırılmış yüzlerin tekrarının bir motif etkisi vermesi resmin primitif karakterini ortaya koymaktadır (Şekil 2.22).



Şekil 2.21 Natalia Goncharova, *Dans Eden Köylüler*, 1910-11, Tuval üzerine yağlı boya, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra

<https://www.wikiart.org/en/natalia-goncharova/peasants-dancing>



Şekil 2.22 Kazimir Malevich, *Kilisede Köylü Kadınlar*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 75 × 97,5 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/peasant-women-in-a-church>

Neo-primitivizm pek modern dönemle ilişkilendirilmese de ondaki basitleştirilmiş formlar dinamizmin modernist unsurlarını arttırmıştır. Çünkü tamamlanmamış, mimetik olmayan uzam ve biçimler, tuval üzerinde farklı ifade yöntemlerine yol açmıştır. Aslında modernizmin de etkisiyle bu resimlerdeki tamamlanmamışlık, figürlerin çarpıtılması, kabalaştırılması veya dekoratif etki, mimetik resmin birebir taklidinin yol açtığı kısıtlamalardan kurtararak ressama daha fazla kişisel ifade alanı sağlamış olup, bu anlamda izleyiciden de daha farklı bir algılamaya gerektirmiştir.

Malevich'in *Kovalar ve Çocuklu Köylü Kadını* resminde bir öncekine göre yumuşatılmış kontürler ve biraz daha boyut etkisi veren renk geçişleri görünmektedir. Bu resimde deformasyona uğratılmış orantısız figürler primitif etkiyi yoğunlaştırırken Larionov'un *Danseden Askerler* resminde ise perspektif tamamen kaybolmuş olup, figürler iki boyutlu resim düzlemine bastırılmıştır (Şekil 2.23) (Şekil 2.24). Larionov'un çalışmasında figürlerin bu basitleştirilmesi ve bir motife dönüştürülmesi de lubok etkisini yansıtmaktadır.



Şekil 2.23 Kazimir Malevich, *Kovalar ve Çocuklu Köylü Kadını*, 1912,

Tuval üzerine yağlı boya, 73 × 73 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/peasant-woman-with-buckets-and-a-child>



Şekil 2.24 Mikhail Larionov, *Danseden Askerler*, 1909-1910, Tuval üzerine yağlı boya, 87.95 × 101.92 cm, Los Angeles Sanat Müzesi

<https://collections.lacma.org/node/244007>

2.3 Kübo-Fütürizm

Sembolizmin değerleri ve burjuva dünyasıyla dalga geçen Fütürizm hareketi de eski dünyanın yerine yeni bir dünya yaratmayı arzulamıştır. Ancak bunu yapma yöntemi anti-estetik, Sembolizm karşıtı yıkıcı tavırlar olmuştur. Rus avangardları Kübizm ve Fütürizm hareketlerinin birleşiminde sentetik bir hareket olan Kübo-Fütürizm hareketini başlatmışlardır. Bu aynı zamanda ressamlar ve şairler arasındaki kolektif çalışmaları içeren süreci de tanımlamaktadır. 20. yüzyıl başına gelindiğinde Kübo-Fütüristler, Sembolistlerin ideal bir toplum yaratma düşünüyü devam ettirmekle beraber gelişen teknoloji, Fütürizm ve Kübizm sanat akımlarından etkilenmeleri, Rus kültürünün kendi öznel yönü, onları İtalyan Fütürizmi'nden daha farklı ifade yöntemleri bulmaya yöneltmiştir. Fütürizm Sembolistlerin yeni hayat yaratımı düşüncesini devam ettirmesi açısından Gümüş Çağ'ın kültürünün devamı gibi gözüke de eski geleneklerin yıkılması ve şiirde, resimde tamamen yeni biçimlerin yaratılması söz konusudur. Kübo-Fütüristler de bu deneylerini yaparken, Sembolistler gibi kendilerini yeni hayatın yaratıcısı olarak görmüşlerdir.

Rusya'da Kübo-Fütürist hareketin gerçekleşmesi yetenekli şair ve ressamların bir araya gelmesi ile mümkün olmuştur. Bu şairlerden birisi de bu süreçte etkili rol oynayan Rus şair Velimir Khlebnikov'dur (1885-1922). Üniversitelerde Sembolist

şairlerin çalışmalarına aşina olan ve St. Petersburg'e taşındığında da şiir çalışmalarına devam eden Khlebnikov her ne kadar üniversite derecesi alamasa da edebi çevrelerle yolu kesişmiştir. Weststeijn'in (2012a, 57) çalışmasında belirtildiği gibi kendisini destekleyen Sembolist şair Vyacheslov Ivanov'un (1866-1949) evindeki haftalık edebi toplantıların düzenli takipçisi olan Khlebnikov daha sonra şiirleri sembolist dergi Apollon'da yayınlanacak kadar takdir görmeyince sembolistlerle yolunu ayırmıştır. Bu sırada zaten Vasily Kamensky (1884-1961) sayesinde şiirleri *Bahar* gazetesinde yayınlanmış olan Khlebnikov'un yolu tamamen farklı bir şair ve ressam grubuyla kesişmiştir.

Rus Fütürizmi'nin oluşum süreci St. Petersburg'da tanınmış 'deli doktor' ünvanlı sanatçı Nikolai Kulbin'in (1868-1917) 'Sanatta Modern Eğilimler' sergisinde David Burliuk'un Kamensky ile tanışmasıyla başlamış olup, daha sonra onun aracılığıyla Khlebnikov, Mikhail Matyushin (1861-1934) ve eşi Elena Guro (1877-1913) ile tanışmıştır. Bu şekilde Şubat 1910'da Matyushinler'in evinde yeni bir edebiyat-sanat çemberi oluşmuş olup, bir süre sonra grup, yüzyıllar sonra David Burliuk'in anavatanı olan Dnepr'in ağzındaki İskit toprakları için Eski Yunanca adına dayanan 'Hylea' adını benimsemiştir (Basner, 2012, s.155-156).

1910'un başında bu genç şair ve sanatçıların bir kısmı genel olarak Rusya'da Fütürizm'in başlangıcı olarak kabul edilen *Yargıçlar için Bir Tuzak (Sadok sudei)* isimli kitabı yayınlamışlardır. Khlebnikov ve Kamensky dışında, kitaba katkıda bulunanlar şair Guro ve birçok Fütürist gibi şair ve profesyonel ressam olan Burliuk kardeşlerdir. *Yargıçlar için Tuzak* ve diğer ortak yayınlar, herhangi bir bildiri içermemiş olup, *Halkın Beğenisine Tokat* manifestosu sadece iki yıl sonra gelmiştir, o sırada Kamensky ve Khlebnikov çevresindeki grup, son derece aktif Vladimir Mayakovsky (1893-1930) ve Aleksei Kruchenykh (1886-1968) tarafından desteklenmiştir. 20 Şubat 1909'da Fütürizm manifestosu'sunu yayınlayan Filippo Marinetti'nin (1876-1944) 1914'deki ziyaretinden iki yıl önce Rus Fütüristleri, Fütürist kelimesinin Slavik kökenli karşılığı olan 'Budetliane' ismini almış olup, 1912 Aralık ayında kısmen İtalyan Fütürist iddialarına bağlı *Halkın Beğenisine Tokat* manifestosunu yayınlamışlardır (Ioffe ve White, 2012, s.11-13). Bu manifestoda Fütüristler, kendilerini kültürel kurumun ve geçmişin tüm edebiyatının şiddetli muhalifleri olarak ilan etmişlerdir. Bu manifesto aslında sıradan halkın zevkinden çok Entelijensiya'nın elit zevkini hedef almıştır. Sembolizm'in de dahil olduğu yüksek kültürle ve Rus kültürüne mal olmuş önemli düşünürlerle dalga geçilen bu manifestoda

Fütüristler eski dili reddederek tamamen yeni dilden keyfi şekilde kelimeler türetebilme haklarından bahsetmişlerdir. Fütüristlerin amacı sanatı yüksek değerlerinden kopararak toplumun ve hayatın içine almaktır.

Markov, eskiden Hylea grubu olarak bilinen bu sanatçıların 1913 yılında Kübo-Fütürist olarak bilinmeye başlandığından ve Kübo-Fütürist dönemi ifade eden 'Kübo' ön ekinin kaynağını belirlemenin zor olduğundan bahsetmiştir. Bunun daha önce 'Hylaenler' olarak bilinen şair grubunun o dönemde aktif olan Ego-Fütüristlerden ve İtalyan Fütüristlerden kendilerini ayırmak için aldıkları isim olduğunu, diğer yandan bu şairlerin birçoğunun resimle uğraşıyor olmalarından dolayı bu ekin, Kübist resim ile Moskova Fütürist fikirleri arasındaki bağlantıyı ifade etmek için de kullanıldığını belirtmiştir (Markov, 1968, s. 118). Bu 'kübo' ön ekinin tam olarak şairlerden mi resimlerden mi geldiği kısmı aydınlatılamamakla beraber yine de Kübo-Fütürist dönemin şairler ve ressamlar arasındaki yoğun bağlantıyı ifade eden bir dönem olduğu söylenebilir. Bu dönemin ise hem şairlerin hem de ressamların üretimleriyle daha çok hareketin su yüzüne çıkmaya başladığı 1912 yılı ile daha sonra Rus avangard sanat tarihinde büyük etki yaratacak Malevich'in Süprematizm sergisinin gerçekleştiği ve Süprematizm'in yükseldiği 1915 tarihine kadar etkili olduğu söylenebilir.

Avangard sanat, gelenekleri reddetmesiyle özünde aykırılık ve deneysellik barındırmaktadır. İtalya'daki Fütürizm hareketi de bir başkaldırı olup, zaten Marinetti'nin 1909 yılında yayınlanan manifestosunda şiddete özendirilen bir hareket söz konusudur. İtalyan Fütüristler performanslarında şiirlerini okurken veya sanat icra ederken aynı zamanda başkaldırıya yol açma düşüncesiyle kalabalığa bağırıp, tahrik edici hareketlerde bulunmuşlardır. İtalya'daki Fütürizm hareketi sanatçıların çeşitli şekillerde aykırılıklar sergiledikleri, tahrik etme ve yıkıma dayalı, olaylı tiyatro performanslarına sahne olan agresif bir harekettir. Her ne kadar Marinetti'nin fikirleri Rusya'da eleştirilmiş olsa da Rusya'daki Kübo-Fütürist hareketin sanatçıları da benzer performanslar sergileyip geleneklere meydan okumuşlardır. Bu Kübo-Fütürist hareket, sanatçılar için kabul edilmiş değerlerin ve geleneklerin dışına çıkabilmek için her tür deneyi yapabildikleri bir süreç olmuştur. Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) yeniyi yapmak için eskinin yıkılması gerektiğini iddia ettiği gibi avangard sanatçılar da eski değerleri yıkmaya başlamışlardır. Bunlardan birisi de sanatın burjuvaya hizmet etme amacıdır. Bu sanat ile hayat arasındaki sınırları eritme amacı taşıyan yıkıcı anti-sanat hareketler, kendini daha çok Fütürist şairlerin şiirlerinde, tiyatro

performanslarında ve sanatçıların gündelik hayatlarındaki taşkınlıklarında göstermiştir. Diğer yandan İtalyan Fütürizmi ile Rusya'daki hareket birçok açıdan 1916'da ortaya çıkan Dada hareketinde ortaya çıkan eylemleri teşvik etmiş olabilir. Gray'in (1986, s.187-187) de belirttiği gibi Kübo-Fütüristlerin giydiği gülünç maskeler ya da yüzlerini boyamaları, *Güneşe Karşı Zafer* operasında aktörlerin vücutları kadar uzun olan 'papier-mache' kafaları takmaları ve sahnede anlamsız sözler sarf etmeleri, toplum içinde dalaşma, resim ve şiirlerde kullanılan sokak dili gibi eylemlerin hepsi kendileriyle dalga geçme fikrine dayanmaktadır. Dolayısıyla Kübo-Fütürizm'in Dada hareketini öncelemiş olabileceği düşünülebilir.

Ruslar, Marinetti ile kıyaslandığında modern hızın daha metafizik bir tezahürünü yaratmışlardır. Rus Fütüristlerinin genel olarak dünyevi İtalyan Fütürizm'ine göre hızın daha varlıksal yönü üzerinde duran, daha soyut, daha mistik bir dünyaya yönelen bir Fütürizm iddiası taşıdıkları ifade edilmiştir (Harte, 2009, s. 39-40). Pyotr Ouspensky'nin (1878-1947) dört boyutlu hareketin üç boyutlu uzam üzerindeki etkilerinin yanlış duyumsanmasından dolayı geleneksel zaman anlayışının kusurlu olduğuna dair fikirleri, Gonharova ve Larionov'un kendilerini Fütürist ideoloji ve estetikten ayırmalarını sağlamıştır. Çünkü onların geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek konusunda herhangi bir ayırım yapmayan görüşleri, Marinetti'nin geçici Fütürizm görüşü ile uyuşmamaktadır (Parton, 2011, s.30-31). Kendilerini kolayca İtalyan Fütürizmi'nden ayırmalarını sağlayan diğer nokta ise Rusya'nın aslında hiçbir zaman İtalya gibi bir Rönesans kültürüne sahip olmaması olup, bu nedenle geçmişin modern sanat adına İtalya'da olduğu kadar bastırılması gerekmemiştir (Markov, 1968, s.154). Rus Fütürizmi'nin gerisindeki düşünceler daha ütöpik karakterdedir. Teknolojinin rasyonelliği yine Rus düşünürlerin elinde irrasyonel bir boyut kazanmıştır. Marinetti'nin geçmişe tamamen sırtını dönmeyi önermesi, Rus avangardlarında geleceğe daha iyi bakabilmek ve daha yenilikçi olabilmek için geçmişten destek almak şeklinde olmuştur.

Rusya'da Kübo-Fütürist dönemin en özgün taraflarından birisi de şair ve ressamların birlikte eserler üretmeleridir. Bu dönemin en önemli eserlerinden birisi olan *Güneşe Karşı Zafer* operası Kruchenykh, Malevich, Matyushin ve Mayakovsky'nin katkılarıyla 1913 yılında sahnelenmiştir. Malevich sahne dekorunu ve kostümleri, Matyushin müziğini, Khlebnikov prelüdü ve Kruchenykh ise sözleri hazırlamıştır. Valentine'nin (2016) de ifade ettiği gibi sanatçıların kalıpların dışında düşünerek soyut sanatın özgün bir formunu yarattıkları bu opera, Rusya'nın sivil

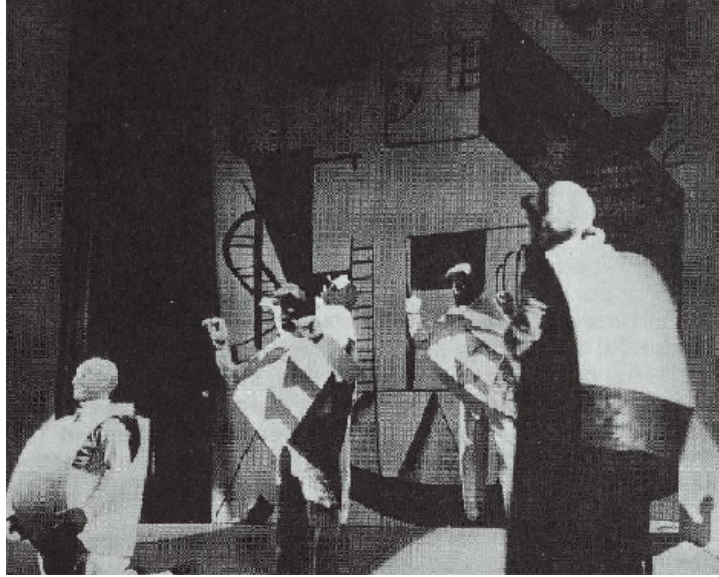
savaş, protestolar, başkaldırıışlar ile dolu tarihini yansıtmıştır. Valentine bu oyunun son zamanlarda sergilenen diğer Fütürist operalara göre en cüretkar ve başarılı tiyatro olayı olarak kabul edildiğini, aynı zamanda müzikten daha çok konuşma içermesi ve bir opera sunumundan çok farklı olmasından dolayı bir anti-opera olarak görüldüğünü belirtmiştir. Bu oyunda 20. yüzyılda insanın bağımlı olduğu doğadan, makinanın doğayı hükümsüz kılmasıyla özgürleşmesinin ele alındığını, güneşin Rus halkı ve onların kültürü için güzellik, hasat ve huzuru temsil eden sembolik formunun yok edildiğini de ifade etmiştir (Valentine, 2016, s. 39-41). Bu operada diğer nokta Sembolizm'deki kadın olgusunun önemine karşın 'süper insan' olarak erkeklerin ön plana çıkmasıdır. Güneşin yok edilmesinin yer aldığı ilk sahnede şu diyaloglar geçmiştir: “Güneş, tutkuları taşıyordun ve onları yanan bir ışınla yaktın. Üzerine tozlu bir yorgan çekeceğiz. Seni beton bir eve kilitleyeceğiz” (Douglas, 1981, s. 73). Bu sahnede çökmekte olan geçmişi temsil eden güneş gökyüzünden koparılarak bir kutuya kilitlenmiş olup, güçlü adamlar tarafından onun için bir cenaze töreni düzenlenmiştir. Şekil 2.25'de *Güneşe Karşı Zafer* operasının set tasarımı ve aykırı kostümler ile oyuncular görünmektedir. Şekil 2.26'da ise Malevich'in opera için tasarlamış olduğu kostüm tasarımları görünmektedir.

Bu opera garip dili, müziği, kostümleri ve set tasarımlarından dolayı hiçbir şekilde izleyici kitlesi ve eleştirmenlerce anlaşılamamıştır. Bu operanın esası, sanatta, edebiyatta ve müzikte mantığın ve geleneğin bütün formlarının reddedildiği, Rus direktör Nikolai Nikolayevich Evreinov (1879-1953) tarafından türetilen bir ifade olan 'Alogizm'e⁸ dayanmış olup, *Güneşe Karşı Zafer* operasında Kruchenykh yeni bir edebi teknik olan 'Zaumny'⁹ dilini de dahil etmiştir (Valentine, 2016, s.40-41). Taidre'nin belirttiği gibi *Güneşe Karşı Zafer* operasında bilim ve teknoloji, doğa üzerinde hakimiyet sağlamış olup, dünyevi mantığı ve eskiyi temsil eden güneş ışınları insan tarafından yaratılmış elektrik ışığı ile değiştirilmiştir. Bu operanın teknolojiyi överek, onun biyolojik ve kozmik güçlere karşı zaferini simgelediğini de ifade etmiştir (Taidre, 2014, s. 115). Oyunun sonunda dünya zifiri karanlıkta bırakılarak ve Rus geleneğinin yıkılışı temsil edilerek yeni bir geleceğe yol açılmıştır (“Stories of Iconic Artworks”, t.y.). Bu operada çeşitli geometrik elemanlar dahil edilmiş olup,

⁸ Alogizm, antirasyonel veya anlamsız unsurlardan yararlanan, 20. yüzyılın başlarında Rus avangardından ortaya çıkmış olan bir resim ve yazı hareketidir. Rus Fütürist şairler bu yöntemi deneysel şekilde şiirlerinde kullanırken, Malevich de parçalanmış imaj, kelime ve buluntu objelerle resimlerinde kullanmaktadır.

⁹Zaumny fütürist şairlerin çeşitli kelime oyunları ve cümle yapılarının bozulmasıyla yarattıkları yeni bir dildir. İngilizce olarak zaum diye de geçmektedir.

Süprematizm'in unsurlarını gözlemlemek mümkündür. *Güneşe Karşı Zafer* operasındaki mantık ötesi dize ve Malevich'in kostüm tasarımları ile kombinlenen uçaklar, atletler ve sirk benzeri karakterleriyle hızın tanıtık görüntülerinin ve dışavurumlarının yol açtığı dinamizmin Fütüristik ütopya ile yakın ilişkisini vurguladığı belirtilmiştir (Harte, 2009, s.130).



Şekil 2.25 Kazimir Malevich, *Güneşe Karşı Zafer* Set Tasarımı, 1913

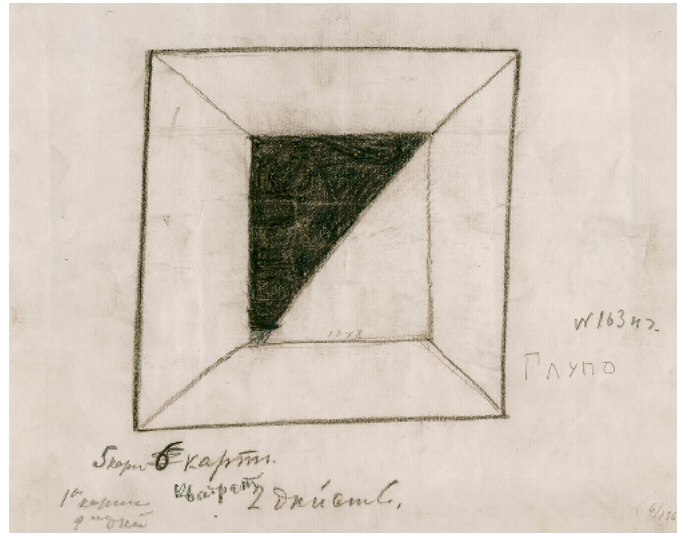
https://historiesdrawingsprints.com/courses/art-since-1900/kazimir-malevich/18_artstor_103_41822001715117/#main



Şekil 2.26 Kazimir Malevich, *Güneşe Karşı Zafer* için kostüm tasarımları, 1913, Kağıt üzeri grafit, suluboya ve mürekkep, St. Petersburg Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi

<https://www.imj.org.il/en/content/victory-over-sun-russian-avant-garde-and-beyond-8>

Malevich'in *Siyah Kare* eserini ortaya çıkaran fikrin 1913'deki *Güneşe Karşı Zafer* operası ile ilişkisi bulunmaktadır. Malevich'in sonradan Süprematizm'in temel yapı taşını oluşturacak olan bir beyaz ve siyah kare içeren soyut çalışması ilk defa sahne arkasında kullanılan perdelerde kullanılmıştır (Valentine, 2016, s. 43). Bu operada kullanılan sahne arkası perdelerinde bir köşegen ile ortadan bölünmüş bir yarısı siyah diğer yarısı beyaz olan bir kare kullanılmıştır (Şekil 2.27). İşte bu karenin sanatçının daha sonra meşhur olacak ve biçimsel yaklaşım olarak benzerliği hissedilebilecek *Siyah Kare* için bir öncü olduğu düşünülebilir (Şekil 3.9). Bu operadan sonraki iki yıl boyunca Malevich sürekli Süprematist fikirlerini geliştirip, bu resimlerden oluşan sergiler düzenleyip, teorik bir temele oturttuğu üst bir sanat sistemini ifade eden Süprematist manifestosunu ortaya atmıştır.



Şekil 2.27 Kazimir Malevich, *Güneşe Karşı Zafer* operası için tasarım, Kağıt üzeri grafit, 1913, St. Petersburg Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi

<https://www.imj.org.il/en/content/victory-over-sun-russian-avant-garde-and-beyond-8>

Rus Fütürizmi'nin İtalyan Fütürizm hareketinden en ayırt edici özelliği, ressamlar ve şairlerin kolektif bir çalışma halinde yayınlar üretmeleridir. Bu dönemde büyük bir yaratıcı enerji içerisinde ve çeşitli deneysel metotlar ile birçok Kübo-Fütürist kitap yayınlanmıştır. Bu kitapların üretim süreci, el boyaması oluşları, lubok, el yazmaları gibi birçok eski kültürel malzemeden ilham almaları, dilde geleneklerin dışında deneysel ve yenilikçi yaklaşımlar içinden çıkması, Fütürist hızın illüstrasyonlarını ve Kruchenykh'in ifade ettiği kendi kendine yeten kelimeleri

içermesi Kübo-Fütürist süreci oldukça özgün yapan etmenlerdendir. İtalyan Fütüristlerin şiir denemelerinde sözcüğün grafik şeklinin potansiyeli, sonuçta yine de şiir boyutunda kaldığından özgünlük konusunda yeterli olamamıştır. Oysa Rus Fütürist hareketin özgünlüğü resim ve şiirlerin birliğinden ileri gelmektedir.

Rus Fütürizmi, yirminci yüzyılın ikinci on yılının başında ‘Kübo-Fütüristler’, ‘Ego-Fütüristler’, ‘Santrifüj ’ve ‘Mezzanine’ gibi birkaç gruptan oluşmuş olup, bunlardan en çok bilineni çoğu şair olduğu kadar sanatçı da olan Kübo-Fütüristler Mayakovsky, David Burliuk, Vasily Kamensky, Velimir Khlebnikov ve Alexei Kruchenykh’dır (Weststeijn, 2012b, s. 70-71). Khlebnikov’un ‘zäumny’ olarak bilinen mantık ötesi dili, 1912’de Fütüristlerin ilk manifestosu olan *Halkın Beğenisine Tokat* manifestosunda kamuoyuna duyurulmuştur. Harte’nin (2009) de ifade ettiği gibi birçok ‘Kübo-Fütürist’, ‘Ego-Fütürist’ ve ‘Mezzanine’ şairleri kelimeleri dizelerdeki kuralcı yerlerinden etmek suretiyle dinamizmin temsili olmayan bir formuna özenmiş olup, burada standart dilsel formdan uzaklaşan dilsel bir objesizlik, şiirsel bir soyutlama söz konusudur. Bu kelimelerin kendi kendine yetebilme Rus Fütürist düşüncesinin, onları Batı Fütüristlerinden farklılaştırma ve dil yoluyla soyutlaşma konusunda teşvik ettiği de belirtilmiştir (Harte, 2009, s.67-68). Mayakovsky’e göre modern hayatın ritmi daha farklı, hızlı ve hararetli olduğu için şiirin de bu yeni yaşamla birlikte gitmesi ve kelimeyi tanımlamak veya tarif etmek yerine, kendi başına bir şeyleri ifade etmesi gereklidir; şair fütürist şiirin sadece bir işaret, sembol olmaktan ziyade rengi, ruhu ve kokusu olan kendi başına bir organizma olması gerektiğini de ifade etmiştir (Markov, 1968, s. 135).

Markov (1968, s.128) yeniyi ve geleceği anlatabilmek için yeni kelimelere ve kombinasyonlara ihtiyaç duyan Fütüristlerin cümlelerin hatalı yapılarının hareketi ve dünyanın yeni algısını gerçekleştirmeye yaradığını keşfettikleri için grameri ve söz dizimini bozduklarını, ne kadar düzensizlik getirirlerse o kadar iyi olacağını düşündüklerini belirtmiştir Weststeijn’in (2012a, s.58-59) çalışmasında belirttiği gibi Fütüristler, kelimeleri daha yüksek bir gerçekliği veya felsefi bir fikri tanımlamak için kullanan Sembolistlerin aksine, dilin kendisini şiirin kaynağı olarak görmüşlerdir. Weststeijn, soyut ressamların artık gerçekliği taklit etmekle ilgilenmemeleri, artık kendilerini renkler ve çizgilerle sınırlandırmaları gibi, Fütürist şairlerin de kelime, harfler ve seslerin kendisine odaklandıklarını ifade etmiştir. Fütüristler kelimenin anlama bağlılığının oluşturduğu kısıtlamayı keşfedip, özgür, mantığın ötesinde ve evrensel olabilecek bir dil yaratmak istemişlerdir. Markov, geçmişin sanatçıları fikir

aracılığıyla kelimeye giderken, Fütüristlerin kelime aracılığıyla direkt bilgiye gitmek istediklerini belirtmiştir. Ayrıca sezginin varolan algılama, düşünce ve kavrama ek olarak dördüncü birim olarak oluştuğunu ifade etmiştir. Kelimenin sadece fikri değil, aynı zamanda Kruchenykh'in irrasyonel kısımlar, mistik, estetik olarak belirttiği mantık ötesi olanı taşımakta olduğunu ve kelimenin anlamını aştığını belirtmiştir (Markov, 1968, s. 127). Geleceğin dilini yaratmak isteyen Khlebnikov ise sadece geleceğe bakan Fütüristlerden ayrı olarak aynı zamanda geçmişten, özellikle de Slav halklarının uzak geçmişinden, efsanevi tarihinden de faydalanmıştır (Weststeijn, 2012a, s.58-59)

Neo-Primitivizm'de olduğu gibi Rus kültürünün, doğu ile kendi değerleriyle ne kadar iç içe olduğu Fütüristlerin kendi ülkelerinin çok çeşitli ilkel sanat formlarından yararlanmış olmalarıyla desteklenmektedir. Sanatçıların eski Rus tezhipli el yazmaları, minyatürler, ahşap oymalar, ikonalar, elle boyanmış dini gravürler, önceden hristiyanlaştırılmış Rusya'dan kalma antikalar ve eserler (özellikle İskitler ve diğer Asya halklarına ait olanlar), lubki, blok kitaplar, oyuncaklar, hediyeleşmeler ve nakışlar gibi halk sanatı ve diğer yandan çocuklar, kendi kendini yetiştirmiş sanatçılar, Sibiry ve Orta Asya'nın göçebe kabileleri gibi kaynaklardan yararlandığı belirtilmiştir (Ash, 2002, s.33). Fütürist kitapların yaratılmasında da bu tip kültürel kaynaklardan faydalanılmış olup, Fütürist kitaplar özünde doğal etkiler içermiştir. Markov'un (2012, s.32-35) belirttiği gibi Kruchenykh'in kitapları, çoğunlukla Goncharova ve Larionov tarafından resmedilmiş olup, metinler ya elle yazılmış ya da eşit olmayan boyutta damgalı harflerle elle basılmış gibidir. Markov, her türlü yanlış baskı veya hatanın yanı sıra silme veya düzeltme ile dolu olduğunu, çizimlerin ise ya halk sanatı açısından ilkelci üslup taşıdığını ya da çocukların çizimlerini taklit ettiğini ifade etmiştir. Kübo-Fütürist kitaplardan Ocak 1913'te yayımlanan *Pomad'in* üçü hileli bileşik tekerlemeler ve bir düzineden az şiir içeren çok küçük bir kitap olduğu belirtilmiştir. (Şekil 2.28).



Şekil 2.28 Aleksei Kruchenykh & Mikhail Larionov, *Pomad*, 1913, 12
litografi (kapak dahil) ve litografli el yazması metin içeren kitap,
15.1 x 10.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://expo-larionov.org/en/chronology/>

Markov'un (2012, s.35) çalışmasında belirtildiği gibi Kruchenykh *Pomade* kitabında ana uygulayıcılardan ve teorisyenlerden biri olacağı *Zaumny*'i tanıtmıştır. Markov, şiirin bazıları Rusça veya Ukraynaca kelimelere biraz benzeyen enerjik tek hecelerle başladığını, ardından üç heceli, kaba bir görünüşe sahip bir sözcüğün izlediğini ifade etmiştir. Bir sonraki kelime, bir kelimenin bir parçası gibi görünürken ve son iki satır sırasıyla hecelerle ve sadece düz harflerle doluyken, şiirin tuhaf, Rusça olmayan bir heceyle bitmekte olduğunu belirtmiştir.

*“dyr bul shchyl
ubeshshchur sum
vy so bu
r l èz ”*

(Markov, 2012, s. 35)

Harte (2009, s. 74-75) Kübo-Fütürist şair Mayakovsky'nin, açık bir dinamizm yaratmanın bir yolu olarak, anlaşılır söz dizimi üzerinde 'resimsel geçiş' yöntemini kullandığına dikkat çekmiştir. Mayakovsky'nin kentsel imgeler arasında bu kadar hızlı bir şekilde kayıp biçimci bir anlamda zorlaştırarak ve bir satırdan diğerine geleneksel

olarak düzgün bir okumayı zayıflatarak okuyucuyu şiir boyunca çok yavaş hareket etmeye zorladığını ifade etmiştir. Ayrıca Mayakovsky'nin ünlü 1913'daki *Sokaktan Sokağa* şiirinin açılış satırlarının bu örneği sunduğunu, bir veya iki heceden oluşan satırlar, sonraki satırın hecelerine yaklaşık olarak yansıtıldığı için, *Sokaktan Sokağa* şiirinin görsel olarak kendisini ileri doğru itiyor gibi görüldüğünü belirtmiştir.

“ У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.
[S-
treet.
Faces
of
Great Danes are more sev-
ere than
years.
Ov-
er
iron horses
from the windows of running homes
jumped the first cubes.]” (Harte, 2009, s.75)

Mayakovsky, *Sokaktan Sokağa* şiiri, 1913

“Cad-

de
Yüzleri
Büyük danimarkalıların
Daha çe-
tin yıllardan.
ü-
ze-
rin-den
demirden atların
Peşpeşe evlerin pencerelerinden
atlayıverdiler ilk küpler.”

Mayakovsky, *Sokaktan Sokağa* şiiri türkçe çevirisi

Harte'nin belirttiği gibi Mayakovsky ve Rusya'daki diğer Fütürist şairler için, kelimenin şekil ve akustik dokusu olan Şiirsel 'faktura (doku)' ilk olarak David Burluk'un *Halkın Beğenisine Tokat* manifestosunda çıkan *Doku* adlı makalesinde tanıtılmış olup, bu kavram 'Kaydırma' gibi, doğrudan Kübo-Fütürist resmin görsel dinamiklerine karşılık gelmiştir. Kübo-Fütürist şairlerin ünsüzlerin işitsel bir tını ile birlikte tekrarına ve birikimine dayanan yeni, gergin bir kelimenin dokusunu yani faktura'yı teşvik ederek kendi çalışmalarını Rusya'nın Sembolist şairlerine atfedilen daha yumuşak şiir tarzından ayırt etmelerini sağladığı da düşünülmektedir (Harte, 2009, s.77).

Harte, Kübo-Fütüristlerin, 1914'e kadar resimsel olarak canlı şiirsel biçimler aracılığıyla dinamizmin soyut ifadesini sürdürmelerinin en belirgin resimsel biçim örneğinin *Kış Treni* şiirine ait olduğunu belirtmiştir. Harte, aynı zamanda şiirin tek kıtasının tersine çevrilmiş piramit şekli, tren teması ve onun ileriye dönük hareketiyle uyum içindeyken, *Kış Treninin* duyuşal izlenimler dizisi ile hızlı soğuk bir tren yolculuğundan yükselen fiziksel ve şekil duyuları çağrıştırdığını tasvir etmiştir. Burluk'un bariz ters piramidinin, uzak manzaranın içinde ortadan kaybolan trenin görüntüsünü en sonunda tek bir harfe, kalın 'R' harfine indirgenmiş şekilde taklit ettiğini de ifade etmiştir (Harte, 2009, s.91-92). Bu resim imaj içermediği halde resimsel bir şekilde düzenlenen bir şiiri göstermektedir. Kelimenin anlamından daha

büyük olması gibi, şiirin görsel düzenlemesi ve biçimi kendi başına bir anlam ifade etmektedir.

“Склонений льдистых горнее начало

Тропа снегов = пути белил

Мороз = укусы = жало

И скотских напряженье жил

Шипенье пара

Лет далеких искр

уход угара

диск

P. ”

“The mountainous beginning of icy declinations

The path of snows = the routes of whiting

Frost = bites = a sting

And the tension of bestial tendons

The hissing of steam

The flight of distant sparks

fumes vanishing

disk

R. ”

(Harte, 2009, s.92)

David, Burluk, Kış Treni Şiiri

Buzlu yokuşların dağlık başlangıcı

Karların yolu = toz tebeşir rotaları

Don = ısırık = acı

Ve hayvani tendonların gerilimi

Buharın tıslaması

Uzak kıvılcımların uçuşu

kaybolan duman

disk

R

Kış Treni Şiiri türkçe çevirisi

Rus biçimcileri okuyucunun alışık olduğu dilden farklı ve özel bir dil kullanarak, edebiyatta alışıldık anlamın ve bağlantıların dışına çıkarak, ‘yabancılaştırma’ uygulamışlardır. Erlich’in ifade ettiği gibi bu yaratıcı deformasyon eylemi, rutinin dışına çıkarak, sıradan algının otomatizmini yerinden etmektedir. Şairin, farklı kavramları yan yana getirerek nesneyi alışılmış bağlamından kopararak, sözlü klişelere ve bunlara eşlik eden stok tepkilere bir darbe indirerek, nesnelere ve onların duyuşal dokusuna dair yüksek bir farkındalığa zorladığı ifade edilmiştir (Erlich, 1973, s. 629). İşte buna benzer ama daha uç noktada bir durumun Rus avangard şiirlerinde gözlemlenebildiği söylenebilir. Çeşitli ses oyunları, hecelerin atlanması, değiştirilmesi, biçimsel farklılıklar gibi durumlarla okuyucunun alışık olduğu otomatik algı sekteye uğratılıp, bir nevi yabancılaşma uygulanmaktadır. Burada bilinçli bir yabancılaştırma kullanıldığı şüphelidir. Bu sonuç daha çok kullanılan yöntemin bir yan etkisi olarak ortaya çıkmaktadır. Yine de burada bir anlaşılma kaygısından ziyade dili alt üst etme düşüncesi söz konusudur. Bu şiirler herhangi bir anlama karşılık gelmeyip, izleyicinin algısının alıştığı düzene aykırı biçimleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Biçim tamamen anlamın önüne geçmektedir. Fütüristler nasıl herhangi bir anlama karşılık gelmeyen günlük hayattaki performanslarıyla sanat ve hayat arasındaki sınırları eritmek istiyorlarsa dilin de yapısını tümüyle değiştirerek, sanatın yüksek dilini yok ederek ve biçimi anlamdan özgürleştirerek sanat ve hayat arasındaki sınırların eritildiği yeni bir hayat yaratımı düşüncesini beslemektedirler.

Zaumny şiirlerinin ressamların illüstrasyonları ile birlikte yer aldığı Kübo-Fütürist kitaplar ise oldukça özgün bir iş birliğini ortaya koymaktadır. Aslında kitaplarda yer alan şiir ve illüstrasyonların birliği, bir şekilde 1946’da Isidore Isou (1925–2007) tarafından kurulacak olan nispeten Dadaizm ve Sürrealizm hareketlerinden etkilenecek ‘Letrizm’ hareketini de etkilemiş olabilir. Zaumny şairlerinin kelimelerle deney yaptıkları ve kendi kendine yeten kelimenin varlığı gibi Letrizm hareketinde de harfler, kelimeler, semboller herhangi bir mesajı veya anlamı iletmek yerine kendi başına bir ifade biçimi oluşturmaktadırlar. Artık anlamsal yüklerinden kurtulmuş şekilde hem figüratif hem soyut olanı ifade edecek sanat objeleri haline gelmişlerdir. Letrist eserlerde harflerin resimlere, fotoğraflara dahil edildiği ‘hipergrafik’ denilen melez bir yapı oluşturulmaktadır (Takac, t.y.). İşte Letristlerin bu eserleri Kübo-Fütürist ressam ve şairlerin gerçekleştirdikleri ortak yayınlarda bir araya getirilmiş illüstrasyonlar ve zaumny sözcüklerinin birliğine benzemektedir. Yine de genelde Fransız şair ve sanatçı Gabriel Pomerand’ın (1926-

1972) örneğinde olduğu gibi Letristlerin çalışmalarında bu harflerin, sembollerin resimsel unsurlarla birleşimi kendi görsel karakterini kaybettirip, grafiksel bir dokuya dönüşmektedir (Şekil 2.29). Kübo-Fütürist kitaplarda ise bu durum daha farklıdır. Olga Rozanova ve Alexei Kruchenykh'in *Patlama*¹⁰ kitabında zaumny diliyle yazılmış kelimeler hala görsel olarak resimli kısımlardan ayırt edilebilir haldedir (Şekil 2.30).



Şekil 2.29 Gabriel Pomerand, *Loyolalı Aziz Ignatius'un Ruhani Egzersizleri*, 1951, Tuval üzerine yağlı boya, 64x54 cm

<https://www.mauricelemaitre.org/what-is-lettrism/>

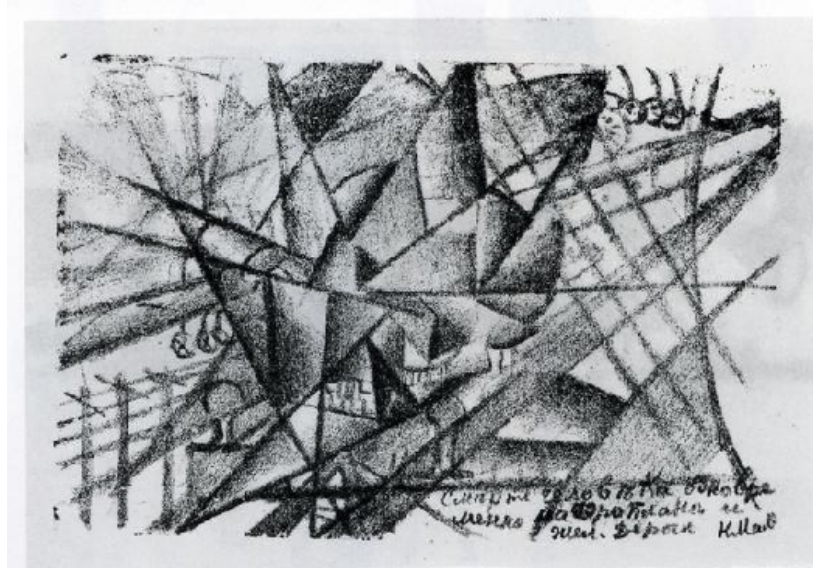


Şekil 2.30 Olga Rozanova ve Alexei Kruchenykh, *Patlama* kitabının bir sayfası, Litograf, Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles

<https://materialtexts.wordpress.com/2013/03/19/may-3-nancy-perloff-on-unlocking-the-semantics-of-sound-in-the-russian-futurist-book/>

¹⁰ Rusça orijinali Vzorval olarak geçmektedir.

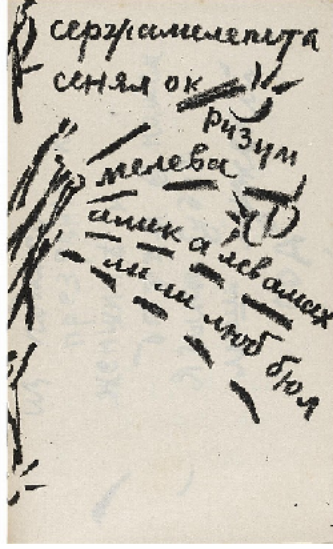
Patlama eserinin bir sayfasında Malevich'in *Bir Adamın Uçakta ve Demiryolunda Aynı Anda Ölümü* illüstrasyonu Kruchenykh'in dizesi ile birleştirilmiştir. İllüstrasyonun, dönemin hızının iki sembolü olan uçak ve demiryolunun bulanık imajlarını bir dizi açılmalı dinamik çizgi ve geometrik formla gösterirken, aynı zamanda hızın tehlikeli doğası ve eşzamanlılık konseptine vurgu yaptığı ifade edilmiştir (Harte, 2009, s. 132-133). Bu resim Malevich'in genelde gri metalik geometrik unsurlarla oluşturduğu Kübo-Fütürist çalışmalarından farklı şekilde İtalyan güç çizgileriyle betimlenen yoğun Fütürist etkileri barındırmaktadır. Ulaşımı ve hareketi simgeleyen çizgilerin kesişmesi ve geometrik planları oluşturması Fütürist hızı ve dinamizmi göstermektedir (Şekil 2.31).



Şekil 2.31 Kazimir Malevich, *Bir Adamın Uçakta ve Demiryolunda Aynı Anda Ölümü*, 1913, *Patlama* kitabı için litografi illüstrasyonu, 9.1 x 14 cm, Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles

<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/death-of-the-man-on-the-airplane-and-on-the-train-at-the-same-time-illustration-for-1913>

Kruchenykh'in bu döneme ait şiir kitaplarında oldukça dinamik, el yazısıyla yazılmış mantık ötesi dizeler, *Patlama* eserinde bol miktarda yer almıştır. *Patlama'nın* resimli bir sayfasında, Zaumny sözcükleri ve harfler hızlı bir şekilde sayfanın solundaki yapıdan yukarıya ve aşağıya doğru fırlamış gibi görünmektedir. Aradaki yatay ve kesik çizgiler de bu dinamik etkiyi arttıran bir görsel sunmaktadır. (Şekil 2.32)

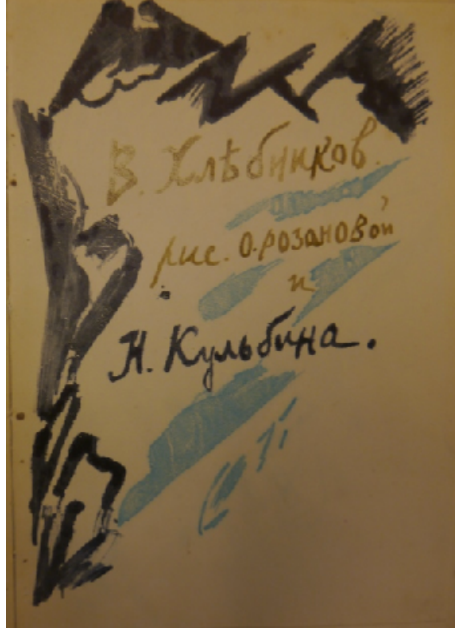


Şekil 2.32 Aleksei Kruchenykh, *Patlama* eserinin bir sayfası, 1913

<https://www.invaluable.com/auction-lot/kruchenykh-aleksei-177-c-6dedde7091>

Gurianova'nın (2002, s. 25-26) çalışmasında belirttiği gibi 1912'de avangard için yaratıcı bir laboratuvar işlevi gören ilk litografik kitaplara ilham veren ve onu üreten Kruchenykh, sanatçıları yazarlarla aynı zemine yerleştirerek onları kitapların ortak yazarları ve yaratıcıları yapmıştır. Gurianova böylece Fütüristlerin, mümkün olan en ekonomik şekilde çalışarak, makinalarla ve yayın kuruluşlarıyla uğraşmadan nihai ürün üzerinde tam bir sanatsal kontrol elde ettiklerini ifade etmiştir. Ayrıca Fütürist kitapların estetiğinin önemli bir parçasının dokunsal, fiziksel kalitesi olduğunu, bu kitapların neredeyse avuç içi boyutunda, ucuz, zengin dokulu pürüzlü kağıtların kullanıldığı (bazen gösterişli duvar kağıtlarının da kullanıldığı), belirli renk tonlarına sahip kitaplar olduğunu da belirtmiştir. Kitapların kalitesine önem veren Rus Fütüristlerin, sadece şairin veya sanatçının kendi elindeki orijinal el yazmasının, dizenin müziğini, dokusunu ve ritmini tam olarak aktarabileceğine inandıklarını da eklemiştir. Gurianova (2017, s.138) Rus Fütüristlerin kitaplarını yaratırken faydalandığı yirminci yüzyılın çağdaş Eski İnanç kitaplarının orijinal Ortaçağ Rus ve Bizans kitaplarından daha ucuz ve daha erişilebilir olmasından, aynı zamanda çocuklar dahil çağdaş okuyucu için daha samimi ve kullanıcı dostu olmasından dolayı aynı etkileri elde etmek isteyen Fütüristler Larionov, Rozanova ve Kruchenykh'in de kendi kitaplarında elle eklemeler yaptıklarını belirtmiştir.

Khlebnikov ve Kruchenykh'in *Te li le* kitabında Olga Rozanova (1882-1918) tarafından yedi tonlu bir hektografik baskı tekniği kullanılmıştır (Gurianova, 2017, s.138). *Te li le* kitabının deneysel bir görüntü sunan sayfasında gelişigüzel bir siyah soyut yapı, yarım bir çerçeve görevi görüp, onunla zıtlık oluşturan pastel mavi rengi ve el yazısı ile yazılmış kelimeleri çevrelemektedir (Şekil 2.33).



Şekil 2.33 Velimir Khlebnikov ve Olga Rozanova'nun *Te li le* kitabından sayfa, 1914

<https://blogs.bl.uk/european/russia/page/14/>

Ash'in (2002, s. 34-35) de çalışmasında belirttiği gibi Rus sanatını ve şiirini yeniden canlandırarak Rus halkının ruhunu ve geleneklerini daha iyi yansıtan, 'Yüksek' ve 'Alçak' sanat arasındaki çizgileri bulanıklaştıran bu kitaplar, gündelik hayatın ve kutsal olanın görüntülerine eşit bir saygı göstermişlerdir. Ash, Fütüristlerin kitap adlarında dini metinlere atıfta bulunarak eserleri ile el yazmaları arasında bir bağ oluşturmalarının da bunu gösterdiğini ifade etmiştir. Bu durum gerçekten de Fütürist sanatçıların hayat ve sanat arasındaki sınırları bulandırmak istemesini örneklendirmektedir.

Bu dönemde sanatçıların yarattığı Kübo-Fütürist resimler de sanatsal anlamda yenilikler içermiştir. Genelde Kübo-Fütürist resimlerde, Fransız Kübizmi ve İtalyan Fütürizmi'nin karşımı olan etkiler ortaya çıkmış olup, Shevchenko'nun resminde olduğu gibi figürlerin basitleştirilmesinden ve Malevich'in resimlerinde olduğu gibi geometrik elemanlara indirgenmesinden dolayı primitif etkilerin de varlığından söz edilebilir. Kübo-Fütürist resimlerde Kübizm'in parçalanmış obje formları ve bunların farklı açıdan perspektifleri Fütürizm'in hızı ve dinamizmi ile birleştirilmektedir. Ancak bu dönemdeki resimlerin hepsinin bu tanıma uyduğu görülmemektedir. Örneğin Malevich'in yapmış olduğu Kübo-Fütürist stilde çalışmalarda hızı ve hareketi ifade etmeye yarayan Fütürist çizgilerden ziyade rengin metalik kullanımının yeni çağın modernizmine vurgu yaptığı söylenebilir. Yine de Kübo-Fütürist tanıma tam uyan resimler olsa da olmasa da bütün resimlerin az veya çok Avrupa'dan stil olarak etkilendikleri görülmektedir. Sadece bu dönemin direkt olarak Kübist ve Fütürist birleşimini yansıtan resimlerden ibaret olduğu düşünülmemelidir.

Rusya'da Kübo-Fütürist resmin Neo-Primitivizm ile yakın ilişkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1913'den önce Neo-Primitivizm daha kendi başına bir stil olarak varlığını sürdürüyorken, Shevchenko'nun *Neo-primitivizm: Teorisi, Potansiyelleri, Başarıları* kitabındaki açıklamaları ile daha dinamik bir yönelim kazanmış görünmektedir. Shevchenko bu kitabında tek gözle bakılan ve kısıtlı olan bilimsel perspektifin yerine yeni bir perspektif koyularak bir nesneyi birkaç bakış açısından gösterebilmenin mümkün olduğundan bahsetmiş olup, aynı zamanda hareketlerin ritmik periyodikliğini tanıtırken Kübist yer değiştirmeleri çözdüklerini de eklemiştir (Bowl, 1976, s. 50-51). Bu tanımlamalar Neo-primitivizm'in Fütürizm ve Kübizm ile açık ilişkisini ortaya koymaktadır. Zaten 1913 yılında Goncharova ve Larionov yayınlamış oldukları Rayonist manifestoda dünün ve bugünün sanatlarının, Kübizm, Fütürizm, Orfizim, Rayonizm gibi bütün sanat hareketlerinin kendi sanatlarının ifadesi için uygun olduklarından bahsedip bunları eşit seviyeye çekmişlerdir (Bowl, 1976, s. 90). 1912-1915 arası olan bir seri avangard sergi Kübo-Fütürizm, Neo-Primitivizm ve Rayizm hareketlerinin birbiri ile yakınlığına ışık tutmakta olup, bu sergiler ve onların çalışmaları Goncharova ile Larionov'un 'Eveythingism' diye etiketledikleri sanat kavramı için pratik bir temel oluşturmuştur (Harte, 2009, s. 104).

Shevchenko'nun *Müziyenler* tablosu Neo-Primitivist formları Kübo-Fütürist dinamizm ile birleştirmesi açısından 'Eveythingism'¹¹ kavramının fonksiyonel bir örneğini sunmakta olup, basitleştirilmiş Neo-Primitif formlar, tekrar eden dinamik çizgilerle müzisyenlerin dinamizmini ve ritmini yansıtmaktadır (Harte, 2009, s. 110) (Şekil 2.34).



Şekil 2.34 Alexander Shevchenko, *Müziyenler*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 82.5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shevchenko_Musicians.jpg

Neo-Primitif ve Kübo-Fütürist stiller arasındaki sınırın bulandırıldığı Goncharova'nın *Oduncu* resmi, onun daha önceki Neo-Primitif resimlerine göre bu tarzın daha dinamik bir tarzını sunuyor gibidir. Resmin arka planındaki çapraz kırmızı çizgilerin oluşturduğu motif dinamik etkiyi artırırken köylü, güç sarfettiği bir hareket enerjisi içerisinde göstermiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde *Oduncu* resminde Kübo-Fütürizm'in izi sürülebilmektedir. Bu resmin Goncharova'nın ulusal temaları yenilikçi tekniklerle karıştırdığı resimlerinden biri olduğu söylenebilir (Şekil 2.35).

¹¹ Orjinali Rusça 'vsechestvo' olarak geçmekte olup, bu kavram türkçeye 'bütünlük' olarak çevirmektedir.



Şekil 2.35 Natalia Goncharova, *Oduncu*, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 102 x 72 cm, Kovalenko Krasnodar Bölgesel Sanat Müzesi, Krasnodar, Rusya

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drovokol_\(Goncharova,_1910\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drovokol_(Goncharova,_1910).jpg)

Rus avangard sanatçıların Kübizm'i nasıl yorumladığı Popova'nın *İtalyan Ölü Doğa* çalışmasında görülmektedir. Bu resimde parçalanan objelerin uzamsal planlar içinde resim düzleminin tamamına dağıldığı görülmektedir. Resim içerisinde uzamsal planların dağılması bir çeşit motif etkisi vermektedir. Sanatçının Rus halk sanatının zengin renk skalasından ve Abramtsevo'nun Art Nouveau stilinden etkilendiği düşünüldüğünde bu resimde Popova'nın Kübizm'i ne kadar farklı yorumladığı anlaşılabilir (Şekil 2.36). Popova'nın harfleri resme dahil etme şekli Georges Braque'ın (1882-1963) *Keman ve Gazete* resmi ile benzerlikler taşırken, yoğun ve canlı renk kullanımı Juan Gris'in (1887-1927) Kübist yorumuna daha yakındır (Şekil 2.37) (Şekil 2.38).



Şekil 2.36 Liubov Popova, *İtalyan Ölü Doğa*, 1914, Tuval üzerine karışık teknik, 61.5 x 48 cm

<https://thecharnelhouse.org/2015/02/10/women-of-the-russian-and-soviet-avant-garde/liubov-popova-italian-still-life-1914-oil-plaster-and-paper-collage-on-canvas-61-5-x-48-cm/>



Şekil 2.37 Georges Braque, *Keman ve Gazete*, 1912, Tuval üzerine füzün, yağlı boya, 91.5 x 59.7 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia

<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-newspaper-musical-forms>



Şekil 2.38 Juan Gris, *Keman ve Gitar*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 65.5 cm, Colin Koleksiyonu, New York

<https://www.wikiart.org/en/juan-gris/violin-and-guitar-1913>

Popova'nın Kübist bir altyapıya sahip *Oturan Figür* resmi çeşitli özelliklerinden dolayı Fütürist etkiler de barındırmaktadır. Humphreys, Boccioni'nin *Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu*'nda bahsetmiş olduğu 'şeyleri bağlayan ve kesişen atmosferik düzlemler' ifadesinden yola çıkarak bu resimde de, bir dizi katı düzlemler ve koniler aracılığıyla, kendisini saran uzamsal çevreye açan figürün çevresi ile olan yoğun etkileşiminin başarılı olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca figürün çevresiyle bu entegrasyonunun, ters çevrilmiş koninin kavisli tabanının insan formunun sınırlarının ötesine uzandığı ve lambadan gelen ışık huzmesinin vücuda girdiği sağ omuzda en belirgin şekilde görülebileceğini belirtmiştir (Humphreys, 1989, s.61) (Şekil 2.39). Sanatçının *Figürlerle Kompozisyon* eserinde de figürlerin parçalanarak içinde bulunduğu uzamla bütünleşmesi benzer bir etki bırakmaktadır (Şekil 2.40).



Şekil 2.39 Liubov Popova, *Oturan Figür*, 1914-15, Tuval üzerine yağlı boya, 106 x 87 cm, Ludwig Müzesi, Köln

https://arthive.com/artists/2011~Love_Sergeevna_Popova/works/35092
9~Man air space



Şekil 2.40 Liubov Popova, *Figürlerle Kompozisyon*, 1914-15, Tuval üzerine yağlı boya, 161 x 123 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://arthistoryproject.com/subjects/instruments/>

Udaltsova'nın *Pianoda* çalışması da Popova'nın çalışması kadar renklidir. Yine parçalanmış objeler uzamsal planlar içinde resim düzlemine dağılmış olup, harflerin kullanımı Kübist yoruma yakındır (Şekil 2.41). Humphreys, *Pianoda* eserindeki insan formunun dış hatlarının tekrarlanması Malevich'in *Bıçak Bileyici* eserindeki hareket temsiline benzetmektedir (Şekil 2.54). İtalyan Fütürist resminde de formların dış hatlarını tekrar eden bu tekniğin, Carlo Carra'nın (1881-1966) resmindeki kadının sırtının kavisli kıvrımının üç kez tekrarlandığı *Eşzamanlılık. Balkondaki Kadın*, Giacomo Balla'nın (1871-1958) *Tasmalı Köpeğin Hareketliliği ve Kemancının Eli* gibi tuvallerinde görülebileceğini ifade etmiştir Humphreys (1989, s.64-65), (Şekil 2.42) (Şekil 2.43).



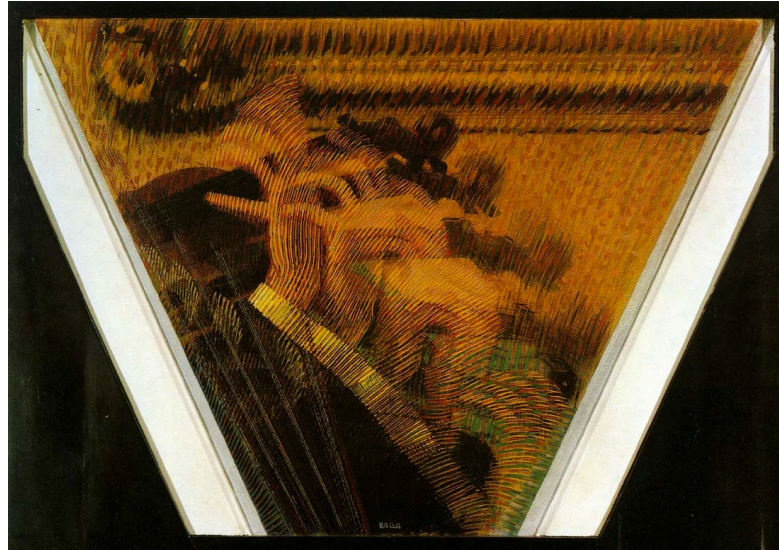
Şekil 2.41 Nadezhda Udaltsova, *Pianoda*, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 106.7 x 89 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

<https://thecharnelhouse.org/2015/02/10/women-of-the-russian-and-soviet-avant-garde/nadezhda-udaltsova-at-the-piano-1915-oil-on-canvas-107-x-89-cm/>



Şekil 2.42 Carlo Carrà, *Eşzamanlılık, Balkondaki Kadın*, 1912,
R. Jucker Koleksiyonu, Milan

<https://thesketchline.com/en/pictures/woman-on-the-balcony/>



Şekil 2.43 Giacomo Balla, *Kemancının Eli*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya,
56 × 78.3 cm, Modern İtalyan Sanatının Estorick Koleksiyonu, Londra

<https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/futurism/giacomo-balla/rhythm-of-the-violinist/>

Rosanova'nın *Metronom* resminde de Fütürizm'in konuları olan teknoloji ve makine ile olan bağı gözlemlenmektedir. Fütüristlerin dinamik algının kendisini resmetme düşüncesini destekler şekilde dinamik bir yapıya sahip metronomun parçaları resmin çeşitli yerlerinde gösterilmiştir. Kubist etki ise yine çeşitli ülkelerin sözlerinin resmin çeşitli yerlerindeki düzlemlere dağılmasıyla verilmiştir (Şekil 2.44).



Şekil 2.44 Olga Rosanova, *Metronom*, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 52 × 41 cm Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://www.wikiart.org/en/olga-rozanova/metronome>

Shevchenko'nun *Sirk* resminin de harflerin resmin farklı yerlerine dağılımı açısından Kubist bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca Fütürizm'in dinamik güç çizgilerinin resim düzleminde farklı planlar yaratmasıyla resimdeki objelerde Kubizm'de olduğu gibi parçalanmışlık etkisi gözlemlenmektedir. Bu planlar yeni obje yığınları yaratmakta olup, resmin sağ tarafında yer alan yüz ve göz gibi parçalanmış objelerin farklı perspektiflerinin de Kubist etkiyi güçlendirdiği söylenebilir. Bu resim bir Kübo-Fütürist örnek olarak gösterilebilir (Şekil 2.45).



Şekil 2.45 Alexander Shevchenko, *Sirk*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 109 × 114 cm, Nizhny Novgorod Devlet Sanat Müzesi

<https://www.akg-images.co.uk/archive/The-Circus-2UMDHUXCV7K.html>

Bir karşılaştırma olarak Braque'un *Portekizli* çalışmasında ise parçalanmış objelerin farklı açıdan perspektifleri Shevchenko'nun resmine göre büyük ölçüde soyutlanmıştır (Şekil 2.46). Yine de Shevchenko'nun tablosundaki objelerin parçalanmışlığı ve harflerin resme dahil edilmesi arada bir bağlantısı noktası oluşturmaktadır. Aslında Kübo-Fütürist resimlerin birçoğunda harflerin dahil olması söz konusu olup, Avrupalı Kübistlerin resimleriyle en çok benzeştikleri alanın bu olduğu söylenebilir. Belki de bunun Kübo-Fütürist resimlerin, İtalyan Fütürist resimlerden ayrıldıkları nokta olduğu söylenebilir. Shevchenko'nun resmindeki dinamik çizgiler Fütürizm'de sıkça kullanılan Giacomo Balla'nın (1871-1958) *Yarışan Araba* resminde de görülebilecek İtalyan Güç çizgilerini hatırlatmaktadır (Şekil 2.49).



Şekil 2.46 Georges Braque, *Portekizli*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 116.8 x 81 cm, Kunst Müzesi, Basel

[https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-
abstraction/cubism/a/braque-the-portuguese](https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-
abstraction/cubism/a/braque-the-portuguese)

Kübo-Fütüristler yeni çağın yeni biçimlerini yansıtırken yeni bazı resimsel teknikler kullanmışlardır. Harte (2009, s.111-112) Kübo-Fütürist ressamların tekniklerinden birisi olan, daha önce şairlerin kendi şiirlerinde de kullandığı bir teknik olarak geçen ‘Kaydırma’ tekniğinin obje ve onun çevresi arasındaki ayrımı azaltmaya yarayan bir resimsel kavram olduğunu ifade etmiştir. Hareketsiz bir nesnenin görsel yer değiştirmesini bir konumdan diğerine taşıyarak ‘Kaydırma’ tekniğinin Kübo-Fütüristlerin objeleri tuval üzerinde çok sayıda uzamsal plan içinde göstermelerine, böylelikle görsel olarak stabil olmayan biçimler arasındaki etkileşimi sağladığına dikkat çekmiştir. Harte, *Fabrika* resminin modern endüstriyel yapının küçük tepelerin azaltılmış arka planının önünde kaydırılmasını ve tuval üzerinde farkedilebilir uzamsal planların üst üste binmesini içerdiğini ifade etmiştir. Ayrıca Goncharova’nın resmin uzamsal boyutlarını Kübo-Fütürist yer değiştirme kullanımı ile bozduğunu da belirtmiştir. (Şekil 2.47)



Şekil 2.47 Natalia Goncharova, *Fabrika*, 1912, Tuval üzeri yağlı boya, 102.5 x 80 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petesburg
<https://arthive.com/nataliagoncharova/works/467726~Factory>

Goncharova'nın modern hareketin mekanı ve resmi çarpıtması üzerine olan odağının *Bisikletçi* resminde gösterildiği ve bu resmin İtalyan Fütürizm'inden alınmış dinamik resimsel unsurların yanı sıra Kübo-Fütürist kaydırma içerdiği ifade edilmiştir (Harte, 2009, s. 113). Rus Fütüristler için İtalyan Fütüristlerden farklı olarak hız ve dinamizmin yanı sıra makinaya ve teknolojiye hakim olan süper-insan kavramı da önem ifade ettiği için resimde yer alan figürün çağın hızına uyum sağlayan, hareketli ve dinamik bir unsur olarak gösterilmiş olabileceğini düşünmek yanlış olmayacaktır (Şekil 2.48).



Şekil 2.48 Natalia Goncharova, *Bisikletçi*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 78 x 105 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

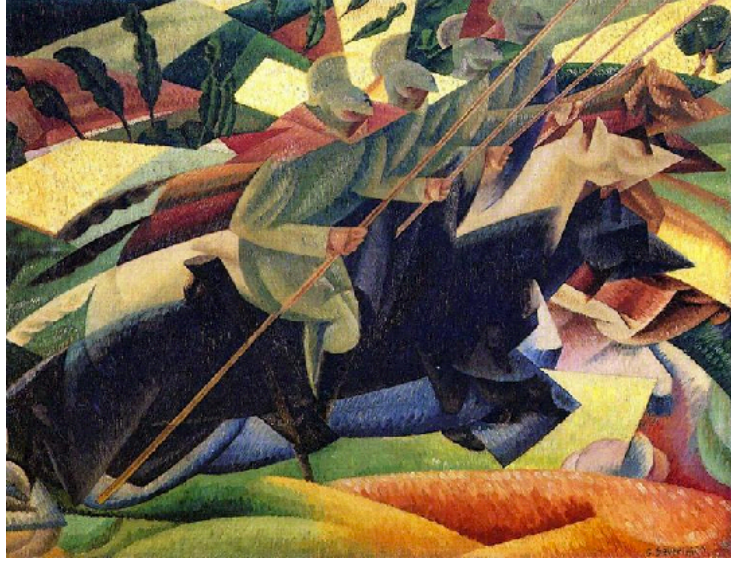
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cyclist_\(Goncharova,_1913\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cyclist_(Goncharova,_1913).jpg)

Goncharova'nın *Bisikletçi* resminde yine Kübo-Fütüristlerin sıkça yaptığı gibi harf ve rakamlar resme dahil edilmiştir. Bununla beraber bu resimde İtalyan Fütürist Balla'nın *Yarışan Araba* resmi gibi bazı İtalyan Fütürist resimlerde kullanmış olan, uzamda yönsel eğilimleri ve hareketi iletme amacı taşıyan 'güç çizgileri' de kullanılmıştır. Balla'nın *Yarışan Araba* resminde de güç çizgileri çok yoğun olarak hareketin ve yönelimin dinamizmini verirken, tekerleğin yuvarlak çizgileri tekrarlı yapıları ile hız vurgusu yapmaktadır. Aynı şekilde dalgalı ve köşegen çizgiler de bu hız ve dinamizm duyumsamasını arttırmaktadır (Şekil 2.49). Goncharova'nın resminde de tekerleklerin yanındaki çizgisel vurgular benzer şekilde hareket izlenimini arttırmaktadır. Diğer yandan Goncharova'nın çalışmasında 'Kübo-Fütürist Kaydırma' bisikletçinin vücudunda uygulanmıştır (Şekil 2.48). Bu durum İtalyan Fütüristler tarafından bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan 'kronofotoğraf' tekniği olarak bilinmektedir. İtalyan Fütürist Gino Severini'nin (1883-1966) *Mızraklılar* çalışmasında da hareket ve yönelim izlenimini daha iyi vermeyi sağlayacak şekilde bir 'kaydırma' veya 'kronofotoğraf' tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmektedir (Şekil 2.50).



Şekil 2.49 Giacomo Balla, *Yarışan Araba*, 1913,
46.5 x 60 cm, karton üzerine guaj

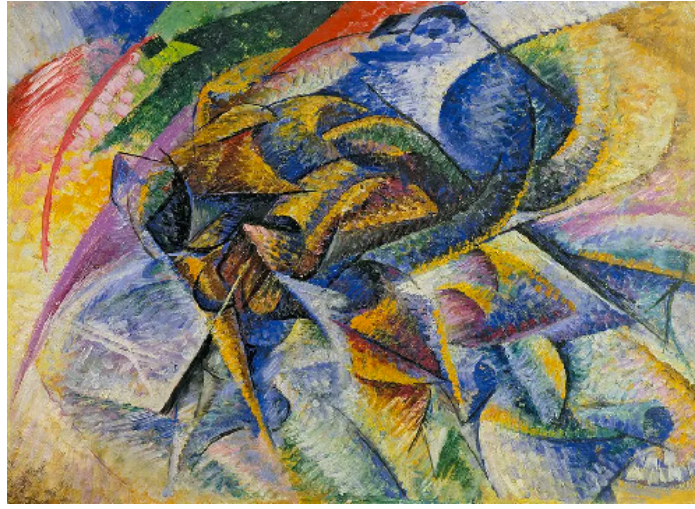
<https://www.theartpostblog.com/en/giacomo-balla-works-biography/>



Şekil 2.50 Gino Severini, *Mızraklılar*, 1915, Tuval üzerine yağlı boya

<https://www.wikiart.org/en/gino-severini/lancers>

Goncharova'nın *Bisikletçi* çalışması İtalyan Fütürist Umberto Boccioni'nin (1882-1916) *Bisikletçinin Dinamizmi* resmi ile de karşılaştırılabilir. Boccioni'nin cesur, doğrusal ve eğimli çizgilerinin yanı sıra hareket izlenimini arttıran renk karmaşası ile oldukça soyutlanmış bisikletçi figürünün yer aldığı çalışmasının Goncharova'nın resminden çok daha fütürist ve özgün görüldüğü söylenebilir (Şekil 2.48) (Şekil 2.51).



Şekil 2.51 Umberto Boccioni, 1913, *Bisikletçinin Dinamizmi*, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 95 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_\(Dinamismo_di_un_ciclista\),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_(Dinamismo_di_un_ciclista),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg)

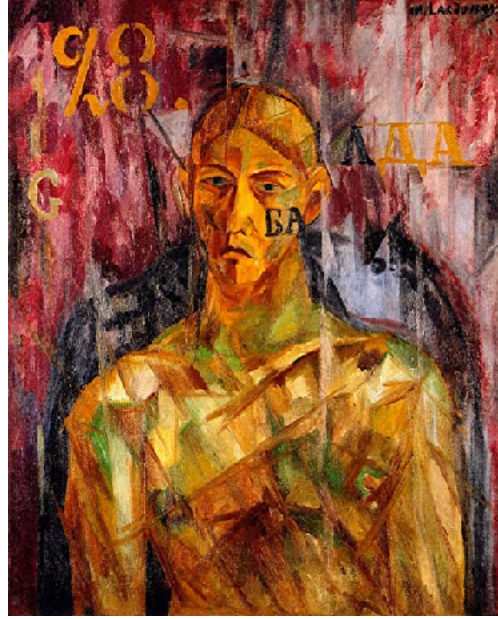
Popova'nın *Boyacının Mağazasından Konu* resmi de Kübo-Fütürist resmin güzel bir örneğini sunmaktadır. Resimde eldiven, plak gibi yine parçalanmış objelerle, yeni planlar yaratan kelimelerin kübist yerleştirilmesi görülmektedir. Üst üste bindirilen planlar Fütürizm'in eş zamanlılık konusuna vurgu yapıyor gibidir. Fütürist resimlerde sıkça kullanılan koni, yarım daire gibi eğimli objeler bu resimde de mevcut olup, bu durum fütürist etkiyi arttırmaktadır. Yine düz ve eğimli dinamik çizgilerin kullanıldığı bu resim de Boccioni'nin *Bisikletçi'nin Dinamizmi* çalışmasıyla benzerlik taşımaktadır (Şekil 2.51) (Şekil 2.52).



Şekil 2.52 Lyubov Popova, *Boyacının Mağazasından Konu*, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 71 x 89 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://news.artnet.com/art-world/russian-avant-garde-female-artists-689555>

Harte'nin (2009, s. 113-115) belirttiği bir Fransız terimi olan 'pasaj' sanatçının uzamsal planları bulandırması, iyi tanımlanmış dış hatların azaltılması veya resmin ön planı ve arka planı arasındaki ayrımı zayıflatmak için derinliğin göze çarpacak şekilde azaltılması yoluyla başarılmaktadır. Harte, Kübizm'de pasajın objenin arkaplan ve çevresi ile karışmasına ve bütün tuvalin içerikle eşit ölçüde önem kazanmasına hizmet ederken, Kübo-Fütüristler için pasajın hareketli obje ve objenin dinamik çevresi arasındaki sert çizginin yok edilmesi sonucu uzamsal planların kaynaştırılmasını sağladığını ifade etmiştir. Tatlin'in Kübo-Fütürist portresinde onun kafasından ve gövdesinden çıkan bir dizi parçalanmış çizgi ile Tatlin figürünün kaynaştırılmasının vurgulandığını belirtmiştir. Harte, Kristalimsi çapraz taramanın Larionov'un pasajını arttırdığını, Rayonizm'e çıkan köşegen çizgilerin vücudu belirsizleştirdiğini tasvir etmiştir. Tuval üzerinde dağılmış harf ve sayıların yanı sıra belirsizleşen formlar ve çarpıcı çizgiler, dinamik çevre ile bütünleşen Tatlin figürünü kısmen saran aktif bir akış içerisinde betimlerken, Tatlin'in de ikonadaki gibi bir ışıkla sarılı olarak gözüktüğünü de ifade etmiştir (Şekil 2.53).



Şekil 2.53 Mikhail Larionov, *Tatlin'in Portresi*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 89 x 72 cm, Centre Pompidou, Paris

<https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8LT2F4&titlepainting=Portrait%20of%20Vladimir%20Tatlin&artistname=Mikhail%20Fiodorovich%20Larionov>

Rus Fütürizmi, İtalyan Fütürizm hareketinden farklı olsa da her şeyden önce yeni çağın hızının ve modernizmin kendisinin sanatçıları yeni biçimlere yöneltmesi söz konusudur. Kübo-Fütürist ressamların resimlerinde teknolojinin ve modernitenin hızının yanı sıra daha çok öne çıkarmak istedikleri şey, insanın teknoloji ile doğaya üstünlüğü vurgusudur. 1900'lerin başında Helena Petrovna Blavatsky'nin (1831-1891) sanatçının bir süper insan gibi gerçekliğin daha derinlerine ulaşma düşüncesi de avangard sanatçılarca ciddiye alınmıştır. Gray (1986, s. 198-200), Rus Fütürizmi'nde İtalyan Fütürizm'deki insanın gönülsüzce dünyadaki yeni güç merkezi ile yerinden edilmesi yerine, insanın doğanın dizginlerini eline aldığı bir durumun söz konusu olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Rus sanatçılara göre doğanın, insanın karşısında ona düşman olarak yer aldığını, makinanın ise doğanın zorluklarından insanı özgürleştiren ve insana tamamen insan yapımı yeni bir dünya yaratma olanağını sunan özgürleştirici bir güç olarak kabul edildiğini dile getirmiştir. Malevich'in *Bıçak Bileyici* resmi ile bu düşüncüyü örnekleyen Gray, uzay ve zamandaki bir dizi hareketin farklı bakış açılarıyla izinin sürüldüğü bu resmin insanın ve bir makinanın hareketinin analizi ile ilgili olduğunu, ancak hızı temsil eden bir unsurdan yoksun olduğunu, baskın olanın

makinanın gücünden yücelen adam olduğunu ifade etmiştir (Gray, 1986). Bu resmin Malevich'in resimleri arasında Fütürist etkinin en yoğun olarak gözlemlendiği resim olduğu söylenebilir (Şekil 2.54).



Şekil 2.54 Kazimir Malevich, *Bıçak Bileyici*, 1912-1913, Tuval üzerine yağlı boya, 79.7 x 79.7 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Knifegrinder

Malevich'in *Köylü Kadın* resminde üst üste bindirilmiş metalik koniler oldukça soyutlanmış figürün detaylarını oluşturmaktadır. Bu resimde de Malevich'in sıkça kullandığı beyazdan koyu griye geçen metalik gri renklerin kullanımı, makina çağına vurgu yapmaktadır. Malevich'in Kübo-Fütürist resimlerinde hareket ve yönelim ifade eden çizgiler yer almamaktadır. Bunların yerine bu resimde de görüldüğü üzere daha çok kütsel şekilde ifade edilen metalik formlara yer verilmiş olup, bu formlar mekanik ve robot benzeri bir figürü oluşturmaktadır. Belki de bu şekilde soyutlanmış figür, yeni çağın süper-insanına atıfta bulunmaktadır. Malevich'in *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah* resminde *Köylü Kadın* resmine göre daha az metalik ve açık bir sahne yer almaktadır. İki resimde de Malevich'in üçgen, kare, yarım daire gibi geometrik elemanlarla resimdeki figürleri ve objeleri yapılandırdığı görülmektedir (Şekil 2.55) (Şekil 2.56). Bu resimlerde Malevich'in Kübo-Fütürizm'i diğer sanatçılardan ne kadar farklı şekilde yorumladığı gözlemlenmektedir. Malevich'in genellikle Kübo-Fütürist olarak bilinen *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah* ve

Bıçak Bileyici resimleri koni gibi eğimli objeleri içerdiği için Fütürist etkiler barındırırken, diğer yandan çok katı bir geometrik planlamayı yansıttığı için Fütürist resimlerin akıcılığından ayrılmaktadır. Malevich *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah* ve *Bıçak Bileyici* çalışmalarını Zaumny gerçekçiliği olarak tanımlamıştır (Cramer & Grant, t.y.-a). Malevich'in bu tanımı da bu resimlerin, Kübo-Fütürizm'in şairler ve ressamlar arasındaki etkileşimini özetleyen dönemin ürünü olduklarını göstermektedir.



Şekil 2.55 Kazimir Malevich, *Köylü Kadın*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 80.3 x 80.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/peasant-woman-1912>



Şekil 2.56 Kazimir Malevich, *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

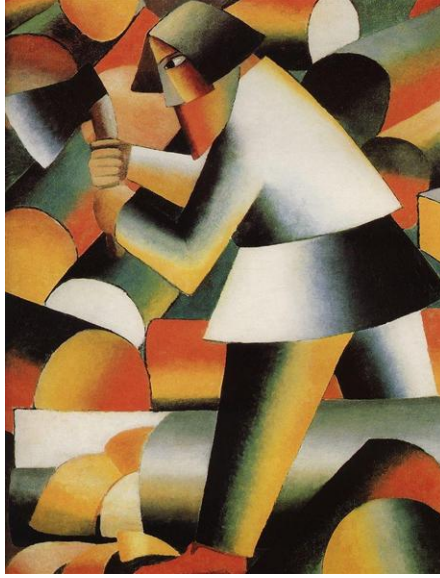
<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/morning-after-snowstorm-1913>

Gray, Malevich'in çalışmalarının Leger'in eserlerine olan benzerliğine dikkat çekilmiştir (1986, s.154-155). Gerçekten de bu benzerlik Malevich'in *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah* ve özellikle *Köylü Kadın* resimleri üzerinden de değerlendirildiğinde kolayca fark edilmektedir. Malevich'in bu iki çalışmasında ama özellikle *Köylü Kadın* resminde daha yoğun gözlemlenebilen rengin metalik kullanımı ve grinin koyu tonlarından beyaz renge geçişin görüldüğü geometrik biçimler Fernand Leger'in (1881-1955) 1912-1913 yılına ait *Nü Model* çalışmasını anımsatmaktadır. Üst üste bindirilmiş bu yapılar yine Malevich'in *Köylü Kadın* çalışmasında yer alırken, Leger'in çalışmasında resme ismini veren *Nü Model* tamamen soyutlanmış biçimdedir (Şekil 2.55) (Şekil 2.57). Yıla bakıldığında Malevich'in bu yapıyı Leger'den daha önce kullanmış olabileceği söylenebilir. Zaten Malevich yine 1912 yılına ait *Oduncu* tablosunda da bu metalik renk yapısını ve geometrik unsurları figürünü yapılandırmak için kullanmıştır (Şekil 2.58).



Şekil 2.57 Fernand Leger, *Stüdyoda Nü Model*, 1912-1913, Çuval bezi üzerine yağlı boya, 128.6 x 95.9 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

<https://www.guggenheim.org/artwork/2435>



Şekil 2.58 Kazimir Malevich, *Oduncu*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 71.5 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/woodcutter>

Malevich 1913'lerin sonunda alakasız objelerin birbiri ile gerçek dışı ilişkisini ortaya koyduğu Alogist resimlerini yapmaya başlamıştır. Bu dönem yaptığı Alogist tarzda resimler Kübo-Fütürist tanımlaması içermese de Malevich bu resimleri Kübo-Fütürist şairlerin Zaumny dilinden etkilenerek yapmıştır. Onun için ilk başta kelimelerle oynayan ve alışıldık mantığa meydan okuyan Alogist çalışmaları, bütün halinde veya parçalanmış imajlar, kelimeler, kolajlar, çeşitli objeler ve kafa karıştırıcı başlıklar ile oluşturulmuştur.

1913'te Malevich Matyushin'e aklın reddinin mantık ötesi de denilebilecek başka bir tür akıl biçimine yol açtığını ifade etmiştir: “*Bu akıl biçiminin kendi kanunu ve inşası, aynı zamanda anlamı olup, bu bilginin ışığındaki çalışma tamamen yeni, mantık ötesi bir ilkeye dayanacaktır*” (Kovtun, 2012, s. 207). Zaumny'nin şiirsel teorisinin, nesnesiyle temsili kavrayıştan ziyade sezgiyle ilişkilendirilen ve kendi kendine yeten kelimeye dayanması gibi Malevich'in Alogist resimlerinin de kendi kendine yetmesi ve sezgiyle anlaşılacak olması söz konusudur.

Kovtun'un (2012, s. 206-207) çalışmasında belirttiği gibi Malevich, Alogizm'i kullanırken, yüzey fenomenleri arasında ilişkiler kurma koşulu olan sağduyu kavramının sınırlarının ötesine geçmeye çalışmış olup, Rus resminde önsezi yoluyla dünyanın daha derin bir şekilde anlaşılma çabası, Malevich'in deneylerinde yaratıcı bir yöntem olarak sezgiyi öne çıkarması ile gözükmiştir. Kovtun, ortak akla kapalı olan şeyin artık sezgiler aracılığıyla erişilebilir hale geleceğini ve bilinç dışından kasıtlı olarak fikirlerin çıkarılmasına izin verileceğini ifade etmiştir.

Malevich'in Alogist çalışmaları büyük ölçüde Kübizm ile benzerlikler taşımakla beraber objeleri yerleştirme şekli *İnek ve Keman* çalışmasında olduğu gibi daha sıra dışı görünmektedir (Şekil 2.59). Fauchereau (1993, s.18) bu resimdeki iki ayırt edilebilir obje olan keman ve ineğin gerçekliğin farklı alemlerine ait oldukları için ve genelde yan yana bulunmadıkları için birbiriyle çakıştığını ifade etmektedir. Birisi kırsal hayata aitken öteki şehir hayatının bir ürünüdür. Ayrıca perspektif ve ölçü olarak da bu iki objenin ilişkisinin ters olduğunu söylemektedir. Malevich'in sözleriyle resimdeki iki formun mantıksız birleşiminin mantık, doğal sıra, burjuva zevki ve ön yargı arasındaki mücadele anını ortaya serdiğini de ifade etmiştir.



Şekil 2.59 Kazimir Malevich, *İnek ve Keman*, 1913, Panel üzerine yağlı boya, 48.8 x 25.8 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg
<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/cow-and-fiddle-1913>

Malevich'in *İnek ve Keman* Alogist çalışması ilk etapta bir Kübist çalışmayı andırır da detaylara bakıldığında Kübist çalışmalardan farklılaştığı görülmektedir. Örneğin çok tipik bir Kübist çalışma olan Picasso'nun *Keman ve Üzümler* natürmort çalışmasında kemanın kendisinin ve parçalarının değişik açıdan perspektifleri sunulmuştur. Bu resimde gerçekçilikten uzak optik bir mantıksızlığın dışında objelerin birbiriyle kavramsal olarak ilişkisinde herhangi bir çelişki yoktur (Şekil 2.60). Alogist resimleri Kübist resimlerden farklı yapan şeyin resimlerde kullanılan objelerin kavramsal olarak birbirinden çok uzak olması olduğu söylenebilir. Bu çelişkiler Malevich'in ifade ettiği gibi bilinen mantıktan farklı bir mantık biçimine gönderme yaptıklarından dolayı bilinçli bir akıl ile kavranmak yerine sezgiyle kavranmayı beklemektedir.



Şekil 2.60 Pablo Picasso, *Keman ve Üzümler*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 61 × 50.8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

https://en.wikipedia.org/wiki/Violon_et_raisins

Fauchereau (1993, s.18), Malevich'in *Havacı* resminde portrenin konusu olan Kamensky'nin büyük bir çatalla süslenmiş silindir bir şapka taktığını ve sinek asını tuttuğunu ifade etmektedir. Fauchereau bu Sinek asının *Güneşe Karşı Zafer* operasındaki güçlü adamlardan birinin kafasının şekline de atıfta bulunabileceğini belirtmiştir. Eczane kelimesinin Kamensky'nin uçağında dublörük yaparken geçirdiği havacılık kazasına gönderme olarak alınabileceğini, ayrıca bu örnekte kelimenin geri kalanından ayrılan Rusça 'Apteka' kelimesinin son hecesinin de uçan şairin adının ilk hecesi olduğunu ifade etmiştir. Sonuç olarak burada koşullara aşına olan arkadaş çevresi dışında sağduyunun tüm ilkelerine meydan okuyan bu saçmalık birikiminden hiç kimsenin başka bir şey göremeyeceğini belirtmiştir. Resimde yer alan nesnelere içsel bir anlama veya birleştirici bir fikre, ancak izleyicilerin sezmesi gereken mantıksız bir düzeyde sahip olmaktadır (Harte, 2009, s. 136) (Şekil 2.61).



Şekil 2.61 Kazimir Malevich, *Havacı*, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 125 x 65 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/aviator>

Malevich'in daha sonra geliştireceği 'Süprematizm' hareketi için bu Alogist resimler kavramsal temeli atmış gibidir. Çünkü bu resimler farklı bir mantık sistemine sahip olup, gerçekliğe meydan okumaktadırlar. Malevich Süprematist resimlerde ihtiyaç duyacağı biçimsel dili de Kübo-Fütürist resimlerinde sıkça kullandığı geometrik anlayış ile belli etmiştir. Dolayısıyla onun hem Kübo-Fütürist, hem de Alogist çalışmalarının Süprematizm'in temelini kurmasında rolünün büyük olduğu söylenebilir. Zaumny şairlerinin kelime oyunları ile anlamı yıkıma uğratmaları gibi Malevich'in de Alogist resimlerinde kavram olarak bağdaşmayan unsurları ilişkisiz şekillerde yerleştirmesi de bir tür anlamsal yıkımdır. Belki de Alogizm'in bu 'akılla kavranamayacak mantık' veya 'mantıksızlık' anlayışıyla Dadaizm ve Sürrealizm hareketlerini de haber veriyor olduğu söylenebilir.

Diğer yandan Süprematizm'den önce gelen ve Alogist olarak ifade edilen bu eserler, Shatskikh'in (2012, s. 3-6) çalışmasında Malevich'in biyografisinden silmiş olduğu Fevralizm hareketi ile ilişkilendirilmiştir. Shatskikh, nasıl Alogizm akıl dışı ve mantık ötesi bir anlayışı temsil ediyorsa, bu durumun Fevralizm için de geçerli olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Fevralizm'in stratejik hedefinin, yüzyıllar boyunca, kabul edilen ama aslında yanlış olan yasalar ve kuralların değiştirilmesi ve rasyonel

dünya görüşünün tamamen yok edilmesi olduğunu, akla karşı mücadelenin de akıldan yoksun, duyular-ötesi biçimler almak zorunda olduğunu da ifade etmiştir. Shatskikh Fevralizm'in özgün özelliklerinin, Malevich'in 1914 ve 1915 yıllarındaki eserlerinin ayrıntılı araştırmasından ve mektuplarının, çağdaşlarının tanıklıklarının analizinden ortaya çıktığını belirtmiştir. Malevich'in *Havacı*, *Mona Lisa'lı Kompozisyon* ve *Moskova'da Bir İngiliz* resimlerinin de Fevralist eserleri arasında olduğunu ifade etmiştir.

BÖLÜM 3

3. RUS AVANGARD SANATININ ÖZGÜNLEŞMESİ

Rus sanatçılar Avrupa'daki avangard sanat hareketlerindeki gelişmelere paralel olarak Neo-Primitivist ve Kübo-Fütürist stillerle modern sanatın ilk örneklerini vermeye başlamışlardır. Önce Neo-Primitivizm'in ilkelci yöntemleriyle resimlerde bir deformasyon, çarpıtma ve iki boyutluluk başlamış olup, Kübo-Fütürizm ile de Kübizm'in değişik açıdan perspektifleri Fütürizm'in dinamik çizgileriyle birleştirilmiştir. Bu yeni yaratılan resimlerle sanatçılar her ne kadar Sembolizm'in sanatsal biçiminden uzaklaşıp yeni biçimler elde etseler de bu resimlerde Avrupa resminden yeterince farklılaşma ve özgünlük görülmemektedir.

Rus avangard sanatındaki özgünleşme, devrimin Rus avangard sanatının yönelimini değiştirmesinden dolayı 'Devrim Öncesi Sanat' ve 'Devrim Sonrası Sanat' olarak iki bölümde incelenmeyi gerektirmektedir. Devrim Öncesi etkili sanat hareketleri Rayonizm ve Süprematizm olup, Rus avangard sanatçılar soyut sanatın özgün örneklerini vermişlerdir. Daha önce Neo-Primitivizm ve Kübo-Fütürizm ile biçimsel deneylere girişen Larionov ve Goncharova, Rayonizm ile tamamen yeni sanatsal biçimler yaratmayı başarmışlardır. Bu sanatçılar Rayonizm hareketi ile nesneden yansıdığı varsaydıkları ışınları resmetmişlerdir. Malevich ise yoğun bir kavramsal temel yüklemiş olduğu Süprematizm'inde daha önceki resimlerindeki Kübo-Fütürist geometriden ödünç almış olduğu unsurları soyut biçimde kullandığı tuvaler üretmiştir.

Devrim sonrası ise değişen siyasi rejim ve üretim odaklı yaklaşım ile 'Konstrüktivizm' hareketi etkisini hissettirmeye başlamıştır. Konstrüktivizm devrim öncesindeki sanat biçimleri ile kıyaslandığında oldukça rasyonel, matematiksel, sanatçıların bir mühendis gibi düşündüğü bir sanat hareketidir. Konstrüktivizm'in yaklaşımında sanatın dili artık fırçalardan değil, cam, metal benzeri malzemelerden

oluşturmuştur. Çağın modernizmini ve teknolojiyi yansıtacak şekilde malzemenin bu şekilde değişmesi Konstrüktivizm'i oldukça radikal bir sanat hareketi haline getirmiştir. Aynı zamanda yararcı ve üretim odaklı bir anlayışı temsil etmesi de, Konstrüktivizm'i sanat kavramında yarattığı değişiklik açısından farklı bir yere koymaktadır. Ortaya çıkan bir başka gelişme ise devrim öncesinde Malevich'in yoğun bir ruhsallık yüklemiş olduğu Süprematizm'in devrim sonrası Konstrüktivizm'in de etkisiyle farklı bir yöne gitmiş olmasıdır. Konstrüktivist sanatın etkisiyle yön değiştiren Süprematizm hareketi de bu anlamda farklı bir bakışla incelenmeyi gerektirmektedir.

3.1 Devrim Öncesi Sanat

Her ne kadar Rus ressamlar Primitivizm, Kübizm ve Fütürizm hareketlerinden etkilenip, resimlerinde bu etkileri yansıtsalar da yine de Rus resminde avangard özgünlüğün başladığı noktanın Larionov ve Goncharova'nın başlattığı Rayonizm olduğu söylenebilir. Zaten ikisi de Karo Valesi'nden ayrılarak özgün, gerçekten Rus olan bir sanat yaratmak istemiş olup, Neo-Primitif formları kullanan yeni ve özgün bir sanat yaratma düşüncesine yönelmişlerdir. Ama bu fikri gerçekleştiren ve gerçekten biçimsel bir yenilik katacak olan hareket, manifestolarında da duyurmuş oldukları Rayonizm olmuştur. Rayonizm, Fütürizm hareketinden etkilenmekle beraber biçimsel dili özgün bir yapı ortaya koymaktadır. Rayonist resimlerin en önemli özelliği Larionov ve Goncharova'nın nesneden yansıyan ışınların kesişmesiyle elde edilen formların var olduğunu kabul ederek, bu kesişen ışınları tuvale aktarmalarıdır. Bu ressamlar bazı Rayonist resimlerde ise tamamen soyuta yönelmişlerdir. Bu durum Rusya'da soyut sanatı başlatan ilk hareket olarak Rus avangard sanatında Rayonizm'i ayrı bir yere koymaktadır. Aynı zamanda bu sanatçılar resimlerinde dördüncü boyut¹² ile de ilişki kurmuşlardır.

Rus avangard sanatında ilk soyut örneklerin ortaya çıktığı Rayonizm'in yanı sıra dünya sanatında bilinen en soyut çalışma olan Malevich'in 'Siyah Kare' resmini yapmasını sağlayacak olan düşünce de yine aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. 1913 yılında ilk kez *Güneşe Karşı Zafer* operasının set tasarımlarından ve sahne arkası

¹² Uzamın olası bir dördüncü boyutu uzayın fazladan bir boyuta sahip olması anlamına gelmektedir. Albert Einstein'ın zaman olarak ifade ettiği, Charles Howard Hinton'un ise renkli bir küp sistemi ile temsil edilebilecek şekilde fiziksel olarak var olduğunu ifade ettiği insan algısının ötesindeki kavramdır. Daha sonra Rus ezoterist Pyotr Ouspensky bu kavramı geliştirmiştir.

perdelerinden esinlenerek yaratmış olduğu *Siyah Kare*'yi Malevich 1915'te sergilemiştir. Zaten daha önceki Kübo-Fütürist stilde yapmış olduğu çalışmalarda da bu geometrik dili sıkça kullanan Malevich en sonunda tasvirten tamamen uzaklaşıp saf bir soyut geometrik biçime yönelerek gerçekliğe referansı elemiştir. Malevich en önemli yapıtı *Siyah Kare* ile de resmi sıfır noktasına taşımıştır. Hem Rayonizm hem de Süprematizm soyut resme getirdiği yeni yaklaşımlar ile Rus avangardında özgün ve yeni bir başlangıcın işaretleri olacaktır.

3.1.1 Rayonizm

Rus sanatçılar Larionov ve Goncharova tarafından başlatılan aynı zamanda 'Rayizm' olarak da bilinen Rayonizm'de sanatçının belirlediği çeşitli objelerden ve biçimlerden yansıyan ışınların kesişmesi ile elde edilen uzamsal formlar resmedilmektedir. Bu ışın, geleneksel olarak yüzeyde bir renk çizgisi ile temsil edilmekte olup, resmin özü rengin kombinasyonu, doygunluğu, onun renk kümeleriyle ilişkisi, çalışılan yüzeyin derinliği gibi unsurlarda kendini göstermektedir (Gray, 1986, s.139-140). Barr (1936, s.122) Rayonizm'in formların ışığın ışınları biçimine parçalanması ile başladığını belirtmiştir. Bu durumun İtalyan Fütüristlerin güç çizgilerinden çok farklı olmamakla beraber, bazı resimlerde tamamen saf soyuta ulaştırıldığını da belirtmiştir. Rayonizm'de hem figüratif hem figüratif olmayan kaynaklardan yayılan ışık ışınlarının ve renk patlamalarının resmedilmesi söz konusu olup, Larionov ve Goncharova, aşamalı olarak objeleri tanınmayacak hale getirerek soyuta giden yolda ilk adımı atanlardan olmuşlardır. İşte bundan dolayı Rayonizm hareketi Rus avangard sanatının Avrupa örneklerinden özgünleşmeye başladığı noktada durmaktadır.

Sanatçıların bu üslupte yapılan resimlerinin birçoğu 1912 tarihli olmasına rağmen Larionov'un manifestoyu gündeme getirmesi 1913 yılında olmuştur. Larionov'un *Cam* resminin onun ilk Rayonist çalışması olduğu düşünülebilmekle beraber bu konunun kesinliği tartışmalıdır. (Şekil 3.1) Resmin tuval yüzeyinde 1909 tarihi yazmaktadır. Ancak bu tarihin resim 1914 yılında Paris'te sergilenmek üzere getirildiğinde sanatçı tarafından eklendiği düşünülmektedir ("Mikhail Larionov Glass (Steklo)", t.y.).



Şekil 3.1 Mikhail Larionov, *Cam*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 104.1 x 97.1 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

<https://www.wikiart.org/en/mikhail-larionov/glass-1912>

1912’de ‘Eşeğin Kuyruğu’ ve ‘Hedef’ sergilerinin derlemesinde Rayonizm ile alakalı çeşitli ifadeler yer almaktadır:

Nesneyi ve ondan yansıyan ışın toplamını resmetmek için algılanan nesne ile beraber yakınındaki diğer nesnelere ait yansıyan refleks ışınları da görüş alanına düştüğü için onların da resmedilmesi gerekmektedir..A nesnesinden gelen ışınların toplamı B nesnesinden gelen ışınların toplamıyla kesiştiğinde aralarındaki boşlukta bir form belirlemektedir ve bu sanatçının iradesiyle izole edilmiştir (Bowl, 1976, s. 98-99).

Bowl, Mikhail Vrubel’in 1890’lar ve 1900’lerde pek çok eserinde tercih ettiği ve birçok sanatçının hayranlık duyduğu bir teknik olan *Kırık Doku*’nun Larionov’un Rayonizm’i türetmesi ile ilişkili olabileceğini ifade etmiştir; Vrubel sanatçıların formun sınırlarını normal olarak tanımladıkları kontürlerin aslında varolmadığını, nesneye düşen ve yüzeyinden farklı açılarda yansıyan ışınların etkileşiminden ortaya çıkan bir yanılsama olduğunu iddia etmektedir (Bowl, 1976, s. 93). Vrubel’e ait illüstrasyon bahsedilen *Kırık Doku*’yu yansıtıyor gibi gözükmektedir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 Mikhail Vrubel, Lermantov'un bir şiiri için illüstrasyon, 1890.
Camilla Gray, 'Russian Experiment in Art 1863-1922', 1986, s.36

Rayonist resimlerde Fütürizm etkisi genel olarak 'İtalyan Güç' çizgilerine benzer çizgilerin kullanılmasıyla kendini belli etmektedir. Genelde İtalyan Fütürist çalışmalarda bu çizgilerin yarattığı alanlarla soyut planların oluşması durumu söz konusudur. Balla'nın *Hızlanan Otomobil* resminde de bunu görebilmek mümkünken aynı zamanda dinamik güç çizgilerinin birbiriyle kesişmesiyle bu resim Rayonist tarzda resmedilmiş resimlere en yakın örneklerden birini sunuyor gibidir (Şekil 3.3). Yine de bu resimdeki çizgiler bile Rayonist resimlerdeki kesişen çizgilerle kıyaslandığında oldukça uzak bir benzerliği sunmaktadır. Larionov'un *Kırmızı Rayonizm* resminde olduğu gibi Rayonist resimlerde çizgilerin ifade edici özelliği, çapraz ve köşegen çizgilerin kullanılması oldukça yoğun olup, bu çizgilerin üst üste uygulanması Rayonist resimleri farklı yapan özelliklerdendir (Şekil 3.4).



Şekil 3.3 Giacomo Balla, *Hızlanan Otomobil*, 1912, Ahşap üzerine yağlı boya, 55.6 x 68.9 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/speeding-automobile-1912>



Şekil 3.4 Mikhail Larionov, *Kırmızı Rayonizm*, 1913, Karton üzerine guaj, 27 x 33 cm, Özel Koleksiyon, İsviçre
<https://en.wikipedia.org/wiki/Rayonizm>

Rayonizm'in veya bir diğerk ifade ile Rayizm'in 'Gerçekçi Rayizm' ve 'Pnömo-Rayizm¹³' şeklinde ifade edilen iki dönemi vardır. Larionov'un 1912 yılına ait *Rayist Sosis ve Uskumru* resminde Gerçekçi Rayizm döneminin temel özelliği olan nesneden yansıyan, resim yüzeyinde parçalanan ve kırılan renkli ışın demetleri yansıtılmaktadır (Parton, 2011, s. 26). (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 Mikhail Larionov, *Rayist Sosis ve Uskumru*, 1912, Tuval üzeri yağlı boya, 46 x 61 cm, Ludwig Müzesi, Köln

<https://www.wikiart.org/en/mikhail-larionov/rayonist-sausages-and-mackerel-1912>

1913'de ise Larionov obje dünyasının temsilini bırakmış olup, *Deniz*, *Kumsal* ve *Kadın* resminde olduğu gibi resimlerinde objeyi parçalama veya ondan tamamen kurtulmak yoluna gitmiştir (Parton, 2011, s. 26) (Şekil 3.6). Objeye temsilinin bırakıldığı Pnömo-Rayonizm veya Konsantre Rayonizm olarak da bilinen bu aşama, unsurların daha kesitsel Rayonist bir arka planda mevcut olan uzamsal formlar arasındaki genel kütleler halinde bir araya getirilmesiyle alakalıdır (Bowl, 1976, s.100). Bu noktadan itibaren Rayonist resimlerin soyut hale gelip, Fütürizm etkisinden tamamen ayrılarak özgünleştiği görülmektedir.

¹³Rayonizm'in gelişiminde 'Gerçekçi Rayizm' aşamasından sonraki soyut aşama olup, 'Konsantre Rayonizm' olarak da bilinir.



Şekil 3.6 Mikhail Larionov, *Deniz, Kumsal ve Kadın*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 52 x 68 cm, Ludwig Müzesi, Köln

<https://authenticationinart.org/pdf/literature/parton-journal-2011.pdf>

Goncharova'nın Rayist resimleri Larionov gibi açıkça modern olmaktan ziyade doğası gereği daha primitiftir; onun resimleri ormanlar, çiçekler ve hayvanların konuların çoğunu oluşturması ile modern olmaktan ziyade kırsaldır (Harte, 2009, s. 108). Goncharova'nın *Sarı ve Yeşil Orman* resmi 'Gerçekçi Rayizm' dönemine ait görünmektedir. Tanımlanabilir ağaçlardan yansıyan çizgiler birbiriyle kesişip bu formları oluşturmaktadır. Formların ışığı göstermek için parçalanmış şekilde birbiriyle kesiştiği görülmektedir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 Natalia Goncharova, *Sarı ve Yeşil Orman*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 102.5 x 85.5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart

<https://www.wikiart.org/en/natalia-goncharova/yellow-and-green-forest>

Parton'un belirttiği gibi Goncharova Gerçekçi Rayizm döneminde yeşil, sarı ve mavi renklerin doğal paletiyle çalıştığı orman temalı resimlerden, tek renkli palete dönmüştür. Ayrıca aşamalı olarak soyuta doğru gittiği çalışmalar üretip, en sonunda *Mavi ve Yeşil Orman* gibi objesiz, Pnömo-Rayist çalışmalar gerçekleştirmiştir (Parton, 2011, s.30). (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 Natalia Goncharova, *Mavi ve Yeşil Orman*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 54.6 x 49.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://authenticationinart.org/pdf/literature/parton-journal-2011.pdf>

Larionov ve Goncharova'nın Pnömo-Rayist çalışmalarında tanımlanabilir bir obje olmayıp sadece çizgilerin birbiriyle kesiştiği ifadeci bir tarz öne çıkmaktadır. Gerçekten Rayizm'in bu soyut aşamasında bu sanatçıların modern sanat serüvenine ilk başlamış olduğu Neo-Primitif ve Kübo-Fütürist çalışmalardan bu yana ne kadar yol katettiği görülmektedir. Rayist resimler, İtalyan Fütürist güç çizgilerinden etkilenmekle birlikte, bu resimlerde katman şekilde sürülen boyaların birbiriyle kesişerek tuvale uygulandığı görülmektedir. Gerçekçi Rayist resimlerde objelerden yansıyan ışınlar resmedilirken, Pnömo-Rayist resimlerde artık ışığın kendisi resmedilmektedir. İki sanatçının resimleri de Rusya'da soyut stilin ilk örneklerini vermesi açısından özgündür.

Şu ana kadar hayatın kendisi gibi, geçmişin varolmuş bütün stil ve formlarını kapsamanın bir resmin Rayonist algı ve konstrüksiyonunun çıkış noktası olduğu belirtilmektedir (Gray, 1986, s. 140-141). Bu da Rayonistlerin 'Everythingism' diye tabir ettikleri sanat kavramıyla bağdaşmaktadır. Harte'nin (2009, s. 104-105) de belirttiği gibi Everythingism stillerin ve dönemlerin sanatsal bir birleşimi olup sanatçılar bu eğilimleri soyut bir üslupta sentezleyerek sanatsal biçimler yaratmışlardır. Harte, Rus Fütüristlerin, sadece batı sanatı ve Rus sanatını

karıştırmakla kalmayıp, aynı zamanda eski ve yeniye statik tuvalde modern hızı iletmek için karıştırdıklarını da ifade etmiştir. Everythingism, avangard sanatçıların Rusya'nın kendi kültürel kaynaklarının yanı sıra sanatsal arayışlarında hem batılı modernist etkilerden, hem de çocuk çizimleri ve Neolitik duvar yazısından İskit ve Bizans sanatına kadar birçok formu araştırmasını anlatan 'Vsechestvo' diye de tabir edilen çoğulcu bir anlayıştır (Gurianova, 2017, s.144).

Rayonistlerin Everythingism kavramı hem eski kültürleri, hem Rus kültürünü, hem gelmiş geçmiş bütün resimsel dönemleri, hem geleceği kapsayan bir kavram olarak düşünülmüştür. Rayonizm'in yeni bir resim hareketi yaratma iddiası içerisinde her şeyi kapsadığı iddia edilmektedir. Bu kapsama düşüncesi Vladimir Solovyov (1853-1900) başta olmak üzere birçok düşünürün Rusya'nın evrensel bir kültür inşa etme düşüncesini akla getirmektedir. Ortodoks kilisesini eleştiren Solovyov, yeni kurulacak yeryüzü kilisesinin bütün dünya Hristiyanlığını kapsamasını öngörmektedir (Walicki, 2009, s. 555). Slavseverler gibi birçok düşünür de Rusya'nın ileride geçmiş kültürlerin sentezini yapacak role sahip olacağını iddia etmektedir. Düşünürlerin ortaya attığı bu evrensel Rusya fikri ve kapsayıcılık düşüncesi Rayonistlerin bu kavramı ile bir bakıma uyumaktadır.

3.1.2 Süprematizm

Süprematizm Malevich ile başlayan, temeli geometrik formlara dayanan bir soyut sanat hareketidir. Malevich henüz tanımlanabilir objelere yer vermiş olduğu Kübo-Fütürist resimlerinde bu geometrik formları yoğun şekilde kullanarak Süprematist sanatın sinyallerini vermiştir. En sonunda tuvallerinde gerçeklikle ilişkiyi tamamen keserek ve sadece geometrik formlara yer vererek bu objesiz sanat hareketini başlatmıştır. Malevich Süprematizm'in birinci aşaması 'siyah', ikinci aşaması 'renkli' ve son aşaması 'beyaz' olmak üzere üç aşamasını oluşturmuştur. Siyah aşama hareketin başlangıcını oluşturmaktadır. Bu aşama en ünlüsü sıfır noktasına ulaştığı *Siyah Kare* eseri olmak üzere neredeyse tüm resimleri beyaz bir arka plan üzerine boyanmış siyah formları içermektedir. Dinamik kompozisyonların oluşturulduğu renkli aşama uzamda hareket hissi yaratmak için renk ve şeklin kullanımına odaklanmıştır. Süprematizm'in son aşaması ise 'Onuncu Devlet Sergisi: Objektif Olmayan Yaratılış ve Süprematizm' sergisinde sergilenen beyaz zemin üzerine boyanmış beyaz formlardan oluşan *Beyaz Üzerine Beyaz* resmini içermektedir.

Malevich Aralık 1915'deki, otuz beş soyut resminin yer aldığı '0.10' sergisinde ilk Süprematist hareketi ilan etmiştir. Vladimir Tatlin (1885-1953), Nadezhda Andreevna Udaltsova (1885-1961) ve Lyubov Sergeyevna Popova (1889-1924) çalışmalarını bir odada, Malevich ise Süprematist çalışmalarını kendine ayrılmış başka bir odada sergilemiştir. Malevich 0.10 sergisi ile artık Fütürizm ile ilişkisinin kalmadığını göstermiştir. Malevich'e göre Fütürizm hız yoluyla yeni formları, doğa ve nesnelere yeni ilişkileri göstermiştir (Bowl, 1976, s. 124). Malevich Fütürizm ile alakalı şu ifadeleri kullanmıştır:

Fütürizm, modern yaşamda yeninin önünü açtı; hızın güzelliği..Ve daha dün Fütürist olan bizler, hız, doğa ve nesnelere yeni ilişkiler yoluyla yeni biçimlere ulaştık.. Hareketin dinamikleri, resimsel plastiğinin dinamiklerini savunmayı önerdi. Ancak Fütüristlerin salt resimsel bir plastisite üretme çabaları başarı ile taçlandırılmadı..Hareket eden nesnelere parçalarını oluştururken, sadece hareket izlenimini iletmeye çalıştılar.. Ama bilinçli veya bilinçsiz olarak, hareket uğruna veya bir izlenim iletmek adına, her nasıl yapıldıysa, şeylerin bütünlüğü ihlal edildi..Bu nedenle, gördüğümüz Fütürist resimlerin inşası, bir düzlemde, patlamaları veya karşı karşıya gelmeleri sırasında gerçek nesnelere yerleştirilmesinin maksimum hızda bir zaman duygusu vereceği noktaların keşfinden ortaya çıktı..Objenin durumu özünden ve anlamından daha önemli hale geldi.. Fütüristler, akli reddettikten sonra, sezgiyi bilinçaltı olarak ilan ettiler. Fakat resimlerini sezginin bilinçaltı biçimlerinden değil, faydacı aklın biçimlerinden yarattılar..Resmin gerçek yapımında bilinçaltını görmüyoruz. Aslında konstrüksiyonun bilinçli hesaplamasını görüyoruz..Nesnelerin yığılması sezgisel duyuyu değil, tamamen görsel bir izlenimle elde edilirken, resmin yapısı, inşası, bir izlenim elde etme niyetiyle yapılır. Ve bilinçaltı duyumu eksiktir. Sonuç olarak resimde tamamen sezgisel hiçbir şeyimiz yoktur..Oysa ki sezgisel olan biçimler bilinçsiz olduğunda kendini göstermektedirler..Faydacı aklın eğitime alışık olan bilinçlilik nesnenin yıkım duygusu ile uyumlu olamamaktadır..Faydacı akıl sanatının kesin bir amacı vardır. Sezgisel yaratımın ise faydacı bir amacı yoktur..Sezgisel biçim yoktan varolmalıdır (Bowl, 1976, s. 126-128).

Malevich Kübizm için ise şu ifadeleri kullanmıştır;

Şimdiye kadar, nesnelere güzelliği resme bir bütün olarak aktarıldıklarında korunmuş gibi görünmektedirler. Zaman içerisinde nesnenin kendisi, özü, anlamı çizginin kaba olduğu veya basitleştirildiği ölçüde öne çıkartılmıştır. Ancak, yeni güzelliği ortaya çıkaran nesnelere bir durumunun daha keşfedildiği ortaya çıktı. Nesnelere keşfedilen sezgisel duyuyu, iki karşıt biçimin çarpışmasından elde edilen uyumsuzluktan gelen enerji. Nesnelere, zaman içinde bir yığın an içerirler. Biçimleri çeşitlidir ve dolayısıyla tasvirleri de çeşitlidir. Şeylerdeki zamanın tüm bu yönleri ve anatomileri - bir ağacın halkaları - özlerinden ve anlamlarından daha önemli hale geldi. Ve bu yeni durumlar Kübistler tarafından resim oluşturmanın bir yolu olarak benimsendi" (Bowl, 1976, s. 131).

Aslında Kübist resimlerde de varolduğu iddia edilen sezginin var olmayıp faydacı aklın mantığında çarpıtılan figürlerin söz konusu olduğunu söyleyen Malevich K bizim, F t rizim ve Gezginlerin amaçları bakımından farklılık gösterdiğini, ancak resimsel anlamda neredeyse eşit olduklarını ifade etmiştir (Bowlt, 1976, s. 131-132). Malevich F t rizim ve K bizim'in nesnesiz yaratıma ulaşamadığını asıl saf sanatsal yaratımın Süprematizm ile başarıldığını şu sözlerle ifade etmiştir:

Çarpıtma, en yetenekliler tarafından kaybolma noktasına kadar sürüklendi, ancak sıfırın sınırlarının dışına çıkmadı. Ama ben formun sıfırına kendimi dönüştürdüm ve sıfır aracılığıyla yaratıma, yani Süprematizm'e, yeni resimsel gerçekçiliğe ulaştım. Nesnel olmayan yaratım..Kare bir bilinçaltı biçimi değildir. Sezgisel aklın yaratılmasıdır..Sanat dünyamız yeni, nesnel olmayan, saf hale geldi. Her şey kayboldu; yeni bir formun inşa edileceği bir malzeme kütlesi kaldı. Süprematizm sanatında, formlar doğanın tüm canlı formları gibi yaşayacaktır..Yeni resimsel gerçekçilik, resimsel bir gerçekçiliktir, çünkü dağ, gökyüzü, su gerçekçiliğine sahip değildir..Her form  zg r ve bireyseldir. Her form bir dünyadır (Bowlt, 1976, s. 133-134).

Tunalı'nın (2020, s. 298-301) ifade ettiği gibi Malevich'e göre Süprematizm'in kendisi ieriksizlik, hiçlik olduğu için K bizim ve F t rizim'den doğmamıştır. Tunalı bu ieriksizliğin deneyimlenmesi için doğa ve nesnelere, görünüşlerden ve ampirik gerçeklikten uzaklaşan sanatçının nesnelere dünyasının dışında ve onun üstünde geometriye dayalı (suprema) olan bir dünyaya yöneldiğini, aslında Süprematizm'in ulaşmayı amaçladığı bu amacın bir gerçeklik ve hakikatten yoksunluk olmayıp, pratik realizmin ötesinde ve üstünde bulunan  zg r hiçlik olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca pratik gerçekliğin dünyasında bulunan gerçeklerin rölatif ve sürekli olmayan gerçeklerken, s prematik dünyanın mutlak birlik ve hiçlik olarak tam bir gerçekliği, pratik realizmin düzenine karşıt bir düzeni gösterdiğini de belirtmiştir (Tunalı, 2020). Süprematizm resmi sıfır noktasına götürmekle beraber hiçlik, yokluk anlamına gelmemektedir. Aslında Süprematizm hiin, o yokluğun altındaki öz arayışıdır.

Malevich kendi sözleriyle Siyah Kare eseriyle alakalı bu ieriksizliği şu şekilde ifade etmiştir; *“Bu sergilediğim bir boş kare değildir. Daha ziyade nesnesizliğin mevcut hissinin bir yansımasıdır. Nesnelere ve kavramların hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavramış oldum”* (Malevich, 2013,

s. 82). Sanatçı bu resmi için “*Kare eşittir his, beyaz zemin eşittir bu hissin ötesindeki boşluk*” ifadesini de kullanmıştır (Malevich, 2013, s. 87). (Şekil 3.9).



Şekil 3.9 Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

[https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting))

Malevich'in gerçekliğe referansı eleyen soyut geometrik tuvallerinin, Süprematizm'inin Alman Filozof Edmund Husserl'in (1859-1938) öncüsü olduğu fenomenoloji ile de bağlantılı olduğu söylenebilir. Fenomenoloji, dünyayı ve nesnelere daha önceden bilme halimiz, onlarla ilgili deneyimlerimiz, varsayımlarımız ve yargılarımızı içeren doğal tavırdan, onların özlerini anlamaya yönelik fenomenolojik tavra doğru gidilmesini öngörmektedir. Bu anlamda önceden bilinen bütün bu deneyimler paranteze alınmalıdır. Malevich'in soyut, objesiz sanatını anlayabilmek, onun, gerçeklerin ve şeylerin özünü vermeye çalıştığı bu saf geometrik formları algılayabilmek için de benzer bir yaklaşım gerekmektedir. Soyut sanat ile fenomenoloji arasındaki bağa değinen Tunalı çalışmasında Husserl'dan yola çıkarak fenomenolojiyi açıklamaktadır. Husserl, bireyselliğe dayalı görüşler, nesnelere dünyasını bilincimize bağlı olarak tesadüfi olarak kavradığımızı ifade etmiştir. Tunalı'nın (2020, s.210-225) çalışmasında belirttiği gibi fenomenolojiye göre doğada doğa yasaları olmasına rağmen, doğa yine de tesadüfi bir varlıktır. Tunalı

fenomenolojide doğal tavır içerisinde görme, dokunma işitme gibi duyulur algının objelerinin de hatta nesnelar dünyası dışında değar verilen şeyler dünyasının da özel olarak dikkat edilmesinden veya düşünülmesinden bağımsız olarak var olduklarını ifade etmiştir. Tunalı, fenomenolojik tavrın; doğal tavrın bize gerçak varlığı asıl varlığı bildirmediğini düşünerek ve şüphe duymaktan hareket ederek, doğal tavra karşı eleştirel bir tavır takınmak anlamına geldiğini belirtmiştir. Fenomenolojinin fenomen diye adlandırdığı şeyin parantez içine alınan duyusal görünüşlerin arkasında kalan artık kendisini paranteze alamayacağımız şey olduğunu, bu şeyin varlık, zaman ve mekandan ampirik gerçaklikten öte bir şey olduğunu ifade etmiştir. Burada amacın varlığı eidos olarak yeniden kazanmak olduğunu, dünyanın özünü varlığından soyarak nesnelari dünyayı bir öz, bir eidos alanı olarak kavrayabilmek olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca duyulur objeler varlık karakterinden soyulunca duyuyüstü ve mekan üstü olan bir alanda, bir diğar ifadeyle eidosun, özlerin alanında yeni bir gerçaklik, hakiki bir varlık dünyası aranması gerektiğini belirtmiştir.

Husserl'in fenomenolojisi Platon'un idealar dünyası ile bağlantılıdır. Platon'a göre gerçak varlık, idealar dünyası olduğuna göre sanatın objesi olan fenomenler aslında gerçakliği bulunmayan birtakım kopyalardır. Hatta sanatın yöneldiğı mimetik obje gerçeğın, bir özgün varlığın değil, kopyanın kopyası olacaktır (Tunalı, 2007, s. 81). Bu durum da varlığın özünü, mutlağı ortaya çıkarmak isteyen Malevich'in görüşleriyle örtüşmektedir. Platon'dan yola çıkarak Tunalı (2007, s. 82-83) mimetik objeye yönelen sanatçının gerçak varlığa değil öz güzelliğe sahip olan yani kendi başına güzelliğın kopyaları olan tek tek güzel şeyler olan doxa dünyasına yöneldiğini ifade etmiştir. Oysa ki hakiki güzellik ve doğruluk bu doxa dünyasının dışında, üstünde olup, benzetmeye yönelenlerin bu hakiki varlığı bilmedikleri için sanılarla yetindiğini ifade etmiştir. Tunalı (2020, s.188-265) çalışmasında, soyut sanatta ilginin nesneden nesnenin anlamına kayarken, ampirik bir gerçaklik olarak kavranan varlığın artık duyusal gerçakliğe karşıt olan nesneye yüklenen soyut düşünsel varlık, bir bilinç varlığı haline geldiğini ifade etmiştir. Tunalı'ya göre soyut sanatçı da nesnelari özsel yapıları içinde görerek soyut geometrik biçimler olarak resmedererek varlığın özünde somutlaşacak olan mutlağı ulaşmak istemiştir. O bu şekilde gizlide bulunan bir varlığın görünür kılınarak, değışmez olan temel varlığın biçim verme içinde kavranabilir bir gerçaklik haline geldiğini ifade etmiştir. Ayrıca Tunalı, soyut resmin, evreni soyut-geometrik bir varlık, onu bütün tesadüflerin, değışmelerin ötesinde değışmeyen mutlak bir varlık olarak kavrayacağını dile getirmiştir. Geometrik

mimariye sahip soyut sanatın ifade karakterini kaybederek artık salt harmoni, biçim düzeni ve ölçüye dayalı evrensel bir yapıt haline gelmekte olduğunu da vurgulamıştır (Tunalı, 2020). Bu nokta da Süprematizm'in soyut geometrik yapısı, evrensel amaçları ile gerçekten de bu talepleri karşılıyor gibidir. Malevich, ruhani olan ile maddi olan arasındaki zıtlığı aşmak için bir yolculuk olarak gördüğü Süprematist resimlerde ana resimsel elemanlar olarak, nötr sıfır noktası ile materyal dünyanın ötesine geçen, zihnin üstünlüğünü en iyi şekilde temsil ettiğini düşündüğü ve mutlak/ideal formlar kabul ettiği, doğada bulunmayan temel geometrik motifleri kullanmıştır. Bu durum Platon'un geometrik formların güzelliği ile alakalı ifadesini de akla getirmektedir. Platon şu şekilde ifade etmiştir:

Formların güzelliği deyince ben burada büyük yığın bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine formların güzelliği deyince düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum. Bunlar (yani bu düzeyler ve çemberler) başka nesnelere olduğu gibi bir başka şeye göre güzel olmayıp daima ve daima vardırlar, kendi başlarına güzeldirler ve bunlar özleri gereği güzeldirler, ve belirli, kendilerine özgü bir haz duygusuna götürürler (Tunalı, 2007, s. 60-61).

Tunalı, Platon'un güzel olanların içeriklerinden bağımsız olarak salt geometrik formlar olduğu düşüncesinden yola çıkarak böyle bir anlayışın form güzelliğinin sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzelliği, pythagorasçı anlayışı dile getirdiğini ifade etmiştir. Ayrıca geometrik formların güzelliğinin uzay ve zaman içi bir güzellik olmayıp, zaman ve uzayca aşkın olduğunu dile getirmiştir (Tunalı, 2007, s. 60-61). Malevich de Süprematizm'in nesnesizliğini ve aşkınlığını şu şekilde ifade etmiştir:

“Süprematist için nesnel dünyanın görsel fenomenleri kendi başlarına anlamsızdırlar; önemli olan hislerdir ve bu ölçüye nazaran ortaya çıktığı çevreden oldukça başkadır..Süprematistler için uygun temsil araçları her zaman hissiyatın mümkün olan en kapsamlı ifadesini veren ve nesnelere tanıdık görünümünü göz ardı eden araçtır. Nesnellik kendisi için anlamsızdır; bilinçli zihne ait kavramlar değersizdir. Duygu belirleyici faktördür ve bu sayede sanat nesnesiz temsile yani Süprematizm'e ulaşır. Hisler haricinde hiçbir şeyin algılanmadığı bir çöle evrilir..Artık gerçekliğin benzerlikleri, idealist imgeler yoktur. Var olan tek şey çöldür. Ancak bu çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duygumun ruhuyla doludur” (Malevich, 2013, s. 79-81).

Süprematizm'in bu aşkınlık durumu veya çöl ifadesi herhangi bir sınırlamayı kabul etmemektedir. Spinoza'nın da ifade ettiği gibi bir objeye anlam yüklenmesi belli

bir determinasyonu içermektedir (Farago, 2006, s. 200). Yani objeler belli bir anlama denk gelmeye başladıklarında artık sınırlanmış olup, sınırsızlığı ve başka anlamları bu denklemin dışında bırakmış olmaktadır. Oysa ki objeler ve kelimeler anlam yüklerinden kurtuldukları zaman sonsuzluğa açılmaktadırlar. Aslında sınırsızlık ve özgürlüğün Süprematizm'in ana teması olduğu söylenebilir. Belki de Worringer'in (1907, s.49) ifade ettiği ilkel kabilelerin, doğa dünyasının biçimlerinin sabit kalmayıp, değişebilmesinden duydukları güvensizlikten dolayı soyutlama içtepisi ile mutlak bir sanat sistemine ulaşma amacı taşımaları gibi Malevich de kendi sanatında daha mutlak, değişmeyecek tinsel bir özü aramaktadır.

Worringer'in ilkel kabilelerin soyutlama içtepisi ile mutlak olana ulaşma isteği Florensky'nin de bu konudaki fikirleriyle uyum göstermektedir. Florensky yüzyıllar boyunca kültürlerin merkezi perspektifi kullanmama nedeninin varlıksal bir kaygı olduğunu, benzeşim ilkelerinin tersine amacın görünmeyene hayranlık duyularak teslim olmak olduğunu iddia etmiştir (Florensky, 2001, s.13). Florensky'e göre perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde temsili sanat yaratıcılarının perspektifi becermemesi kesinlikle söz konusu olmayıp, aksine bunu basitçe kullanmak istememişlerdir. Bu ilkeleri kullanmak istememelerinin nedeni de çağın anlayışına uygun olarak dünyayı bu temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor olmalarıdır (Florensky, 2001, s. 75). İşte bu içkin anlayış Malevich'in Süprematizmi'nde de kendini göstermektedir.

Malevich'in sanatına kozmik bir anlam yüklemeye çalışmasının bir başka örneği Khlebnikov ile olan bağıdır. Şair onun çizimlerindeki çeşitli boyutların oranlarını inceleyip bazı rakamlar bulmuştur. Kovtun'un da belirttiği gibi Malevich'e göre onun keşfettiği rakamlar dünya yaratıcılığına rehberlik eden Süpremus gibi bir tür yasanın varlığını haber vermektedir. Aynı zamanda Khlebnikov'un, her sanat yapıtının belirli sayısal ifadeye tabi küçük bir evren olduğu gezegensel özerklik kavramına odaklandığı belirtilmiştir (Kovtun, 2012, s.211). Khlebnikov dünyalar arası bir anlaşmanın varlığından söz etmiştir; dünyanın yüzeyini bir kırmızı kan hücresininkiyle karşılaştırarak, bir kan hücresinin yüzey alanına bölünen dünya yıldızının yüzey alanının, 365'in onuncu kuvvetine eşit olduğunu, aynı zamanda bu iki dünyanın uyum içinde var olduğunu ifade etmiştir (Khlebnikov, 1985, s. 144). Khlebnikov, Malevich'in tasarımlarını hesaplayarak Malevich'in 3 yıl önce hakkında yazdığı 365 temel sayısını bulmuş olup, ona göre, bu sayı 'gölgeli yılı' temsil etmektedir (Kovtun, 2012, s.211).

Şair, Malevich'in gölgeli çizimlerinden yola çıkarak plastik dünyalarını hesaplamış olup, bunu şu şekilde ifade etmiştir:

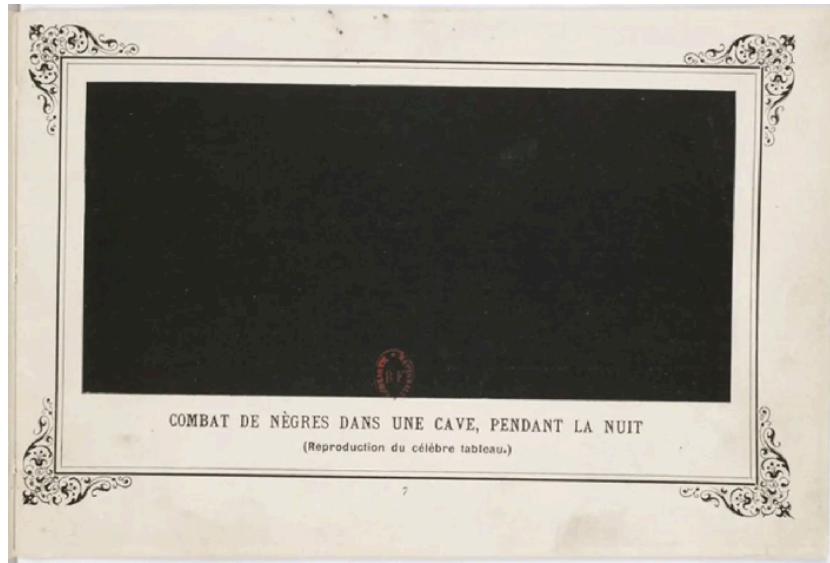
“Malevich'in bazı gölgeli çizimlerinde, siyah düzlem ve kürelerinde büyük gölgeli alanın en küçük gölgeli daireye oranınının 365 olduğunu keşfettim. Bu düzlemler toplulukları bir taralı yılı ve bir taralı günü içermektedir. Bir kere daha resim alanında zamanın uzayı yönettiğini görmüş oldum.” (Khlebnikov, 1985, s. 145)

Kozmik uzayda gezegenlerin birlik içinde hareket etmesi gibi Malevich de sanatında figürlerin karşılıklı ilişkisini kurmuştur, böylece ağırlık, ağırlıksız sistemler boyunca dağıtılacaktır (Kovtun, 2012, s.212).

Malevich *Siyah Kare* resmini Güneşe Karşı Zafer operasının yapım tarihi olan 1913 yılı olarak tarihlendirmiştir. Bugün ise Malevich'in yeniden sergilenecek olan opera için yeni çizimlerinin 1915'te yapıldığı tespit edilmiştir. Vakar'ın (2019, s.14) çalışmasında belirttiği gibi önceki eskizler prodüksiyona sponsor olan Levkii Zheverzheev'de (1881-1942) kalmış olup, Malevich bu yeni çizimleri 1913'ten 'bulunmuş' eskizler olarak sunmuştur. Yine Vakar'ın çalışmasında, 27 Mayıs'ta Malevich'in, Matyushin'e yazdığı bir mektupta 1915 yılının sonunda yaptığı çizimlerden *Siyah Kare* olduğu düşünülen çizime atıfta bulunarak, bu çizimin önemine değindiği, Matyushin'e, kendisine 1913'te yapıldığını söylediği *Siyah Kare* de dahil olmak üzere üç resim gönderdiğini yaklaşık iki hafta sonra bildirdiği belirtilmiştir. Shatskikh'in (2012, s. 46-51) belirttiği gibi Matyushin bu belgeyi 'Malevich'in Güneşe Karşı Zafer operası için eskizleri' olarak isimlendirmiş olup, mektup arşivde 9 Haziran 1915 olarak tarihlidir. Shatskikh, Malevich'i yakalayan, yemesini, içmesini ve uyumasını engelleyen inanılmaz rahatsızlık ve *Siyah Kare* resminin yaratılışının kendiliğindenliği hesaba katıldığında bu resmin 8 Haziran 1915'te ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca Malevich'in *Siyah Kare* eserinde tükenmez bir anlam deposu bulup, daha önce yaratılmış her şeyi ona tabi kılma isteği ile tarihleri değiştirme gerekliliği duymuş olabileceğini de ifade etmiştir.

Diğer yandan Malevich'in *Siyah Kare* resmi için çok farklı bir kaynaktan bahsedilmektedir. Tretyakov Galerisi uzmanlarının açıklamalarına göre dijital teknoloji kullanılarak, X-ışınları sayesinde resmin altındaki boya katmanında bazı izlere rastlanmıştır. Siyah kareyi çevreleyen beyaz kenarlıkta Malevich'in el yazısıyla yazılmış 'Mağarada Kavga Eden Zenciler' yazısının Fransız yazar ve mizahçı Alphonse Allais'in (1854-1905) *Gece Tünelde Kavga Eden Zenciler* isimli tablosuna

gönderme olduğu düşünülmektedir (Şekil 3.10). Bu resmin Malevich için ilham kaynağı olduğundan bahseden sanat tarihçisi Konstantin Akinsha, Malevich'in Allais'in şakasını kullanarak onu yüksek sanat alanına dönüştürdüğünü ifade etmiştir. Ayrıca bu resmin Rus avangard temsilcilerinin Fransa'daki gelişmeleri ne kadar yakından takip ettiğini göstermesi açısından da ilginç olduğunu belirtmiştir (Nechepurenko, 2015) Resimde bulunan yazının uygulanma şeklinin onun Süprematizm'den önceki çalıştığı diğer üsluplarla bağlantısı olduğu düşünülebilir. Daha önceki Alogist resimlerinde de yazıları resme dahil etmesi Süprematist resmi Alogist resimlerin yaratılmasındaki mantıkla eşleştirebilir.

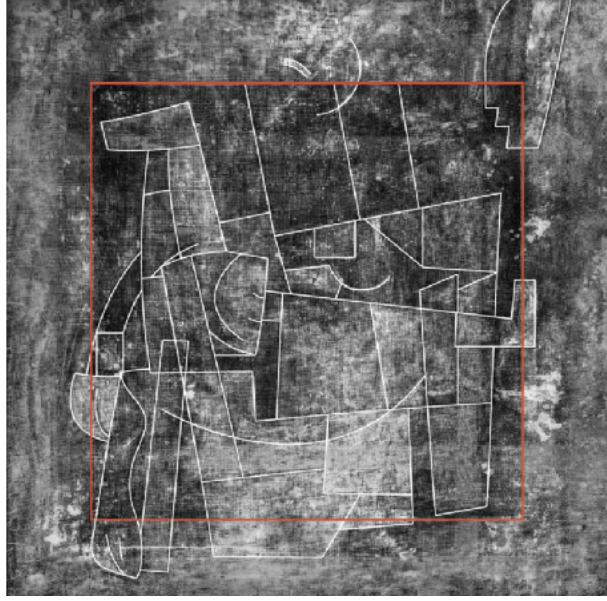


Şekil 3.10 Alphonse Allais, *Gece Tünelde Kavga Eden Zenciler*, 1884

<https://www.theartnewspaper.com/2015/11/18/there-is-more-to-malevichs-black-square-than-a-hidden-racist-joke-moscow-curators-reveal>

Siyah Kare resminin siyah boyasının altında ne yattığı sorusu gerçekten önemlidir. Çünkü araştırmacılar, altta yatan kompozisyonun resmin doğrudan öncülü olduğu konusunda hemfikirdir. Vakar (2019, s. 17-18) çalışmasında, Malevich'in boyama tekniklerini bilmesine rağmen boya katmanını aşırı yüklediğini, elinde başka bir tuval olmadığı için sanatçının önündeki bir eseri hızla siyah boya ile kapladığını ve sonunda resmin yüzeyinde ciddi çatlakların gelişmesine yol açtığını ifade etmiştir. Vakar, resmin altında merkezdeki dörtgenin siyah boyasının hemen altında iki görüntünün keşfedildiğini, bir grafik editörü tarafından birleştirilmiş, resmin ayrı

parçalarının 12 radyografisinden¹⁴ oluşan ilk görüntünün tuvalin tüm yüzeyini kapladığını ve küçük çatlaklardan muzdarip olduğunu belirtmiştir. Düzlemlerin, sınırları açıkça görülen kompozisyonun yaklaşık bir yeniden inşasının yapılmasına izin verdiğini ve bu görüntünün Malevich'in Kübo-Fütürist resimlerini hatırlattığını ifade etmiştir (Şekil 3.11).

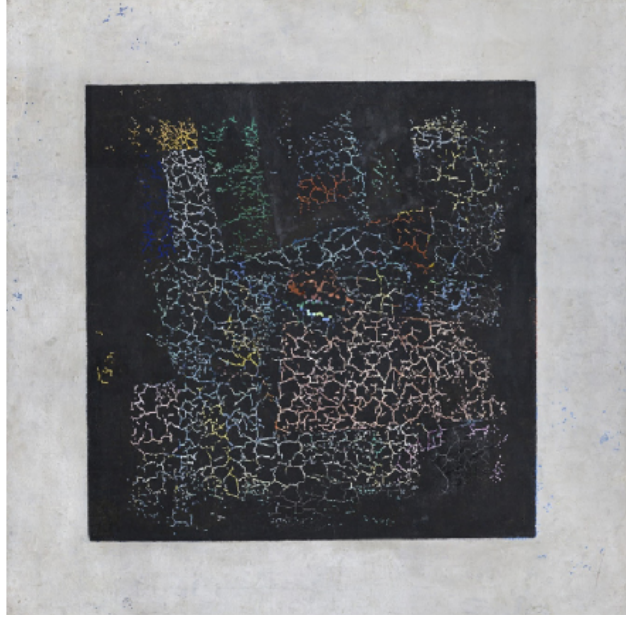


Şekil 3.11 İlk resmin yeniden inşası, Kübo-fütürist kompozisyon, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.20

Vakar'ın (2019, 18-19) belirttiği gibi Malevich bu resmin orta kısmına kare şeklinde bir beyaz çinko oksit tabakası uygulayıp yeni bir kompozisyon boyamaya başlamıştır. Bu kompozisyonun küçük çatlaklardan görüldüğü üzere sarı, mavi, pembe, mor ve diğer renklerde bitişik yarı saydam lekelerden oluştuğu, bunların net kenarlara sahip olmayan renk lekeleri olduğu, sadece bazı renk düzlemlerinin, oldukça iyi tanımlanmış ve belirgin bir dokuya sahip olan dikdörtgen biçimlere (yeşil ve sarı) sahip olduğu da ifade edilmiştir. Altta yatan kompozisyonda renk düzlemlerinin geometrik olmak yerine birbirine bitişik olmasından, hatta birbirinin içine doğru akıyor olmasından dolayı bu kompozisyonun, Süprematizm yerine Kübo-Fütürizm,

¹⁴ Radyografi, bir nesnenin iç formunu görüntülemek için X ışınları, gama ışınları veya benzer radyasyon türleri kullanan bir görüntüleme tekniğidir.

Alogizm ve Süprematizm arasında bir tür ara aşama olabileceği belirtilmiştir (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 Kazimir Malevich'in Siyah Kare resminin radyografı, 1915, Altındaki bir Ön-Süprematist Kompozisyonu ortaya çıkarmaktadır. Christina Lodder, *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s. 22

Shatskikh'in (2012, s.3-6) anlattığına göre, Malevich her ne kadar Süprematizm'e yolculuğunu Kübizm ve Fütürizm'den çıkan bir çizgi olarak ilan etse de aslında onun Süprematizmi, daha sonra yaratıcısının kendi biyografisinden silmiş olduğu ve akla karşı mücadele, akıldan yoksun, duyular-ötesi bir düşünce sistemini temsil eden 'Fevralizm' denen bir öncüye sahiptir. Malevich'in Fevralist eserlerinde alanı artan, kendi kendine yeten dikdörtgenler ve yamuklar hakim olmaya başlamıştır (Shatskikh, 2012, s.18). *Mona Lisa'lı Kompozisyon'un* Malevich'in Fevralist eserleri arasında olduğu belirtilmiştir (Shatskikh, 2012, s.43). *Mona Lisa'lı Kompozisyon* üst üste boyanmış dikdörtgenler ile Fevralizm'in Süprematizm ile ilişkisini ortaya koymaktadır (Şekil 3.13). Malevich'in bağlantısız nesnelere bir araya getirerek kurmuş olduğu kompozisyona sahip bu mantık dışı resimleri, normalde Alogist resimler olarak bilinse de Shatskikh'in tanımına göre bu resimler yine rasyoneli reddeden Fevralist

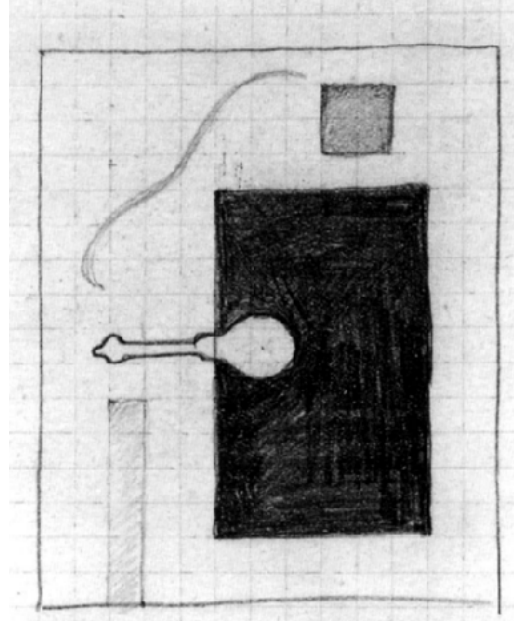
eserler olarak bilinmektedir. Aslında ister Alogist ister Fevralist olsun bu resimlerin Kübizm'den türemiŐ olduğu düşünülebilir.



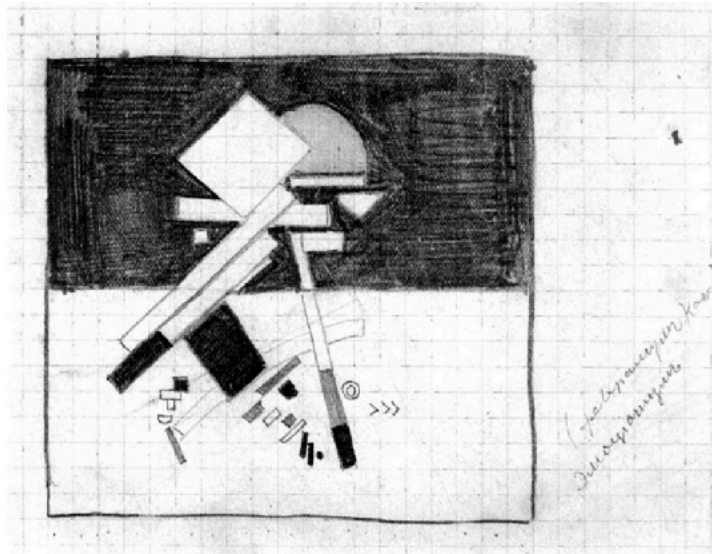
Şekil 3.13 Kazimir Malevich, *Mona Lisa'lı Kompozisyon*, 1914, Tuval  zerine yağlı boya, kolaj ve grafit, 62.4 x 49.2 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich,_Composition_with_Mona_Lisa.jpg

Malevich'in Fevralizm ve Süprematizm arasındaki bağlantıyı güçlendiren bir  izimi *Alojik Kompozisyon* eserinde siyah bir dikdörtgenin  n planında Fevralist eserlerin simgesi olan bir tahta kaŐık kont r  diğer geometrik figürlerle çevrili Şekilde sallanmaktadır (Shatskikh, 2012, s. 29) (Şekil 3.14). Malevich'in *Duyguculuk Olarak Fevralizm* adlı çiziminin ise Süprematist resimlerle ne kadar bağlantılı olduğu görülmektedir. Sadece burada Süprematist eserlerdeki beyaz arka plan, gece ve gündüz gibi ikiye bölünmüŐtür. (Şekil 3.15)



Şekil 3.14 Kazimir Malevich, *Alojik Kompozisyon*, 1915, Kağıt üzeri kurşun kalem, 16.5 × 11.2 cm, Leonard Hutton Galerisi, New York. Aleksandra Shatskikh, *Black Square Malevich and The Origin of Suprematism*, 2012, s.30



Şekil 3.15 Kazimir Malevich, *Duyguculuk olarak Fevralizm*, 1915, Kağıt üzerine kurşun kalem, 11.2 × 14.5 cm, Stedelijik Müzesi, Amsterdam. Aleksandra Shatskikh, *Black Square Malevich and The Origin of Suprematism*, 2012, s.38

Shatskikh (2012, s.43-45), Fevralizm'in en temsili tuvaleri olan *Moskova'da Bir İngiliz* ve *Mona Lisa'lı Kompozisyon* eserlerinde ve ayrıca döneme ait bazı çizimlerinde sürekli tekrarlanan 'Kısmi Tutulma' kavramından bahsetmiştir. Shatskikh, fevralist tuvalerinde, irrasyonel düzlemlerin nesnel dünyanın unsurlarını yalnızca kısmen gölgede bırakmış olmakla beraber ayrıntıların ve parçaların hâlâ kendini gösterdiğini ifade etmiştir. Ayrıca ana figürün ortaya çıkmasıyla birlikte Kısmi Tutulmanın tek bir şekle, anında bir Tam Güneş Tutulması'na dönüştürüldüğünü ve mutlak olanın, nesnel olmayan dünyanın ortaya çıktığını belirtmiştir.

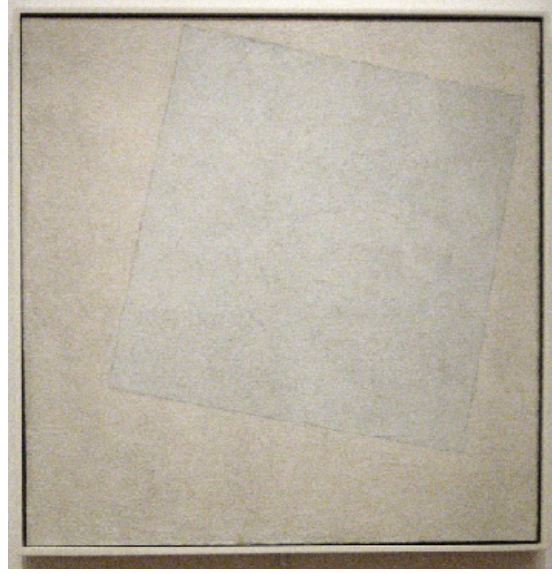
Malevich'in Süprematist düşüncesinin ortaya atılmasında ilk ve en bilinen yapıtı *Siyah Kare* olsa da onun Süprematist çalışmalarında farklı öğelere de yer verilmiştir. Malevich'in 'renkli' dönemine ait olduğu düşünülebilecek diğer resimlerinde, dikey ve yatay olarak düzenlenmiş birçok dikdörtgen, daire ve haç şekillerine yer verilmiştir. Ayrıca Malevich dikdörtgenin ağırlıkta olduğu birçok geometrik şekli, çeşitli renklerle ve çapraz şekilde birbirleriyle dinamik şekilde düzenlemiştir. Malevich'in oldukça dinamik bir kompozisyona sahip *Uçan Uçak* resminin renkli aşamaya ait olduğu görülmektedir (Şekil 3.16). Bu eserinde de uzamda çapraz şekilde yerleştirilmiş kare ve dikdörtgenlerin birbiri ile ilişkisi ve hareketi dinamik bir şekilde yansıtılmıştır. Malevich'in normalde herhangi bir referans içermeyen tuval isimleri söz konusu olduğunda bu resmin ismi oldukça dikkat çekicidir. Çünkü Malevich Süprematist kompozisyonlarını gerçeklikle herhangi bir referansı eleyerek soyut olarak tasarlamıştır. Bu anlamda bu resim, ismiyle çelişki yaratmaktadır. Resmin dinamik ve canlı kompozisyonu ele alındığında, sanatçının uçuş eylemiyle ilişki kurması belki biraz anlaşılır bir durumdur. Yine de parçalı geometrik düzlemlerin oluşturduğu bütünden, böyle bir çıkarıma varmak izleyicinin kendi inisiyatifine kalmıştır. Süprematist resimlerin böyle sınırlayıcı isimlerle anılmaları, Malevich'in onlara yüklemeye çalıştığı ruhsal ve sınırsız anlam ile çelişkili kalmaktadır.



Şekil 3.16 Kazimir Malevich, *Süprematist Kompozisyon: Uçan Uçak*, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 58.1 x 48.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://artvee.com/dl/suprematist-composition-airplane-flying/>

1917 ve 1918'in monokromatik resimlerinde gerçekleştirilen son aşamada Malevich, ideal bir dünyaya ve maddesellikten tamamen vazgeçmeye doğru Süprematist yükselişte nihai aşamaya ulaşmıştır, çünkü beyaz gerçek sonsuzluk kavramını sembolize etmektedir (Arnason & Mansfield, 2012, s. 203). Malevich 'Beyaz' aşamadaki resimlerini 'Onuncu Devlet Sergisi: Objektif Olmayan Yaratılış ve Süprematizm' sergisinde sergilemiş olup, en ünlü ve bilinen eseri *Beyaz Üzeri Beyaz* eseridir. Malevich'in *Beyaz Üzerine Beyaz* eseri, beyaz bir kareyi, merkezden uzakta ve aynı zamanda biraz daha sıcak tonlu beyaz bir kare olan bir zemin üzerinde açılı olarak tasvir etmektedir (Şekil 3.17). Malevich'in yaptığı, iki beyaz kareyi tamamen farklı şekillerde sunmaktır. Bir diğer nokta, ikinci karenin hiç boyanmamış olması olup, sadece kare tuval olmasıdır. Malevich'in bu resmi, sonsuzluğu simgeleyen beyaz rengeyle ve karenin hafif eğiminin hareketi çağrıştırmasıyla boşlukta asılı kalma hissi uyandırmıştır. Beyaz tuval, hafif gri karenin hareket etmekte serbest olduğu sonsuz alanı temsil ediyor gibi görünmektedir.



Şekil 3.17 Kazimir Malevich, *Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz*
1918, Tuval üzerine yağlı boya, 79.4 x 79.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstracton/russian-avant-garde/v/malevich-white-on-white>

Malevich 1919 yılında *Beyaz Üzerine Beyaz* resmini sergilemiş olduğu ‘Onuncu Devlet Sergisi: Objektif Olmayan Yaratılış ve Süprematizm’ sergisinde beyaz rengin önemine değinmiştir. Malevich gökyüzünün mavisinin Süprematist sistem tarafından fethedilmesinden, rengin sınırlandırmalarından kurtulmasından, gerçek sonsuzluk anlayışı olarak beyazın ötesine yani sonsuzluğa geçilmesinden bahsetmiştir (Harrierson & Wood, 1992, s. 291). Sonsuzluğun rengi beyaz, yüksek bir duygu alanını ifade ederken resimde aşkınlık ve ütopyik olan çağrıştırmaktadır. Özellikle devrimden bir sene sonra yapıldığı düşünüldüğünde Malevich’in manevi ve maddi özgürlük hissiyatının, resimde bu kurtuluş duygusuyla yeni bir topluma yol açacağını düşündüğü devrimle eşleşiyor olduğu söylenebilir. İşte Süprematizm bu şekilde resmin özüne odaklanarak devrime eş değer bir özgürlük alanı yaratmıştır.

Devrim sonrası çok etkili olacak sanat hareketi Konstruktivizm ile kıyaslandığında daha az belirgin olsa da Malevich’in resimlerinde de bir faktura¹⁵ kavramından bahsedilmiştir. Lodder’ın (2019, s.264) çalışmasında belirttiği gibi fakturanın rengin gövdesi, resmin özü olduğunu vurgulayan Malevich’in faktura araştırmaları; pigmentin doğası, viskozitesi, kalınlığı, ince veya kalın olmak üzere

¹⁵ Bir nesnenin yüzeyinin, kendi ayırt edici özelliğini sergileyerek yapıldığı malzemeyi göstermesi anlamına gelir

uygulama şekli, fırça darbelerinin doğası ve bir bütün olarak resim içinde yaratılan resimsel dokuların çeşitliliği üzerinde odaklanmaktadır. Lodder, Malevich'in, 'Resimlerdeki renk ve dokunun kendi içlerinde birer amaç olduğu' ifadesinden hareketle, onun ince doku düzenlemelerini, kompozisyon içinde dinamizm ve boşluk hissi yaratmak için kullandığı çeşitli tonların, doygunlukların ve renk yoğunluklarının etkilerini arttırmak için kullandığını belirtmiştir.

Malevich'in Süprematizm'inin etkilediği sanatçılardan Popova da 'Resimsel Arkitektonikler' adını verdiği tamamen soyut resimler yapmaya başlamıştır. Bu resimlerinde, daha önceki Kübist ve Fütürist etkiler taşıyan resimlerindeki üst üste bindirilmiş ve parçalanmış, tanımlanabilir obje ve dokuların planlarının yerini, uzam içerisinde dağılmış tamamen soyut geometrik planlar almış olup, beyaz renk ile boyut etkisi kazanan planlar birbirinden ayrılmıştır (Şekil 3.18). Lodder'ın (1983, s.45) çalışmasında ifade ettiği gibi tuval düzleminde farklı renk düzlemleri arasında yaratılan uyumsuzluk, gerilim ve dinamizm üretmekte olup, düzlemlerin geometrikliliği ve rengin canlı doğası, 1916'da Süprematist dergi Süpremus'un yayınlanmasıyla ilişkili olan Malevich'in fikirlerini yansıtmaktadır.



Şekil 3.18 Lyubov Popova, *Resimsel Arkitektonik*, 1918

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYGES&titlepainting=Painterly%20Architectonic&artistname=Lyubov%20Sergeyevna%20Popova>

3.1.3 Rus Avangard Sanatının Tinsel Yönü

Avangard sanatçılar avangard sanat teorilerini geliştirirken ve eserlerinde biçimsel yeniliklere giderken farklı kavramlarla da ilişki kurmuşlardır. Rus avangard sanatçıları, Rus felsefi ve kültürel düşüncesinin de etkisiyle, aklın ve sezginin bir arada olduğu bir sanatsal bakış açısıyla hareket etmişlerdir. Bu anlamda bir taraftan resimde plastik yeniliklere giderken, diğer taraftan tinsel kavramlarla ilişki kurmuşlardır. Kendi eserlerinin bu kavramlarla çok yönlü ilişkileri avangard sanatı çok daha özgün hale getirmektedir. Bu noktada ‘Dördüncü boyut’ ve ‘Ortodoksluk ve İkonalar’ kavramları ile Rus sanatçıların eserlerinin ilişkisini anlamak önemlidir.

Bilimsel gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan yeni sorular, sanatçıları bilinmeyen bir boyutun varlığının izini sürmeye yöneltmiştir. Zaten öteden beri Avrupa rasyonalitesine pek sıcak bakmayan bir toplumun sanatçıları olarak Rus avangardları resimlerinde irrasyonel boyutun varlığını hissettirmişlerdir. Dördüncü boyut kavramı dünyada birçok soyut sanatçıyı etkilese de Rus sanatçıların kendi kurdukları ilişki ve bağlam farklıdır. Malevich, Larionov ve Goncharova özellikle Ouspensky’nin dördüncü boyut ile ilgili teorilerinden etkilenmişlerdir.

Rus avangardının bir diğer boyutu da Larionov, Goncharova ve Malevich’in ikonalar gibi dini araçlarla bağlantı kurarak kendi avangard sanatlarında biçimsel yenilikler yapmalarındadır. Ayrıca Malevich, Ortodoksluk dininin manevi boyutu ile kendi sanatının ruhsallığı arasında bağlantı kuracaktır. Yani Rus dini kültürünün, ikonaların Rus avangard sanatındaki yenilikler için sanatçılara ilham vermesi söz konusudur. Bu da Rus avangardını Avrupa’daki diğer avangard sanat hareketlerinden ayıran özelliklerindedir. Avangard sanatçılar yine kültürel kökenleriyle modern hareketi birleştirerek özgün yapıtlar ortaya koymuşlardır.

3.1.3.1 Dördüncü Boyut

Avrupa kültüründe 19. yüzyıl sonunda gerçekleşen bilimsel gelişmeler sayesinde Pozitivist felsefeye inanç sarsılmış olup, çevrede duyularla algılanan ve görülen birçok şeyin gerçekliğinin yeniden sorgulanması söz konusu olmuştur. Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) tarafından 1895 yılında Röntgen’in keşfi, Marie Curie (1867-1934) ve Pierre Curie (1895-1906) tarafından radyum ve polonyum’un keşfi insan gözünün göremediği gerçeklere işaret etmiştir. Enteresan

şekilde Pozitivizm'e inancın sarsılması yine bilim gibi Pozitivist bir alanın açtığı yolla gerçekleşmiştir. Bu buluşlar sayesinde 19. yüzyıl sonunda insanın görme yetileri de sorgulanmaya başlanmış olup, yeni tıbbi ve psikolojik çalışmalar insan gözünün gücüne, iç işleyişine ve sınırlamalarına dikkat çekmiştir. Sanatçılar bu yeni bilimsel gelişmelerin ortaya attığı sorularla beraber nesnellikten uzaklaşıp duyuyla algılanamayan başka bir gerçekliğin var olduğunu görerek sanatlarında bu bilinmeyen gerçekliği ortaya çıkarmaya yönelmişlerdir.

19. yüzyılın sonundaki bilimsel keşiflerin doğrultusunda en çok merak edilen ve o dönemin mistik düşünürlerinin, sanatçıların ilgisini çeken bir diğer konu ise dördüncü boyuttur. Önce Hinton ve daha sonra onun izinden giden Ouspensky gibi düşünürler dördüncü boyutun varlığı ile alakalı araştırmalar yapıp, evren için kabul edilmiş öklidyen geometrinin doğru olmayabileceğini, insan zihinin ve algısının sınırlı görüşünün dünyayı üç boyutlu bir şekilde algıladığını ve bunun dışında gerçeklikler olabileceğine işaret etmişlerdir.

Bu konudaki en büyük çalışmaları yapan Charles Howard Hinton (1853-1907) insanın görme algılarının mevcut dünyayı algılamadaki yetersizliğinden yola çıkarak ve bazı önermeler, analogiler geliştirerek dördüncü boyutun var olabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır. Hinton, bir dizi farklı renkli küp ile alıştırma yoluyla uzay duygusunu eğitmek ve geliştirmek için karmaşık bir sistem tasarlamıştır. Hinton'a göre, onun zihinsel egzersizler sistemi, küpleri her yerden görmeyi görselleştirerek, gözün gördüğünden yani prespektiften bağımsızlık kazanırsa, geometrik olarak görselleştirme yeteneğinin gelişmesine yol açabilecek olup, bilincin faaliyet sınırlarını büyük ölçüde genişletecektir. Hinton (1912, s.255) küp bloklarını gözlemleyerek, yerlerini değiştirerek dört boyutlu bir nesnenin sezgisinin elde edilebileceğini ifade etmiştir. Dört boyutlu bir nesne insanın duyu temaslarının fiziksel aralığında verilmediğine göre, bu egzersizle dört boyutlu nesneyi algılamının koşullarının yaratılabileceğine değinmiştir.

Hinton dördüncü boyutun varlığını nokta, çizgi ve katı ilişkisine değinerek açıklamaya çalışmıştır:

Düz bir çizginin bir parçasının bitip diğerinin başladığı yer bir noktadır ve düz çizginin kendisi noktanın hareketiyle oluşturulabilir. Bir düzlemin bir kısmı diğerinden düz bir çizgi ile sınırlandırılmıştır ve düzlemin kendisi, kendi içinde olmayan bir yönde hareket eden düz çizgi tarafından oluşturulabilir. Yine, katı uzayın iki bölümü birbirine göre bir düzlem ile sınırlandırılmıştır; ve kendi içinde olmayan bir yönde hareket eden düzlem, katı uzay üretebilir. Böylece,

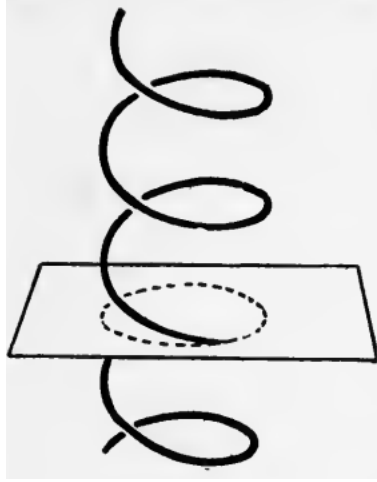
uzayın, daha yüksek uzayın iki bölümünü birbirinden sınırlayan şey olduğunu ve uzayımızın kendi içinde olmayan bir yönde hareket ederek daha yüksek uzayı üreteceğini söyleyebiliriz (Hinton, 1912, s. 4).

Hinton, dört boyutlu bir dünyayı tasavvur ederken bizde eksik olan bir yön duygusunu, dört boyutlu dünyada bir varlığın sahip olduğunu ve bizim sahip olmadığımız bir şeyin varsayılması gerektiğini ifade etmiştir. Bir düzleme dik olan, sadece içindeki iki doğruya değil, her bir doğruya da dik olacağından dördüncü boyutun uzayda çizilebilen her bir doğruya dik olarak tasavvur edilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Hinton, 1912, s. 158). Ouspensky ise eğer uzay sonsuz olarak biliniyorsa kendi geometrimizdeki birbirine dik açılarda uzanan ve üç boyutu oluşturan üç doğrunun ötesinde sonsuzluğun koşulu olarak birbirine dik ve paralel olmayan sonsuz sayıda doğru olması gerektiğini ifade etmiştir. Bir noktanın bir doğrunun kesiti, bir çizginin bir yüzeyin bölümü, bir yüzeyin bir katının bir bölümü olduğu bilindiğine göre bir katıyı (küp, küre, piramit) dört boyutlu bir cismin kesiti olarak kabul etmek gerektiğini ve dört boyutlu uzayın bir bölümü olarak üç boyutlu uzayın tamamının mümkün olabileceğini ifade etmiştir (Ouspensky, 1920, s.27-37). Hinton ve Ouspensky'nin bu önermeleri öklidyen uzay anlayışının doğruluğunu sorgularken, bir başka destek de matematikten gelmiştir. 1829 Rusya'da Nikolai Ivanovich Lobachevski (1792-1856) matematikte Öklidyen geometrisinin önermelerini çürüten, hayali geometri adını verdiği bir sistem icat etmiştir. Lobachevski tarafından geliştirilen Öklidyen olmayan geometri gibi çeşitli matematiksel gelişmelerin teorik sonuçları, varolan katı üç boyutlu uzam prensiplerine meydan okumakla beraber uzayın aslında bükümlü olduğunu ve geleneksel algının çok daha ötesinde olduğunu iddia etmektedir (Harte, 2009, s. 123).

Hinton dördüncü boyut kitabında dördüncü boyutun varolabileceğini göstermek için çeşitli şematik örnekler vermiştir. Bunlardan en kayda değer olan spiral ve film örneği kendisinden daha yüksek boyuttaki bir varlığı düzlem varlığın nasıl algılayacağına dair güzel bir örnek sunmaktadır. Hinton bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Filmin içinden bir spiral geçirirsek, kesişme bize karede noktalı çizgilerle gösterilen bir daire içinde hareket eden bir nokta verecektir. Şimdi, spiralin hareketsiz olduğunu ve filmin dikey olarak yukarı doğru hareket ettiğini varsayalım, tüm spiral, kesişme noktasının ardışık konumlarının filminde temsil edilecektir. Filmde spiralin kalıcı kanıtı bir zaman serisi olarak deneyimlenir - spiralin geçme kaydı bir daire içinde hareket eden bir noktadır. Şimdi, filmle

sarmalın kesişmesinin bilinçli bir deneyime yol açacağı şekilde filmle bağlantılı bir bilinci varsayarsak, filmde bir daire içinde hareket eden, hareketinin bilincinde, bu gerçek sarmal hakkında hiçbir şey bilmeyen bir noktanın olduğunu görürüz, film tarafından birbirini izleyen etkileşimlerin kaydı noktanın hareketidir (Hinton, 1912, s. 25). (Şekil 3.19)



Şekil 3.19 Film-Spiral Örneği.

Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension*, 1912, s.25

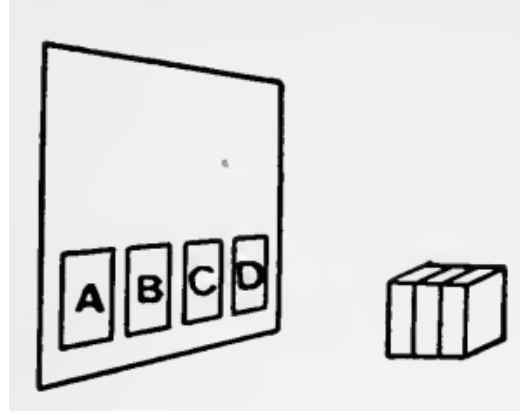
Ouspensky de Hinton'un araştırmalarının izinden gitmiştir. Üç boyutlu dünya ile dört boyutlu dünyanın ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

Her üç boyutlu cismin içinde hareket ettiği üç boyutlu uzayda yer almayan yön, zamanın yönüdür. Her üç-boyutlu cisim var olmakla, deyim yerindeyse zamanda hareket eder ve hareketinin izini bir zaman-bedeni ya da dört-boyutlu bir cisim şeklinde bırakır. Algılama aygıtımızın özelliklerinden dolayı bu bedeni asla görmez ve hissetmeyiz; sadece kesitini görüyoruz ve buna üç boyutlu cisim diyoruz. Bu nedenle, üç boyutlu bir cisim sadece dört boyutlu bir cismin izdüşümü, bizim düzlemimiz üzerindeki görüntüsüdür (Ouspensky, 1920, s. 52).

Ouspensky'nin bu sözlerini desteklemek için yine Hinton'dan da örnek verilebilir. Hinton üç boyutlu bir yapı olan küpün bir düzlem üzerinden nasıl algılanabileceğini bir dizi kesitten oluşan küp üzerinde anlatmaya çalışmıştır:

Bu kesitler düzlem üzerinde bir dizi düzlem figürler olarak temsil edilebilir, ancak onların bu şekilde temsil edilmesi daha yüksek figürdeki tutarlılığını bozmaktadır. A, B, C, D kareleri seti, şekilde gösterilen küpün düzlemine paralel olan bölümleri temsil ediyor olmakla beraber bunlar uygun göreceli konumlarında değildiler. Düzlem, bir bölümden diğerine süresiz sıçramalar

varsayarak üçüncü boyutta bir hareketin izini sürebilir. Böylece, küpün kenarı boyunca soldan sağa bir hareket, düzlemdeki kesitler kümesinde kesitlerin köşelerinin ardışıklığı olarak temsil edilecektir. Uzayda A'dan BCD'ye doğru hareket eden nokta, düzlemde, araya giren düzlem uzayından geçmeden, önce A'da, sonra B'de vb. görünüyormuş gibi temsil edilmelidir. Bu bölümlerde, düzlem üçüncü boyuttaki uzantıyı dışarıda bırakıyor olup, herhangi iki bölüm arasındaki mesafe temsil edilmemektedir (Hinton, 1912, s. 12-14). (Şekil 3.20)



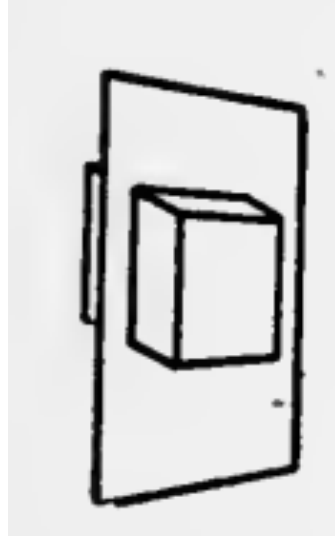
Şekil 3.20 Düzlem ve Küp Örneği.

Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension*, 1912, s.12

Hinton düzleme enine geçen bir küp üzerinden bu durumu açıklamaya devam etmiştir:

Düzleme kare bir nesne gibi görünecek ancak bu nesneyi oluşturan madde sürekli olarak değişecektir. Bir maddesel parçacık diğerinin yerini alır, ancak bu, düzlemin bildiği herhangi bir yerden gelmez veya uzayda herhangi bir yere gitmez. Uzayımızda daha yüksek bir cisim temsil etmenin benzer yolu, onu, her biri bir öncekinden bilinmeyen bir yönde biraz daha uzakta bulunan bir dizi bölümden meydana gelmiş olarak tasavvur etmektir. Böylece A, B, C, D küpleri, daha yüksek bir küpün bilinmeyen boyutunda farklı aralıklarla kesitler olarak düşünülebilir. Bu şekilde düzenlendiğinde, yüksek figürdeki tutarlılıkları bozulur, onlar sadece temsillerdir..Bu temsilde bir bölüm ile diğeri arasındaki mesafeyi dışarıda bıraktık; daha yüksek bedeni yalnızca bir dizi kesit olarak düşündük ve bu nedenle içeriğini dışarıda bıraktık. İçeriğini sergilemenin tek yolu, hareket kavramının yardımına başvurmaktır. Daha yüksek bir küp uzayımıza enine geçerse, uzayda izole edilmiş bir küp olarak görünecek, uzayımıza gelmeyen ve içinden geçen parça görünmeyecektir. Uzayımızdan kademeli geçiş, küpün maddesinin değişimi olarak karşımıza çıkacaktır. İçindeki bir maddesel parçacığın yerini bir başkası alıyor, ne bir yerden geliyor ne de işaret edebileceğimiz herhangi bir yöne gidiyor. Bu şekilde, figürün süresi ile daha yüksek boyutluluğunu sergileyebiliriz; Maddemizin bir küpü, uzayımıza enine bir harekete sahip olduğu varsayılan koşullar altında anında kaybolacaktır. Daha yüksek bir küp, dördüncü boyuttaki tüm yayılma mesafesi kadar uzayımıza enine geçene kadar devam

ederdi. Düzlem varlığı, küpü, her biri bildiği bir şekil gibi, kendi düzleminden uzağa uzanan bölümlerden ibaret olarak düşünebildiği gibi, biz de daha yüksek bir cisim bizim alanımızdan uzağa uzanan her biri bildiğimiz bir katı gibi bölümlerden oluşan bölümler olarak düşünebiliriz (Hinton, 1912, s. 12-14). (Şekil 3.21)



Şekil 3.21 Küpün Düzlemde Geçışı.

Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension*, 1912, s.12

Hinton'un üç boyutlu bir varlığın iki boyutlu düzlemde nasıl şekilleneceği ve maddesini kaybedeceği düşüncesi Florensky'nin bazı düşünürler üzerinden ifade ettiği madde ve mekan ilişkisini yankılıyor gibidir:

Albertus Magnus'a göre biçimler mekanın koşullarına göre şekillenirler, biçimleri etkin şekilde üreten uzay olduğuna göre farklı mekanlara uyarlanan biçimler kendine özgü biçimsel özelliklerini koruyarak aynı biçim olma hallerini sürdüremezler..İbn-i Arabi de mekanın madde ve kuvvet olma özelliğini, maddenin içinde yer aldığı mekana göre geçirdiği biçimsel değişikliği dile getirir (Florensky, 2001, s. 23- 28).

Ouspensky yine dört boyutlu dünyayı algılamadaki sınırlı durumumuzu daha iyi örneklendirmek için, iki boyutlu bir varlık üzerinden analogi yapmıştır. Ouspensky, daha basit bir dünyayı temsil etmeye alışmış iki boyutlu bir düzlem varlık ele alındığında, üç boyutlu dünyanın ona oldukça karmaşık, doğaüstü ve anlaşılmasız gözükeceğini ifade etmiştir. Yine bu noktada, iki boyutlu varlığın düzlemine yerleştirilmiş para ve mum örneğine değinerek düzlem için bunların iki eşit daire gibi görüneceğini, kesinlikle özdeş olacağını ve aralarındaki hiçbir farkın

keşfedilmeyeceğini ifade etmiştir. Buradan yola çıkarak Ouspensky dünyada görünen üç boyutlu nesnelere de aslında tamamen farklı nesnelere gölgeleri, parçası olabileceğini belirtmiştir. Düzlem varlığın kendi düzleminde gördüğü beş ayrı fenomenin bir insanın elinin parmak uçları olduğunu anlaması için düzlem varlığının geçirmesi gereken muazzam evrime dikkat çekmiştir (Ouspensky, 1920, s. 70-72).

Şu ana kadar bahsedilen örneklerde üçüncü ve dördüncü boyut arasındaki ilişki iki boyutta üç boyutun nasıl algılanacağından yola çıkarak açıklanmıştır. Bir boyutun başka bir boyutta nasıl biçim değiştirebileceği, o boyutta farklı görünebileceği ifade edilmiştir. Bu durumun Malevich'in sanatında da yansıması görülebilir. Bunu Yılmaz şöyle ifade etmiştir:

Maleviç kare için dairenin, küpün, bütün biçimlerin tohumunu taşıyor demiştir. Dört boyutlu algıdan, uzay geometrisinden bakıldığında karenin hareketi, bizim üç-boyutlu algımızdan farklı görünen biçimler doğurabilir. Bu bağlamda, üç boyutlu algıda uzun ve dar bir dikdörtgen olarak görünen şey, bir dört boyutlu gerçeklikte uzatılmış bir kare olabilir ya da daire olarak algıladığımız bir biçim karenin başka bir hareketinin izlenimi olabilir - ki Maleviç daireyi kareden geliştirilmiş ilk süprematist form olarak kabul eder- dört kareden oluşan bir başka kare, bu enerjinin görünürde farklı, özünde bir doğasını işaret etmek amacını taşıyor olabilir (Yılmaz, 2009 s. 283-284).

Hinton ve Ouspensky'nin de örneklendirdiği gibi iki boyutlu varlık için üç boyutlu dünyanın fenomenleri bu kadar anlaşılmasa görünebiliyorsa üç boyutlu dünya için de dört boyutlu dünyanın anlaşılmasa olması gerekmektedir. Hinton, dördüncü boyutun üç boyutlu dünya için nasıl göründüğünü Platon'un mağara alegorisi ile açıklamaya çalışmıştır. Platon'a göre gölge dünyasının sakinleri zincirlenmiş şekilde duvara yansıyan kendilerinin ve gerçek nesnelere gölgeleridir. Hinton buradan yola çıkarak, bizim üç boyutlu dünyamız için de yüksek dünyanın yani dört boyutlu dünyanın öyle olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca bu yüksek, dört boyutlu dünyanın duyularımızla idrak ettiğimizden uzamsal olarak daha yüksek bir edimsel varoluş kavramı aracılığıyla aranacağını ifade etmiştir (Hinton, 1912, s.2-3). Ouspensky ise Kant'dan yola çıkarak duyularla algılanan her şeyin zaman ve uzayda algılandığını, zaman ve uzayın dışında hiçbir şeyin duyularla algılanamayacağını, zaman ve uzayın duyusal algılamasının zorunlu koşulları olduğunu ifade etmiştir. Bu duyusal algılama dışında şeylerin mekan ve zamandan bağımsız şekilde varolabileceğini ama insan duyusunun ancak zaman ve mekan koşullarına çevrilebilenleri algılayacağını ifade etmiştir (Ouspensky, 1920, s. 15).

Ouspensky (1920, s. 26) anlayışımızı genişletmek için, benlik öğelerini, yani bizim tarafımızdan kavradığımız her şeye kattığımız kişisel öğeleri, kavranmakta olandan mümkün olduğunca ayırmanın önemli olduğunu, böylece dikkatimizin algıladığımız şeyin özelliklerinden dağılmayacağını ifade etmiştir. Bu biraz Husserl'in fenomenolojik yöntemini de akla getirmektedir. Fenomenoloji, dünyayı ve nesnelere daha önceden bilme halimiz, onlarla ilgili deneyimlerimiz, varsayımlarımız ve yargılarımızı içeren doğal tavrı bırakıp, onların özlerini anlamaya yönelik fenomenolojik tavra doğru gidilmesini öngörmektedir. Fenomenoloji de dünyada gördüğümüz nesnelere hakiki özlerine ulaşmak için paranteze alma yöntemini kullanmaktadır. Fenomenolojinin fenomen diye adlandırdığı şey, parantez içine alınan duyusal görünüşlerin arkasında kalan artık kendisini paranteze alamayacağımız, zaman ve mekandan, ampirik gerçeklikten öte olan şeydir (Tunalı, 2020, s. 22-24).

Fenomenolojinin soyut sanat ile olan ilişkisini kavramak pek zor değildir. Malevich'in nesnesiz, saf soyut geometrik tuvaleri, Süprematizm'i sıfır noktasına götürmekle beraber nesnesizliğin, içeriksizlik durumunun deneyimlenmesidir. Aslında Süprematizm hiçliğin, o yokluğun altındaki öz arayışıdır. Nesne dünyasına güvenmeyen ve içeriksizliğe yönelen sanatçı şu ifadeleri kullanmıştır:

Maddenin kendisi sürekli ve değişmezdir; hayata karşı duyarsızlığı -cansızlığı-sarsılmazdır. Son tahlilde bilincimizin ve hissimizin değişen parçaları, gerçekliğin ve türetilen görüntülerinin etkileşiminden meydana gelen ve asıl maddeyle veya içerisindeki başkalaşmayla dahi alakası olmayan bir yanılısamadan vücuttur..İnsan, doğada unsurların şuursuz, düzensiz faaliyetlerini gözlemler ve bunu bilincinin yasallığına uygun olarak düzenlemeye çalışır..Doğa ve insan birbirini çeken ancak karşılıklı anlayış ve birlik düşüncesinin reddedildiği iki antitezi oluşturur. Filhakika doğa insan zihninin oluşturduğu karikatürden tamamen farklıdır. Sonuçta doğa dediğimiz her şey gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmayan bir hayal gücünün eseridir (Malevich, 2013, s. 24-25).

Malevich doğa denilen şeyin aslında insanın gerçeklikle ilişkili olmayan bir hayal gücünün eseri olabileceğini iddia ederken, Ouspensky (1920, s. 92) de sadece hayvanların algılayışına bakmanın bile kendi zihniyetimiz ile alakalı sorgulama yapmamız için yeterli olduğunu ifade etmiştir. Hayvanların insanlarla aynı boyutta yaşamalarına rağmen kavramlardan yoksun oluşları onların dünyayı insanlardan farklı algılamalarını sağlamıştır (Ouspensky, 1920, s. 103). Ouspensky nesnel bilginin üç boyutlu kürenin sınırlarına, yani uzay ve zaman koşullarına tabi olacağını ve nesnel bilginin gerçekleri değil, yalnızca gerçeklerin algılanışını incelediğini ifade etmiştir.

Bundan dolayı zihnin özelliklerine bağlı olan nesnel bilginin ve fenomenlerin üç boyutlu küresinden çıkmak için algı biçimlerini genişletmenin, değiştirmenin ve gerçek bilginin daha derinlerde yattığına inanmanın gerekliliğini dile getirmiştir (Ouspensky, 1920, s. 237-238).

Bu algı biçimlerini geliştirmeye yönelik bir çaba da şair Matyushin'den gelmiştir. Lodder'ın (1983, s. 206) çalışmasında belirttiği gibi Matyushin'e göre üç boyutlu uzayın şu anki anlayışı ve algısı yetersiz olup, tek yönlü oluşuyla gözlemcinin önünden uzaya doğru hareket etmektedir. Bunun için de Matyushin'in, insanın görüş alanını 360 dereceye kadar genişletmeyi amaçlayan bir dizi göz egzersizi tasarladığı ve sonunda başının arkasından şu anda ona tamamen kapalı olan o boşluğu görmesini sağladığı belirtilmiştir (Lodder, 1983). GINKhUK'ta (Devlet Sanat Kültür Enstitüsü) Organik Kültür departmanının başında olan Matyushin resimde 'Genişletilmiş Görüş' fikirlerini geliştirmiş olup, onun bölümü renk ve şekil, renk ve sesin etkileşimi üzerine çalışmalar yapmıştır. Matyushin şekil oluşumunda ve renk algısında nesnel olmamanın doğa gözlemlerinden kaynaklandığı fikrini savunmaktadır (Pokrovskaya, 2014, s.1609-1610).

Ouspensky'e göre bir sanatçı numenal¹⁶ dünyanın anlaşılması için bir araçtır ve onun anlayışının ifadesidir. Ona göre numenin fenomendeki yansıması, ancak sanatçının ruhu denen o süptil aygıt tarafından algılanıp anlaşılabilir (Ouspensky, 1920, s. 161-162). Malevich de onun bu sözlerini destekler niteliktedir:

Hayatın maskesi sanatın gerçek yüzünü gizler. Sanat bize olabildiği biçimiyle görünmez..Süprematistler gerçek maskelenmemiş sanatın zirvesine ulaşmak ve bu açıdan hayata saf sanatsal duygu prizmasından bakmak için çevrelerinin nesnel temsilinden bilinçli olarak vazgeçmişlerdir (Malevich, 2013, s. 93).

Tunalı soyut sanatçının nesnel yapıları içinde görerek, soyut geometrik biçimler olarak resmettiğini ifade etmiştir. Soyut sanatın duyusalıktan uzaklaşarak, varlığın özünde somutlaşacak olan mutlağa ulaşmak istediğini dile getirmiştir. Ayrıca soyut sanatın aradığı şeyin duyusal dünyanın arkasında değişmeyen mutlak bir temel varlığı düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermek olduğunu ifade etmiştir (Tunalı, 2020, s. 228-240). Soyut sanatta bu temel varlığı ortaya çıkarmak önemli olduğundan

¹⁶ Numen kendinde olan şey, Kant felsefesinde fenomenin ötesindeki bilinemez ve tanımlanamaz gerçeklik, gerçek bilgi manasındadır. Öznenin ilişki kurduğu nesnenin görüntüsünün ardındaki gerçek özünü tanımlama çabası olan numen, somutun ifade bulduğu fenomen'in karşısı olup, varoluşsal özü ifade eder.

nesnelerin temsilinden uzaklaşıyor olup, artık perspektif kuralları bırakılmıştır. Florensky (2001, s. 13) yüzyıllar boyunca kültürlerin merkezi perspektifi kullanmama nedeninin varlıksal bir kaygı olduğunu, benzeşim ilkelerinin tersine amacın görünmeyene hayranlık duyarak teslim olmak olduğunu iddia etmiştir. Florensky'nin resimde perspektif kurallarını eleştirmesinin çeşitli sebepleri vardır. Öncelikle perspektifle yaratılan resim, öklid dünya tasarımını kabul etmektedir. Bundan şüphe duyan düşünür, bu tasarımın zaten natüralist olamayacağını iddia etmektedir (Florensky 2001, s. 21). Florensky'e göre reel dünyanın öklid uzayı olduğu inancından orataya çıkan perspektif, bir yöntem olup, hiçbir gerçekliği olmayan belli bir öznellik görme zorunluluğundan hareket etmektedir. Ayrıca perspektif yasalarına göre resim yapılırken görme ile alakalı psiko-fizyolojik süreçlerin görmezden gelindiğini de ifade etmiştir (Florensky, 2001, s. 128-130).

Florensky'nin ifade ettiği gibi perspektifle resim yapıldığında psiko-fizyolojik görme sistemleri dışarıda bırakılıyorsa, sadece subjektif olan bir tek odak noktası baz alınmıyorsa, Ouspensky ve Hinton da öz elemanların, kendi subjektif algımızın devreye girmesiyle ve bazı algısal sınırlamalarla gördüğümüz dünyayı tüm gerçekliğiyle gördüğümüz konusundaki çelişkileri ortaya seriyorlar ise ve yine Florensky perspektif çizim ile natüralizmin asla mümkün olamayacağını söylüyor ise dünyayı anlatım yolu olarak sanatçıların soyut sanatı tercih etmesi gayet makul gözükmektedir.

Florensky, temsili sanat eserlerinin natüralist olmayıp şeylerin farklı yönlerini, farklı sentez düzlemlerini gösterdiğini, hepsinin simgesel olduğunu ifade etmiştir. Perspektif yaratımda nesnelerin kendilerinin değil, cismin kapladığı alanı sınırlayan dış yüzeylerin alındığının, burada gerçekliğin kendisi yerine kabuğunun, yalnızca simgesel anlamının elde edileceğini dile getirmiştir (Florensky, 2001, s. 115). Hinton ve Ouspensky de bu dünyanın dört boyutlu bir dünyanın bir uzantısı olabileceğini iddia ettiklerine göre, Florensky'nin perspektifle aktarılan üç boyutlu dünyanın sadece bir temsil olabilmesi düşüncesi akla uygun görünmektedir. Bu durum iki türlü değerlendirilebilir. Öncelikli olarak taval iki boyutludur. Ve Florensky'nin düşüncelerinden yola çıkıldığında üç boyutlu dünyayı perspektif illüzyonla iki boyutlu tavalde temsil etme çabalarına mevcut ortamın iki boyutluluğu izin vermeyecektir. Yaratılan sadece bir illüzyon, bir temsil olarak kalacaktır. Üç boyutlu dünyanın dört boyutlu dünyanın bir uzantısı olması gibi, iki boyutlu düzlemdeki temsil de üç boyutlu dünyanın bir uzantısı olarak anlaşılabilir. Nasıl Hinton ve Ouspensky'nin dediği gibi üç boyutlu madde iki boyutlu ortamda tam temsil edilemiyorsa ve maddesi değişiyor

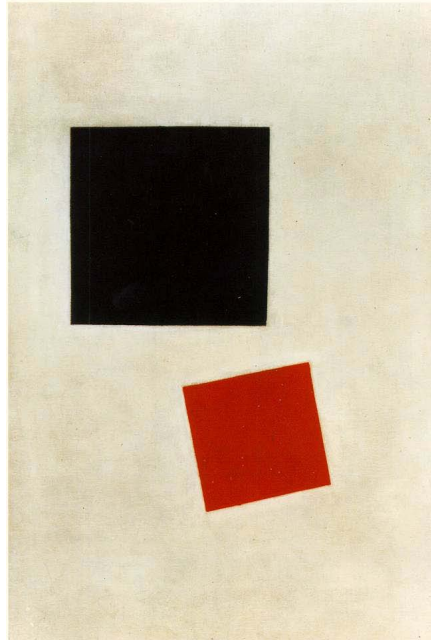
ise, burada da ancak onun bir temsili elde edilebilir. İki boyutlu tuval üzerinde üç boyutlu dünyanın natüralizmi mümkün değil ise, o zaman soyut sanatın bunu başarıp başaramadığını sorgulamak gerekir. Soyut sanattaki amacın temsilin ötesini hedeflediği aşıkardır. Malevich mevcut üç dünyayı temsil edebilmek bir yana mevcut üç boyutlu dünyanın içeriğinin anlamsızlığı ve gözün gördüğünün yetersizliği üzerinden yola çıkarak nesnesizliğe, içeriksizliğe yönelmiştir. En temel geometrik biçimleri kullandığı zaman bunlar üç boyutlu dünyanın temsilleri olmaktan çıkıp, artık üç boyutlu dünyanın içeriksizliğinin sınırında başlayan daha yüksek bir boyutun, belki dördüncü boyutun, belki daha farklı bir boyutun, süprema dünyasının temsili olmaya başlamıştır. Sanatçının kendisi de bu durumu şöyle ifade etmiştir: “*Artık gerçekliğin benzerlikleri, idealist imgeler yoktur. Var olan tek şey çöldür. Ancak bu çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duyumun ruhuyla doludur*”. (Malevich, 2013, s. 81). Tunalı’nın da ifade ettiği gibi, Süprematizmin ulaşmayı amaçladığı bu hiçlik ve bu amaç, bir gerçeklik ve hakikatten yoksunluk olmayıp pratik gerçeklik dünyasının rölatif gerçeklerinin dışında, süprematik dünyadaki mutlak birlik ve hiçliktir. İçeriksizlik sınırına varılınca zaman, mekan, yakın ve uzak gibi nesnelere ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolmaktadır (Tunalı, 2020, s. 300). İşte burada gerçekten de daha üst bir boyutun, belki de dördüncü boyutun duyumsaması başlamaktadır.

Malevich de bu dünyanın nesnelere varlığının gerçekliğini reddederek kendi sanatında nesnesizliği, hiçliği temsil etmek istemiştir. Bu dünyadaki gördüğümüz şeyler sadece bir uzantı ise ve algılayamadığımız daha yüksek bir gerçeklik boyutu varlığın özü olarak kabul edilirse, Süprematizm’in soyut anlayışı buraya varmayı amaçlamaktadır. Geleneksel uzamsal algımızın üç boyutlu olanla sınırlandırılmasının bir tür determinasyon olduğu düşünüldüğünde Malevich’in de sonsuzluğun doğrulamasını yaparak üç boyutlu dünyanın ötesine geçmek istediği, belki de kozmik bir boyutun, dördüncü boyutun doğrulamasını yapmak istediği sonucuna varılabilir. Mademki doğa, hareket ve zaman kavramları gördüğümüz ve algıladığımız halinden farklı olabilir, o zaman bunları tuvale aktarırken sanatçı kendi bilinç düzeyinin ötesine geçmeli, gördüklerini değil göremediğinin bir temsili yapmalıdır. İşte Malevich’in gerçekliğinden şüphe ettiği natüralist üç boyutlu dünyayı, illüzyon yaratarak tuvalde sunmak yerine resmi iki boyuta indirgemesi de bunu göstermektedir. Dördüncü boyutu tuvale aktarmak mümkün olmayacağına göre, en azından Süprematizm’in iki boyutlu geometrik imgeleri bunun bir temsili olarak kabul edilebilir.

Yılmaz dördüncü boyutun algısının, Malevich’in *Sırt Çantalı Çocuğun*

Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri adlı eserinde temsilini bulduğunu ifade etmiştir:

Dikey bir dikdörtgen tuval üzerinde, tuvalin kenarlarına paralel yerleştirilmiş bir siyah kare ile ondan daha ufak boyutta, eğimli yerleştirilmiş bir kırmızı kareden oluşan eser, 4. boyut algısının bir temsilidir. Kare formu bizim görünür dünyamızda olmayan bir biçimken, projektif geometride uzaydaki her doğrusal ilişkinin meydana getirdiği bir biçimdir. Burada da beyaz uzayın içinde, dördüncü boyutun gerçekliğinde algılanan bir durum söz konusudur, sırt çantalı bir çocuk motifi. Burada resmin adının düşündürebileceği gibi, eser sırt çantalı bir çocuk imgesinden soyutlanmamıştır..Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri resmini karakterize eden bu tür bir hareket kavrayışıdır. Üç boyutlu algıdan, beyaz bir zemin üzerinde sabitlenmiş, birbirine ihtiyari görünen bir açı ile konumlandırılmış iki kare. Ancak dört-boyutlu, uzaysal algıdan kavrandığında o, kendisi de sürekli sonsuz bir yayılım halinde olan uzayın içinde kütleli bir yer tutmadır, var değildir ve uzayın kendisi kadar sonsuz bir süreklilik içindedir. Bu süreklilik üç-boyutlu algının temeline oturan dilimizin olanakları daha iyisine el vermediğinden ve onu zamanla bağlantılandırarak hareket olarak nitelendirdiğinden, şu halde bunu hareket diye adlandırmaktan, dört boyutlu hareket demekten başka çaremiz yoktur (Yılmaz, 2009, s. 283). (Şekil 3.22)



Şekil 3.22 Kazimir Malevich, *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Düzlemleri*, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 71.1 x 44.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://polen.itu.edu.tr/bitstream/11527/12509/1/000147572001.pdf>

Ouspensky kavramlarla ifade ettiğimiz bu üç boyutlu dünyada, daha yüksek boyutlu bir dünyanın fikirlerinin kavramsal karşılığı olamayacağını ifade etmiştir:

A hem A'dır hem değildir. Herşey hem A'dır hem değildir..Bu aksiyomlar tamamen imkansızdır. Bunlar mantığın aksiyomlarını kavramlarla ifade etme çabasıdır. Gerçekte yüksek mantığın fikirleri kavramlarla ifade edilemez. Ve bu ifade edilemezlikle karşılaştığımızda, bu, nedenler dünyası ile temasa geçtiğimiz anlamına gelir. Mantıksal formül A hem A'dır hem de A değildir, matematiksel formüle karşılık gelir: bir büyüklük kendisinden daha büyük veya daha küçük olabilir. Bu önermelerin her ikisinin de saçmalığı, bizim dünyamıza gönderme yapamayacaklarını gösterir. Doğal olarak absürtlük kendi başına bir şeyin numenlere ait olduğunu göstermez. Ama numenlere ait olma olgusu bizim için zorunlu olarak absürtlük içinde ifade edilecektir (Ouspensky, 2020, s. 262).

Ouspensky'nin bu sözleri Malevich'in sanatsal fikirleriyle, özellikle de onun Alogist resimlerinin mantığı ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Malevich Alogist resimlerini normal akıl ve mantık durumlarının ötesinde, irrasyonel bir mantık çerçevesinde yarattığını ifade etmiştir. Mantıksızlık, bu dünyanın kavramlarıyla gelişkili olarak absürdlük durumu Alogizm'i tam olarak özetlemektedir.

Bu akıl biçiminin ise kendi kanunu ve inşası, aynı zamanda anlamı olup, bu bilginin ışığındaki çalışma tamamen yeni, mantık ötesi bir ilkeye dayanacaktır. Ortak akla kapalı olan şey artık sezgiler aracılığıyla erişilebilir hale gelecek ve bilinç dışından kasıtlı olarak fikirlerin çıkarılmasına izin verecektir (Kovtun, 2012, s.207).

Yılmaz (2009, s. 352) Malevich'in mantık-dışı resimlerinin ve Güneşe Karşı Zafer operasının temelinde yatan geleneksel aklın reddinin, Malevich'in Ouspensky ve Dr. Bücke'den geliştirdiği bir üstün akıl prensibine dayandığını ifade etmiştir. Ouspensky (1920, s. 312) Dr. Bücke'nin kozmik bilincinin başlıca özelliğinin, kozmosun, yani evrenin yaşamı ve düzeninin bilinci olduğunu, bu bilincin bireyi entelektüel ve ahlaki bir aydınlanma seviyesine çıkaracak sonsuzluğun bilinci olduğunu ifade etmiştir. Yılmaz da kozmik bilinç ve Malevich arasındaki bağlantıyı şu şekilde ifade etmiştir:

Malevich'in kimileyin alt-bilinç, kimileyin üst bilinç olarak adlandırdığı ve sezgisel akıl ya da sezgisel bilinç dediği bu kavram, Bücke'nin kozmik bilinç kavramına dayanmaktadır. Kozmik bilinç, ayırdında olmasak da hepimizin sezgisel olarak bağlı olduğumuz yaşam ve evrenin düzeninin bilincidir. Ardıl zamana bağlı olmayan, dört boyutlu algının bilincidir. Malevich bu bilinç kavramından kozmosun, sonsuzluğun, nesnesizliğin bilinci olarak gördüğü bir bilinç kavramına ulaşmıştır. Süprematist *Siyah Kare*'yi yaratan bu sonsuzluk ve nesnesizlik bilincidir. Bu sezgisel bilinç, bireysel bilinci, kolektif alt bilinci ve

kozmetik düzenin yasalarının kavrayışını bir arada gerektiren bir durumdur. Böylece bireyi öznel varlığından nesnel-tümel bir varoluşa taşıyacak, uzayın, sonsuzluğun kavrayışına taşıyacak bir bilinçtir. Bireyi, zaten parçası olduğu kozmik düzenle bütünleştiren bir bilinç biçimidir. Bu niteliği ile sezgi kavramının içkin bir niteliği olan gayri-entelektüellikten ziyade bütünüyle entelektüel bir edimdir (Yılmaz, 2009, s. 352-353).

Malevich'in resimleri ve bunların altında yatan fikirler ve mantık kurgusu gerçekten de Hinton ve Ouspensky'nin fikirleriyle örtüşmektedir. Bir diğer örtüşen nokta hem Hinton hem de Ouspensky'nin değindiği ether ile alakalıdır. 20. yüzyıl başında, hızlı ortaya çıkan bilimsel gelişmelerin arasında bilim adamları dalga titreşimlerinin iletilmesi için gerekli bir araç olan etheri tartışmıştır. Ether, bütün uzayı kaplayan ve bütün maddenin içine işleyen birşey olarak yorumlanmıştır. Bütün maddenin radyoaktif olabileceği, objelerin şaşırtıcı görüntülerinin etrafı saran ether'in içine sonsuz şekilde parçacıklar yayması görüşü popüler olmuştur (Henderson, 2014, s. 234). Hinton *A New Era of Thought* eserinde etheri şu şekilde ifade etmiştir:

Maddenin serbestçe hareket ettiği, yine de titreşimleriyle maddenin bileşimlerini yok eden herhangi bir ortamın varlığını varsayıyoruz - ne kadar mükemmel olursa olsun her boşlukta mevcut olan, tüm cisimlere nüfuz eden bir ortam ağırlıksızdır ve yine de asla tutunamaz. Bütün bu niteliklere sahip olan töze eter denir. Burada eter, daha yüksek boyutlardaki iki cismin temas yüzeyidir. Daha yüksek bir katıyı çalıştıyorsak onun ether aracılığıyla geçtiğini varsaymalıyız. Ve etherin bir tarafından öteki tarafına geçerken biz bunun yalnızca üç boyutlu kesitini görürüz (Hinton, 1888, s. 52-59).

Yılmaz tezinde ether ile Malevich'in fikirlerinin örtüştüğünü, Malevich'in ifadelerine yer vererek açıklamıştır:

Gelecekte dünya üstünde tek katlı yapı kalmayacak. Hiçbir şey tutulamayacak ya da bağlanamayacak. Bu evrenin gerçek doğasıdır. Fakat her madde birimi doğanın tek başına bir parçasıyken, çok kısa zamanda bütünleşecektir. Bu benim için süprematizmin anlamıdır - içinde çekirdeğin tek bir atomize enerji gücü taşıdığı ve yeninin, yörüngede dönen uzaysal sistemlerin içinde yayılıp büyüyen bir çağın şafağı (Malevich, 1990, s.177; Yılmaz, 2009, s.286).

Malevich ve diğer sanatçıların resimlerinde dördüncü boyuta yer verirken ilgi duydukları bir diğer konu da zaman algısıdır. Hinton ve Ouspensky gibi düşünürlerin de dördüncü boyutla alakalı tartıştıkları en önemli nokta zaman ve hareket anlayışı olmuştur. Anlaşıldığı üzere bu üç boyutlu dünya, zaman ve hareket bağlamından bağımsız şekilde algılanamamaktadır. Ouspensky de zamanı nasıl algıladığımız üzerine güzel bir analiz yapmıştır:

Kant, zamanı uzayı algılayışımız gibi görür, algımızın tamamen öznel bir biçimi olarak yani algılama aygıtımızın özellikleriyle koşullandırıldığı için, dış dünyanın algılanması için bir kolaylık olarak zaman yarattığımızı söylüyor. Gerçeklik sürekli ve sabittir. Ama onu algılayabilmek için, onu ayrı anlara bölmemiz, yani onu kendimize sonsuz bir ayrı anlar dizisi olarak sunmalıyız, bunlardan biri ve bir tanesi yalnızca bizim için var olur. Başka bir deyişle, gerçekliği dar bir yarıktan geçiyormuş gibi algılarız. Bu yarıktan gördüğümüze şimdiki zaman diyoruz; gördüğümüz ama artık görmediğimiz şeye geçmiş diyoruz; ve hiç görmediğimiz ama görmeyi beklediğimiz şeye gelecek diyoruz. Öncelikle geçmişle, şimdiyle ve gelecekle olan ilişkimizi inceleyelim. Genellikle, geçmişi artık varolmayan olarak kabul ederiz. Yok olmuştur - değişmiştir, başka bir şeye dönüşmüştür. Gelecek de yok. Henüz değil. Henüz gelmedi, henüz oluşmadı. Şimdi ile, gelecekteki geçmişe geçiş anını, yani bir fenomenin bir yokluktan diğerine geçiş anını kastediyoruz. Sadece bu kısa anda bir fenomen bizim için gerçekten var olur; önce bir potansiyel olarak var olur ve sonra bir anı olarak var olur. Ama gerçekte bu kısa an bir kurgudur. Boyutu yoktur. Aksine, şimdinin var olmadığını söylemeye hakkımız var. Onu asla yakalayamayız. Yakalamayı başardığımız şey her zaman çoktan geçmiştir! (Ouspensky, 1920, s. 39).

Görüldüğü üzere Ouspensky, aslında sabit olan bir gerçekliğin insan algısı sınırlı olduğu için değişime uğradığını, onun ancak geçmiş, şimdi ve gelecek parametrelerinin yer aldığı zaman cinsinden algılanabildiğini ifade etmiştir. Ouspensky sözlerine devam etmiştir:

Geçmiş ve gelecek yok olamaz, çünkü onlar yoksa şimdi de yoktur. Bir yerde birlikte var olmalı, ancak biz onları görmüyoruz..Geçmiş ve gelecek eşit derecede belirsizdir; geçmiş ve gelecek tüm olasılıklarında eşit olarak var olurlar ve şimdi ile aynı anda eşit olarak var olurlar..Algımızın bilincimizin üzerinde bir seviyede gerçekleştiğini ve daha geniş bir görüş açısına sahip olduğunu hayal edersek, bu algı bizim için belirli bir zaman diliminde, bir dakika, bir saat, bir gün, bir ay olarak gerçekleşen her şeyi aynı anda, mesela bir an gibi kavrayabilecektir. Kendi momentinin sınırları içinde böyle bir algı önceyi, şimdiyi ve sonrayı birbirinden ayıramayacaktır; bunun için, tüm bunlar şimdi olacak. Şimdi genişleyecek (Ouspensky, 1920, s. 42-49).

Ouspensky'nin geçmişin, şimdinin ve geleceğin aynı anda gerçekleşebileceği zaman algısına dair sözleri, Rayonizm'in öncüleri Larionov ve Goncharova'yı da kendi sanatsal ifadelerinde etkilemiştir. Larionov Rayonist algının zamanın kendi bakış açısından bağımsız olarak geçmişin varolmuş bütün stil ve formlarını kapsadığını ifade etmiştir (Bowl, 1976, s.94). Rayonistler geçmişi şimdiyle beraber statik tuvalde gerçekleştirmek istemişlerdir.

Ouspensky'nin uzamsal algımızdan farklı şekilde bütün zaman dilimlerinin bir arada yaşanabildiği zamanın algılanışıyla alakalı yapmış olduğu bu tespit enteresan

şekilde Henri Bergson'un (1859-1941) elan vital ve süre kavramlarını da akla getirmektedir. Bergson yaşamı elan vital ve süre kavramlarına bağlı olarak açıklamıştır. Hayatı mekanik ve durağan bir süreç olarak değil de, yaratıcı bir atılım olarak yani elan vital kavramı ile açıklayan Bergson'a göre yaşam süreyle birlikte sürekli değişim gösteren bir süreçtir. Süre içinde gerçekleşen gelişme yaratıcı bir atılım olup, Bergson bütün canlılarda iç kuvvet olarak gördüğü bu yaratıcı atılımı elan vital olarak adlandırmıştır (Karslı, 2006, s.3). Bergson yaşam atılımının ancak süreye bağlı olarak anlaşılabilceğini ifade etmiş olup, maddi evrene ait süre ile bilince ait olan arasında ayırım yapmıştır. Bergson'un süre kavramı ölçülebilir uzama bağlı zamandan farklı olarak bilincin doğrudan deneyimlediği bir zaman anlayışıdır. Ölçülebilir zaman durağan iken insan bilincinde olan süre, dinamik ve sürekli olarak bir yaratma olup, kesintisiz bir ilerlemeyi, bir akışı, geçmişten geleceğe uzanan bir açılımı temsil etmektedir (Karslı, 2006, s. 2). Eroğlu'nun belirttiği gibi Bergson sürekliliği, gerçek sürenin geçmişin şimdide sürüp gittiği ve bir akışın bölünmez sürekliliği olarak ifade etmektedir. Süreyi yaşayabilmenin koşulu olan hafızanın zaman aralıklarını yendiği, geçmişin şimdi olarak yeniden yaşandığı ifade edilmiştir (Eroğlu, 2012, s.89).

Bergson şimdiki zamanın algılanışına dair bazı tespitler yapmıştır. Bu sözler gerçekten de süreye bağlı olarak algılanan zamanın, dışsal zamandan ne kadar da farklı olduğunu ve şimdinin geçmiş ve gelecek ile alakalı ince sınırlarını göstermektedir:

Şimdiki an benim için nedir? Zamanın özü, onun akıp gidiyor olmasıdır; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı ânı şimdiki zaman olarak adlandırırız. Ama burada matematiksel bir an söz konusu olamaz. Kuşkusuz ki, saf anlamda düşünülmüş, geçmişini gelecekte ayıran bölünmez sınır olan ideal bir şimdiki zaman vardır. Ama gerçek, somut, yaşanmış şimdiki zaman, ister istemez bir süreyi işgal eder. Bu süre nerededir? Şimdiki ânı düşündüğümde ideal olarak belirlediğim matematik noktanın ötesinde midir, berisinde midir? Hem ötesinde hem berisinde olduğu çok açıktır ve benim şimdiki zamanım diye adlandırdığım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişimi ihlal eder, çünkü konuştuğum an, daha konuşurken benden uzaklaşmıştır; sonra da geleceğimi ihlal eder, çünkü bu an geleceğe yöneliktir, ben geleceğe yönelirim, ve bu bölünmez şimdiki zamanı, zaman eğrisinin sonsuz-küçük bu ögesini saptayabilirsem eğer, gelecek yönünü gösterir. Dolayısıyla şimdiki zamanım olarak adlandırdığım psikolojik durumun, aynı zamanda yakın geçmişin bir algısı ile yakın geleceğin bir belirlenimi olması gerekir (Bergson, 2007, s. 103-104).

Bergson görüşleriyle özellikle Fütüristleri çok etkilemiştir. Fütürizm’de farklı zamanlardaki görünümler sırasıyla, hatta bazen kronotrop tekniğiyle uzamda genişleyen bir hareket ve zaman ifadesi olarak verilmektedir. Boccioni, Fütürist sanatın plastik dinamizmi, uzayda sürekliliği koruyarak dördüncü boyuta taşınan görelî hız ve mutlak sonsuz hızın bir sentezi yoluyla iletmesi gerektiğine inanmaktadır (Harte, 2009, s. 124). Diğer yandan Hulten’in (1986, s. 429) belirttiği gibi Boccioni’nin dinamizm versiyonu Bergson’un süre ilkesine dayanmakta olup, o Fütürist çalışmasında temel olarak dinamizm ve eşzamanlılık yaratmakla ilgilenmektedir. Hulten, Boccioni’nin de görüntülerin retina üzerindeki kalıcılığının optik ilkesinden çok, bilincin içeriğinin kalıcılığı fikriyle, bellek boyutunda gerçekleşen süre ilkesiyle ilgilendiğini ifade etmiştir. Ayrıca Hulten onun yapmaya çalıştığının, bellek, sezgi ve algı arasında hemen hemen hiçbir farkın olmadığı bir eşzamanlılık, hatırlananla görülen arasında bir sentez arayışı olduğunu, çünkü zamanın birbirini izleyen noktalara bölünmek yerine tüm bu farklı zihinsel eylemlerin süresi ve yakınsaması olduğunu ifade etmiştir (Hulten, 1986). Aslında Boccioni’nin ve diğer Fütüristlerin yapmaya çalıştığı tuvalde bütün anları bir arada toplama fikri Florensky’nin taleplerini de karşılamaktadır. Florensky (2001, s. 136) sanatçının yaratıcı ruhuyla sentez yaparak gerçekliğin kısmi görünümünün ve onun zaman koordinatındaki anlık kesintilerinin tümlenişini temsil etmek zorunda olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade aynı zamanda Ouspensky ve Bergson’un zaman anlayışı ile de örtüşmektedir.

Bergson bedensel durumumuzun sınırları içerisinde ölçülebilir dışsal zamanla alakalı algımızı şu sözlerle açıklamaktadır :

Daha genel olarak, gerçekliğin ta kendisi olan oluşun bu sürekliliği içinde, şimdiki an, kısmen anlık kesitlerden oluşur ve bizim algımızın akış halindeki kütlenin içinde uyguladığı şey bu kesittir ve bu kesit özellikle bizim maddî dünya olarak adlandırdığımız şeydir: Bedenimiz bu dünyanın merkezini işgal eder; beden, bu maddî dünyada, bizim doğrudan doğruya akıp geçtiğini hissettiğimiz şeydir; bizim şimdiki zamanımızın güncelliği onun edimsel durumundan ibarettir. Uzamın içine yayılmış olan madde, hiç durmadan yeniden başlayan bir şimdiki zamana göre tanımlanmak zorundayken, şimdiki zamanımız ise, tersine, varlığımızın maddiyatıdır; başka bir şey değil (Bergson, 2007, s. 104).

Bergson bu dışsal ve uzamsal zamandan farklı olan içsel sürenin sadece sezgi ile anlaşılabilirliğini ifade etmiştir. Sezgi, iç süre ile ilgili olup, bu sezgi, üst üste meydana gelen olaylar dizisini, geçmişin, geleceğe bindiren şimdiki aralıksız ve eksiksiz sürüp

gidişini sezgi kavramaktadır (Eroğlu, 2012, s. 95). Bergson'un sürenin görelî rasyonel zeka yerine sezgi ile anlaşılabilir olması düşüncesi Ouspensky'nin fikirleriyle de ilişkilendirilebilir. Ouspensky nesnel bilginin uzay ve zaman koşullarına tabi olacağını ve gerçekleri değil, yalnızca gerçeklerin algılanışını incelediğini ifade etmiştir. Ona göre bireyin gerçek bilgiye ulaşması için algı biçimlerini genişletmesi gerekmektedir (Ouspensky, 2020, s. 238-239). İşte duyulara dayalı üç boyutlu algı biçimini genişletme önerisi de yine Bergson'un sezgi kavramıyla ilişkili görünmektedir. O halde bu, evrenin daha derin bir kavrayışının ve daha yüksek boyutlara erişmenin bilinen mantık ve kavramlar çerçevesinde değil, daha sezgisel bir bakış açısıyla anlaşılacağı anlamına gelmektedir.

Üç boyutlu zaman algısını Malevich'in nasıl aşmaya çalıştığını ve daha yüksek bir algıya ve dördüncü boyuta atlamaya çalıştığını Yılmaz şu şekilde ifade etmiştir:

Beyaz rengin simgelediği, doğacı yön kavramlarının, ardıl zaman duyumunun olmadığı beyaz uzayda, metageometrinin gösterdiği şekilde kendiliğinden düzlem halini alan geometrik ilişkilerin yarattığı süzülme hareketi ortaya çıkan bir edim biçimidir. Saf edimin göstergesi olan dört boyutlu hareket, ardıl bir hareket olmayacağından, ancak bir yayılımdan yani sonsuzlukta yer tutmadan söz edilmelidir, kısıtlı zaman algısından bağımsız ve üç-boyutlu algıdan durağan görülmeye açık, içkin enerjinin sonsuz edimselliği olarak bir hareket durumu düşünülmelidir (Yılmaz, 2009, s. 353-354).

Malevich ise şu şekilde ifade etmiştir; *Gökyüzünün mavi rengi Süprematist sistem tarafından aşılmış, kırılmış ve sonsuzluğun gerçek temsili olan beyaza girmiş ve dolayısıyla gökyüzünün renkli arka planından kurtarılmıştır* (Harrison & Wood, 1992, s. 291). Bu sözler de üç boyutlu dünyanın sınırını temsil eden mavi renkten özgürleşerek daha yüksek boyutu temsil edebilecek beyazın sonsuzluğuna geçiş yapıldığını göstermektedir.

Henderson (2014, s. 241) çalışmasında Malevich'in 'Son Fütürist Sergi 0.10' kataloğu ve onun resimlerine verdiği boyut ile alakalı isimlendirmelerin de onun Ouspensky ve Hinton'un dördüncü boyut ile alakalı yazılarından etkilenmiş olabileceğini belirtmiştir. Henderson Malevich'in, üst üste gelen planlar içeren *Süprematist Kompozisyon* ve *Süprematizm* resimlerinde dördüncü boyutun uzun süreli birlikleri olan yerçekiminden sonsuz genişlik ve özgürlüğü, beyaz Süprematist uzayını üç boyutlu dünyadan ayırmak için kullandığını ifade etmiştir (Şekil 3.23). Ayrıca Henderson, Ouspensky'nin, dört boyutlu kozmik bilinçliliğe geçişin ilk dakikalarının bir sonsuzluk hissi ve genişlik olarak karakterize edilebilmesi ifadesi

gibi Malevich'in de aynı şekilde Süprematist resimlerinin uzamına 'beyaz, özgür, boşluk-sonsuzluk' şeklinde gönderme yaptığını ifade etmiştir. Bu çok renkli resimlerinde Malevich'in, ayrıca düzlemsel elemanlarını, dinamik hareket içerisinde, hem Hinton'un hem Ouspensky'nin daha yüksek uzamsal anlayış kazanmanın koşullu aracı olarak vurguladıkları zaman unsuruna da yer vererek düzenlediğini de belirtmiştir.



Şekil 3.23 Kazimir Malevich, *Süprematist Kompozisyon*, 1916,
Tuval üzerine yağlı boya, 85.5 x 71 cm, Özel Koleksiyon

https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist_Composition

Malevich'in sanatında dördüncü boyutla ilgili vurgu Ouspensky'nin uzamsal ve zamansal anlayışı genişletme düşüncesine dayanıyor görünmektedir. Rayonistler de yine Ouspensky'nin ve belki de Boccioni'nin fikirlerinden etkilenip geçmişi şimdiyle beraber statik tuvalde gerçekleştirmek istemişlerdir. Ancak buna ilaveten Larionov manifestolarında dördüncü boyuta direkt olarak referans vererek, tuvalin plastik etkisinin dördüncü boyuta vurgu yaptığını ifade etmiştir: “*Resim kaygan görünüyor; zaman-dışı, uzamsal bir duyum verir. İçinde dördüncü boyut olarak adlandırılacak şeyin hissi ortaya çıkar, çünkü boya tabakasının uzunluğu, genişliği ve yoğunluğu dış dünyanın yegane işaretleridir*” (Bowl, 1976, s. 91). Ayrıca Rayonist resimlerde nesneden yansıyan, gözle görülemeyen ve yalnızca olduğu varsayılan ışınların resmedilmesi sanatçının dördüncü boyutla ilgili ifadesini destekler niteliktedir. Rayonist sanatçılar dördüncü boyutu anlamak ve bu anlayışı tuvalde ifade etmek için

Ouspensky ve Bergson'un düşüncelerine benzer şekilde sezgisel bir anlayışla hareket etmiştir.

Bilinmeyen boyutları ortaya çıkarma amacı taşıyan Rayonist resimlerde bir başka nokta da, Rayonistlerin x-ışınlarının etkilerini kendi resimlerinde göstermek istemeleridir. Röntgen'in modern keşfinden etkilenen Larionov'un x-ışınlarının altında yatan prensiplere kendi Kübo-Fütürist ve Rayonist resimlerinde yer verdiği ifade edilmiştir. Larionov'un *Bulvar Venüs* tablosunda x-ışını fotoğraflarının etkileri görülmektedir (Parton, 2011, s. 31). Bu resimdeki Venüs figürünün kıyafetindeki şeffaflıkta ve bacaklarında bu etkiler gözlemlenebilir (Şekil 3.24). Bobrinskaya (2018, s. 358-360) çalışmasında, Alfred Hamilton Barr'a (1902-1981) olan mektubunda Larionov'un, Rayonizm ve radyasyonun çeşitli tipleri arasındaki bağlantıyı vurguladığını belirtmiştir. Bobrinskaya, Larionov'un Rayonizm'in erken aşaması olan Gerçekçi Rayonizm'deki *Boğanın Kafası* gibi çalışmalarında birisinin gözlerinden, kulaklarından veya ağızından çıkan ışın demetleri ve radyasyon arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir (Şekil 3.25). Bunun bir başka örneği olarak da vücudun farklı bölümleri ve organlarının radyasyona maruz kaldıklarında farklı renk vermesinin, uzamın benzer kırmızı ve mavi ayrımlarının, Larionov'un mavinin resmin sağında, kırmızının ise solunda yer aldığı *Rayonist Çizgiler* gibi Rayonist çalışmalarında görülebileceğini ifade etmiştir (Şekil 3.26).



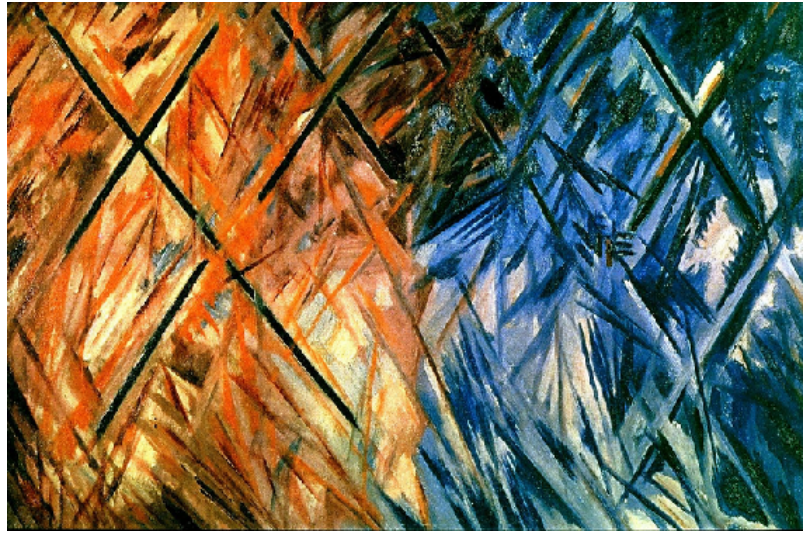
Şekil 3.24 Mikhail Larionov, *Bulvar Venüs*, 1912-1913, Tuval üzerine yağlı boya, 117 x 87 cm, Centre Pompidou, Paris

<http://projects.mcah.columbia.edu/courses/russianart/images/medium/4637/29.jpg>



Şekil 3.25 Mikhail Larionov, *Boğanın Kafası*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 70 × 64 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bull%27s_Head_\(Larionov,_1913\).jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bull%27s_Head_(Larionov,_1913).jpg)



Şekil 3.26 Mikhail Larionov, *Rayonist Çizgiler*, 1912-1913, Tuval üzerine yağlı boya

<http://projects.mcah.columbia.edu/courses/russianart/images/medium/4637/30.jpg>

3.1.3.2 Ortodoksluk ve İkonalar

Buss (2003, s.40-53) çalışmasında, Rus-Ortodoks Hristiyanlığının büyülgeleneksel, ritüel ve mistik yönlerden oluşan bir ruha sahip olduğunu, Hristiyanlık öncesi mevcut olan bazı batıl inançların ve Hristiyanların azizlere saygı duyulması ile alakalı bazı büyülg fikirlerin genellikle hayatta kaldığını ifade etmiştir. Örneğin köylülerin yapmak istediğı şeyin azizler tarafından onaylanmayacağını düşündüğünde, onur yerine yerleştirilmiş ikonayı bez parçası ile örtmeleri gibi adetlerin rasyonel bir yaşam tarzı için motivasyonu önemli ölçüde azalttığına dikkat çekmiştir. Rasyonellikten bu şekilde uzaklaşan Ortodoks dini için bilimin de pek etkili bir alan haline gelememiş olduğunu, Ortodoks dininin batının aksine bilimin üreme alanları olmaktan ziyade kurtuluşu ayin, mistisizm ve tefekkürde görme eğiliminde olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Ortodoks Hristiyanların, Batı Hristiyanlığının günahlardan kurtulma arzusu ile arayışında olduğu araçlardan ziyade bu dünyanın ve hayatın geçiciliğini unutturan, göksel mallardan mistik bir zevk vaat eden araçlar aradıklarını dile getirmiştir (Buss, 2003). İşte bu noktada Bizans-Slav dünyasında ikonalar bu amaçlara hizmet ediyor olup aynı zamanda Rus avangard ressamalara da resimlerinde bazı ruhsal bağlantılar kurmaları konusunda yol göstermişlerdir.

Resimlerinde bu ruhsal bağlantıları hissettirmek isteyen Rus avangard sanatçılar aynı zamanda ikona resminin boyama tekniğine de ilgi duymuşlardır. İkona resminin avangard sanatçılar tarafından popülerleşmesi Hardiman ve Kozicharow'un (2017, s. 26-27) belirttiğı gibi I. Nikolay zamanında kiliselerden müzelere taşınmış olan ikonaların 1898'deki Ortaçağ Rus Sanatı sergisinde ilk olarak halka sanat olarak tanıtılması sayesinde gerçekleşmiştir. Hardiman ve Kozicharow, daha sonra 1904-1906 arası *Andrei Rublev'in Teslisi* ikonasının restorasyonu ve 1913'deki Rus Sergisi ile ikonanın Rus ulusal kültür sembolü olarak onaylanıp avangard sanatçıların çalışmalarına etki ettiğini belirtmiştir. Ayrıca bu serginin özel koleksiyonlardan eser içermenin yanı sıra, 14 ve 15. yüzyılların daha önce görülmemiş Novgorod çalışmalarını ve ayrıca nakış ve orta çağ el yazması gibi başka dini objeleri de içerdiğini belirtmişlerdir (Hardiman ve Kozicharow, 2017). Burada özellikle serginin 14. ve 15 yüzyılların eserlerini içermesinin önemi belirtilmelidir. 1666-1667'de Patrik Nikon (1605–81) ve Çar Alexis (1645-76) tarafından başlatılan Rus Ortodoks Kilisesi'nin reformu ve görsel imgenin konseptindeki radikal değişikliklerle, Büyük Moskova Kilise Konseyi'nde Rus ikonu için yeni bir ritüel ve yeni bir işaret sistemi

kurulması söz konusu olmuştur (Tarasov, 2017, s.120). Dolayısıyla sergide yer alan ve özel koleksiyonlardan gelen bu ikonaların, yeni ikonografik stile direnip geleneksel ikona resmini muhafaza eden Eski inananlar toplumu sayesinde görülebilmiş olması muhtemeldir.

1666-1667'de Patrik Nikon (1605-1681) ve Çar Alexis (1629-1676) zamanında ikonaların boyama stilinde değişiklik yapılana kadar Rus ikonalarının görsel dili, Prens Kiev'in Hristiyanlığı kabul ettiği zamandan beri Bizans geleneğini büyük ölçüde sürdürmüştür. Rus ikonaları, desenlerin, güçlü çizgilerin ve zıt renklerin kullanımı da dahil olmak üzere Bizans tarzı resme bağlı kalmalarıyla bilinmektedir. Rus ikonlarının görsel dilinin temel özelliği ters perspektif kullanılmasıdır. Böylece, bir ikonada tasvir edilen azizler veya Kutsal Kitap'tan bir sahne, izleyici ile ikona planı arasındaki boşluğa getirilmiştir. Görüntü, insan gözünün algılayamayacağı ve mantığın ötesinde kutsal dünyaya açılan bir pencere haline gelmiştir. Bu anlamda ters perspektif ikonanın amacına ve anlamına en uygun araçtır. Aslında ikonalarda ters perspektifin kullanımı çok eski tarihlere dayanmaktadır. Buss (2003, s.174-175) bu durumun 8 ve 9. yüzyıllarda Doğu kilisesinde görüntünün kullanımına dair çıkan tartışmanın bir sonucu olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Görüntünün kullanımına karşı olan ikonaklastların¹⁷ ilahi prototipi hiçbir şekilde sınırlayamayacağı veya temsil edemeyeceği için özellikle Mesih'in imajına karşı teolojik argümanlar geliştirdiklerini ifade etmiştir.

Bu tartışmaların sonucunda büyük ölçüde Hristiyan keşiş ve rahip John Damascene'nin (675-749) detaylandığı ve Studium Manastırı'nın başrahibi olan Aziz Theodore Studites (759-826) tarafından daha da geliştirilen bir özel imaj doktrini detaylandırılmıştır (Schweinfurth, 1953, s. 20-24). Tartışmayı tamamlayan ve ikonanın gelişen teolojisini Hristiyan dogma ile birleştiren Studites'e göre ikonalar birinin doğasını değil, onun tezahürünü, kişisel varoluş biçimini temsil etmektedir (Buss, 2003, s. 175). İmgenin kutsallığının sahiciliği ve garantisi, ışık ve gölgenin etkileriyle bile, dünyevi şeylerin bedenselliğine hiçbir vurgu yapılmasına izin verilmeyen konu ve uygulamanın değişmezliğine dayanmaktadır (Schweinfurth, 1963, s. 24). Buss bu durumu şu şekilde örneklemiştir:

İkonada teosis durumunu iletmek için altın arka plan, çoğu mekansal algıyı ortadan kaldırmış ve uzamsız sonsuzluk boyutunu sağlamıştır; görüntüyü arkadan aydınlatarak örneğin Rublev'in Üçlemesinin (onbeşinci yüzyıl) masa

¹⁷ Putkırıcı olarak da geçmektedir.

ve taburelerinde sıkça kullanılan ters perspektif için bazı gerekçeler sağlamıştır. Büyük ve geniş açık gözler, ince bir burun ve küçük bir ağız, azizlik durumunu iletme için ve renklerin, halelerin, ve jestlerin hepsinin gelenekselleştirilmiş anlamları vardır (Buss, 2003, s. 176). (Şekil. 3.27)



Şekil 3.27 Andrei Rublev, *Teslis*, 1411 veya 1425–27, Tempera, 142
× 114 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Teslis_\(Andrei_Rublev\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Teslis_(Andrei_Rublev))

Florensky'e göre imgenin tanrısal ışığının benzeşmeye dayanmayacak şekilde onu anıştırması gerekmektedir. Tanrısal ışık figüratif biçimlerin ötesinde, benzeşimin ardında aranacak olup, bu aşkınlık benzeştirme olmadığı sürece gerçekleştirilebilecektir (Florensky, 2001, s. 17). İşte ikonaların boyutsallıktan uzak olarak kabul edilmiş resmedilme yapısının, Florensky'nin anlayışıyla ne kadar örtüştüğü görülmektedir. Florensky (2001, s. 19) “*amaç maddeselliğin izini sürmek değil maddeselliğin sadece biçimini temsil etmektir*” şeklinde ifade etmiştir. Tsakiridou (2013, s.11-13) de doğru Hristiyanlığında İkonaların daha yüce bir varlığı, yoğun bir psikolojik gerçekliği iletmesi için ikonadaki azizlerin iki boyutlu görünmelerinin ve rönesans resimlerindeki etten kemikten insanların aksine zayıf resmedilmelerinin söz konusu olduğunu ifade etmiştir.

İkonaların bu şekilde resmedilmelerinin gerçekten bilinçli ve özel anlamları vardır. İkona ressamları pekala merkezi perspektifi bilmektedirler. Ama dini resimlere olan

saygı ve katı kurallar onları bunu kullanmaktan alıkoymuştur. Florensky yüzyıllar boyunca kültürlerin merkezi perspektifi kullanmama nedeninin varlıksal bir kaygı olduğunu, benzeşim ilkelerinin tersine, amacın görünmeyene hayranlık duyularak teslim olmak olduğunu iddia etmiştir. Ona göre perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde temsili sanat yaratıcılarının perspektifi becermemesi kesinlikle söz konusu olmamış, aksine bunu basitçe kullanmak istememişlerdir. Bu ilkeleri kullanmak istememelerinin nedeni de çağın anlayışına uygun olarak dünyayı bu temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor olmalarıdır (Florensky, 2001, s.13-89). Florensky'nin bu yorumları da ikona resminde neden merkezi perspektif yerine ters perspektif kullanıldığını daha fazla açıklamaktadır. Çünkü ikona ressamlarının da dini resmi daha içkin tarzda yorumlamaları ve Tsakiriodu'nun belirttiği gibi yoğun psikolojik gerçekliği iletmeleri için böyle bir temsil yöntemine ihtiyaç duyulmaktadır.

Diğer yandan Buss'un (2003, s.176-177) belirttiği gibi modern Batı'nın dini imgesi, perspektifin de kullanıldığı ve gerçekliğin hangi yanlarının görünür olacağına karar veren sanatçı tarafından yorumlandığı şekliyle, kurtuluş tarihi hakkında öznel olarak deneyimlenmiş bir gerçeği ifade etmektedir. Rus ikonalarında ise ikonograf kendi öznel izlenimlerini veya deneyimlerini resmetmemiştir. Din ile alakalı Batı'nın bilimsel gelişimine katkıda bulunan, rönesans sanatından doğan teknik deneyler gibi faktörler Rusya'da bulunmamaktadır; sanatı bilim düzeyine çıkarma arzusundan kaynaklanan sanatta deneyin, ikona resmi bir litürjik (ayinsel) eylem olduğundan ve bir nevi cennetsel arketip yaratılması olduğundan, Ortodoks dininde gelişmesinin mümkün olmadığı ifade edilmektedir (Buss, 2003, s. 48). Schweinfurth'un (1963, s.24-58) belirttiği gibi Rus ikonlarında konu ve uygulamanın değişmezliği, Doğu Kilisesi dışında, bunların sanat eseri değil, yalnızca ayinle ilgili nesnel olduklarına dair kalıcı inancın sorumlusudur. Dolayısıyla Petro dönemine kadar Rus resmi yüksek misyonu gereği ve kutsal ilkesine bağlı kalarak, Doğu kilisesinin muhteşem değişmezliği içinde dini amacından hiçbir zaman uzaklaşmamıştır. Schweinfurth, Petro dönemindeki değişikliklere rağmen ise ikonanın değerli üslubunun, Vladimir bölgesinde ikon sanatını bir tür kır endüstrisi olarak uygulayan köylüler arasında aynı zamanda zulme uğrayan eski Müminler mezhebi tarafından da sürdürüldüğünü belirtmiştir.

Florensky ikonadaki bu bahsedilen üslubun, bir diğer anlamı ile ters perspektif etkisinin ikonanın anlamını arttırdığını ifade etmiştir: *İnsan yalnızca bir*

kereliğine perspektifin biçimsel beklentilerini unutma iznini verse, tarafsız bir sanat sezgisiyle, perspektif yasalarının bozulmuş olduğu ikonaların üstünlüğünü kabul etmeye sürüklenecektir (Florensky, 2001, s. 41). Florensky, ikona resminde perspektifin gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelmekte olduğunu, amacın resmedilen mekan içinde kendini yitirmek, mekanın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmek olduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda tanrısal aşkınlığın her zaman her yerde mevcut olmasından dolayı, kutsal perspektifin tekil değil çoğul bir perspektif olduğunu dile getirmiştir. Florensky ikonanın tanrısal ışığı retinada görünür kılacağına, ışığa bakan gözü ışığın içine alıp onu kendi içine çekmesinden dolayı kimi zaman tek değil, çoğul kaçış noktasına sahip olduğunu ifade etmiştir. Bunlar ikonanın önünde hareket ettikçe, değişen gözü farklı konumlar almaya zorlayan noktalar. Florensky'e göre natüralist ve merkezi perspektife dayalı bir resim, dünyayı kendi merkezi durma noktasından seyrederken varoluşun bütünü hareketsiz ve değişmez olarak algılamaktadır, oysa çok merkezli ve değişken ters perspektif gözü içinde yer aldığı mekana açmaktadır. Ayrıca düşünür, ikona resimlerinde farklı şekilde gölgelendirme tekniği, sabitlenmiş odak noktasının olmayışı, ikonanın farklı kısımlarındaki ışık dağılımının birbirine karşıtlık oluşturması, karanlıkta bırakılması gereken kısımları öne çıkarma çabası gibi durumların ikonaların özelliği olduğunu ifade etmiştir (Florensky, 2001, s. 16-45).

İkona üzerinde görüntü boş bir duvardaki gibi ayarlanmakta olup, böylece ikona, dünyanın kendisi olarak algılanan, saygı gösterilmesi gereken kutsal bir obje olmaktadır; bu nedenle Rönesans resmi, yalnızca etrafındaki dünyanın bir parçası olarak algılanırken bir ikonadaki dünya modeli, izleyicinin içine girme yanlısına izin vermemektedir (Tarasov, 2017, s.116). Bu anlamda ikonada Batı dini sanatındaki resimden içeriye doğru odaklanma yerine bütün perspektif çizgileri dışarıya, izleyiciye yansımaktadır (Harte, 2009, s.105). Rublev'in resminde görüldüğü üzere meleklerin resmedilmesinde geleneksel perspektifin gerektirdiği derinlik algısı dışarıda bırakılmıştır. Kullanılan canlı renkler ve kontrastlar da bu ters perspektif anlayışına hizmet etmektedir. Genellikle bu derinlik algısının yok olmasıyla izleyicinin gözünün ikonanın belli bir noktasına odaklanmasından ziyade ikonanın bütünlük içerisinde algılanması söz konusu olmaktadır (Şekil 3.28). Ouspensky ve Lossky'nin de ifade ettiği gibi İkonalarda kullanılan ters perspektifte çıkış noktası görüntünün derinliğinde değil, izleyicinin kendisinde olduğu gibi görüntünün önünde bulunarak, düzlemin gerçekliğinin korunmasına büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Ters perspektifin,

izleyicinin gözünün görüntünün içine derinlemesine nüfuz etmesini ve içeri girmesini engelleyerek dikkati görüntünün kendisine yoğunlaştırdığı belirtilmiştir (Ouspensky ve Lossky, 1982, s. 41).

Malevich'in tuvallerinde uzama dağılmış dikdörtgen planlar, farklı bakış açılarını tuvalin farklı noktalarında toplayabilmeleri açısından izleyicinin odağını resmin bütününe yönlendirmektedir. Bunu en iyi yapan resim şüphesiz Malevich'in Siyah Kare resmidir. Rönesans resminin yönlendiriciliğinin aksine, resim izleyiciyi tamamen boşluğun içinde bırakmaktadır (Şekil 3.9). Aynı etki St. Nicholas ikonasında da görülmektedir. Bu ikonada da derinlik algısı tamamen kaybolmuş olup, izleyicinin gözünün görüntünün içine girmesi engellenerek dikkat ikonanın kendisinde yoğunlaştırılmıştır (Şekil 3.28). Larionov'un Kırmızı Rayonizm resminde de geleneksel perspektiften uzak şekilde tuvalin bütününde, nesneden birçok noktadan yansıyan ve kesişen ışınlar izleyicinin içine girme yanılması engelleyip, farklı noktalardan dışarıya doğru yansıyor gibidir (Şekil 3.4).



Şekil 3.28 St. Nicholas İkonası, 13-14.yüzyıl, 107 x 82 cm, Panel üzerine tempera, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:13th-century_unknown_painters_-_Icon_of_St_Nicholas_-_WGA23492.jpg

Tsakiridou, ikonaların sembolik veya temsili olmaktan ziyade iletmek istedikleri şeyi direkt olarak gösterdiğini, onların kavram ve fikirlerden ziyade var olmanın durumlarını ve biçimlerini iletmediğini ifade etmiştir. Ayrıca Rus avangardlarının da ikonanın kompozisyonundaki renk ve inceliğin ifadeci özelliğine hayranlık duyarak, onları kavramsal ve ideolojik açıdan değerlendirdiğini dile getirmiştir (Tsakiridou, 2013, s. 8-14). Goncharova, Larionov ve Malevich avangard sanatlarının bir anlamda çıkış noktası olarak ikona resminin ters perspektif özelliğini ele almışlardır. Tarasov (2011, s. 344) Malevich de dahil olmak üzere Rus Neo-Primitifler için, akademik sanattan saf sanata kaçış anlamında Eski Rus ikonasının en yüksek düzeyde sanat olduğunu ifade etmiştir. Malevich'in primitif sanata ilgi duyduğu dönemde ikonanın biçimsel yapısını incelediğini belirtmiştir. Malevich ikona resmiyle alakalı şöyle ifadeler kullanmıştır:

İkona resim sanatıyla tanışmak bana meselenin anatomi veya perspektif çalışma meselesi olmadığını, meselenin doğanın doğru bir şekilde yeniden üretilip üretilmediği meselesi olmadığını öğretti - önemli olan sanat ve sanatsal gerçekçilik duygusuydu. Başka bir deyişle, gerçekliğin ya da öznenin, estetiğin kalbinden çıkan ideal bir formda yeniden somutlaştırılması gereken şey olduğunu gördüm (Khardzhiyev, 1976; akt. Tarasov, 2011, s. 345).

Rusya'yı da içeren Bizans-Slav dünyasında ikona, metafizik dünyasına ait olarak düşünülmüş olup, Hristiyanlığın en büyük sembolü olan bu imge gerçeğe, Mesih'in ve azizlerin dünyasındaki varlığa tanıklık eden bir obje olarak görülmektedir (Tarasov, 2017, s. 117). Ortodoks teologlarına göre ikonalar, materyal alemle ilahi alemler arasında pencere niteliği taşımakta olup, bir ikonanın penceresinden bakmak doğrudan doğruya semavi aleme bakmak gibidir. Pavel Florensky (1882-1937), İkonostas kitabında sanat sayesinde görünmeyen ruhsal dünyanın görünür olduğuna, ikonalar aracılığıyla Tanrı'nın görülebileceğine, onların ruhsal dünyayı deneyimlemek için bir pencere olduğundan bahsetmektedir (Florensky, 1996; akt. English, 2004, s.7).

Bu anlamda ikonaların bu ruhsal boyutu ele alındığında, Rus sanatçılardan özellikle Malevich'in sanatında neden bu ilişkiyi kurmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Sanatında ruhsallık ve aşkınlık meselelerine kafa yoran Malevich ikonaların cennetsel vaadine karşılık alternatif bir gerçekliği izleyiciye sunmak istemektedir. Onun Siyah Kare resmi, gerçekliğin ve maddi dünyanın yanılsamanın bittiği noktada yer almaktadır. Bu anlamda Siyah Kare artık gerçekliğin bir temsilini vermeyi bırakıp, izleyiciye aşkınlığın, sonsuz kozmosun, sınırsızlığın deneyimini vermektedir.

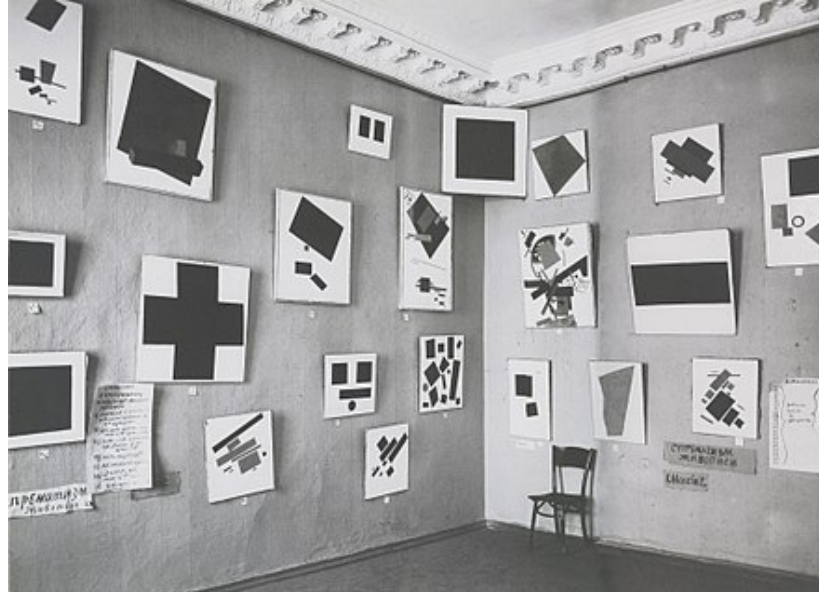
Malevich Süprematist sanatı ilan ettiği zaman bunu Ortodokslukla, dini unsurlarla da eşleştirmiştir. Bunun dini bir deneyim olmasını ve farklı bir ruhsallığa açılmasını istemiştir. Sanat ve din sıradan bilişsel süreçlerle anlaşılamayıp, bilinçaltı, sezgi gibi bilişin farklı yollarına tabidir. Dini, mistik ve sanatsal deneyim için akıl ile yürütülen süreçlerin bırakılması gereklidir. Ortodoks dininin ikonalar ile ruhsallığa açılması gibi, Malevich kendi Süprematist sanatında da buna benzer bir deneyimi göstermektedir. Malevich'in Süprematizm'i din ile eşdeğer bir mertebeye yükseltmek istediği bir diğer örneğin, Mudrak'ın (2017, s. 111) çalışmasında belirtmiş olduğu Malevich'i liderleri benimseyen UNOVIS üyelerinin elbise kollarına ideolojik dayanışmaların işareti olarak küçük siyah kareler dikmeleri olduğu düşünülebilir. Mudrak, Doğu Ortodoks geleneğinde ruhban sınıfında 'Epimanikia' denilen manşetlerin haçla beraber cüppelere işlenmesine benzeyen bu durumun, Malevich'in Ortodoks geleneğinin dinsel kalıplarıyla ne kadar paralellik kurduğunu belirtmiştir.

Malevich'in Siyah Kare eserine mistik anlamlar yüklemesi ve Ortodoksluk dini ile bu bağlantıyı kurmasının Rus düşünür Solovyov ve hatta Rus Sembolistleri ile de bağlantısı olduğu düşünülebilir. Zaten Gümüş Çağ'ın Sembolistleri de Solovyov'un teoloji ile ilgili fikirlerinden etkilenmiş olup, din unsuru Rus Sembolizmi'nin özgün özelliklerindedir. Bütüncül bilginin sentezini yapmaya çalışan Solovyov'a göre, sanat maddesel ve ruhsal olanın bir sentezidir. Solovyov teolojinin, felsefenin, deneysel bilimin ve sanatın tüm branşlarının organik sentezine, insan algısının bütün formlarının birbiriyle bağlılığı ile ulaşılabileceğini iddia etmektedir (English, 2004, s.4). Rus Sembolistlerin de sanatı yeni bir hayat inşası düşüncesi içine yerleştirmeleri Solovyov'un fikirleriyle bağlantılıdır. İşte Malevich'in Süprematizm'i alternatif bir din mertebesine çıkarması hatta onu bir yaşam pratiği olarak sunması da bu fikirlerin uzantısını temsil ediyor olabilir.

Solovyov'un fikirleri Malevich'in ruhsallıkla alakalı fikirleriyle gerçekten de örtüşmektedir:

Güzellik, Solovyov tarafından apaçık ve dönüştürücü bir güç, bedenlenmiş bir fikir, varoluşun mutlak değeri olarak anlaşıldı. Bu nedenle sanatın amacının teürji olduğu, yani amacı hayatlarımıza ilham vermek olan ve onların içinde mükemmelleştirilmiş iyilik, hakikat ve güzellik ideallerini somutlaştırmak olan bir yaratıcılık eylemi olduğu ilan edildi. Mükemmel sanat, nihai görevi olarak yalnızca hayal gücünde değil, gerçekte de mutlak bir ideali somutlaştırmalı - gerçek hayatlarımıza ilham vermeli ve onları dönüştürmelidir. Böyle bir görevin sanatın sınırlarını aştığı söylenirse, sorulması gerekir: Bu sınırları kim koydu? (Solovyov, 1966; akt. Tarasov, 2011, s. 115).

Solovyov'un bu fikirlerinin yanı sıra, mistisizm ve teozofi ile ilgilenen ve inançlı bir Hristiyan olan Malevich'in sergileme şekliyle de Süprematizm'i ilahi bir seviyeye çıkarmak istediği görülmektedir. Süprematist resmin sergilenme şekli bile ikonalar ile bağlantı kurmaktadır. 1915'deki Son Fütürist sergisinde Malevich Siyah Kare resmini tavanın altına, bütün diğer çalışmalarının üstünde, Rus Ortodoks geleneğindeki ikona köşesini andıracak şekilde sergilemiştir (Şekil 3.29). Malevich'in, kutsal olmayan sergiyi bu şekilde ritüelleştirerek, eserlerinin alımlanmasını kutsal nesnelere olarak inşa ettiği ifade edilmiştir (Taidre, 2014, s.121-122).



Şekil 3.29 Son Fütürist Sergisi 0.10, 1915, Petrograd

https://en.wikipedia.org/wiki/0.10_Exhibition

Aynı zamanda Malevich resminde sınırsızlığın ve aşkınlığın deneyimini sunmak istediği için, resmi sınırlayıcı bir özellik olan çerçeveden de kurtararak resimlerini çerçevesiz olarak sergilemiştir. Tarasov (2011, s. 27) yedinci veya onikinci yüzyıla ait olsun, bir orta çağ ikonasının çerçevesinin, bir Bizans kilisesinin sert duvarını akla getiren kutsal ve dünyevi arasındaki bir sınır olduğunu, kilisenin alanını yoldan çıkmış dünyamızdan koruyan güvenli bir kale olduğunu ifade etmiştir. Kendi kendine yeterli bir biçim olduğu için, Siyah Kare resminin bir çerçeveye, bir resmi çevreleyen, uzaydan ayıran uzun süredir devam eden sembolik sınıra ihtiyacı olmadığını, bu çalışmanın kendisinin gerçeklik, kozmik boşluk ve çerçevesiz olarak sonsuz kozmosta süzülme ve gerçek dünyaya yeni bir biçim vermek amacıyla olduğunu ifade etmiştir (Tarasov, 2011, s. 349).

Eski Rus ikonası kanonik bir görüntüydü; yani ikon ressamının yorumlayamadığı, sadece tasvir edebildiği otantik bir vahiy. Rönesans mimetik resmi, ilahi güzellik fikrinin yorumlanmasına dayanıyordu ve alımı görsel algıya bağlıydı. Ancak Suprematist imaj, farklı bir gerçekliğe açılan yeni bir eşiğe ulaşmıştı. Resmi mecazi boyunduruktan kurtardı, ancak orta çağ ikonunun aksine, kişisel yorumlama alıştırmaları için bir odak noktasıydı. Süprematist resim, son tahlilde bireyin mutlak ile benzersiz ve derin bir ilişki içinde olduğunu ileri sürmüştür. Bu nedenle, yeni bir çerçevesiz ikon olarak Siyah Kare, aşkın olanla doğrudan bir bağlantının varlığına tanıklık etti - ressamın kendisinin deneyimlediği bir bağlantı (Tarasov, 2011, s. 345).

Rus avangardları doğrusal perspektiften saparak ve nesnelere doğal biçimini bozarak daha içkin ve özsel yapılara ulaşmayı düşünmüşlerdir. Bu anlamda ikona ressamı olarak eğitilmiş olan ve kariyerinin erken dönemlerinde Novgorod kiliseleri için freskolar kopyalamış olan Tatlin'in resimleri de buna örnek teşkil etmektedir. Tatlin'in *Denizci* resmi, iki boyutluluğun vurgulandığı resimlerde görmeye alışık olunan rengin sert geçişleriyle, yüzdeki vurguları dramatize etmektedir (Şekil 3.30). Bu resimde mavi, kırmızı ama özellikle sarının kullanılması ikonografik değerini arttırmaktadır. Figürün yüzünde beyaz ile dramatik ışık etkisinin yaratılması ve portrenin tasvir edilmişindeki iki boyutlu etki Rus ikonalarıyla ortak bir dile sahip olduğundan bu resim, 13-14. yüzyıla ait St. Nicholas ikonasıyla karşılaştırılabilir (Şekil 3.28).



Şekil 3.30 Vladimir Tatlin, *Denizci: Otoportre*, 1911-1912, Tuval üzerine yağlı boya, 71.5 x 71.5 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

<https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/the-sailor-self-portrait-1912>

Tarasov, doğal formların kullanımının terk edilmesiyle sadece doğal formların görüntüsünün bozulmasının değil, tuvalin yüzey dokusunun da özel bir önem kazandığını ifade etmiştir. Araştırmaların, tuvalin dokusunun bir resmin algılanmasında somut bir bileşen belirlediğini ve doğal algı yasalarının aşılması ve iç algının harekete geçirilmesi için önemli bir koşul olduğunu dile getirmiştir (Tarasov, 2011, s.336-337). Rayonistler için tuval dokusu da çok önem kazanmaktadır. Larionov'un, kartonpiyer ve yağlı boya katmanı kullanarak oluşturmuş olduğu bu üç boyutlu dokunun resmin uzamsal boyutunu ve dördüncü boyuta gizli hareketini arttırarak, resmin soyut özelliğini vurguladığı ifade edilmiştir (Harte, 2009, s.127).

Rayonistlerin resimleri ters perspektifin özelliklerini taşımalarıyla, birçok anlamda Florensky'nin bu konudaki görüşleriyle örtüşmektedir. Florensky, tersten perspektifin özel bir dünyayı kavrama biçimi, olgun ve kendine özgü temsil yöntemi olarak görülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre tüm tinsel güçleriyle hareket eden hiçbir insan, kendi durma noktasının tek nokta olduğunu öne sürmeyip, aksine tüm durma noktalarını kabul ederek diğer görünümleri dışarıda bırakmamalıdır. Ona göre görsel-sanatsal temsil farklı durma noktalarındaki sonsuz sayıda görsel algının ruhsal bir sentezidir (Florensky, 2001, s. 77-136). Rayonistlerin resimleri gerçekten de

değişik açılardan bu talepleri karşılamaktadır. Tek bir durma noktasından farklı olarak rayonist çizgiler, birçok noktada birbiriyle kesişerek farklı görünüşleri ve görsel algının birçok sentezini sunuyor gibidir. Tersten perspektifin kullanıldığı ikona resimleri ile Rayonist resimler arasında kurulabilecek enteresan başka bir bağlantı daha mevcuttur. Florensky ikona resimlerindeki rasdelkalardan bahsederek, kıyafetlerin kıvrımları ile alakalı bazı ifadeler kullanmıştır:

En sık kullanılan altın varaktır, çok nadiren de olsa gümüş varak ya da altın rengi kullanılır..Bunlar, sırf potansiyel çizgilerden oluşan bir sistem oluşturur. Bu çizgiler, tıpkı elektrik enerjisi çizgileri ya da manyetik alandaki veya izoterm sistemlerdeki çizgiler ve benzer diğer sistemlerdeki eğri çizgiler gibi, söz konusu nesnenin kuruluşuna ilişkin çizgilerdir..Bunları ikonlara sonradan ekleyen ikona ressamı ikonu izleyen göze sunulmuş hareket çizgilerinin bütünlüğünü sağlamayı amaçlar..Rasdelkalar bir gerilim sayesinde oluşmuş, daha doğrusu zaten görünür olan çizgilerden çok, sırf olabirliklerden veya temsil edilen potansiyelden kaynaklanan çizgileri gösterirler. Örneğin giysileri katlayacak olsaydık alacakları kıvrımlardır (Florensky, 2001, s. 45).

Florensky'nin ifade ettiği bu rasdelkalar, Harte'nin bazı ifadeleri ile ilişkili gözükmektedir. Harte (2009, s. 107), birçok Rus ikonasında altın tarama çizgilerinin azizlerin giysilerinde bulunan belirgin kontürleri ve kıvrımları sağlamakta olduğunu ifade etmiştir ve ona göre ikonalaradaki 'yardımcı' ve 'enerji çizgileri' olarak da ifade edilen bu keskin köşegen çizgiler Larionov ve Goncharova'nın resimlerinin dinamik çizgilerine benzemektedir.

3.2 Devrim Sonrası Sanat

Devrim Sonrası Avangard Sanat önceki dönemlere göre oldukça farklı bir yönde ilerlemeye başlamış olup, kelimenin tam anlamıyla büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Devrimden önce Rus düşünürler arasında, genel olarak Rusya'nın geleceğinin ne yönde şekil alması gerektiğine dair tartışmalar olmuştur. Devrim düşüncesinin temelleri de bu tartışmanın içerisinde doğmuştur. Devrim sonrası özgün Rus avangard sanatında bu değişikliğin en açık şekilde görüleceği sanat hareketi Konstruktivizm olacaktır.

Devrim henüz gerçekleşmeden önce devrim düşüncesinin ortaya atılmaya başlandığı dönemde, sanatçılar da bu düşüncelerden etkilenmiş olup, kendilerini mevcut sosyo-politik ortamdan ayrı düşünemez olmuşlardır. Ne var ki devrim sadece düşüncedyken 1917'de somut bir gerçeklik halini almıştır. Devrimin ilk zamanları,

sanatçıların kendi deneyleri için özgürlük ortamı sunsa da sonrasında bu özgür sanat ortamı artık dışarıdan varlığı inkar edilemez bir güç ortamından etkilenmeye başlamıştır. Sanatçıların kendilerini mevcut ideolojinin bir parçası haline getirmeleri kendi sanatsal hayatlarına devam edebilmeleri ve yaşam standartlarını yüksek tutabilmeleri için de önemlidir. Bu noktada devrime hizmet etmeleri gerektiğini düşünüp sanatsal teorilerini de yeni toplumun ihtiyaçlarına göre yeniden yapılandırmışlardır. Bundan böyle kendilerini üretim sanatı teorilerini geliştirmeye adanmışlardır.

Devrim öncesinde etkili olan Neo-Primitivizm, Kübo-Fütürizm, Süprematizm ve Rayonizm gibi sanat akımlarında sanatçılar Batı Avrupa etkisi ve Rusya'nın kendi kültürel mirasıyla yeni deneylere girişip, 'sanat için sanat' anlayışını iyice genişletmişlerdir. Diğer yandan Tatlin'in devrim öncesinde Fütürizm'in dinamizmini ve Kübizm'in geometrisini birleştirdiği rölyefleri endüstri çağına vurgu yapıyor olup, sanatta yeni bir dönemin geldiğini müjdelemektedir. Kübo-Fütürizm teknolojiyi konu yapmada ve yüceltmede birinci adımı atmış olup, birçok ressamın tablosunda hareket, hız ve teknoloji ön plana çıkmıştır. Tatlin ise bunu bir adım öteye götürerek makinayı, endüstriyi sadece konunun değil malzemenin de kendisi haline getirmiştir. Üretilen birçok konstrüksiyonda malzemenin ön plana çıkartılması ve uzamda boşluk-doluluk anlamında birleştirilmesiyle farklı bir dinamizm öne çıkmaktadır.

Devrim sonrası Rusya tarihinde önemli bir kırılma gerçekleşmiştir. 1905 devrimi ile darbe alan Çarlık Rusya'sı 1917 devrimi ile yıkılmıştır. Bu süreçte nasıl Rusya tarihinde önemli bir kırılma anı yaşadıysa, sanat da tam anlamıyla dönüşüm geçirip önemli bir kırılma yaşamıştır. Bu noktadan sonra 'sanat için sanat' ideolojisi ve sanatın kendisi bir dönüşüme uğramıştır. Artık sanat özerk halinden çıkartılıp, yeni kurulan Sovyet toplumunun hizmetine adanmalıdır. Sanatçılar da kendi kişisel ifade alanlarını bırakıp yeni düzenin topluma yayılması, kabul ettirilmesi ve kitlelerin bilinçlendirilmesi için görev alan kişilere dönüşmelidir. Aynı zamanda sanat endüstri çağının ve teknolojinin bütün özelliklerini yansıtmalıdır. Yeni çağın plastik dili artık fırçalardan, boyalardan değil, metal, cam gibi gündelik malzemelerden oluşacaktır. Sanat artık toplum için ve hayatın her alanına yayılacak şekilde gerçekleştirilecektir. Fütüristlerin hayat yaratımı düşüncesini tam olarak yansıtacak şey, en sonunda Konstruktivizm'in dönüşeceği 'Üretim Sanatı' olacaktır. Sonuçta yaratılan her ne ise yeni Sovyet devletinden ve toplumundan bağımsız düşünülmecektir. Bundan böyle sanatın yeni topluma hizmet etmesi ve faydacı olma özelliği ortaya çıkmıştır. Yeni bir

düzen toplum hayatına yavaşça sirayet ederken ve yeni toplum inşa edilirken, sanat da artık bir yapma veya yaratma eyleminden ziyade inşa etmeye ve birleştirmeye yönelik olmuştur. Artık Konstrüktivizm hareketi ile sanat, devrimin ideolojisine uygun hale getirilip, dönüştürülmüştür.

Devrim sonrası değişen düşünce ve Konstrüktivizm hareketi, Süprematizm gibi işlevselliği sanattan tamamen atan bir hareketin bile kırılmasına yol açacaktır. Devrim öncesinde Malevich'in ruhsal ve ütopyik anlamlar yüklemiş olduğu Süprematist sanat da mevcut sosyo-politik ortam ve Konstrüktivizm'in üretim mantığı ile yön değiştirmiştir. Malevich'in sanatının kavramsal temelinde yaratmış olduğu bu yıkım da farklı bir bakışla incelenmeyi gerektirmektedir.

3.2.1 Devrimin Oluşum Süreci

Rus toplumunda çok temel olan bir konu, birçok düşünür için kolektif anlayışın kapitalist topluma tercih edilmesi, toplumsallığın da bireyin üstünde tutulmasıdır. Rus kültüründe toplumculuk, toplum-birey diyalektiğinde öne geçmektedir. Bunun da köklerini Rusya'ya özgü köy komününde bulabilmek mümkündür. Varlığını uzun süre korumuş olan köy komünü kolektif anlayışın önemini göstermekte, hatta bazı düşünürlere göre komünizmin temellerini oluşturmaktadır (Evtuhov ve Stites, 2018, s. 59). Walicki'nin ifade ettiği gibi Batı yanlısı düşünürler ve Slavseverler üzerinde etkili olan olan Pyotr Çadayev (1794-1856) de toplumu bireyin üzerinde tutmakta, bireyin bilincini ve bilgisini bireyüstü toplumsal bir kaynaktan aldığını iddia etmektedir. Ona göre doğru kavrayışa, üstün bilinçliliğe ancak toplum aracılığıyla, bireysel akılları aşan kolektif bilince katılma yoluyla ulaşmak mümkündür (Walicki, 2009, s.145).

Walicki'nin (2009, s. 164-165) çalışmasında belirtildiği gibi Fyodor Dostoevsky (1821-1881), Alexander Herzen (1812-1870) ve Vladimir Solovyov'u (1853-1900) da etkilemiş olan Slavseverler de Pedro öncesi Avrupa Rusya'sında farklı bir toplumsal evrim biçimi olan Ortodoks Hristiyanlığın, sobornost yani konseycilik ilkesini getirmesine dikkat çekmişlerdir; bu bir tür gerçek dostluk, bireyciliği dışlayan, inananların özgür birliğidir. Ayrıca Rusya'da temel toplumsal birim olan ve toplumu moral bağlarla, ortak inançlarla bir arada tutan köy komününü yüceltikleri belirtilmiştir. Slavserverlere göre komün ya da mir, batıda olduğu gibi bireysel rekabet içinde birbirine karşı mücadele etmek yerine, köylülerin uyum ve iş birliği içinde

yaşadığı ve tarımsal işleri tek bir bütünlük halinde yaptığı benzeri olmayan bir Rus toplumsal örgütlenme biçimini temsil etmektedir (Evtuhov ve Stites, 2018, s. 58).

Fransız ütopyacı sosyalist Charles Fourier'in (1772-1837) öğretisi ve görüşleri de Rus düşünürler üzerinde etkili olmuştur. 1860'ların düşünürlerini etkileyecek olan Mikhaıl Petrashevsky (1821-1866) çevresinde egemen eğilim sosyalizmdir. Fourier'in doğa yasalarını savunması, insan tutkularının özgürce ve birbiriyle uyum içinde ortaya konmasından yana oluşu, insan doğasını her türlü yapay bağlardan, sınırlamadan kurtaracak bir toplumsal düzen görüşü ilgilerini çekmektedir (Walicki, 2009, s. 246-247). 1860'ların düşünürlerinden Nikolay Çernişevski (1828-1889) toplumun bir arada ve eşit şartlarda yaşaması gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Aslında onun hayalini kurduğu toplumun sosyo-ekonomik yapısı Fourier'un görüşlerine dayanmakta olup, ona göre toplumda eşitlik ve mutluluğun sağlanması mevcut düzenin yıkılması sonucu kurulacak kolektif sosyal topluluklar ile gerçekleşebilecektir (Öksüz, 2014, s. 53).

Rusya'da serflik kurumu gibi varlığını uzunca sürdürmüş olan, eşitsizliğin ve adaletsizliğin hüküm sürdüğü uygulamalar mevcut olduğunda düşünürlerin neden ahlak ve eşitlik gibi kavramların üzerinde sıklıkla durduğunu ve kapitalizme karşı bir duruş sergilediklerini anlamak hiç de zor olmamaktadır. Birçok Rus düşünür kapitalist düzenin toplumsal ilişkilerde yarattığı yıkıcı etkilerin sonuçları üzerine kafa yormuştur. Toplumun atomlarına ayrılması, öncesinde varolan organik toplumsal ilişkilerin kapitalizmin etkisi altında yitirilmesi, bireylerin birbirine yabancılaşması ve toplumsal eşitsizliklerin artması gibi olumsuz etkiler birçok düşünürü kapitalist gelişmenin karşısında yer almak durumunda bırakmıştır.

Alex'in (2018, s. 4). ifade ettiği gibi birçok Rus filozofu da, insan ilişkilerinin rasyonel sınırlarla yeniden belirlenmesi fikrinden hoşlanıyor olup, burjuva bireyselliğini eleştirmektedir. Marx'a göre rasyonelliğin sağlanmasının, sosyal ilişkilerin bilimsel ve rasyonel şekilde bütün toplumun menfaatine olacak şekilde planlanması ile mümkün olduğu belirtilmiştir. Rasyonellik derecesinin bireysellikle değil sosyal bütünlükle sağlanmasının, sosyal sürecin mantığa bağlanmasının, eylemlerin tahmin edilebilirliği gibi düşüncelerin bütün sosyal ilişkilerin, doğanın ve insanlığın rasyonel inşası fikrini beraberinde getirdiği, en nihayetinde ise bu fikirlerin insanların yaşamını yeniden şekillendirmek ve rasyonel olanın dışındaki her şeyi elemekle sorumlu olan dev bir bürokratik tertip gerektirdiği ifade edilmiştir.

Karl Marx (1818-1883) *Kapital'in* önsözünde her ekonomik formasyonun evriminin doğa tarihinin nesnel ve insan iradesinden bağımsız bir süreci olduğunu ve gelişmenin evrelerinin atlanamaz olduğunu yazmıştır (Walicki, 2009, s. 600). Rus düşünürler Marksizm etkili olmaya başlayınca yeni toplum yaratma düşünde sosyalizme giden yolun kapitalizmden geçip geçmeyeceği konusunu tartışmışlardır. Genelde burada tartışılan konu Walicki'nin (2009) de belirttiği tarihin zorunlu ve rasyonel yasalarla yönetildiği varsayımına dayanan rasyonalist tarihsel süreklilik anlayışının, yani Marx'ın da dile getirdiği zorunlu gelişim aşamalarının Batı Avrupa'dan farklı bir toplumsal yapı ve kültürel geçmişe sahip Rusya için de geçerli olup olmayacağı yönündedir. Eğer tarihsel süreklilik anlayışı geçerli olacak ise bireyin ülkenin tarihi ve toplumsal değişiklikler üzerinde hiçbir etkisi olamayacaktır. Ve bu durumda Rusya, Batı Avrupa'nın geçtiği süreçlerden geçmekten kaçınamayacak, Marksistlerin de iddia ettiği gibi kapitalizmi yaşadıkdan sonra sosyalizme geçecektir. Ancak bireyin iradesini tarihsel zorunluluk ilkesinin üstünde tutan ve kapitalizmin getireceği toplumsal eşitsizliğin tarihin insafına bırakılamayacağına inanan düşünürler Rusya'nın köy komünü, Batı Avrupa'nın mirasına sahip olmaması, geri kalmışlığı, Ortodoksluk gibi bazı farklılıklar üzerinde dikkat çekerek gelecekte Rusya'nın Batı Avrupa'dan farklı olasılıklara sahip olabileceğinin altını çizmek istemişlerdir.

Vladimir Lenin (1870-1924) de Çadayev ve Herzen'den beri Rus Entelijansiyası'nın zihnini cezbeden ve Rusya'nın geri kalmışlığının gelişmiş ülkelerin hatalarından kaçınabilmesi için bir ayrıcalık olduğu ve gelecekteki bir sentezin tohumunu içeren eski sosyal yaşam biçimlerini koruma fikirlerini desteklemiştir (Buss, 2003, s. 127). Walicki'nin (2009, s.651-656) ifade ettiği gibi Lenin Rus Marksistlerinden de ayrılarak Marksizm'in yüreğinin ekonomik gelişmelerin aşamaları kuramında değil, sınıf savaşımı kuramında attığını düşünmüştür. Walicki, Popülist¹⁸ düşüncelerden etkilenen Lenin'in Popülistlerden farklı olarak köylülük içindeki sınıf ayrılıkları üzerinde önemle durduğunu belirtmiştir. Lenin'in 1912'de Bolşevizm'in başlangıcının popülist ütopyacılığından onun değerli demokratik özünün çıkarılması girişimiyle birlikte doğduğunu söylediği ifade edilmiştir.

¹⁸ Walicki'nin Rus Düşünce Tarihi kitabında bahsetmiş olduğu Popülizm veya Halkçılık en genel anlamıyla köylülerin ve küçük üreticilerin çıkarlarını dile getirmiş olan ve Rusya'nın kapitalist gelişme aşamasını atlayabileceğini savunan, ister reformcu ister devrimci, tüm Rus demokratik ideolojilerine verilen addır.

Plehanov'un (1962, s. 214-217) eserinde belirttiği gibi yalnızca sosyalizm herkese öz benliğine tam olarak kavuşma imkanı sağlıyor olup, herhangi soydan yeni bir yabancılaşma şeklinin meydana çıkmasına imkan bırakmamaktadır. Ona göre sosyalizm insanı yarattığı maddi ve manevi değerler halinde objektifleştirerek kendi dışına çıkardığı ve türlü şartlar dolayısıyla yabancı kaldığı ve kendi ürünü olarak bilmediği öz benliğine kavuşturup, insanın kendi kendisine yabancılaşmasını ortadan kaldırmaktadır. Düşünür, sosyalizmin kendisine hedef aldığı bütün insanlık için ortak kültür içeriği itibariyle proletaryen, şekli itibariyle ulusal olduğunu ifade etmiştir. Proletaryen kültürün ulusal kültürü yok etmeyip ona bir içerik kazandırdığını, ulusal kültürün de proleteryan kültürü yok etmeyip ona şekil verdiğini ifade etmiştir. Plehanov yeni doğacak sınıfın kültürünün mevcut sistem içerisinde nasıl şekilleneceğini şu şekilde ifade etmiştir:

Her temelin kendine uygun bir üstyapısı bulunur. Feodal rejimin temelinin kendi üstyapısı, kendi hukuki, siyasal vs. görüşleri ve bunlara uygun düşen kurumları, kapitalist temelin kendi üstyapısı vardır. Sosyalist temelin de öyle. Temel değiştiği yada tasfiyeye uğradığı zaman üstyapı da peşinden değişir yada ona uygun düşen bir üstyapı doğar..Kapitalist toplumda egemen siyasal ve spiritüel güçleri temsil eden ve üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfın çıkarlarını koruyan üstapıya karşı mücadele sırasında geleceğin sosyalist toplumuna ait üstyapının unsurları ve ön şartları doğar. Bu unsurlar, bu ön şartlar henüz bir üstyapı teşkil etmezler. Bunlar kapitalizmin ekonomik rejimi ve üstyapısı kalktıktan sonra üstyapı halini alacak birtakım fikirlere (Plehanov, 1962, s. 206-207).

Plehanov (1962, s. 207-208) bu durumu edebiyat örneği üzerinden açıklayarak, insanın sömürüldüğü düzende mevcut düzeni savunan edebiyatın mevcut üst yapı olduğunu, yükselen sınıfların fikirlerini dile getiren ilerici edebiyatın ise her türlü sömürünün bittiği yerde mevcutun yerini alacak üst yapı olacağını ifade etmiştir.

Devrim sonrası Alexander Bogdanov'un (1873-1928) fikirleri Bolşevikler ve Sovyet entelektüelleri arasında yayılmıştır. Onun yeni Sovyet toplumunun kolektif inşasına yönelik tektolojisi tüm evreni örgütlenme açısından ve örgütlenme aracılığıyla inceleyen ve özetleyen monist bir dünya örgütlenmesi bilimidir (Poustilnik, 2021, s. 142). Gorelik'in (1983, s.39-40) çalışmasında belirttiği gibi tektoloji ister teknik, ister sosyal, bilişsel veya sanatsal olsun, herhangi bir insan faaliyetinin, örgütsel deneyimin bir malzemesi olarak kabul edilebileceği, örgütsel bakış açısından keşfedilebileceği ve incelenebileceği anlamına gelmektedir. Bogdanov'a göre dünyanın, örgütlenme derecelerine göre birbirinden farklı olan

etkileşimli sistemlerden oluştuğu, tektolojinin amacının, verilen herhangi bir sistemin genel örgütlenme yasalarını belirlemek ve incelemek olduğu ifade edilmiştir. Ayrıca tektolojinin herhangi bir sistemin hem tüm parçaları arasındaki ilişkiler hem de bir bütün olarak çevresi ile ilişkisi açısından incelenmesini gerektirdiği dile getirilmiştir. Poustilnik'in (2021, s. 146) ifade ettiği gibi Bogdanov'a göre tektoloji, sosyalizme doğru ilerlemede sosyal örgütün üyeleri arasında yeni tür ilişkiler inşa etmenin nihai aracı iken, aynı zamanda tüm bilimleri örgütsel bir bakış açısından basitleştirmektedir. Poustilnik tektolojiyi yalnızca eğitimli seçkinler için değil, kolektifin her üyesi için erişilebilir hale gelen, geleceğin birleşik insan kolektifine barışçıl geçiş için gerçek proleter bir bilim olarak açıklamıştır. Bogdanov'a göre, bilebileceğimiz tek gerçek, insan deneyimine yansıyan gerçekliktir; dilin, sanatın, bilimin ve ideolojinin amacı, söz ve kavramlardan bilimsel teorilere, mitlere, dini sembollere ve sanatsal yaratımlara kadar uzanan bilişsel modeller aracılığıyla bu deneyimi organize etmektir (Gorelik, 1983, s. 47-48).

Poustilnik'in (2021, s. 146-147) belirttiği gibi devrim sonrası kültür alanında öne çıkan Proletkült (Proleter Kültür Programı), Bogdanov'un yeni bir toplumsal örgütlenmenin inşasının ancak proletaryanın kültürel öz-örgütlenmesinin uzun bir aşaması yoluyla başarılacağına inandığı ve merkezinde örgütsel proleter bilim tektoloji olan bir geçiş programıdır. Devrimden sonraki ilk yıllarda Bogdanov'un tektolojisinin, Narkompros'un (Aydınlanma Halk Komiserliği) derslerinde zorunlu bir çalışma konusu olduğu da belirtilmiştir. Proleter kültürünün yaratılması amacını taşıyan Proletkült'e göre sanat, sosyal çevre tarafından koşullandırılan sosyal bir ürün olup, aynı zamanda emeği örgütlemenin bir aracıdır. Proletkült, devrimci bir işçi sınıfı kültürü ve estetiği yaratarak mevcut sanatsal biçimleri kökten değiştirmeyi amaçlamıştır. Hareketin baş teorisyeni Bogdanov, Proletkült'ün partiden bağımsız bir yapı olmasını istemiştir. Diğer yandan hedef, sınıfsız bir toplum olduğundan ve Proletkült'ün kendi sınıf sanatının olması sosyalist ideoloji ile bağdaşmayacağından dolayı Lenin Proletkült'e karşı çıkmıştır; proletarya egemen oldukça yok olacak bir sınıf olduğundan proleterya özgü bir kültür oluşturmak boş bir amaçtır (Öndin, 2009, s. 76). Lenin'in görüşüne göre, yeni proleter kültür, kendine özgü uzmanlar tarafından icat edilip birdenbire ortaya çıkmak yerine, daha önce olup bitenlerden organik olarak büyümelidir (James, 1973, s. 49). Lenin Proletkült'ün bir tür felsefi, bilimsel ve nihayetinde siyasi sapmalara yol açabileceğinden korktuğundan dolayı parti ile rekabet halinde ve onun yetki alanı dışında bir rakip işçi örgütü görmek

istememiştir; bu yüzden Proletkült'un Anatoly Lunacharsky'nin (1875-1933) komiserliğine tabi olmasına karar vermiştir. Proletkült'ün, geçmişin burjuva kültürüne karşı tutumuna karşı çıkan başlıca örgütleyicilerinden biri olan Lunacharsky, Bogdanov ile Lenin arasında bir ara noktayı temsil etmiştir (James, 1973, s. 50-51). Lenin ile Bogdanov'un fikirleri arasındaki çelişkilerin birçoğu ise Lenin'in rekabet ve sınıflar arası mücadele fikrinin Bogdanov'un birleştirici ve uyuma dayalı tektolojisi ile uyuşmamasından kaynaklanmaktadır. Bogdanov'un görüşleri, birçok Bolşevik tarafından büyük saygı görüp paylaşılsa da Lenin ile bazı uyuşmazlıklar taşımaktadır. Lenin'e göre toplumsal alanda var olan iç çelişkiler, ancak kaçınılmaz olarak proletarya diktatörlüğüne ve nihayetinde sınıfsız saf komünizm toplumuna yol açacak olan sınıflar arasındaki mücadeleyle çözümlenmelidir (Gorelik, 1983, s. 50). Poustilnik'in de ifade ettiği gibi bu mücadele fikri, Bogdanov'un sınıf mücadelesi olmaksızın kendi kendini örgütlenme aşaması ile bilimsel olarak örgütlenmiş bir kolektif üretmek amacı taşıyan, örgütsel ve uyumlu dünya vizyonuna uymamaktadır. Bogdanov'un tektolojisi rekabet fikrine atıfta bulunmaksızın, parçalarının uyumu ve amaca uygunluk yoluyla örgütlenmenin yaratılması anlamına gelmektedir (Poustilnik, 2021, s. 143-144). Bogdanov ve Lenin arasındaki anlaşmazlığın temeli şöyle açıklanabilir:

Bogdanov'un diyalektiğinde bir sistemin enerjiyi özümsemesi ve özümsememesi, sistem ile çevresi arasında çelişkiler yaratır. Bu çelişkiler, sistemin görece dengesini bozar ve ancak yeni bir denge sağlandığında ortadan kalkar. Bununla birlikte, yeni dengenin her zaman Marx, Engels ve Lenin tarafından ileri sürüldüğü gibi karşıtların mücadelesinin sonucu olması gerekmez. Böyle bir denge çoğu zaman üyelerinin işbirliği yoluyla sosyal örgütlenmelerde elde edilir. Bogdanov, epistemolojisine uygun olarak, sosyal sınıfların varlığının mülkiyet haklarının dağılımından değil, belirli bireylerin kazandığı örgütsel deneyimden kaynaklandığına kesinlikle inanıyordu. Sonuç olarak, bir sosyal sistemdeki yönetici sınıf, üretim araçlarının sahiplerinden değil, üretimin düzenleyicilerinden oluşur. Bu nedenle, sınıf farklılığının ortadan kaldırılması, şiddetli devrimler ve özel mülkiyet haklarının kaldırılmasıyla değil, toplum üyelerinin örgütsel beceriler konusunda eğitilmesiyle elde edilebilir (Gorelik, 1983, s. 50-51).

Ruhsal ve entelektüel fikirlerin, teoloji ile çeşitli branşların sentezini yapmak isteyen Solovyov gibi Bogdanov da bir senteze gitmek istemiş olup, bunu yaparken çok daha farklı bir yol izlemiştir. Onun amacı daha üst bir insan kolektifinin yaratımında sezgi veya dine dayalı bir yapı olmayıp, rasyonel ve bilimsel sistemlerin birleşmesinden oluşacak bir yasa kurmaktır. Gutkin de çalışmasında tektolojiiyi şu şekilde açıklamıştır:

Bogdanov kültürel evrimin uyumlu bir teorisini geliştirmiştir. Onun yirmi yılı kapsayan örgütsel sanatı bütün bilimler arasında bağlantı sağlayacak yapısal bir yasa kurma girişimidir. Charles Darwin'i Marx ile Joseph Dietzgen'i Ernst Mach ve Nikolai Federov ile birleştirerek dünya tarihini deneyimin örgütsel biçimlerinin gelişmesi olarak görmüştür..Bogdanov'a göre dinin örgütlenmedeki birincil güç olduğuna dair evrenin monistik (tekçi) görüşü emeğin bölünmesi olarak aşamalı olarak kaybolmuş ve soyut bilimlerde uzmanlaşma bilgiyi farklı alanların çokluğunda parçalamıştır. Ona göre üretimin oldukça organize makina modundaki pozisyonuyla işçi sınıfı örgütsel insan kolektifinin zirvesini oluşturduğundan dolayı, kendi tektolojsinin sağlayacağını düşündüğü yeni bir sentez üzerine bütün tekçi görüşün restorasyonu için zaman gelmiştir. Onun teorisi nihai insan kolektifinde yaşamak için zinde olacak bir süper insan yaratma hedefini taşırken, Federov'un fikirlerinden ilham alarak bilimin bu insanı ölümsüz yapmak için yollar bulacağını iddia etmektedir. Ayrıca sanata örgütsel aktivitenin en yüksek ve en az anlaşılabilir biçimi olarak ayrıcalıklı bir rol yüklemektedir (Gutkin, 1994, s.172).

3.2.2 Konstrüktivizm

Konstrüktivizm I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ve Rus devrimi sırasında şekillenmeye başlayan bir harekettir. I. Dünya Savaşı'nın yıkıntılarından dünyada yeni bir düzen oluşurken, Konstrüktivizm de dünya tarihindeki bu yıkımın ardından gelen yeniliğe ve yeni düzenin kurulmasına eşlik etmiştir. Gelişen endüstri ve teknoloji de ilerlemeye dair yeni imkanlar sunmuştur. Bu kadar radikal bir hareketin ortaya çıkmasında tarihe damgasını vuran politik olaylar, endüstriyel üretimin artması, toplumun tüketime doğru evrilmesi, Rusya'da proleteryanın yükselişi ve yeni bir toplumsal düzenin kurulması etkili olmuştur. Bu noktada tarihini yeniden yazan Rusya için yeni tanımlar gerekirken, bu tanımlardan bir tanesi de sanatta gerçekleşmiştir.

Sanat alanında yeni rejime uygun olarak yeni bir dönemi başlatacak olan hareket Konstrüktivizm olmuştur. Konstrüktivizm kelimesinin ilk olarak 1922 yılının Ocak ayında Moskova'daki Poets Cafe'de Konstrüktivistlerin endüstriyel vurguya sahip gerçek malzemelerden yapılan uzamsal yapılarının sergilendiği serginin kataloğunda gözüktüğü belirtilmiştir (Lodder, 1983, s. 2). Konstrüktivizm kelimesi aynı zamanda Konstrüktivist sanatçı Naum Gabo'nun (1890-1977) 1920 yılına ait Gerçekçi Manifestosu'nda geçmektedir. Ancak kardeşler bu kelimenin kendileri tarafından icat edilmeyip, bu ismin eleştirmenler tarafından verildiğini ifade etmiştir; o vakte kadar yapıcı anlamına gelen Rusça kelime 'postroyenia [sic]' olarak kendilerini çağırılmışlardır (Lodder, 1983, s. 40). Konstrüktivizm pek çok ülkede geliştirilen Kübist temelli bir sanatı tanımlamak için genel olarak biçimsel anlamda uygulanan bir

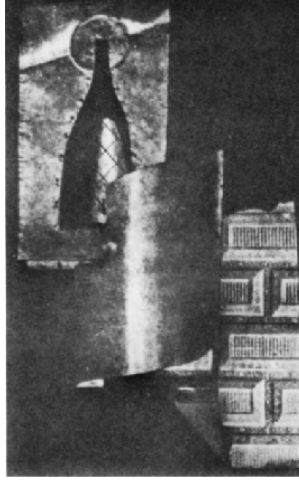
terim olmasının yanı sıra; bu sanat, soyut, geometrik formlarla ve genellikle doğası gereği endüstriyel olan çeşitli materyallerin oyulmak veya modellenmek yerine birleştirildiği bir teknikle karakterizedir (Arnason & Mansfield, 2012, s. 207). Konstrüksiyon, teknik çizimli üç boyutlu bir yapı ile mühendis ve bilim adamlarının çalışmalarıyla ilgili bir sistem olup sanatsal bir yapının temel özelliklerinden biri, parçalama ve yeniden birleştirme yeteneğidir (Puncer, 2018, s. 476).

Konstrüktivizm başlangıçta üç boyutlu konstrüksiyonlar olarak düşünülürken sonradan estetik diğer medyaya da yayılmıştır. Konstrüksiyon, malzemelerin, materyallerin yeniden organize edilmesi, düzenlenmesi olup, sanat artık yapılmak yerine inşa edilip yapılandırılmaktadır. Kübizm'in kolaj mantığının, Süprematizm'in geometrisinin ve Fütürizm'in dinamizminin bir araya getirildiği bu konstrüksiyonlarda kullanılan malzemelerin kendi karakteri sonunda ortaya çıkacak biçimi belirlemektedir. Amaç onların sonunda güzel bir estetik görüntü ortaya çıkarmak için yontulması veya şekil verilmesi olmayıp, kendi endüstriyel karakterini en iyi ortaya çıkaracak şekilde kullanılmasıdır. Sanat da yaratmaktan ziyade yapılandırma, bir mühendis gibi üretme halini almıştır. Burada yaratılan biçimde normal bir sanat eserinde önemli olan kompozisyon yerine, belirli bilimsel ve teknik kurallara göre yaratılan bir konstrüksiyon öne çıkmakta olup malzemelerin birbiri ile ve uzamla ilişkisi önem kazanmaktadır.

Konstrüktivizm'in bir hareket olarak ortaya çıkmadan önceki başlangıcını Tatlin'in heykellerinde bulabilmek mümkündür. Tatlin'in konstrüksiyonlarının gelişiminde Rusya'da modern heykelin oluşumundaki yeniliklerin izini sürebilmek mümkündür. Tatlin'in heykellerini yaratmasının arkasındaki fikirlerin onun 1914'te Paris'te Picasso'nun stüdyosunu ziyaret etmesiyle bağlantısı olması muhtemeldir. Bu ziyareti sırasında Tatlin, Picasso'nun farklı malzemelerden yapılmış kolajlarını ve heykellerini görmüştür. Rusya'ya döndüğünde yüzeyleri alçı, sır ve kırık camla kaplı ahşap, metal ve karton gibi malzemelerden rölyefler yapmıştır.

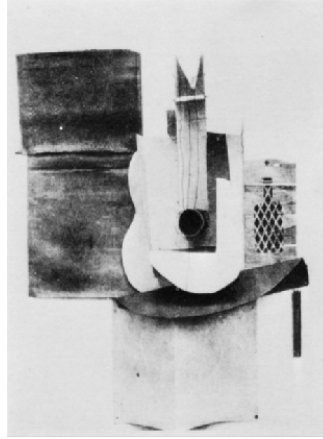
Tatlin'in ilk rölyeflerinden *Şişe* eserinde şişenin hala tanımlanabilir bir obje olmasıyla beraber artık tek başına bir obje olmaktan çıkartılıp, şişe olma durumunun analiz edildiği ifade edilmiştir (Gray, 1986, s. 178) (Şekil 3.31). Picasso'nun *Natürmort* çalışmasında ise farklı malzemelerin bir araya getirilmesiyle bir assemblaj oluşturulmuştur ancak burada malzemelerin kendi dokuları ve potansiyelleri kullanılarak bir bütün oluşturulmaya çalışıldığı kesin olarak söylenmemektedir. Yani Picasso malzemelerin kendisinden çok kompozisyona odaklanmış olabilir (Şekil

3.32). Tatlin'in eseri ise Picasso'nun gözle görülür etkisi olan, ancak yine de tamamen soyut olmayan bir çalışmadır. Tatlin bu eserinde malzemelerin farklı dokuları ve fiziksel potansiyeli ile ilgilenmiştir. Burada Tatlin, malzemelerin transparanlık dereceleri ve birbirleri ile kurdukları ilişkilerle ilgilenmiş olup, daha az ve çok olmak üzere çalışmadaki çeşitli transparanlık derecesindeki malzemeler şişenin çeşitli bölümlerini oluşturmuştur.



Şekil 3.31 Vladimir Tatlin, *Şişe*, 1913

<https://archive.org/details/591737/4cdd389d0b07eef9cd493d1c82f61528.jpg>



Şekil 3.32 Pablo Picasso, *Natürmort*, 1913

https://monoskop.org/images/a/a0/Rowell_Margit_1978_

[Vladimir Tatlin Form Faktura.pdf](#)

Tatlin'in heykellerinin yapımında bir diğer kaynak, tam kanıt olmamasına rağmen Boccioni'nin Fütürist Heykel Manifestosundaki fikirler olup, bunlar kabartmaların konstrüksiyon mantığı ile örtüşmektedir (Lodder, 1983, s.17). Boccioni'nin *Şişenin Uzamda Gelişimi* çalışmasında bir şişenin açılıp sarmal şeklinde kendisini çevreleyen uzaya doğru açılan planları görülmektedir (Şekil 3.33). Bu çalışmadaki şişe üç boyutlu uzamı yeniden şekillendirmekte olup, aynı zamanda sanki nesnenin kendisi hala yaratılma ve oluşma sürecindedir. Bu nesne etrafında olan uzamsal planlardan ayrı düşünülemez şekilde sanki o doğal ortamın parçası gibi veya uzamı içine alan şekilde görülmektedir. Çalışmanın bu sarmal ve bükümlü şekli dinamik etkileri yoğunlaştırmaktadır. Boccioni'nin çalışmasında fütürist etkiler baskınken, Tatlin'in çalışmasındaki etkiler farklı malzemelerin aynı zaman dilimi içerisinde bir araya getirilmesiyle statik bir görünüme sahiptir (Şekil 3.34).



Şekil 3.33 Umberto Boccioni, *Şişenin Uzamda Gelişimi*, 1913, Bronz, 39.5 x 39.5 x 60.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
https://en.wikipedia.org/wiki/Development_of_a_Bottle_in_Space

Tatlin seçtiği materyallerin özelliklerine uygun olduğuna inandığı bir form repertuarı geliştirmiştir. 'Malzemelerin kültürü' ve 'Malzemenin doğruluğu' olarak adlandırdığı ilkelere göre her bir madde, yapısal yasaları aracılığıyla, ahşabın düz geometrik düzlemi, camın kavisli kabuğu veya metal koni gibi belirli biçimleri belirlemektedir (Arnason & Mansfield, 2012, s. 207-208). Bu da Konstrüktivizm'in faktura kavramını akla getirmektedir. Harte'nin (2009, s. 144) belirttiği daha önce

Kübo-Fütürist şiirle bağlantılı olarak tartışıldığı gibi, dar anlamda ingilizceye ‘doku’ olarak tercüme edilen, latince ‘facere’ kelimesinden türetilen ‘faktura’, bir sanat eserinin nasıl yapıldığını ve daha spesifik olarak, bir resmin yüzeyinin dokunsal hisini veya bir heykeli oluşturan maddi özü ifade etmektedir; böylece fakturanın bir sanat eserinin fiziksel dokusunun ve biçiminin içeriğin önüne geçmesi gerektiğine dair yaygın görüşü güçlendirdiği belirtilmiştir. Tatlin’in *Malzeme Seçimi: Karşı Rölyef* konstrüksiyonunda da malzemelerin fiziksel dokusu ve biçimleri öne çıkmaktadır (Şekil 3.34)



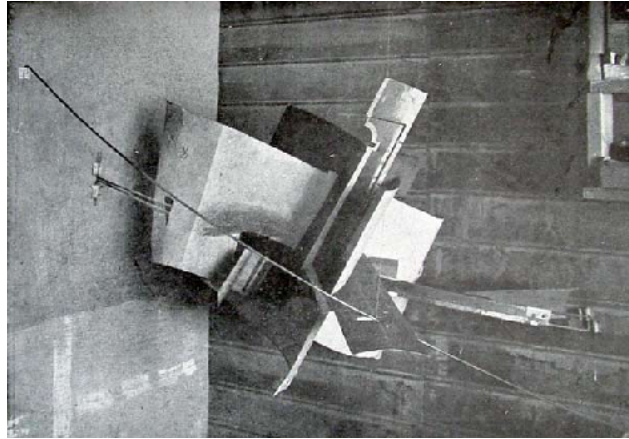
Şekil 3.34 Vladimir Tatlin, *Malzeme Seçimi: Karşı Rölyef*, 1916, Ahşap üzerine galvanize demir, 100 x 64 x 24 cm, Tretyakov Devlet Galerisi

https://monoskop.org/images/c/c9/Tatlin_Vladimir_1916_Selection_of_Materials_Counter-Relief.jpg

Tatlin’in *Şişe* eseri gibi çalışmaları öncelikle şişenin niteliklerini, şeklini ve malzemesini araştırmakla ilgiliyken, sonraki rölyefler daha çok malzemelerin kendi aralarındaki ilişkileri ve özellikleriyle ilgilenmişlerdir. Tatlin’in daha sonraki köşe rölyefleri uzamla kurdukları ilişki bağlamında ve duvara asılmaları dolayısıyla farklılıklar göstermişlerdir. Lodder *Karşı-Rölyef* kavramın ortaya çıkışını şu şekilde ifade etmiştir:

Karşı-Rölyef terimini ancak 1914'te yapıtlarının sergilenmesinden sonra benimsemiştir. Yeni terim, bu eserlerin kabartma niteliklerinin yoğunlaştırılmasını veya herhangi bir plastik derinleşmeyi ifade etmemiş, ancak bu eserleri saran uzamsal çevre ile kurdukları daha yoğun ilişkiye başka bir deyişle, onların uzaya doğru genişlemelerine ve gerçek uzamsal çevreyi içine alma yönündeki hareketlerine atıfta bulunmuştur. Görünüşe göre Tatlin, karşı- ön ekinin, bu artan gerilimi ve enerjiyi, tıpkı bir karşı saldırının etkisinin bir saldırıdan daha güçlü olmasıyla aynı şekilde önerdiğini düşünmektedir. Bu terminoloji, büyük ölçüde, Birinci Dünya Savaşı'ndaki ordunun savaş atmosferine ve buna bağlı olarak askeri terimlerin sivil hayattaki popülaritesine bağlıdır (Lodder, 1983, s.16).

Tatlin'in 1914-15'te yapılmış *Köşe Karşı-Rölyef* eseri duvardan bağımsız şekilde yer çekimine meydan okuyarak uzamda serbestçe askıya alınmıştır (Şekil 3.35). *Köşe Karşı-Rölyef* eserinde farklı materyaller bir araya getirilerek çeşitli açılarda birleştirilmiştir. Konstrüksiyonun bir ucundan diğer ucuna gerilen tel bir yörünge veya eksen gibi havada asılı kalırken konstrüksiyon kendi başına maddi bir yapı olarak varolmaktadır. Kullanılan materyaller Tatlin'in de belirttiği gibi kendi öz yapılarını ortaya çıkarmaktadırlar. Gerçekten de bu yapı içinde bulunduğu uzamı yeniden tanımlıyor ve onunla dinamik bir ilişki kuruyor gibidir. Yapının uzamsal çevre ile kurduğu ilişki, uzaya genişlemesi ve uzamsal çevreyi içine alması Boccioni'nin *Şişenin Uzamda Gelişimi* gibi Fütürist heykellerinde de görülebilir (Şekil 3.33). Artık bu *Köşe Karşı-Rölyef* konstrüksiyonunda *Şişe* rölyefinde görülen statik yapı kaybolup, yerini daha dinamik bir varoluşa bırakmıştır.



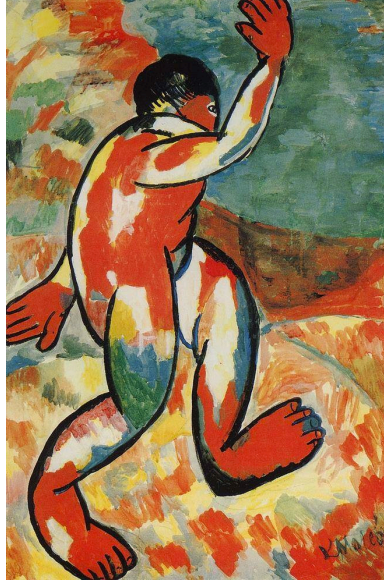
Şekil 3.35 Vladimir Tatlin, *Köşe Karşı-Rölyef*, 1914-1915

<https://circaartmagazine.net/the-moonlight-of-fantasy-the-russian-revolution-now-part-two/unattributed-photographer-vladimir-tatlin-corner-counter-relief-1914-15/>

Heykelde uzamın öne çıkartılmasının yanında sergilenme şeklinin de geleneksel heykel geleneğinden kopuşu, bir ikona gibi odanın köşesine tellerle asılmış olduğu görülmektedir. 1915'te Malevich'in, Rus Ortodoks iç mekanında ikonun rolüne atıfta bulunarak ve imajına metafizik bir rezonans aşılıyarak *Siyah Kare'sini* bir odanın köşelerine asması gibi Tatlin'in odanın köşelerine asılan *Köşe Karşı Kabartmalarının*, daha yüksek bir bilinç durumunu, manevi bir gerçekliği ve metafizik bir gerçeği çağrıştırarak, aynı şekilde bir Rus Ortodoks iç mekanındaki ikonların konumunu anımsattığı ifade edilmiştir (Lodder, 2019, s. 267-268).

Tatlin'in ikonalara ilgisinin de rölyefleri yaratmasında rolü olduğu düşünülmektedir. Sanat Eleştirmeni Nikolai Punin'e (1888-1953) göre rölyeflerden hemen önce gelen resimler arasında *Model* ve *Denizci: Otoportre* eserlerindeki perspektif çarpıklık, biçimlerdeki eğrisellik, üç ana renk, kırmızı, sarı ve mavi kullanımı ve renklerin ikonalarda olduğu gibi tuvale yassı şekilde uygulanması, ana renklere beyaz vurgulama ve siyah gölgeleme uygulanması ikonalarda da benzer bir tutum olup, ikonaların Tatlin üzerindeki etkisinin büyük olabileceği ifade edilmiştir (Lodder, 1983, s. 11). *Denizci: Otoportre* gibi resimlerde Tatlin'in farklı malzemeleri karıştırması, sıvı renk ve kalın yağlı boyayı birleştirmesi gibi deneylerine benzer şekilde onun rölyeflerinin de, kullanılan malzemelerin doğal özelliklerini, aralarındaki ilişkileri ve yüzey dokularının niteliklerini kullandığı belirtilmiştir (Lodder, 1983, s. 13). (Şekil 3.30) (Şekil 3.34) (Şekil 3.35)

Tatlin'in resimleri Malevich'in de bazı resimleriyle karşılaştırılabilir. Tatlin'in özellikle *Model* çalışması Malevich'in 1911 yılına ait *Yıkılan* çalışmasına bazı yönlerden benzemektedir (Şekil 3.36) (Şekil 3.37). Tatlin'in çalışmasında Malevich'inki gibi çizgi ve modellemeden ziyade renklerin zenginliği ve kontrastı ile biçimin zenginliği öne çıkmaktadır. Malevich'in figüründeki kesintisiz sert kontürler Tatlin'in çalışmasında da büyük ölçüde mevcut olmakla beraber Tatlin'in figürü daha organik ve dokunsal olarak daha yumuşak bir ifadeye sahiptir. Ancak Gray'in (1986, s. 172) ifade ettiği gibi Malevich'in ilkelci çalışması, resmin iki boyutlu karakterini vurguluyorsa, Tatlin yeni bir resimsel alanla değil, nihayetinde gerçek alanla ilgilenmektedir. Gray, Tatlin'in bir nesneyi, Kübistler gibi nesnenin daha gerçek bir görsel temsiline ulaşmak için değil, renk ve yüzey oyunuyla yaratılan gerçek alanı dahil etmek için parçalara ayırdığını, renk ve tuvalin de kendi başlarına malzeme olarak kabul edildiğini ifade etmiştir.



Şekil 3.36 Kazimir Malevich, *Yikanan*, 1911, Kağıt üzerine guaj, 105 x 69 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

<http://www.artsery.com/2014/10/malevich-beyond-black-square.html>

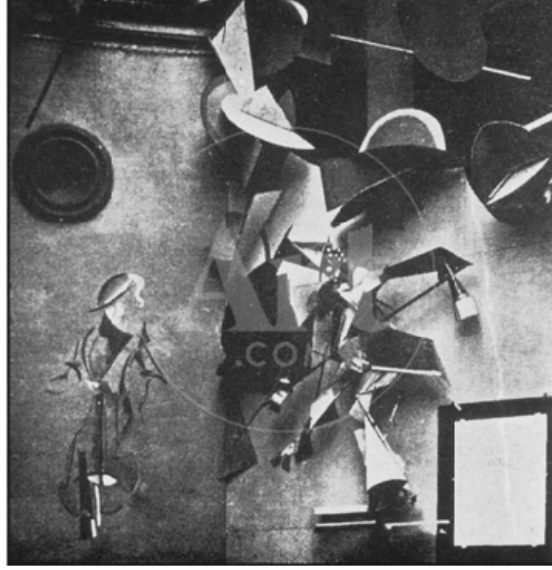


Şekil 3.37 Vladimir Tatlin, *Model*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 143 x 108 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/model-1913>

Tatlin'in *Model ve Denizci: Otoportre* gibi konstrüksiyon öncesi çalışmalarının kavisli yüzeylerinin, köşe karşı kabartmalarının iç içe geçen kavisli yüzeylerini önceden haber verdiği, hatta bu yapıların daha sonra *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nın yapımında ve 1923'teki *Zangezi* oyunu için hazırladığı setlerde kullanıldığı ifade edilmiştir (Lodder, 1983, s. 210).

Devrim öncesinde Tatlin'in yaptığı rölyefler daha ziyade uzamın, planların ve malzemenin araştırılması olup, malzemenin niteliğine göre bir tasarımın ortaya çıkartılmasıdır. Ortaya çıkan tasarımda malzemelerin kullanım şeklerinden ziyade kavramsal boyut daha fazla öne çıkmaktadır. Ancak devrim sonrasında bu araştırmanın somut bazı projelere dönüştüğü söylenebilir. Konstrüktivist sanatçıların bu fikirlerini somutlaştırdığı bir proje de Moskova'daki Cafe Pittoresque'in iç dekorasyonunun düzenlenmesidir. 1917'de Cafe Pittoresque projesi Georgy Yakulov (1884-1928), Tatlin ve Rodchenko'nun başını çektiği sol sanatçıların Konstrüktivist detaylar ürettikleri bir projedir. Sanat tarihçisi John Milner'in (1874-1927) uygun bir şekilde dinamik dağınıklık olarak tanımladığı Cafe Pittoresque enstalasyonunun, tavandan sarkan karşı kabartmalar, Yakulov tarafından tasarlanan merkezi bir podyum, renkli duvar resimleri ve yararçı, makineye benzer ahşap, metal ve kartondan yapılmış heykelsi formlar gibi etkileyici bir dizi görsel aktif bileşene sahip olduğu ifade edilmiştir (Harte, 2009, s. 146). Kafenin dinamik dekorunun aynı zamanda seyircilerin Fütürist tiyatro oyunlarından aşına olduğu dekora da benzediği belirtilmiştir (Gray, 1986, s.217). (Şekil 3.38)



Şekil 3.38 Café Pittoresque Tasarımı, 1917

<https://dome.mit.edu/handle/1721.3/3300>

Devrimi başından beri destekleyen avangard sanatçılar, devrimden sonra da yeni ideolojinin yayılmasında rol almak isteyerek öne çıkmışlardır. Her ne kadar Lenin avangard sanatçıların sanatsal biçimlerine ve deneylerine güvenmemiş olsa da, gerçekçi sanatın temsilcileri devrim sonrası devrimi desteklemek noktasında geri kalmışlardır. Bu da avangard ve devlet arasında iki tarafın da kazançlı çıkacağı, kaçınılmaz bir iş birliğinin başlaması anlamına gelmektedir. Devrimin propogandasının yapılması ve kitlelerin bilinçlenmesi anlamında en büyük katkı yaptıkları alanlardan biri de poster tasarımları olmuştur. Konstrüktivistlerin Sovyet Devletinde devrimin sosyal ve politik hedefleri geliştirmek için biçim ve tasarımdan yararlandıkları kavram, ‘ajitasyon’ ve ‘propaganda’ kelimelerinin bir birleşimi olan ‘agitprop’ olarak bilinmeye başlamıştır. Lodder’ın (1983, s.52) çalışmasında belirtildiği gibi Agitprop, yeni Sovyet toplumunun yaratılmasında önemli bir rol oynamış olup, Rus toplumunun eğitimsiz kesimini modern bir okuryazar sanayi işçileri ulusuna dönüştürmeye yardımcı olmuştur. Komünist Parti Merkez Komitesi’nin Ajitasyonel Propaganda (Agitprop) Bölümü, afiş yapımıyla uğraşan 453 kurumun çalışmalarını yönetmiştir; bunlar arasında tüm komiserlikler, çeşitli askeri örgütler, çeşitli bölgeler, şehirler ve kasabalar vardır. Devlet Yayınevi’nin kurulduğu Nisan 1920’ye kadar, Merkez Basım Dairesi tarafından dağıtılan bu posterler, yalnızca

Bolşevik davaya anında destek sağlamakla ilgilenmekten, Sovyet kitlelerine temel bilgileri aktarmanın uzun vadeli eğitici görevinin bir parçası olmaya kadar uzanmaktadır. (Şekil 3.39) (Şekil 3.40) (Şekil 3.41) (Şekil 3.42)



Şekil 3.39 Kadın Çalışanlar, Tüfeklerinizi Çıkarın, 1917,
Svetlana ve Eric Silverman Koleksiyonu

<https://www.wallpaper.com/art/soviet-propaganda-graphic-design-wolfsonian>



Şekil 3.40 Vladimir Mayakovsky ve Aleksandr Rodchenko, *Hiçbir yerde daha iyi emzik yok*, 1923

<https://www.washington.edu/news/2014/08/26/russian-childrens-books-explored-in-new-special-collections-exhibit/no-better-pacifiers/>

Konstrüktivizm'in önde gelen isimlerinden biri olan mimar ve fotoğrafçı El Lissitzky'nin (1890-1941) askeri haritalardan esinlenen propaganda çizimi, *Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun* eserinde, Rus İç Savaşı'nı temsil etmek için çapraz çizgiler ve soyut geometrik elemanlar kullanılmıştır (Şekil 3.41) Bu resim kırmızı üçgenin beyaz daireye nüfuz etmesiyle kızıkların beyazlara saldırısını ve üstünlüğünü sembolize etmektedir. Resimdeki geometrik unsurlar ve dinamik eksen, daha önce Malevich ile çalışmış olan Lissitzky'nin Süprematizm'in unsurlarından ne kadar faydalandığını göstermektedir. Beyaz ve siyah alanların kontrastının dinamizmi ve görsel etkiyi artırıyor olduğu görünmektedir. Resimdeki dikdörtgen planların serbestçe dağılımının Malevich'in *Uçan Uçak* (1914) ve *Süprematist Kompozisyon* (1916) eserlerinde de kullanıldığı göz önüne alındığında Süprematizm'in Lissitzky üzerindeki etkisi daha iyi anlaşılabilir (Şekil 3.16) (Şekil 3.23).



Şekil 3.41 El Lissitzky, *Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun*, 1919, kağıt üzeri litograf

<https://www.royalacademy.org.uk/article/five-things-graphic-designers-owe-to-russia>

Yine Konstrüktivizm'in önemli sanatçılarından olan ve kendini Sovyet devletinin hizmetine adanmış olan Rodchenko'nun 1924'de yapılan ünlü *Kitaplar (Lütfen)! Bilginin Bütün Branşları İçerisinde* propaganda posterinde katı geometrik formlar ve çapraz çizgiler kullanılmıştır. Rodchenko'nun bu resminde de köşegen

çizgilerin resmin dinamizmini ne kadar arttırdığı görülmektedir. Resimdeki kadının ağzından çıkan köşegen çizgiler, odak noktası olarak resmin merkezine yakın bir noktayı almakta ve dikkati çığlıkla verilen mesaja yönlendirmekte olup, bu şekilde verilmek istenen mesajın etkisi arttırılmaktadır. Diğer yandan kırmızı ve siyahın beraber kullanımı güçlü bir etki yaratırken aşına olunan Sovyet renk kodunu çağrıştırmaktadır (Şekil 3.42).



Şekil 3.42 Aleksandr Rodchenko, *Kitaplar (Lütfen)! Bilginin Bütün Branşları İçerisinde*, 1924

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-constructivism-brought-russian-revolution-art>

Sovyet toplumunun eğitilmesi ve ajitasyon görevinin yanı sıra bazı posterler de yeni Sovyet tüketicisine yönelik ürünlerin tanıtılması için tasarlanmıştır. Rodchenko ve Mayakovsky NEP¹⁹ (Yeni Ekonomi Politikası) döneminde kurdukları reklam şirketinde bu tip posterler tasarlamışlardır. Kiaer (2005, s. 167) Rodchenko ve Mayakovsky'nin ürettiği bazı posterlerin kapitalizmin teşvik ettiği sonsuz meta arzusunun aksine, gerçek insan ihtiyaçlarının yerine getirilmesini teşvik ettiğini ifade etmiştir. Onların ekmekle alakalı reklamının Bolşevik yanlısı, NEP karşıtı bir dilde konuşarak, Sovyet tüketicilerine doğrudan ve ironi olmadan hitap ettiğini ifade etmiştir. Bu posterde 'İşçiler: Yüksek fiyatlar ve NEP sizi korkutmamalı. Ucuz ekmek satın alın! %15'ten başlayan indirimler. Mossel'prom'un tüm mağazalarında ve

¹⁹ Yeni Ekonomi Politikası, Vladimir Lenin tarafından 1921'de geçici bir çare olarak önerilmiş olup, devlet denetimine tabi olan bir serbest piyasaya izin verilen Sovyetler Birliği'nin ekonomi politikasıdır.

büfelerinde, herhangi bir evden iki adım ötede' ifadesinin yer aldığı belirtilmiştir. Diğer yandan Kiaer (2005, s. 178) ismi 'Einem' olan sonra 'Kırmızı Ekim' adını alan fabrikanın *Kırmızı Ekim Kurabiyeleri* posterinde yer alan komünist kızın devrim öncesi meta arzusu içerisinde sunulduğunu belirtmiştir. Posterde 'Eskiden Einem olan Kırmızı Ekim Fabrikasından kurabiyeler yiyorum' ifadesi yer almaktadır. Kiaer, posterdeki kızın Einem kurabiyeleri yerine sosyalist Kızıl Ekim kurabiyeleri yerken ve bir yandan sosyalist geleceğe işaret ederken diğer yandan erken Sovyet izleyicilerine Einem'in kapitalist geçmişini hatırlattığını belirtmiştir. Ayrıca tamamen sosyalist nesnelere tasarlamak isteyen Konstrüktivistlerin bu tip posterlerinin, onların NEP döneminde meta tarafından teşvik edilen fetişist kapitalist arzularından, sonunda tamamen organize edilmiş sosyalist arzularla sonuçlanacak bir keşif dönemine geçişi temsil ettiğini ifade etmiştir (Kiaer, 2005, s. 187) (Şekil 3.43) (Şekil 3.44).



Şekil 3.43 Aleksandr Rodchenko and Mayakovsky, *Mossel'prom*
Ekmeği için Reklam Poster, 1923

<https://gallerix.org/pr/vystavka-reklam-konstruktor-mayakovskiy-rodchenko/>

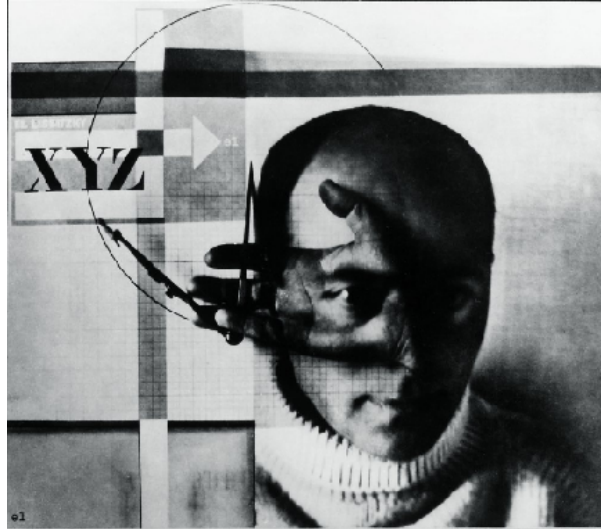


Şekil 3.44 Aleksandr Rodchenko ve Vladimir Mayakovsky, *Kırmızı Ekim Kurabiyeleri* için Reklam Poster, 1923

http://www.artnet.com/artists/alexander-rodchenko/advertisement-for-cookies-from-the-red-october-jwYa5yeMaKgMTDI_cZ_rQw2

Konstrüktivistlerin ajitasyon ve propaganda için sıkça kullandıkları fotomontaj değerli bir propaganda aracı olup, bu sayede Komünist Partinin siyasi ve sosyal fikirleri Rus halkının kültürel olarak farklı kesimlerine de rahatlıkla iletilebilmiştir. İlk Berlin Dadaistleri tarafından geliştirilmiş olan fotomontaj, Konstrüktivistlerin Sovyet fikirlerini iletmek için sıklıkla kullandıkları bir araçtır. Fotomontajın kullanıldığı bir diğer çalışma olan Lissitzky'nin 1924 yılına ait *Otoportre: İnşacı* posterinde, pergel tutan bir elin fotoğrafik görüntüsü, bir grafik kağıdı arka planına, kişisel harf başlığına, XYZ harflerine ve bir daireye karşı Lissitzky'nin kafasının imgeleri ile birleştirilmiştir. Bu çalışmada Lissitzky'nin tipografiden iyice uzaklaşıp, tamamen fotografik bir gerçeğe yöneldiği gözlemlenmektedir. Yani örneğin *Beyazları Kırmızı Kama ile Vurun* eserindeki soyut resimsel unsurların yerini bu çalışmada somut ve daha natüralist unsurlar almıştır. Ama yine bu çalışmada da öğelerin sembolik anlamlarından söz edilebilir. Biricik sanat eseri yerine, Konstrüktivizm'in en önemli özelliklerinden biri olarak proleteryanın sanatına uygun şekilde üretilebilen ve çoğaltılabilen fotoğraf geçmiştir. Bu çalışmada pergelin gösterilmesinin bundan böyle boyalarla, fırçalarla çalışacak sanatçı yerine bir sanatçı-mühendis kimliğinde teknik

ekipmanlarla projeler üretecek yeni bireyin prototipini verdiği görünmektedir. Daha önceki grafik tasarım çalışmalarındaki sembolik anlamlar azaltılmış olup, üst üste bindirilen gerçekçi görüntülerle daha doğrudan bir mesajın verildiği söylenebilir (Şekil 3.45).



Şekil 3.45 El Lissitzky, *Otoportre: İnşacı*, 1924, Jelatin Gümüş Baskı, 107 × 118 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra
<http://www.artnet.com/artists/el-lissitzky/the-creator-self-portrait-xwntJvUbKTdEOWYbtprjQ2>

Yine Sovyet propaganda fikirlerinin yayılmasında etkili olan Letonyalı Konstrüktivist Gustav Klutis (1895-1938) *Dinamik Şehir* kompozisyonunda, üzerinde inşa edilmekte olan bir gelecek dünyaya gönderme yapan gökdelen cepheleri, çelik kirişler ve konstrüksiyonda çalışan erkekler gibi fotoğraf parçalarının dağıldığı geometrik bir yapı kullanmıştır (Şekil 3.46). Ayrıca bu resim gerçekten de Konstrüktivistlerin üç boyutlu konstrüksiyonlarıyla da çok benzerlik göstermektedir. Resimde sanki bir dizi farklı doku, üç boyutlu konstrüksiyonlardaki gerçek materyallerin birleştirildiği gibi gözükmektedir. Örneğin teknolojiyi simgeleyen gökdelen cepheleri farklı açılarda ve farklı geometrik formlarda kullanılmış olup farklı yüzey dokularıyla birleştirilmiş gibidir. Burada gerçekten de bir faktura kavramından bahsedilebilir. Yine geometrik elemanların, düzlemlerin kompozisyona çapraz şekilde yerleştirilmesi resimdeki dinamizm unsurunu arttırmaktadır. İşçilerin yaptığı inşa etme eylemi ise sadece yeni bir geleceğin inşasına gönderme yapmakla kalmıyor aynı zamanda Konstrüktivist sanatçıların sanatçı-inşacı tanımlarına uyan şekilde hareketin

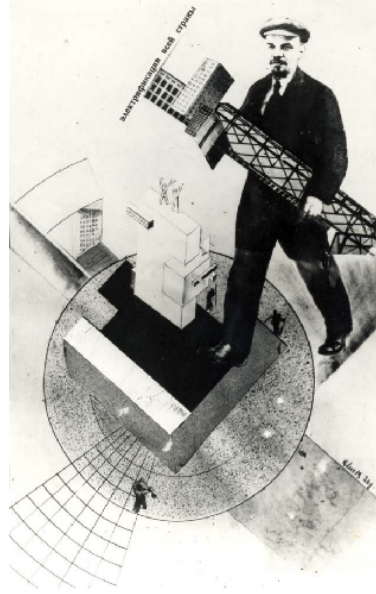
kendisinin inşa etme özelliğini de vurguluyor görünmektedir. Bu resim aynı zamanda Lissitzky'nin içine hem aksonometrik unsurlar hem de geometrik unsurlar yerleştirdiği, kontrplakta yağ ve kumla boyanmış *Şehir* eserini de animsattmaktadır (Şekil 3.80).



Şekil 3.46 Gustav Klutis, *Dinamik Şehir*, 1919

<https://thecharnelhouse.org/gustavs-klutis-dynamic-city-1919/>

Klutis'in bir diğer çalışması olan *Tüm Ülkenin Elektrifikasyonu* posterinde ise uzun adımlarla yürüyen Lenin, bir açık demir yapıyı taşımaktadır. Bu posterde de farklı dokular üç boyutlu konstrüksiyonlardaki gibi birleştirilmiş olup, kompozisyona yine geometrik unsurların çapraz şekilde yerleştirilmesi söz konusudur. Burada da yeni bir geleceğin inşası ve teknolojinin gücü Lenin'in taşıdığı demir yapı ile gösterilmektedir. Lenin'in adım attığı resmin merkezindeki kısım inşa etme yoluyla tamamlanacak geleceği temsil ediyor gözükmektedir. Bu resimde de *Dinamik Şehir* çalışmasında olduğu gibi inşaat kavramı öne çıkmakta olup, Lenin'in fotoğrafının kullanılması ise mesajı daha doğrudan veriyor görünmektedir (Şekil 3.47).



Şekil 3.47 Gustav Klutsis, *Tüm Ülkenin Elektrifikasyonu*, 1920

https://curatorlab.se/wp-content/uploads/brochure_page-5.pdf

Konstrüktivist sanatçıların bu posterlerde yoğun şekilde kullandıkları fotomontaj tekniği ile yirminci yüzyılın başlarındaki Rus sineması arasında birkaç paralellik kurulabilir. Dziga Vertov (1896-1954), Sergei Eisenstein (1898-1948) veya Lev Kulechov (1899-1970) gibi yönetmenlerinin görüntü kırılma anlarını birbirine karıştırarak ve birden çok görüntüyü birleştirip, yakın çekimleri panoramik imajlar ile değiştirerek görüntülerin yanı sıra yan yana yerleştirdikleri ve çift pozlamalar uygulayarak ‘dinamik uzamsal-zamansal bütünlük’ kavramını araştırdıkları sinematografik deneylerinin de fotomontajla bağlantılı olarak ortaya çıktığı ifade edilmiştir (Lima, 2018, s. 198). Konstrüktivist hareketin sanatsal dilini tanımlamaya yardımcı olan Rus tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ve Konstrüktivist sanatçı Lyubov Popova (1889-1924) gibi isimlerle çalışmış olan Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* bunların en önemli örneklerindedir.

Devrim sonrası yapılan grafik tasarım çalışmaları devrim öncesi Fütüristlerin kitaplarıyla karşılaştırılabilir. Bu Fütürist kitaplar herhangi bir politik ideolojiye hizmet etmeyen, Fütüristlerin yeni hayat yaratımı düşüncesinden beslenen deneysel süreçlerin bir parçası gibi görülmüştür. Tasarımlarında el yazmalarından esinlenen Fütüristlerin kitaplarında, daha samimi ve doğal etkiler elde etmek için dizelerin el

yazısıyla yazıldığı sayfalara Neo-Primitif, Kübo-Fütürist, Rayonist illüstrasyonlar eşlik etmiştir. Devrim sonrası üretilen grafik tasarımlar, posterler ise tam anlamıyla politik propaganda amacı taşıyor olup, cetvel ve pergel gibi araçlarla Konstrüktivistlerin kullandığı mekanik dili ortaya koyan, aynı zamanda içinde Süprematist unsurları da barındıran tasarımlardır. Devrim öncesi yapılan illüstrasyonların deneysel özgürlüğü devrim sonrası fotoğrafın da dahil edildiği ve üretim süreçlerinin proletaryanın sanatına ve teknolojiye uygun olarak geliştirildiği daha katı biçimlere dönüştürülmüştür. Devrim öncesi Fütüristlerin hayat yaratımı kavramını da Sosyalist devrimcilerinkinden ayırmak gereklidir. Daha öncesinde Fütüristlerin hayat yaratımı kavramında eski resimsel geleneklerin yıkılması ve yeni biçimlerin yaratılması söz konusudur. Aynı zamanda *Güneşe Karşı Zafer* gibi alışlagelmiş dışında tiyatro performansları, geleneksel dilin yerine ‘zaumny’ gibi yeni bir dilin yaratılması, Fütüristlerin toplum içinde anti-sosyal taşkınlıkları gibi deneysellik ve özgürlük içeren bir sürecin olduğundan bahsedilebilir. Bu erken dönem Fütüristlerin politik bir amaç taşımalarından veya belli bir somut projeyi gerçekleştirmeyi düşünmelerinden ziyade, daha çok deneysellik ve ifade biçimi geliştiriyor olduklarından bahsedilebilir. Devrim sonrasında ise sanatçılar politik fikirlerden etkilenmiş olup, yeni Sovyet devletinin hizmetinde daha somut bir takım projelere dönüş yapmışlardır. Bu dönemde yaratılan projeler daha çok propaganda amaçlı veya üretim odaklı olup, ‘üretimci’ teorisyenlerin geliştirdikleri fikirlere ve belirli kurallara göre yaratılmıştır.

Devrim sonrası üretilen propaganda posterlerinin yanı sıra, belirli bir ideolojik mesajı onaylayan kısa filmler olan ‘agitki’ de Sovyet devleti tarafından gerçekleştirilmiştir. Harte (2009, s. 274-275) siyaset, endüstri ve sağlık gibi güncel konuları ele alan, 1918-1921 arasında ‘agit-filmleri’ olarak da bilinen ‘agitki’nin, yeni hükümete, finansal ve teknik kaynakların kısıtlı olduğu bir çağda amaçlarını halka iletmesi için uygun bir araç sağladığını belirtmiştir. Beş ila otuz dakika arasında süren ‘agitki’ filmlerinin, izleyicileri Kızıl Ordu’yu ve Bolşevik davasını desteklemeye teşvik etmek için oldukça etkili bir yol sunduğunu ifade etmiştir. Bu agitkileri benzersiz ve dinamik yapan şeyin, mobil dağıtım araçları olmaları olduğu, Bolşeviklerin kentsel sergiye odaklanmak yerine bu filmleri agit-treni aracılığıyla kırsal kesime ve büyük ölçüde cahil kitlelere ulaştırdığı da belirtilmiştir.

Rus Konstrüktivistler Sovyet devrimi sonrasında bu bahsedilen propaganda araçlarının yanı sıra özellikle ‘Kahramanca Komünizm’ dönemi olarak bilinen dört yıl

içinde, ülkenin dört bir yanında sanatlarının müzelerini kurmayı ve soyut resimdeki son keşiflerine dayanan bir programa göre sanat okullarını yeniden düzenlemeyi başarmışlardır (Gray, 1986, s. 221). Bu süreci anlayabilmek için Rus avangard sanatçıların yeni Sovyet hükümetinin yönetimindeki kurumlar içinde nasıl organize olduklarını anlamak gerekmektedir. Bu süreçten sorumlu en üst mevki olan 'Narkompros' bir diğer adıyla 'Halkın Aydınlanma Komiserliği', Ekim Devrimi'nden kısa bir süre sonra Kasım 1917'de eski Kültür Bakanlığı'nın yerine Sovyet Rusya'da kurulmuş bir kültür kuruluşudur. Genel kültür ve eğitimsel politikadan sorumlu Narkompros, Rus Marksist devrimci ve ilk Sovyet 'Halkın Aydınlanma Komiseri' olan Anatoly Lunacharsky (1875-1933) tarafından yönetilmektedir. Narkompros, Sosyalist Rusya için bir kültür politikasının teorik temelini formüle etme görevini taşıyor olup, amaçlarını geniş bir şekilde ülkenin sanatsal yaşamının ideolojik, teorik, pratik, bilimsel ve üretken açılardan örgütlenmesi olarak tanımlamıştır (Lodder, 1983, s. 50).

Sovyet hükümeti altında ülkenin sanatsal yaşamını organize etmek ve yönlendirmekten sorumlu Güzel Sanatlar Bölümü (İZO) 1918'de Narkompros altında kurulmuştur. David Shterenberg (1881-1948) enstitünün yöneticisi olarak atanmış olup, Natan Altman (1889-1970) Petrograd bölümüne, Tatlin ise Moskova bölümüne geçmiştir. İZO'nun altında, Müze Bürosu ve Satın Alma Fonu kurulmuştur. Hükümet, modern sanat eserleri satın almak ve ülke çapında müzeler kurmak ve donatmak için iki milyon ruble katkıda bulunmuş olup, 1918-1921 yılları arasında ülke genelinde otuz altı müze kurulmuştur (Gray, 1986, s. 228-230). Moskova'da da bir İZO departmanı kurulmuş olup, avangardın daha aşırı kesimlerinden üyelerinin daha büyük bir kısmının dahil edilmesiyle Petrograd'dakinden ayrılmıştır.

İZO'nun bir alt bölümü olarak 1920'de Moskova'da INKhUK'un (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ilk şubesi kurulmuştur. Kandinsky'nin sanatsal eğitim içeriği Konstrüktivistler tarafından onaylanmamış olup, programı oy çokluğu ile geri çevrilmiştir. Lodder'ın (1983, s. 81) belirttiği gibi INKhUK'ta Kandinsky'nin sanata dair sübjektif yaklaşımının reddedilmesinden sonra 23 Kasım 1920'de ilk toplantısını yapan 'Objektif Analizin Genel Çalışma Grubu' adından da anlaşıldığı gibi daha objektif bir yaklaşıma geçmiştir. Ancak Lodder, burada obje olmak için illaki günlük kullanım için üretilmesi gerektiğine dair bir zorunluluk olmadığını, fabrikada üretilen bir faydacı nesnenin de iki boyutlu bir resmin de obje kapsamına alınabileceğini belirtmiştir. Bu anlayış enstitüdeki bazı kişilerce kabul edilmemiş olup, burada ortaya

çıkan tartışmalarda kompozisyon ve kontsrüksiyonun temel sanatsal kategorilerini neyin oluşturduğuna dair çelişen fikirler söz konusu olmuştur; bir grup, yapının iki boyutlu bir sanat eseri içinde salt estetik bir ilke olarak var olabileceğini düşünürken, diğer grup malzemenin yapı kavramının ayrılmaz bir parçası olduğunu dolayısıyla herhangi bir resim aracından ziyade gerçek nesnelere ilgili olması gerektiğini savunmuştur (Lodder, 1983, s. 83). Ivan Kliun (1873-1943), Aleksandr Drevin (1889-1938) ve Nadezhda Udaltsova (1885-1961) birinci gruba girerken, diğerleri tamamen yeni bir grup kurmuşlardır. İşte bu fikir ayrılıklarının sonunda Mart 1921'de Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958) ve Aleksei Gan (1889-1942), Stenberg kardeşler, Konstantin Medunetsky (1899-1935) ve Karl Ioganson'un (1890-1929) dahil olduğu sanatçılar Konstruktivistlerin İlk Çalışma Grubu'nu kurarak kendilerini diğerlerinden ayırmışlardır (Lodder, 2012, s. 229).

Kiaer (2005), 1921 yazında INKhUK faaliyetinde önce bir ara verildiğini, o yılın sonbaharından sonra enstitüyü teorik yönde dramatik bir değişimin izlediğini, çeşitli çalışma gruplarının dağıtılıp, enstitünün liderliğinin sanatçılardan Osip Brik (1888-1945), Boris Arvatov (1896-1940), Boris Kushner (1888-1937) ve Nikolai Tarabukin (1889-1956) gibi çoğunlukla Marksizm konusunda politik olarak daha eğitilmiş olan eleştirmenler ve yazarlar olan üretimci teorisyenlere geçtiğini belirtmiştir. Bu teorisyenlerin teorilerini Konstruktivist grubun anti-sanat, faydacı zorunlulukları üzerine inşa edip, sanatçının özerk bir aktivite olarak form yaratmak yerine kitlesel endüstriyel üretime katılmasını daha güçlü bir şekilde vurguladıklarını da ifade etmiştir (Kiaer, 2005, s. 13). Konstruktivistlerin Çalışma Grubu'nun kurulması, bu teorisyenlerle bağlantılı olarak gelişmiş olmalıdır. INKhUK'ta genel olarak sonradan yararçı projelere dönüşmesi beklenen deneysel ve laboratuvar çalışmaları yürütülmekte olup, üretim sanatı problemlerine teorik çözümler üretilmeye çalışılmıştır. INKhUK üyelerinin 1923 raporuna göre, faaliyetleri arasında VKhUTEMAS (Yüksek Sanatsal ve Teknik Atölyeler) ile daha yakın bağlantıların kurulmasının yanı sıra tiyatro yapımları için set tasarım ve yapımları yer almakta olup, bununla beraber Brik, Arvatov, Kushner ve Tarabukin fikirlerini duyurmak için hem INKhUK içinde hem de dışında teorik çalışmalar yapıp konferanslar vermiştir (Lodder, 1983, s. 90).

Konstruktivistlerin İlk Çalışma Grubu sanat ve endüstri arasında yeni bir sentezi tanımlayıp benimsemiştir. Programlarının açıkça belirttiği gibi, niyetleri, saf sanatsal keşiflerini 'laboratuvar çalışması' rolüne indirgemek ve üç boyutlu

formları tamamen soyut bir şekilde manipüle etme deneylerini yararlı nesnelere endüstriyel üretimi sayesinde gerçek ortama yaymaktır. İdeolojik temellerinin tarihsel materyalizm teorisi üzerine inşa edilmiş bilimsel komünizm olduğunu ve malzemelerini tektonika (endüstriyel malzemenin sosyal ve politik olarak uygun kullanımı), konstrüksiyon (bu malzemenin belirli bir amaç için düzenlenmesi) ve faktura (bunun bilinçli kullanımı ve manipülasyonu) üç ilkesine göre organize ederek maddi yapıların komünist ifadesini elde etmeyi amaçladıklarını söyleyerek, öngördükleri yeni tür faaliyete 'entelektüel üretim' adını vermişlerdir. (Lodder, 2012, s. 229-230).

Konstrüktivistler bu ilkeleri benimseyerek sanatsal becerilerini ayrıcalıklı bireyin beğenisine yönelik sanat eserleri yaratmak için değil, kitleler tarafından kullanılabilir olacak gündelik nesnelere tasarlamak için kullanmak istemişlerdir. Konstrüktivist sanatçılar bu üretim sanatı teorileri ve yeni oluşumla resim gibi geleneksel medyayı ve saf Konstrüktivizm'i terk edip kendilerini Üretim Sanatı'na adanmış olup faydacı ev eşyalarından tekstil tasarımına, propaganda posterlerine ve siyasi mitingler için sahne setlerine, işçi kulüplerine, mobilya tasarımlarına kadar uzanan ürünlerin üretimine yönelmişlerdir. Sanatçılar amblemler, pullar, sloganlar, posterler tasarlamaya başlayıp, yirmili yılların başında masa ve sandalyelerden duvarlardaki sloganlara ve aydınlatma armatürlerine kadar her şeyin Konstrüktivist bir tarzda tasarlandığı işçi kulüpleri yaratmışlardır.

Yeni rejim altında üretim sanatı teorilerinin şekillenmesine katkıda bulunan yayınlardan birisi 'Komün Sanatı' dergisidir. Bu dergi 7 Aralık 1918 ile 13 Nisan 1919 tarihleri arasında Petrograd'da IZO tarafından yayınlanmış olup, Yazarlara Osip Brik (1888-1945), Nikolai Punin (1888-1953) ve Boris Kushner (1888-1937) gibi teorisyenler ve eleştirmenler, Natan Altman (1889-1970) ve şair Vladimir Mayakovsky (1893-1930) gibi sanatçılar dahil edilmiştir (Lodder, 2012, s. 227). Proleterya sanatının geliştirilmesiyle alakalı önemli fikirlerin geliştirildiği bir diğer yayın ise Lef dergisidir. 1923-1925 arası 'Lef', 1927-1928'de ise 'Novyi Lef' olarak devam etmiştir. Bu dergi Fütüristler tarafından yönetilmiş olup yeni sanatı olduğu gibi Ekim Devrimi'nin hizmetine sunmaya başlamıştır. Lef'in kurucuları arasında Arvatov, Brik, Nikolai Chuzhak (1876-1937), Kushner, Mayakovsky ve Sergei Tretyakov (1892-1937) vardır (Bowl, 1976, s. 199). Lef, bir yanda eski Fütüristler ve Konstrüktivistlerden, diğer yanda proleter sanat hareketinin sol kanadından işçilerden ve kısmen de komünist teorisyenlerden oluşmaktadır (Arvatov, 2017, s. 87). Gray'in (1986, s. 259) belirttiği Konstrüktivistlerin yayın organı Lef dergisinde yayınlanan Konstrüktivist manifestoya göre Konstrüktivizm'de vurgu, her türden stilin yerini

alacak olan teknik üzerine olup, nesnenin maddi oluşumu, estetik kombinasyonunun yerini alacaktır. Ayrıca Gray, nesne bir bütün olarak ele alınacağından dolayı, ayırt edilebilir bir tarzın söz konusu olmayacağını, sadece bir araba, uçak ve benzeri endüstriyel bir düzenin ürünü olacağını da ifade etmiştir. Arvatov da lefçilerin ideolojisini şu şekilde açıklamıştır:

Lefçilere göre sanat baştan sona faydacı olmalıdır. Saf sanat, sanat için sanat, kendi içinde bir amaç olarak biçim gibi durumlar kendiliğinden gelişen ve dolayısıyla gelişmenin somut malzemesini yönetemeyen ve hayata yaratıcılığı katamayan örgütsüz burjuva toplumsal düzeninin ürünleridir. Lefçilere göre nesnenin üretim niteliklerini ifade eden sosyo-teknik amaçlılık, tek geçerli yasa olup, nesne bu niteliğe ne kadar sahip olursa, o kadar sanatsal olmaktadır. Ama bir objenin sosyo-teknik özellikleri onun üretim özelliklerinden başka bir şey değildir. Lefçilere göre sanatın üretime girişi sanatı kurtarmak veya objeleri estetikleştirmek değil, üretimin kendisini geliştirmenin aracıdır. Onlara göre en kaliteli, en esnek ve etkili yapıya ve amacını gerçekleştirmek için en iyi biçime sahip nesne, en mükemmel sanat eseridir (Arvatov, 2017, s. 87-89).

Bunun en iyi örneklerini sunan Stepanova ve Popova'nın elbise tasarımlarında tüm zanaat yöntemlerini kullanmaları, üretim sırasında tüm mekanik cihazlara hakim olmaları ve malzemeyi amaçlandığı şekilde kullanmaları tasarımlarına yön vermiştir. Bu sanatçılara göre elbise tasarımında işlevin yerine getirilmesi, estetik etkilerden daha önemli olmuştur. Arvatov lefçiler için sanat ve üretimin ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

Üretimci sanatçı işletmelerdeki günümüz inşaat mühendislerinin yerini alacak bir mühendis-inşaatçı olmalıdır. Ancak sanat kendisini toplumun eşit, örgütsel açıdan güçlü ve ilerici bir kurucusu olarak ortaya koyduğunda ve yaratıcı yeteneklerini illüzyon alanından hayatın gerçek değişim alanına aktardığında teknoloji ve bilimle el ele yürüyecektir. Lefçiler böyle bir sanat ve üretim kaynaşmasının gerçekleşmesini toplumsal kolektifleştirmenin başarılarıyla ilişkilendirirler. Lefçiler, nesnelere yaratıcı inşasının ancak insanlar tüm üretimi planlayıp bilinçli olarak yönetirken, varlıklarının maddi koşullarını aynı planlı ve bilinçli şekilde formüle ederken başarabileceğini anlamaktadırlar (Arvatov, 2017, s. 90-91).

Gray (1986, s. 259) soyut sanatçıların kendilerini pratik, endüstriyel tasarıma adamaya yönelik ilk girişimlerinin Lef dergisinde manifestonun yayınlandığı tarihe denk geldiğini ifade etmiştir. Tatlin, Petrograd yakınlarındaki Lessner Metalurji Fabrikası'na bir 'sanatçı-mühendis' olma düşüncesiyle girmiş olup, Popova ve Stepanova ise Moskova yakınlarındaki Tsindel adlı bir tekstil fabrikasında kumaş tasarladıkları yere gidip çalışmışlardır. Leo Tolstoy'un (1828-1910), Rus

düşünürlerden Pyotr Kropotkin'in (1842-1921) sanat ve endüstrinin kaynaşmasını savunurken, yine Kropotkin ve edebiyat eleştirmeni ve yazar Nikolai Mihayilovski (1842-1904) herkesin her işi yapabilmesini savunan kuramlar ortaya atmıştır (Buss, 2003, s. 124-126; Walicki, 2009, s. 431-432). Ortaya atılan bu fikirler de sanatçı ve mühendis arasındaki ayrımın kalkmasını destekliyor olup, aynı zamanda yeni Sovyet toplumu bireyinin de farklı bir prototipinin verildiği görülmektedir.

Yeni Sovyet toplumunda bir diğer önemli nokta ise artık herhangi bir emek için bireyin öne çıkmasından ziyade kolektifin öneminin artmasıdır. Emeğin kolektif ruhunu Bogdanov sanat açısından "*Poleteryanın sanatının ruhu dünyayı kolektif emek bakış açısından özümseyen ve yansıtan emeğin kolektivizmidir*" şeklinde ifade etmiştir (Bowl, 1976, s. 177). Ayrıca Bogdanov eski sanatçı ile yeni sanatçı arasında şöyle bir ayrım yapmıştır:

Eski sanatçı, kendi bireyselliğinin ifşasını yapıtında görürken yeni sanatçı, eseri içinde ve eseri aracılığıyla büyük bir bütünlük, kolektivizm yarattığını anlayacak ve hissedecektir. Eski sanatçı için özgünlük, kendi ben'inin bağımsız değerinin ifadesi, kendi yücelmesinin aracıyken yeni sanatçı için özgünlük, kolektif deneyimin derin ve geniş bir kavrayışını ifade etmektedir (Bowl, 1976, s. 181).

Bogdanov'a göre yaratıcı sanat, yalnızca başka bir emek biçimi olup, bu nedenle günlük, teorik ve pratik teknikleri kullanmalıdır (Lodder, 1983, s. 75). Makine tekniğinin veya bilimsel-laboratuvar tekniğinin karşısında olan Burjuva sanatının bireyciliğinin aksine bilinçli-kolektif üreticiler sınıfı olan proletarya elinde makinenin, matbaa ve tekstil baskı, elektrik, radyo, motor taşımacılığı, aydınlatma teknolojisi vb. alanlarda, çok yönlü ancak kıyaslanamaz biçimde daha güçlü sanatsal emek araçları haline gelebileceği ifade edilmiştir (Arvatov, 2017, s. 97). Rodchenko'nun, Mayakovsky ile propaganda poster çalışması üzerine işbirliği yapması, tipografide Konstrüktivist bir tasarım yöntemi geliştirmeye başlamış olması ve fotoğrafı bir ifade aracı olarak tanıtmayı tam anlamıyla proleter sanatın bir ürünüdür. Fotoğrafın kullanımı ile teknoloji ve sanatın bütünleştirilmesi ve fotoğrafın sayısızca üretimiyle eşsiz sanat eseri kavramının yok olması tam bir kitle sanat formunun örneğidir.

Bogdanov'un fikirleri gerçekten de Konstrüktivistler için çok etkili olmuştur. Poustilnik'in (2021, s. 148) ifade ettiği Bogdanov'un tüm evreni örgütlenme yasaları aracılığıyla inceleyen teknoloji de Konstrüktivistlere parçaların, formların ve malzemelerin uyumu ilkesine dayalı olarak insan, teknik, bilim ve gündelik hayatın bir karışımı olarak proleter Konstrüktivist sanatın projelerini ve nesnelere yaratmaya

çalışma aşamasında bilimsel bir mantık, terminoloji ve modeller sağlamıştır. Aynı zamanda Poustilnik, kolektif çalışmayı ima etmeleri ile Bogdanov'un 'işçi-örgütleyici' ve Konstrüktivistlerin 'sanatçı-örgütleyici' gibi kavramlarının benzer anlamlar taşıdığını da belirtmiştir.

Tüm teorisyenlerin birleştiği nokta, üretim sanatına Konstrüktivist yaklaşımın önemi olup, bir diğer nokta Konstrüktivizm ve üretim sanatının kendisinin sanatçı-inşacı olmadan gerçekleştirilemeyeceğidir (Arvatov, 2017, s. 90; Bann, 1974, s. 20; Lodder, 1983, s. 226). VKhUTEMAS diğer adıyla 'Yüksek Devlet Sanatsal ve Teknik Atölyesi', sanat ile teknoloji arasındaki sentezi yapmak üzere endüstri için sanatçı-inşacıları yetiştirmek amacıyla 1920'de Moskova'da resmi bir kararname ile kurulmuştur. Lodder'ın (1983, s. 120-122) çalışmasında belirtildiği gibi INKhUK Enstitü üyelerinin büyük çoğunluğu aynı zamanda VKhUTEMAS'da profesör olup, stüdyolardaki pratik çalışmaları birlik içinde ve INKhUK'a bağlı olarak yürütülmektedir. Lodder, VKhUTEMAS fakülteleri arasındaki birlik eksikliğinin, esas olarak üç kampa bölünmüş olan okulun öğretim personeli arasındaki temel bir sanatsal farklılıktan kaynaklandığını ifade etmiştir. Bu ayrılığın 1923'te Lef'te Püristler (şövale ressamı), uygulamalı sanatçılar ve üçüncü grup olarak Konstrüktivistler ve Üreticiler olarak kategorize edildiğini belirtmiştir. Püristlerin (şövale ressamı) Aleksandr Shevchenko (1882-1948), Aristarkh Lentulov (1882-1943), Ilya Mashkov (1881-1944), Robert Falk (1886-1958), Dimitri Kardovsky (1866-1943) gibi sanatçılardan oluşurken, Uygulamalı sanatçıların, Ignatii Ignatevich Nivinskii (1880-1933), Vladimir Favorsky (1886-1964), Pavel Pavlinov (1881-1966), gibi sanatçılardan, Konstrüktivistlerin ise Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Lyubov Popova (1889-1924), Anton Lavinsky (1893-1968), Aleksandr Vesnin (1883-1959) ve diğer sanatçılardan oluştuğu ifade edilmiştir.

Her ne kadar 'Konstrüktivist' ve 'Üretici' çoğu zaman birbirinin yerine kullanılsa da ikisi arasında farklılıklar olduğu söylenebilir. Lodder, Konstrüktivistin, bu füzyona pratik olarak yaklaşmaya çalışan, kendi başına malzemeler arasında gerçek form oluşturma ile boğuşan sanatçıyı, üreticinin ise füzyon sorununa endüstri açısından yaklaşan bir sanatçıyı gösterdiğini belirtmiştir (Lodder, 1983, s.75-76). 1923'de Lef'te çıkan bir metinde de konstrüktivistler ve üreticiler arasında bir ayrım yapılmıştır: *"Solcuları çağırıyoruz: sokaklara ve meydanlara sanatlarını vermiş olan devrimci fütüristler; fabrika dinamolarının ilhamına güvenerek ilhamla hesaplarını birleştiren üreticiler; Yaratılışın gizemciliğinin yerine malzemenin işlenmesini*

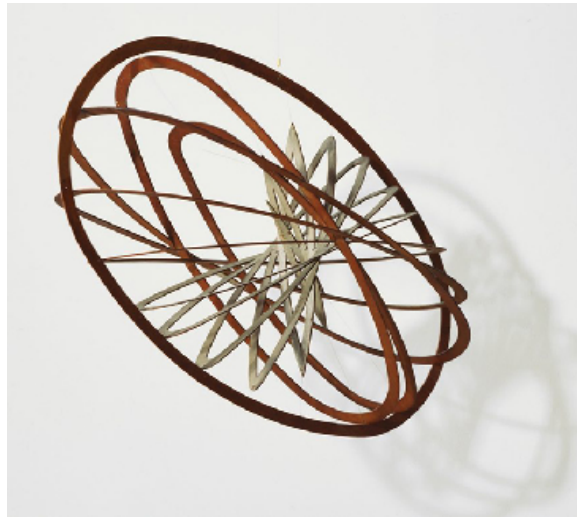
koyan konstrüktivistler'' (Bowl, 1976, s. 201). Arvatov'a göre Konstrüktivist ile nesnelerin gerçek düzenleyicisi olan mühendis veya işçi arasındaki temel fark, Konstrüktivist'in faydacı olmayan formlar oluşturması olup, şövale geleneğinde yetişen bu sanatçı, bu tür sanatın kendi kendine yeten bir anlamı olduğunu düşünmektedir (Arvatov, 2017, s. 72). Bu anlamda 'Konstrüktivistlerin Çalışma Grubu' her ne kadar 'Konstrüktivist' olarak geçiyorsa da sanatçının bir mühendis gibi düşünerek faydacı üretim yapmasını savunmaları açısından 'üretimci' grubuna giriyor görünmektedir.

INKhUK sanatçılarının çalışmalarının sergileri aynı dönemde Moskova'da düzenlenmiştir. Bunlar arasında, Ocak 1922'de Moskova'da Kafe Poetov'da Vladimir Stenberg (1899-1982), Georgii Stenberg (1900-1933) ve Konstantin Medunetsky'nin (1899-1935) çalışmalarını gösteren Konstrüktivistler sergisi, Mayıs 1921'de üçüncü OBMOKhU²⁰ sergisi ve Eylül ayında Aleksandr Vesnin, Lyubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova ve Aleksandra Ekster ile olan '5 x 5 = 25' sergisi yer almıştır. Konstrüktivistler 1921 yılındaki üçüncü OBMOKhU sergisinde bir mühendis gibi üretim yaptıkları, Konstrüktivist fikirlerin yansıması olan bir dizi üç boyutlu çalışmayı sergilemişlerdir. Bu sergideki Konstrüktivistlerin laboratuvar çalışmaları, maddi varoluşlarının ötesinde hiçbir önemi olmayan, kişisel olmayan, keskin ve matematiksel formlardır. Ayrıca bu çalışmaların birçoğu bilinçli şekilde kullanılan malzemenin kendi yapıldığı materyalinin öne çıkartılması ile faktura özelliğini taşıırken, diğer yandan komünizmin özelliklerinden yeniden biçimlendirilmiş bu malzemenin amaca uygun kullanılması bakımından tektonika ile de uyumlu olduğu görünmektedir. Bu çalışmalar endüstriyel malzemelerin kesinliğini ve netliğini taklit etmekte olup, sanatçının bireysel dokunuşundan ziyade üretilme şekli matematiksel hesaplara dayanmaktadır. Kullanılan metal, demir, cam ve metali taklit etmek için boyanan ahşap gibi malzemeler çağın modernizmine ve teknolojiye vurgu yapmaktadır. Sergide yer alan sanatçılar Rodchenko, Karl Ioganson (1890-1929), Medunetsky ve Stenberg kardeşlerdir.

Sergilenen eserlerden *Uzamsal Kontrüksiyon no. 12* eserinde kontrplaktan eş merkezli olarak kesilmiş elipslerin birbiri içinde değişik açılarla döndürülerek konumlandırıldığı görülmektedir. Çalışmanın tavandan asılması kinetik karakterini

²⁰ Moskova'da Devlet Özgür Sanat Atölyeleri öğrencileri tarafından kurulmuş olan, Genç Sanatçılar Derneği olarak da bilinen ve 1919-1922 arasında aktif olan OBMOKhU, uzamsal yapılar ve endüstriyel malzemelerin özelliklerini deneyimleyen bir grup Sovyet sanatçıdan oluşmaktadır.

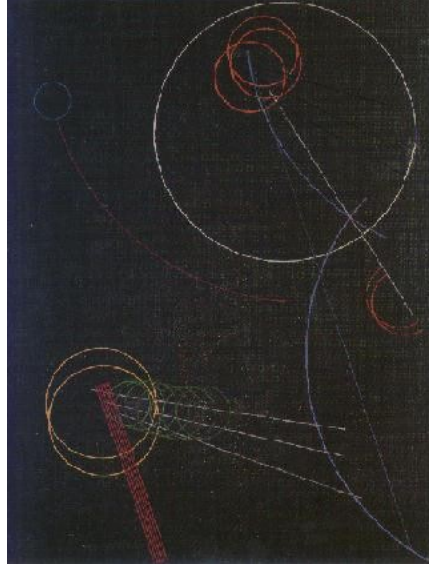
arttırırken ve Tatlin'in karşı köşe konstrüksiyonları gibi uzamla ilişki kurarken, yer çekimine meydan okuyan bir ağırlıksızlığı iletiyor gibidir. Ahşabın endüstriyel malzemelerden metali taklit etmek üzere alüminyum ile boyanması söz konusudur (Lodder, 2019, s. 277) Rodchenko'nun daha önce Tatlin ile çalıştığı düşünülürse bu çalışmadaki Süprematizm'in geometrisini anlamak mümkündür. Ayrıca bu elipslerin bu şekilde yapılandırılması da bazı matematiksel hesaplamalar içeriyor gibidir. Çalışma oldukça dinamik bir strükture sahip olup, bir nevi uzayda asılı gezegen gibi kendi başına varolma durumunu içermektedir (Şekil 3.48). Bu çalışmanın bir diğer dikkat çeken özelliği uzamsal etkilerin yoğunlaştırması ve gümüş boyalı yüzeylerin yansıtıcı niteliklerini ve yapının tek asma teli üzerindeki potansiyel hareketinin artırılması için yapılara ışık tutulmasıdır (Lodder, 1983, s. 26). Malevich'e göre Konstrüktivistler, Süprematizm'in hayali alanlarından gerçek mekanda yaratmaya oradan da mimariye geçmiş olup, uzamsal yapı sergilerini, aktif bir izleyiciyi varsayarak mimari ambiyanslara dönüştürmüşlerdir (Puncer, 2018, s. 476).



Şekil 3.48 Aleksandr Rodchenko, *Uzamsal Kontrüksiyon no. 12*, 1920,
Kısmen alüminyum boya ve tel ile boyanmış açık konstrüksiyon,
61 x 83.7 x 47 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstraction/russian-avant-garde/a/constructivism-part-i>

Sanatçının *Uzamsal Kontrüksiyon no. 12* eseri onun daha önce cetvel ve pergelle yapmış olduğu iki boyutlu dairesel çalışmalar ile ilişkili gözükmektedir. Onun cetvel ve pergellerle yaptığı, resme daha mekanik, kesin ve matematiksel yaklaşımlar getiren, iç içe geçen daire çizimlerinin yer aldığı *Çizgisel Kompozisyon* gibi çalışmalarının bu sergideki iç içe geçen eş merkezli dairelerin oluşturduğu uzamsal kontrüksiyon gibi yapılara yol açması muhtemeldir (Şekil 3.49).



Şekil 3.49 Aleksandr Rodchenko, *Çizgisel Kompozisyon*, 1920

<https://www.artexpertswebsite.com/pages/rodchenko.php>

Sergideki Konstrüktivizm'in en temel kavramları olan faktura ve tektonikanın en iyi gözlemlenebileceği bir eser de Medunetsky'nin kontrüksiyonudur (Şekil 3.50). Cramer ve Grant'in da ifade ettiği gibi bu eserde şekillendirilmiş metaller arasındaki dokusal karşıtlıklar sergilenmiş olup, metallerin farklı şekilleri, malzeme özelliklerini göstermektedir. Bir kalay S-eğrisinin, bir çelik dairenin, bir pirinç üçgenin ve bir kırmızı boyalı demir parabolün iç içe örülüp boyalı bir metal kübe kaynak yapıldığı belirtilmiştir. İnce S-eğrisinin, kalayın büyük esnekliğini gösterdiği, pirinçten ince üçgen plakanın, yüzey malzemesi olarak niteliklerini vurguladığı, ağır çelik halkanın ise gücünü ve esnekliğini sergilediği ifade edilmiştir. Medunetsky'nin çalışmasındaki farklı malzemelerin yan yana gelmesinin, malzemelerin dokusuna ve çalışma kalitesine odaklanan Konstrüktivist faktura kavramını yansıttığı, aynı zamanda kırmızı yapının, parlak kırmızı boyayla ifade edilerek komünist geleceği gösteren hem bir kulp

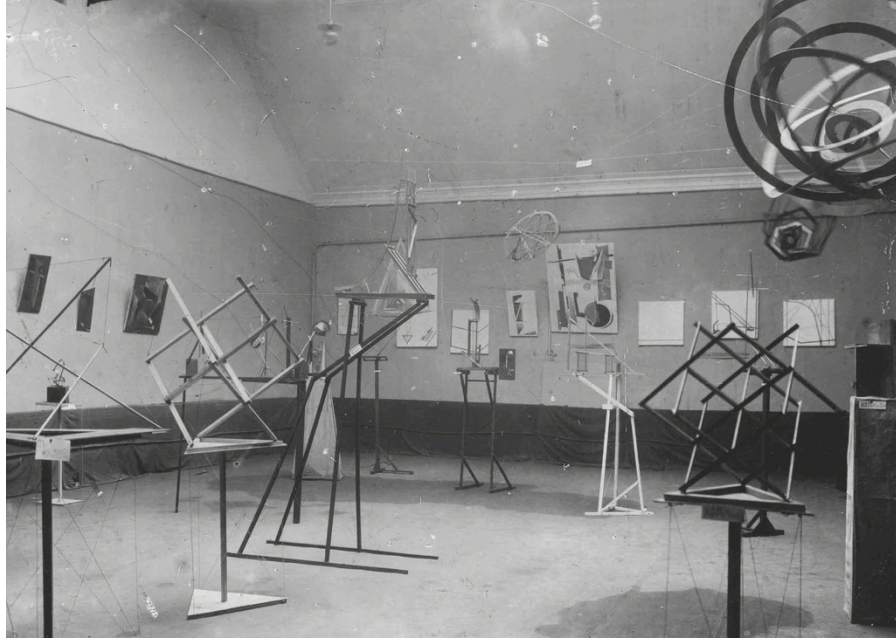
hem de bir ok gibi oluşuyla sembolik referanslara da sahip olduğu belirtilmiştir (Cramer & Grant, t.y.-b). Bu da komünizmin özelliklerini yansıtacak şekilde yeniden biçimlendirilmiş bu malzemenin amaca uygun kullanılması ile tektonik kavramını hatırlatmaktadır.



Şekil 3.50 Konstantin Medunetsky, *Uzamsal Konstrüksiyon (Construction no. 557)*, 1919, Kalay, pirinç, boyalı demir ve çelik, 46 × 17.8 × 17.8 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstraction/russian-avant-garde/a/constructivism-part-i>

Stenberg kardeşlerin çalışmaları, köprüler ve vinçler gibi mevcut mühendislik yapılarının malzemelerini ve iskelet yapılarını içermektedir. Bu sanatçıların ve Rodchenko'nun temel malzemeleri ekonomik şekilde kullandığı görülmektedir. Yine bu çalışmada matematiksel ve rasyonel bir yapı temsil edilmektedir. Bu inşaat yapıları, Konstrüktivist grafik tasarım çalışmalarında da yeni kurulan Sovyet devletinin inşasına gönderme yapacak şekilde çok kullanılmıştır. Bu eserde yer alan mühendislik ve inşaat yapıları aynı zamanda Konstrüktivist sanatçıların sanatçı-inşacı tanımlarına uyan şekilde hareketin kendisinin inşa etme özelliğini de vurguluyor gibi görünmektedir (Şekil 3.51).



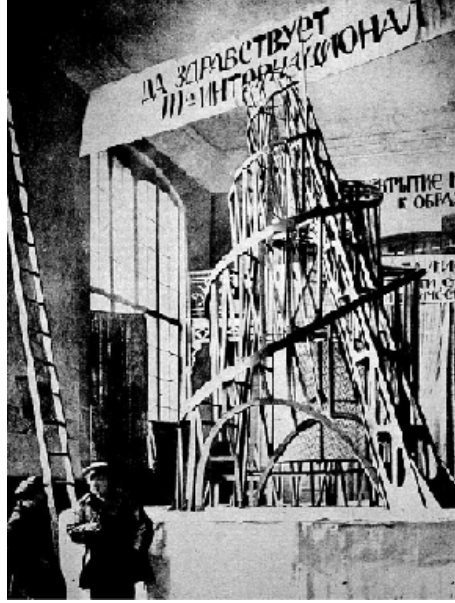
Şekil 3.51 Üçüncü OBMOKhU sergisi, 1923, Moskova

<https://www.henry-moore.org/whats-on/2014/01/22/vladimir-and-georgii-stenberg-construction-for-a-spatial-structure>

Bu dönemde artık daha somut ve planlı projeler, mühendis gibi düşünmeye başlayan sanatçıların odağı haline gelmiştir. Bu projelerin bazıları belirli kullanım amacına göre üretilmekte olup, artık Konstrüktivizm'in üretim sanatına dönüştüğü noktada yer almaktadır. Tatlin'in öğrencileriyle ceket ve paltolar, az odun yakıp daha çok ısı veren bir ocak tasarlaması bu projelerden sayılmaktadır. Diğer yandan Tatlin'in Sovyet devletinin propogandası için tasarlanan *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* ve sovyet askeri uzmanları ve test pilotlarının yardımı ile geliştirilen *Letatlin* gibi projeleri uygulanamayan ütöpik fikirleridir.

Tatlin yirmi fit yüksekliğindeki (altı metreden fazla) 'Üçüncü Enternasyonal Anıtı' ütöpik projesinde Konstrüksiyonun temeli olarak dik bir açı kullanmanın kabul görmüş mantığını alt üst ederek, bu anıtı eğimli bir konstrüksiyon ve bir spiral kullanarak tasarlamıştır (Kovtun, 2012, s. 216). Arnason ve Mansfield'in (2012, s. 208) belirttiği gibi tam ölçekli bir proje inşa edilmiş olsaydı, yaklaşık 400 metre yüksekliğinde, Eyfel Kulesi'nden çok daha uzun ve o zamana kadar tasarlanmış en büyük heykel formu olacaktır. Aynı zamanda bir açıyla eğimli ve bir cam silindir, küp ve koninin etrafını saran metal bir sarmal çerçeveye sahip olup, konferansları ve

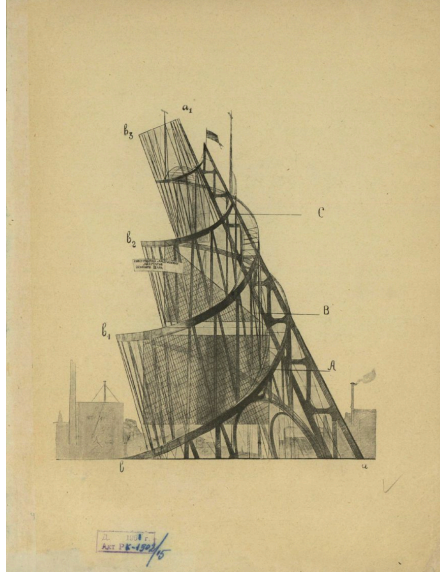
toplantıları barındıran bu cam üniteler sırasıyla yılda bir, ayda bir ve günde bir kez tam bir devrim yaparak dönecektir. Kulenin, kendisini dünya devrimini desteklemeye adanmış bir örgüt olan ‘Komünist Üçüncü Enternasyonel’²¹ için bir propoganda merkezi işlevi gören ve dönen, yükselen sarmal biçiminin, komünizmin ve daha genel olarak yeni çağın özlemlerinin bir simgesini temsil ettiği de ifade edilmiştir (Şekil 3.52) (Şekil 3.53).



Şekil 3.52 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonel Anıtı Maketi, 1920

https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower

²¹ Komintern, Komünist Enternasyonal ya da Üçüncü Enternasyonal olarak da biliniyor olup, 1919 Martında, savaş komünizmi döneminin (1918-1921) ortasında Vladimir Lenin ve Sovyetler Birliği Komünist Partisi tarafından kurulan, "silahlı kuvvetler de dahil tüm mümkün araçlarla uluslararası burjuvaziyi yıkmak ve devletin tamamen yok oluşu için bir geçiş aşaması demek olan Uluslararası Sovyet Cumhuriyetini yaratmak için" mücadele etme amacı güden uluslararası bir komünist örgüttür. Komünist Enternasyonal, değişik ülkelerdeki komünist partilerin, birleşik bir komünist dünya partisi halindeki birliğidir.



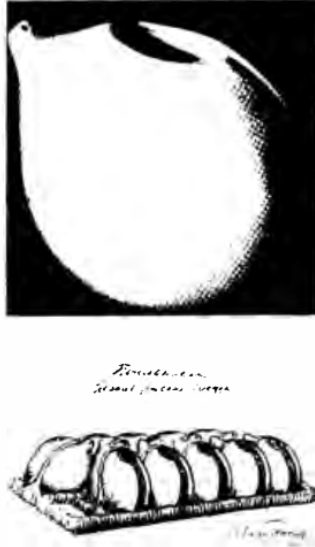
Şekil 3.53 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonel Anıtı Çizimi, 1920, St. Petersburg

<https://smarthistory.org/tatlin-tower/>

Güneşin etrafında hareket eden dünya (bir yıl), dünyanın yörüngesinde dönen ay (bir ay) ve dünyanın kendi ekseninde dönmeye (bir gün) düşünüldüğünde yeni yüzyılın bir sembolü olarak, iç hacimlerin farklı hızlarının kozmik bir Sembolizm'i de akla getirdiği ifade edilmiştir (Lodder, 1983, s. 65). Tatlin'in yapısında da yine Malevich'in Süprematizm'i gibi farklı geometrik unsurlara rastlamak mümkündür. Ama elipslerin eğimli yapısı ve heykelin asimetrik düzeni ona kendisinin de yakın durduğu bir organik düzen kazandırıyor gibidir.

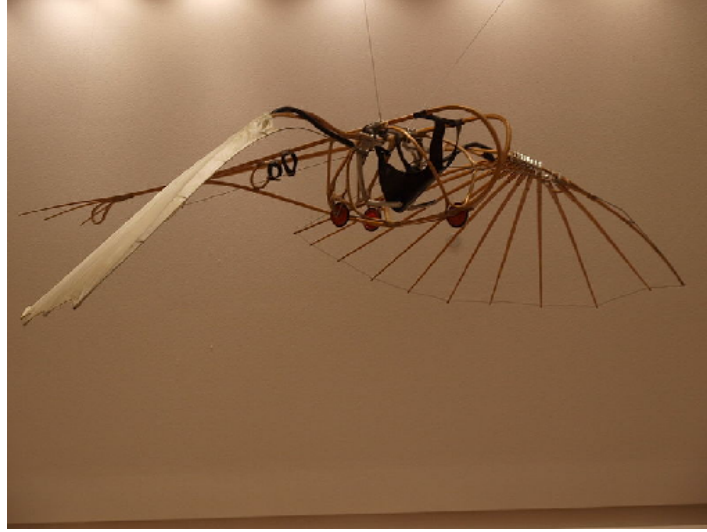
Sovyet hükümeti için teknoloji kendi ideolojilerini iletmek için müthiş bir araçtır. Zaten teknolojiyi, endüstriyi mümkün olduğunca yeni Sovyet toplumu ile eşleştirilip, bu imkanlar ile yeni toplumda iyimserlikle her şeyin mümkün olabileceği algısı yaratılmıştır. Bu anlamda Tatlin anıtı gerçekleştirilememiş olsa da Sovyet yetkililerinin toplumda yaratmaya çalıştıkları algıya hizmet ediyor gibi görünmektedir. Ayrıca bireysel kahramanlığı öne çıkaran kahramanların gövdeleri ve başlarını tasvir eden, kahramanın karakterini, duygularını ve düşüncelerini özel olarak yansıtan ve kütleli bir sınırlandırmanın söz konusu olduğu figüratif anıtların aksine devrimin mevcut çalkantılı eylemini, gürültüyü, hareketi yansıtacak şekilde boyutlarıyla sınırları aşan Tatlin anıtının, bu şekilde kolektifin duygu ve düşüncelerine yaklaştığı belirtilmiştir (Harrison ve Wood, 1992, s.312-313).

Tatlin'in Konstrüktivizm'e yaklaşımı OBMOKhU sergisindeki Konstrüktivistlerin yaklaşımıyla kıyaslandığında biraz daha farklıdır. Tatlin, 1932 tarihli *Teknolojiye Sanat* adlı açıklamasında, teknolojinin sanata mekanik olarak uygulanmasını reddetmiş ve bunun yerine malzeme ve gerilme kapasitesi arasında var olan organik ilişkiye dikkat çekerek formun bu iki faktörün etkileşiminin bir ürünü olduğunu vurgulamıştır (Lodder, 1983, s. 212). Tatlin'e göre sanatçının görevi gündelik hayata, kompleks eğrilerle dikte edilen bir dizi biçim tanıtmak olup, o Rodchenko gibi sanatçıların Öklid geometrikliğini ve teknolojik formlarını reddetmiştir (Lodder, 1983, s. 212-213). Lodder Tatlin'in önceden VKhUTEMAS olarak bilinen VKhUTEIN'de ders verirken üretilen çeşitli tasarımlarında tamamen organik kavisli forma çok daha fazla güvendiğini, hatta bu zorunluluklara uyan ve daha 'organik' bir yaklaşımı çok sıkı bir şekilde gösteren önemli bir tasarım parçasının, Tatlin'in VKhUTEIN'in seramik stüdyosunda ürettiği bebekler için olan emzirme kupası olduğundan bahsetmiştir. Meme şeklindeki ağızlık ile yumuşak kıvrımlı forma sahip tasarımın, bunun doğrudan yerine geçmesi amaçlanan insan göğsü formundan türetildiğini ifade etmiştir. Ayrıca bu emzirme kupasının Tatlin'in bir tasarımın temeli olarak doğal dünyadan organik bir formu benimsemesine yol açan kavisli formlara olan ilgisinin ilk örneği olduğunu da eklemiştir (Lodder, 1983, s.212). (Şekil 3.54).



Şekil 3.54 Vladimir Tatlin, Çocuk için Emzirme Kupası, yeniden üretimi, 1928-29, porselen, Özel Koleksiyon, Moskova, Christina Lodder, *Russian Constructivism*, 1983, s.213

Lodder'ın (1983, s. 213-214) çalışmasında belirttiği gibi Tatlin'in hava bisikleti *Letatlin* de temelini doğa formlarından almakta olup, motorsuz olarak bireysel uçuş özgürlüğü tanıyacak şekilde insan tarafından bisiklet gibi ileriye doğru sürülmektedir. Lodder, geleneksel hava taşımacılığı konseptini reddeden Tatlin'in, modern havacılığın tasarladığı yapıların sert formlarını reddederken hava bisikletinin yumuşak ve yuvarlak form ilkelerine dayanmasında ısrar ettiğini belirtmiştir. Tatlin'in vücutları tamamen uçuş mekanizmasına adapte edildiği için, *Letatlin* çalışmasının mekaniğini ve biçimini kuşların formlarına dayandırdığı da ifade edilmiştir. *Letatlin* eserinin şeklini, yapısını ve işlevini belirleyen organik esinlenmeye uygun olarak işlenmemiş organik malzemeler kullanıldığı, bunların özellikle esneklikleri ve çalışmaya uygunlukları için seçildikleri de belirtilmiştir. Ayrıca malzemelerin çalışma şekli, tüm yapının işlevi ve biçimi ile belirlenirken malzeme, işlev ve biçimin Konstrüktivist ilkelere uygun olarak kaynaştırıldığı da ifade edilmiştir (Şekil 3.55).



Şekil 3.55 Vladimir Tatlin, *Letatlin*, 1930-1932, Modern Müze Koleksiyonu, Stockholm

<https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/letatlin-1932>

Tatlin ve diğer Konstrüktivist sanatçıların malzemeyi ele alış biçimleri ve düşünme biçimleri arasında da bazı ufak farklılıklar bulunmaktadır. Lodder'ın ifade ettiği gibi Konstrüktivist sanatçılar Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonel Anıtı* projesi gibi fikirlerini sadece makinanın kutlanması olarak görmektedir. Onlar için malzemenin organik formu ve dokusu daha az önemliyken ve onlar için makine teknolojisi ile

işlendiği şekliyle malzeme üzerindeki vurgu daha önemliken, Tatlin'in çalışma yöntemi malzemelerin biçimsel mevcudiyetinin yanı sıra dokunsal olanaklarına da dayanmaktadır (Lodder, 1983, s. 72). Tatlin malzemenin ve formun kendisine daha sezgisel bir şekilde yaklaşmıştır (Lodder, 1983, s. 66). Tatlin'in sanatı, Malevich'inki gibi manevi kaygılarla meşgul olmasa da sanatçının sezgisinin bilimsel yasalarla değiştirilemeyeceğine inanmaktadır. Bu durumda Rus felsefi düşüncesinin temeli olan her biliş eyleminin rasyonel ve irrasyonel unsurları içerdiği ve bütüncül bilgiye ancak böyle ulaşılabileceği düşüncesi ile Tatlin'in yaratımının temelinde sanatçının sezgisel anlayışını maddesel olana uygulamasıyla bir tür senteze ulaşması durumu arasında bir paralellik olduğu söylenebilir.

Tatlin'in *Letatlin* gibi tasarımları gerçekleştirilemeyen ütopyik projelerden sayılırken ve OBMOKhU sergisinde üretilen çalışmalar daha çok deneysel bir yaklaşımı gösterirken, Konstrüktivist fikirleri daha doğrudan uygulamaya koyan projeler de gerçekleştirilmiştir. Bu projeler Konstrüktivist ilkelere göre tasarlanmış olup, diğer yandan propaganda işlevi taşımalarıyla yeni Sovyet toplumunun şekillenmesinde rol oynamışlardır. Devrim sonrası üretilen işçi kulüpleri bu projelerden olup, içerdikleri Konstrüktivist tarzda mobilya tasarımları ve çoklu fonksiyonlarıyla dikkat çekmektedirler. Gray'in (1986, s. 260) çalışmasında belirttiği gibi işçi kulüpleri gibi tasarımların geometrik temelinde ideal oran kullanımı, Konstrüktivist tasarımın bir özelliği olup, bu bakımdan Tatlin'in yirmili yıllarda geliştirmekte olduğu işlevsel yeni yaşam tasarım sisteminden tamamen farklıdır. Gray, Tatlin'in, tasarımının temeli olarak organik formları aldığını ve insanın doğal hareketi ve ölçüsünün, Tatlin'in tasarımını belirlediğini, Hollandalı 'De Stijl'²² grubu gibi Konstrüktivistlerin ise insanın Fütürist tarzda rastgele bir geometrik orantıya kalıplanmasını talep ettiklerini ifade etmiştir.

Lodder'ın (1983, s. 156) ifade ettiği gibi yeni yaşamın nasıl inşa edileceğini göstermesi amaçlanan Rodchenko'nun İşçi Kulübü, Konstrüktivist ilkelere uygun olarak böyle bir kulübün nasıl organize edilmesi gerektiğine dair pratik olarak düzenlenmiştir; bu nedenle kulübün tasarımı, varsayımsal veya potansiyel maddi koşulların aksine var olana dayanmıştır. Bu kulüpte kullanımın pratikliğinin ve ekonomisinin gözetildiği, parça sayılarının gerektiğinde genişletilip daraltılabildiği ahşap mobilyaların üretildiği ifade edilmiştir. Ayrıca hayatın her türlü aktivitesine ve

²² 1917'de Hollanda'da ortaya çıkan, neo-plastisizm olarak da bilinen sanat akımıdır.

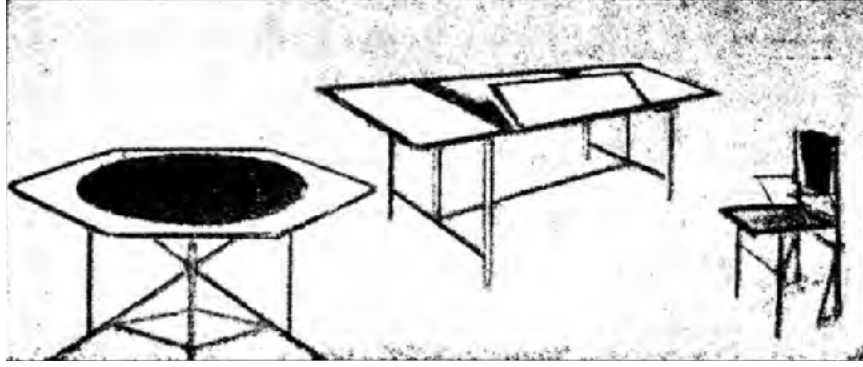
tüm yönlerine hitap etmek amacıyla, kulüpte sandalyelerin ve masaların, kitap ve dergilerin sergilenmesi için dolapların, güncel edebiyat için saklama alanının, posterler için pencerelerin, haritaların ve gazeteler için vitrinlerin ve bir Lenin köşesinin bulunduğu da belirtilmiştir. İşçi kulübünün mobilyalarında Rochenko'nun daha önce beraber çalışmış olduğu Malevich'in Süprematist unsurlarını görmek mümkündür. Tasarımda ayrıca devrimin renk koduyla birlikte gri rengi de kullanılmıştır (Şekil 3.56).



Şekil 3.56 Aleksandr Rodchenko, *İşçi Kulübü*, Paris, 1925, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism : New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.282

Lodder'ın (1983, s.131) belirttiği gibi işçi kulübünün mobilyalarının pratik tasarımına ve ekonomisine vurgu yapan özel kitaplıklar gerekmediğinde tamamen kapatılabilecek ya da kitapların yarı açık veya tam açık olarak sergilenmesi için kullanılabilir şekilde geliştirilmiştir. Lodder, kulübün kesin pratik işleyişine yönelik bu endişeyi aynı şekilde gösterenin, merkezi dairesel kısmı, kitapların altı okuyucunun her birine kolayca erişilebilmesi için hareket ettirilen altıgen okuma masası olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde dikdörtgen masanın, okumak için alçaltılabilen veya yükseltilebilen bir bölüme ve masanın boyutunun başka amaçlar için ayarlanabilmesi için kanatlara sahip olduğuna da değinmiştir (Şekil 3.57)

Konstrüktivistlerin, Sovyet nüfusunun yaratıcı yeteneklerini yenilikçi tasarım yoluyla geliştirmeyi hedefledikleri, çoğunun bu tasarımların daha hızlı, daha kavrayışlı bir insan zihninin ve vücudunun evrimine, yeni çağ için proleter, Marksist bir bilincin oluşumuna katkıda bulunduğunu tasavvur ettikleri belirtilmiştir (Harte, 2009, s.155). Buradan da anlaşılacağı gibi işçi kulüplerinin amacı Sovyet halkını yeni Sovyet ideolojisi ile dolmuş şekilde daha bilinçli hale getirmektir.



Şekil 3.57 B. Zemyanitsyn, V. Kul'ganov, *İşçi Kulübü* için Altıgen ve Dikdörtgen Masalar, 1925, Christina Lodder, Russian Constructivism, 1983, s.131

Rodchenko her ne kadar ülkenin imkanlarına en uygun şekilde endüstriyel bir ürün yerine ahşabı kullansa da, onu işleme biçimi ve organik doğasından çıkarıp endüstriyel bir materyale dönüştürmesi, bütün mobilyaların temel geometrik elemanlardan türemesi, çok yönlü kullanılabilirlik ve işlevsellik Konstrüktivizm'in temel kurallarıyla uyumlu gözükmektedir. Diğer yandan ahşabın doğal görünümüne müdahale, OBMOKhU sergisinde olduğu gibi ahşabın metalik görüntü verecek şekilde boyanması malzemenin doğasına bir müdahale olduğu için faktura kavramıyla çelişkili görünmektedir. Ayrıca ahşabın kolaylıkla işlenebilmesi ve bu özelliğinden dolayı çoklu tasarıma ve kullanıma imkan vermesinden dolayı, malzemenin tasarımı belirlemesi anlamına da gelen faktura kavramıyla uyumlu görünmektedir.

İşlevsellik ve malzeme kullanımı ile bir Konstrüktivist örneği tam olarak yansıtan işçi kulüpleri aynı zamanda yeni Sovyet ideolojisini yayma amacı açısından da önem teşkil etmektedir. Lodder'ın (2012, s.239) belirttiği gibi onlar yeni kültürün yayılacağı, kilisenin sosyal hayatının yerini alacak kolektif yaşamın telkin edileceği bir merkez, hatta yeni proleter kültürün bizzat insanlar tarafından yaratılacağı yerler olarak görülüyor olup, kulüpler tarafından yürütülen kültürel programlar temel

okuryazarlıktan, sanatsal ve edebi yaratıcılıkta daha ileri düzey kurslara kadar uzanmaktadır. İşçi Kulübü, Konstrüktivist idealin yeni Komünist yaşamı besleyecek bir çevre tasarlamasının şimdiye kadarki en iyi örneği olsa da seri üretilmemiş olup, fabrika üretimi için bir prototip olarak hizmet etmiştir. Konstrüktivist tek çevrenin komünist Rusya’da değil, kapitalist Fransa’da uluslararası bir sergi için üretilmesinin Konstrüktivist özlem ile gerçeklik arasındaki uçurumun altını çizdiği ifade edilmiştir (Lodder, 2012, s. 238-239).

1922’de, Devrim’in beşinci yıldönümünü ve Komintern’in²³ Dördüncü Kongresini kutlamak için Gustav Klutss (1895-1935), Moskova’nın caddeleri ve meydanları için üç boyutlu ve dinamik sloganlar ile radyo-hatipleri, radyo-tribünleri ve sinema-fotoğraf standları tasarlamıştır. Rodchenko’nun işçi kulübü tasarımının da etkilenmiş olabileceği bu tasarımda birkaç işlevin küçük birimlere sığdırıldığı, ajitasyon amacı taşıyan bu yapıların ve stantların kırmızı, siyah ve beyaza boyanmış olduğu, kolayca bulunabilen ahşap, branda, kablolar gibi malzemelerden yapılmış hafif yapılar olduğu belirtilmiştir (Lodder, 1983, s. 163-165). Bu yapılar da yine Sovyet ideolojisini yayma amacı taşıırken, aynı zamanda kolayca bulunabilen malzemenin Konstrüktivist fikirlere uygun şekilde uygulanması ile işlevselliğin ve pratikliğin güzel bir örneğini sunmaktadır.

Ajitasyon amacı taşıyan aynı zamanda Konstrüktivist fikirlerin yine güzel bir uygulamasını sunan bir başka yapı ise Aleksei Gan’ın (1887-1942) kırsal alanlar için tasarladığı *Kırsal Köşk* tasarımıdır. (Şekil 3.58). Lodder (1983, s. 168-169).), bu yapının da metal ve cam kullanılmasına rağmen, büyük ölçüde ucuz ve bol olan ve kırsal kesimde geleneksel yapı malzemesi olan ahşaptan yapılmış üçgen bir forma dayandığını, her bir fasetin²⁴ işlevini ve mesajlarını pencereler aracılığıyla duyurduğunu ifade etmiştir. Ayrıca bu fasetleme yönteminde fasetlerin dik bir eğimle kesilmesiyle, kar ve yağmurun, girişi açık tutmak için üç yöne yağacak şekilde kanalize edildiğini belirtmiştir. Bu Kiosk’da da yine dikdörtgen yapıların, kapıları ve duvarları açıldığında kitap ve kağıtların sergilenmesine olanak veren raf ve yüzey oluştururken, kapandıklarında yine kompakt ve minimum yer kaplayan bir yapı sunduklarını da eklemiştir (Lodder, 1983). *Kırsal Köşk*, yine malzemelerin uygulanma şekli ve bu yapı malzemelerinin kullanıma uygun olarak küçültülüp gerektiğinde

²³ Üçüncü Enternasyonal (1919-1943) olarak da bilinen Komünist Enternasyonal (Comintern), Sovyetler Birliği tarafından kontrol edilen dünya komünizmini savunan uluslararası bir örgüttür.

²⁴ Ön yüz anlamına da gelen geometrik şekillerdeki düz yüzeylerdir.

açılabilmesi, hava koşullarına göre dizayn edilmiş olması ile pratikliği ve işlevselliği sergilemekte olup, Konstrüktivist fikirlerin vücut bulmuş bir örneğidir. Malzemelerin uygulanma şekli ile Klutsis'in radyo tribünleri gibi bu *Kırsal Köşk* de faktura, tektonika ve konstrüksiyon fikirlerini uygulamalı şekilde yansıtıyor gözükmektedir.



Şekil 3.58 Alex Gan, Kırsal bir kiosk için tasarım, 1926,
Christina Lodder, *Russian Constructivism*, 1983, s.169

Devrim sonrası üretilen ajitasyon standları, kiosklar ve işçi kulüpleri gibi tasarımların yanı sıra Liubov Popova (1889-1924) ve Varvara Stepanova'nın (1894-1958) tasarladığı kıyafetler de çoklu fonksiyonlarıyla dikkat çekmektedir. Bu ürünleri tasarlayan sanatçılar aynı zamanda ürünlerin tüketici ve tanıtımcısı olarak kitlelere model olmuşlardır. Konstrüktivistlerin gündelik nesnelerin tasarımının toplu üretim için endüstri ile bir çalışma ilişkisi kurduğu tek alan tekstil tasarımıdır. Popova ve Stepanova, Birinci Devlet Tekstil Baskı Fabrikasına kumaş tasarladıkları yere gidip çalışmışlardır. İşe girdikten sonra, yine Konstrüktivist ekonomiyi göz önüne alarak genellikle minimum renk ve minimum geometrik formun değişik şekillerde kullanımına dayanan çok sayıda tasarımlar üretmişlerdir. Diğer önemli bir noktada bu sanatçıların artık elle çizmek yerine cetvel ve pergel gibi araçlar kullanarak tasarımlarını oluşturmalarıdır. Bu durum da ürünlerin üretim sürecinin en

başlangıcından sonuna kadar giderek ne kadar mekanikleştiğini göstermektedir (Şekil 3.59).



Şekil 3.59 Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova'nın pergelle çizerken fotoğrafı, 1924

https://monoskop.org/File:Varvara_Stepanova_by_Rodchenko_1924.jpg

Sanatçıların her ikisi de eski yöntemleri bırakarak, tekstil tasarımını rasyonelleştirmenin yolunun, onu elbise tasarımını yöneten ilkelerle sıkı bir şekilde ilişkilendirmekten geçtiğini düşünmüşlerdir. Stepanova, 1929 tarihli bir makalesinde şu şekilde belirtmiştir:

Bugünün tekstil sanatçısının temel görevi, tekstil üzerine yaptığı işi elbise tasarımıyla birleştirmektir. Tüm zanaat çalışma yöntemlerini aşmak, mekanik cihazları devreye sokmak, tüketicinin hayatına dahil olmak ve en önemlisi fabrikadan alındıktan sonra kumaşa ne olduğunu bilmektir (Arkin, 1932, s.152-153; akt. Lodder, 1983, s.147).

Bolşevik ideolojiyi kucaklayan Stepanova, birçoğu 1923-1924 yılları arasında Birinci Devlet Tekstil Baskı Fabrikası tarafından seri olarak üretilen işçi giyim, spor giyim ve tekstil ürünlerini tasarlamıştır. Stepanova'nın basit, geometrik tasarıma sahip spor kıyafetlerinin formlarında belirleyici unsur işlev olurken, bu kıyafetler hareket kolaylığı sağlayacak şekilde üretilmiştir (Şekil 3.60) (Şekil 3.61) (Şekil 3.62) (Şekil 3.63).



Şekil 3.60 Varvara Stepanova'nın spor kıyafetleri tasarımları, 1923

<https://www.russianfashionblog.com/index.php/2013/06/constructivism-russia-1920s/>



Şekil 3.61 Varvara Stepanova, Spor Kıyafeti, 1924

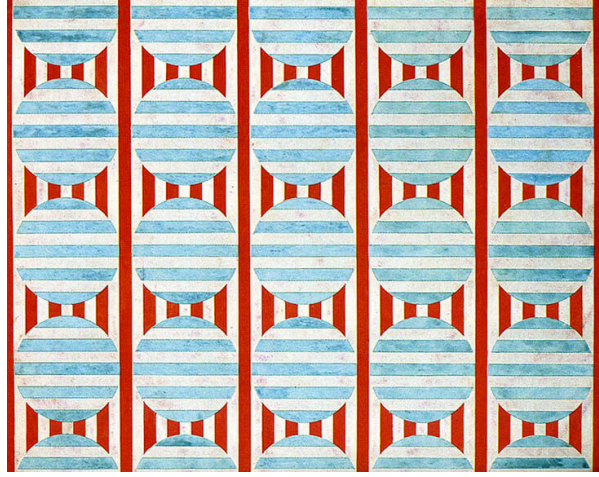
[https://monoskop.org/File:Varvara Stepanova poses in sports clothes of her own design 1923.jpg](https://monoskop.org/File:Varvara_Stepanova_poses_in_sports_clothes_of_her_own_design_1923.jpg)

Lodder'ın (1983, s. 147-148) belirttiği gibi Stepanova, gündelik hayatta gerekli fiziksel hareketlerden bağımsız olarak estetik etkiler elde etmek için biçim ve dekorasyona, organize edilmiş materyallere vurgu yapan devrim öncesi moda kavramını tamamen reddetmiş olup, birincil düşüncenin, işlevin yerine getirilmesi için olan elbise tasarımı kavramı olduğunu öne sürmüştür. Estetik kriterler kıyafet tasarımı sürecinde düzenleyici faktörler olarak enerjik bir şekilde göz ardı edilse de, Stepanova, kıyafet içinde estetik bir unsurun varlığını kabul etmiş, ancak bunun yalnızca formun işleve mükemmel uyumluluğunun ve üretim tarzının bir yan ürünü olarak ortaya çıktığını vurgulamıştır (Lodder, 1983, s. 149) Rus Konstrüktivist Liubov Popova'nın tekstil tasarımlarının cesur, geometrik, köşeli kenarları ve sadeleştirilmiş renkleri, Rusya'nın Sovyet döneminin estetiği ile alakalı fikir vermektedir. Sanatçının avangard tasarımları endüstriyel kumaş üretimiyle bütünleşirmesi ve tüketiciye sunması, Konstrüktivizm'in temel fikri olan sanatı hayat ile birleştirmenin güzel bir örneğini sunmaktadır. (Şekil 3.64) (Şekil 3.65) (Şekil 3.66).



Şekil 3.62 Varvara Stepanova'nın tekstil tasarımı, 1924

<https://www.wikiart.org/en/varvara-stepanova/textile-design-1924>



Şekil 3.63 Varvara Stepanova'nın tekstil tasarımı, 1924

<https://blog.fabrics-store.com/2021/02/23/bold-simplicity-the-soviet-textiles-of-varvara-stepanova/>



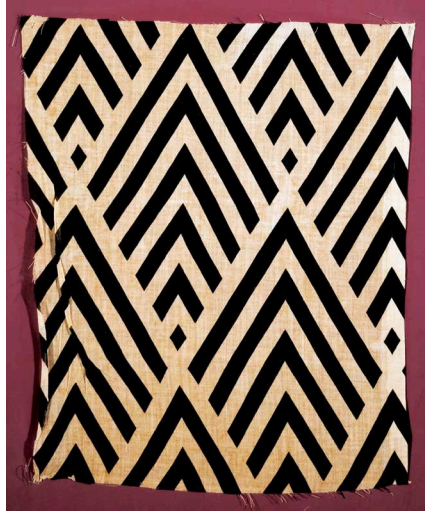
Şekil 3.64 Liubov Popova'nın 1923-24 yılına ait tasarımları

<https://www.russianfashionblog.com/index.php/2013/06/constructivism-russia-1920s/>



Şekil 3.65 Liubov Popova, Kumaş Tasarımları, Kağıt üzeri Suluboya, kağıt üzerine yapıştırılmış, 355 x 379 mm, T. & E. Tatsinian Koleksiyonu

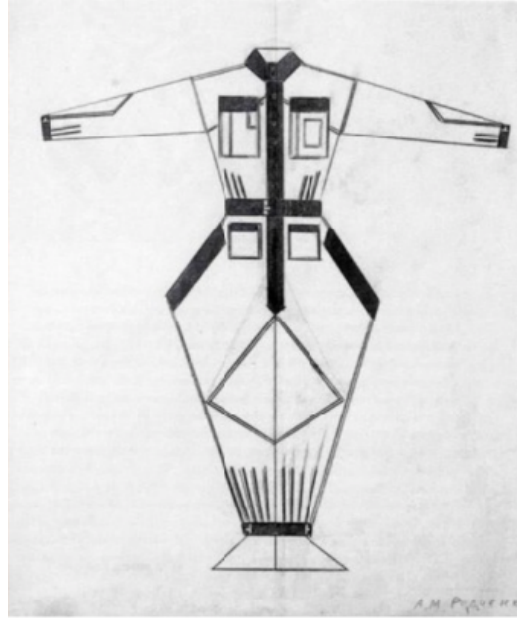
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fabric_Designs_by_Popova_01.jpg



Şekil 3.66 Liubov Popova, Kumaş Baskı Numunesi, Tretiakov Devlet Galerisi, Moskova

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fabric_Designs_by_Popova_03.jpg

Stepanova'nın moda tasarımındaki deneylerinin yanı sıra, Rodchenko da işçi sınıfı kıyafetinin özü olarak gördüğü iş önlüğü kavramını araştırarak, maksimum işlevsellik için çıkarılabilir cepler ve kollar dahil ederek, bileşenleri dikişler ve fermuarlarla vurgulayarak giysinin yapısını öne çıkarmıştır. Rodchenko'nun işçi tulumu Tatlin'in kavisli yapılarından farklı şekilde Konstrüktivizm'in sert, mekanik çizgilerini ve geometrik unsurlarını ortaya koymaktadır (Şekil 3.67). Tiyatro için de kostüm tasarlayan Popova tiyatro kostümlerinde estetik görünümü öne çıkarmaktan ziyade oyuncunun sahnedeki hareketlerini kolaylaştıracak işlevsel tulumlar olmasına önem vermiştir (Lodder, 1983, s. 149). Popova'nın 1922'de *Muhteşem Boynuzlu* oyununun 'Aktör no. 5' isimli kadın karakteri için tasarlamış olduğu gömlek, etek ve önlükten oluşan bir kıyafetin oldukça basitleştirilmiş ve mükemmel simetrik çiziminin büyük ölçüde Popova'nın Süprematist resimlerini oluşturan süzülen dörtgenlerden oluştuğu ve kıyafetin konstrüksiyonunu öne çıkaran malzemeye bağlılık ilkesine sadık kaldığı ifade edilmiştir (Kiaer, 2005, s. 130) (Şekil 3.68).



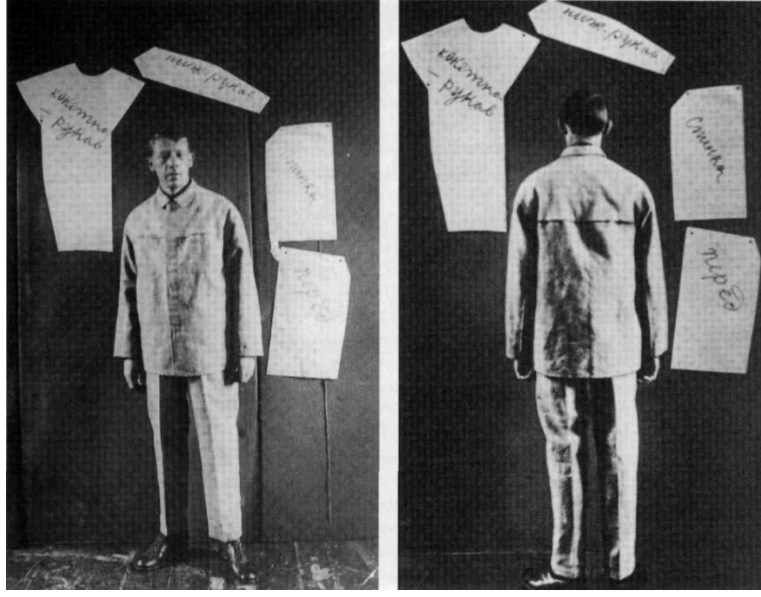
Şekil 3.67 Aleksandr Rodchenko, İşçi kıyafeti tasarımı, 1922

<https://www.russianfashionblog.com/index.php/2013/06/constructivism-russia-1920s/>



Şekil 3.68 Liubov Popova, *Aktör no.5*'in üretim kıyafeti için tasarımı, 1921, Christina Kiaer, *The Socialist Objects of Russian Constructivism*, 2005, s.131

Tatlin de bazı sade ve işlevsel kıyafet tasarımları üretmiştir. Kiaer'in (2005, s. 76-78) belirttiği gibi Tatlin'in 1924-1925'de yapılmış, alışılmadık derecede kutulu bir görsel forma sahip erkek spor kıyafetinin pamuklu keten kumaşı, diğer geleneksel yünlerinden daha kolay temizlenmesiyle hijyenik olurken, ceketin geniş, kutulu şekli rahat bir alternatif olarak, hareket özgürlüğüne izin vermektedir. Ayrıca kıyafetin sadeliğinin ve standardizasyonunun onu endüstriyel üretim sürecine uygun hale getirdiği de belirtilmiştir (Şekil 3.69).



Şekil 3.69 Vladimir Tatlin, erkek spor takım elbisesi, 1924-1925, Christina Kiaer, *The Socialist Objects of Russian Constructivism*, 2005, s.75

Konstrüktivistlerin kendi fikirlerini en iyi ifade edebilecekleri alanlardan biri de, Konstrüktivist bir mekanı yansıtacak olan tiyatrodur. Gündelik hayatın taklidi olmayan yeni inşa biçimleri yaratılan tiyatro, yeni hayatın ajitatörüne, bir okula, yaratıcı formlar için bir tribüne dönüşecek olup Konstrüktivizm'in bir biçim değil metot olduğunu gösterecektir (Bann, 1974, s. 46-47). 1920'de Vsevolod Meyerhold'un (1874-1940) deneysel tiyatrosu özellikle de onun sahne 'Biyomekaniği' Konstrüktivist fikirlerin tiyatrodaki uygulanmasıdır. Bu teknik, 1900'ler ve 1910'ların başındaki Sembolizm deneyleri takiben, devrimci dönemdeki ve 1920'lerdeki tiyatro çalışmalarını karakterize etmektedir (Burry, 2012, s. 371-372). Tiyatroyu proletarya diktatörlüğüne bağlamanın bir yolu olarak Meyerhold, psikolojik gerçekçiliği ve bireysel duyguların rolünü bir kenara atarak oyunculuğu kişisel olmayan, bilimsel ve mekanik bir sürece indirgemıştır (Lodder, 1983, s.170). Sanatın mekanik, fizyolojik ilkelere dayanması gerektiği inancına bağlı kalarak, Meyerhold, oyuncularını diğer etkinliklerin yanı sıra, spor (boks, eskrim, jimnastik), sirk ve askeri tatbikatlarda bulunan fiziksel hareketlere dayanan biyomekanik etütler ile eğitmiştir (Harte, 2009, s.156). Geleneksel tiyatrodan farklı şekilde sentetik bir rol yapma biçiminin ortaya çıkartıldığı geleceğin tiyatrosunun amacı yeni mitler, yeni bir bilinçlilik ve yeni bir

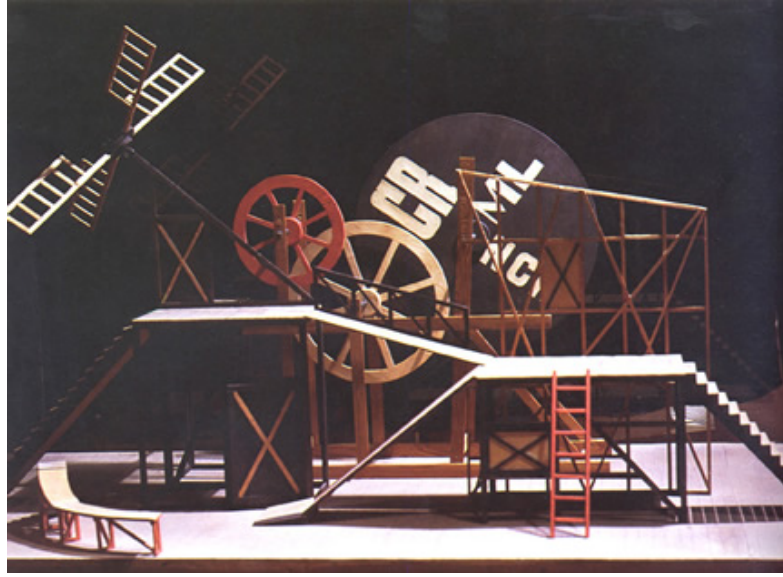
insanın yaratılmasıyla, izleyicinin ve oyuncunun aktif katılımcı olduğu bu tiyatrodaki seyirci ve oyuncular arasındaki bariyerler silinmiştir (Gutkin, 1994, s.183).

Bir teatral teknik olarak biyomekanik, iki ana çağdaş hareketten yararlanmaktadır. Bu iki ana hareketten Taylorizm Amerikalı makine mühendisi Frederick Winslow Taylor tarafından icat edilmiştir. Taylor hem işçinin işini kolaylaştıracak hem de daha fazla üretkenliğe yol açacak pürüzsüz, ritmik, ekonomik hareketler yoluyla fabrika çalışanlarının verimliliğini en üst düzeye çıkarmaya çalışmıştır. Taylor, dinlenme dakikalarını da içeren ritmik, kesin hareketlere sahip bir çalışma döngüsü sistemi önermiştir. Bu yöntem Amerikan, kapitalist kökenlerine rağmen, üretimi artırmanın bir yolu olarak Lenin tarafından onaylanmıştır. O ve Troçki, şair, devrimci ve fabrika işçisi Alexei Gastev'in Taylorizm versiyonunu onaylamışlardır. Meyerhold, Gastev'den biyomekanik kaynağı olarak hiçbir zaman bahsetmese de, Taylorist ilkeleri 1921'den başlayarak, tam Gastev'in deneyleri sırasında başlayan dramatik prodüksiyonlara açıkça uygulamıştır. Bu yöntem, aktörlerin hareketlerini daha kesin hale getirmenin yollarını önermiştir. Aynı zamanda, Meyerhold'un prodüksiyonlarının toplam süresini bazı durumlarda bir saat veya daha fazla azaltmasına olanak vermiştir. Meyerhold ayrıca Ivan Pavlov'un koşullandırılmış refleksiyle alakalı teorisinden de faydalanarak oyuncuyu içsel, kişiselleştirilmiş duygularla başlatmaya ve onları jestlere, ifadeler ve fiziksel hareketlere ilham vermek için kullanmaya teşvik eden Stanislavsky'nin yöntemiyle doğrudan çelişerek, evrensel duygular üretmek için oyuncunun mekanik hareketleri kullanmasını istemiştir (Burry, 2012, s.372).

Meyerhold'un biyomekaniğine, 1920'lerin başlarında Konstrüktivist sahne tasarımları eşlik etmiştir. Meyerhold, oyuncunun vücudunu performansın anahtarı olarak kullandığı gibi, Popova ve Stepanova gibi Konstrüktivist işbirlikçileri, Meyerhold'un o dönemin başlıca yapımlarını tamamlayan çeşitli tekerlekler, oluklar, rampalar ve diğer mekanik cihazlardan oluşan makine benzeri setler üretmişlerdir (Burry, 2012, s. 373). Belçika oyun yazarı Fernand Crommelynck'in (1886-1970) 1920 tarihli güldürüsü, *Muhteşem Boynuzlu* ve on dokuzuncu yüzyıl Rus oyun yazarı Alexander Sukhovo-Kobylin'in (1817-1903) 1869'deki *Tarelkin'in Ölümü* yapımlarının ikisi de 1922'de üretilmiştir.

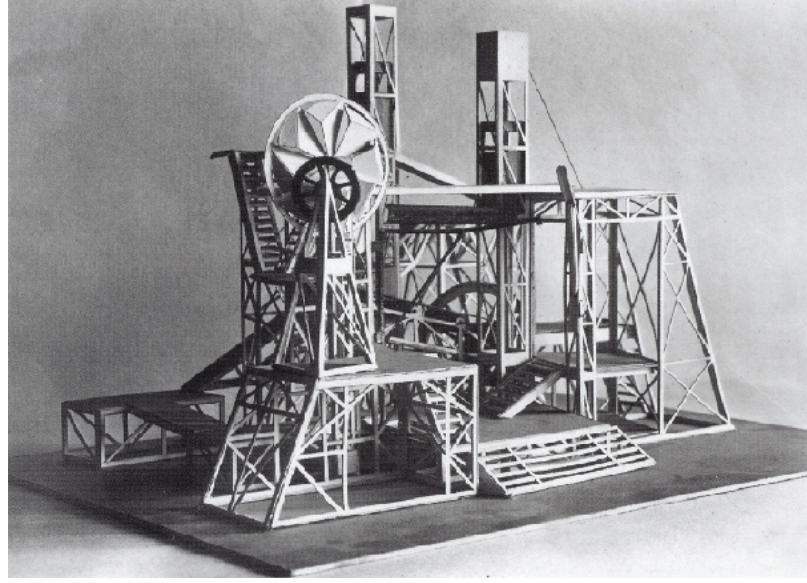
Popova'nın Nisan 1922'de Moskova'da açılan *Muhteşem Boynuzlu* için tasarımları, oyuncular için işçi kostümleri ve merdivenler, kapılar, iskele ve döner tekerleklerden oluşan, oyuncuların oyun boyunca sürekli hareket halinde olmalarını gerektiren büyük bir ahşap oyunculuk aparatı içermiştir (Şekil 3.70). *Muhteşem Boynuzlu* için cihazını anlatan Popova'nın, kapıların, pencerelerin ve tekerleklerin hareketin her anının kinetik anlamını vurgulaması ve yükseltmesi gereken hareket ve hızlarda nasıl döndüğünü vurguladığı, onun setlerinin, Meyerhold'un oyuncularının

akrobatik biyomekanik hareketleriyle yakından örtüşen bir dinamizmi veya kinetik anlamı beslediği ifade edilmiştir (Harte, 2009, s.157). Popova'nın *Muhteşem Boynuzlu* yapımına benzer bir yaklaşım Vesnin'in Kamerny Tiyatrosunda Chesterton'un 1923 yapımı *Perşembe Günü Adam* prodüksiyonu için yaptığı sette görülebilmektedir. Bu prodüksiyonun seti endüstriyel yapılardan türetilen unsurların yanı sıra iskele, merdiven ve asansör gibi daha spesifik kentsel unsurları içeren çok daha karmaşık bir yapı üzerine canlandırılmıştır (Şekil 3.71).



Şekil 3.70 Liubov Popova, *Muhteşem Boynuzlu* için set tasarımı, 1922

<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html>



Şekil 3.71 Alexander Vesnin, *Perşembe Günü Adam* için set tasarımı, 1923

https://monoskop.org/Vesnin_brothers

Devrim öncesi *Güneşe Karşı Zafer* operasında, makina sayesinde doğaya meydan okuyan, ona üstün gelen yeni insanın prototipi farklı kostümler ve alışılmışın dışında performanslar ile gösterilmiştir. Çünkü bu çağda yeni bir toplum inşası düşüncesinin yanı sıra ortaya çıkan başka düşünce Nietzsche'nin ve mistik yazarların da bahsettiği bir üst-insan²⁵ modelidir. Teknolojinin, başrolde insanın olduğu, yeni bir üst-insanın yaratılmasında ve yeni kurulacak düzende herşeyi mümkün kılabilen bir araç olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla bu sayede yeni toplumun bireyi de eski toplumun bireyinden daha farklı olacaktır. Burada önemli olan yeni kolektivist ideal ile toplum olarak gelişme kaydedilirken, yeni kurulacak toplumun bireyinin de geliştirilmesi, toplumu yansıtacak özelliklere sahip olarak öne çıkmasıdır. Yeni kurulacak düzenin ve toplumun bireyi üst teknolojiye, makinaya hakim olmakla

²⁵ Nietzsche'nin Üst-insan kavramı kendine tamamen hakim olmuş ve insan doğasını aşmış bir insan anlayışına atıfta bulunur. Özünde, bir Üst-insan, insanlık durumunun esaretini aşmış ve özgürleşmiş bir duruma erişmiş bir kişidir. Bu kişi sürü anlayışının getirdiği geleneksel değerlerden kopup yaşamda kök salacak kendi değerlerini yaratacak kişidir. Ouspensky ise bu kavramı süper insan olarak ifade etmiştir. Ouspensky'e göre insanlar kendi hayatlarını kendileri organize edebilecek kapasiteye sahip olmadıkları için daha güçlü ve yüksek özelliklere sahip, psikolojik olarak evrimleşmiş bir insana ihtiyaç vardır. Daha önce dinlerde de böyle bir insana ihtiyaç olduğu belirtilmiştir. Bu süper-insan, uygarlaşmaya ihtiyacı olan halka hali hazırda insanlığın elinde olmayan yeni fikirler, yeni kavramlar ve yeni bir bilgi getirir. Onun başlıca görevlerinden biri, bu yeni bilginin eksiksiz bir şekilde iletilmesidir.

kalmayacak aynı zamanda daha bilinçlenmiş ve kendi yeteneklerini de geliştirmiş olacaktır. Matyushin'in GINKhUK'ta geliştirdiği, insanın mevcut uzay algısının yetersizliğinden yola çıkarak, görüş alanını 360 dereceye kadar genişletmeyi amaçlayan göz egzersizi de, bireyin algısını geliştirmeye yönelik olarak buna örnek verilebilir. Tiyatroda kullanılan biyomekanik teknikleri de mekanik hareketlerle bireyin bir makina gibi hareket etmesini, neredeyse üst-insan modeli bir makinaya dönüşmesini öngörmektedir. Aslında burada uygulanan yöntemin de, *Güneşe Karşı Zafer* operasında uygulanana benzer şekilde bir tür biçimcilik olduğu söylenebilir. Fütürist şairlerin zaumny şiirlerinde de herhangi bir anlama tekabül etmeyen, ancak kendi kendine yeten sözcüklerin önem kazanmasına benzer şekilde *Güneşe Karşı Zafer* operasında da oyuncular alogizm yöntemi ile izleyiciyi şaşırtan, herhangi bir anlama sahip olmayan, ancak biçimsel zenginliğe sahip hareketler yapmakta olup, bu şekilde yabancılaşma efekti çok uç sınırlara götürülmektedir. Malevich'in Süprematizm ile yapmaya çalıştığı şey de izleyicinin görmeye alışık olduğu doğa formlarının dışındaki geometrinin soyut formlarıyla bir tür yabancılaştırma uygulamaktır. Edebiyatta Rus formalistlerin dilin iletişim için basit ve şeffaf bir araç olmaktan öte olduğu, kelimelerin, gösterdikleri nesnelere bu kadar bağlanmadıkları fikirlerinden de etkilenen sanatçı, sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ötesinde derin anlamların algılanabileceği fikrine ulaşarak mutlak/ideal formlar kabul ettiği, doğada bulunmayan temel geometrik motifleri kullanmıştır. Rus biçimciler de edebiyatta alışıldık anlamın ve bağlamın dışına çıkarak, okuyucuyu algının otomatik halinden uzaklaştırarak ve biçimi ön plana çıkararak okuyucuya bir tür yabancılaşma uygulamaktadırlar. Örneğin Rus biçimcilerden etkilendiği düşünülen Bertolt Brecht'in (1898-1956) bir oyununda, bir erkek karakter, rolün doğallığı ve aşinalığı yok edilerek ve rol yabancılaştırılarak izleyicinin özel erkeklik durumuyla ilgilenmesini sağlamak için bir kadın oyuncu tarafından canlandırılmaktadır (Selden, Widdowson ve Brooker, 2005, s.14). Aynı şekilde oyuncunun seyircinin duygularıyla özdeşleştiği klasik bir sahnenin yerine Konstrüktivist bir yapımda biyomekanik hareketlerle, kostümlerle ve teknolojinin yoğun kullanımı ile farklı biçimlerin yaratılması da bir tür yabancılaşma uygulamaktadır. Bu biçimcilik ve yabancılaşma yöntemi ile yeni toplumun ve insanın prototipi yaratılmıştır. Çünkü yeni toplum ve bu toplumun üst-insanı da eski topluma bir o kadar yabancı olacaktır.

1923'te Tatlin, Petrograd Sanat Kültürü Müzesi'nde Khlebnikov'un *Zangezi* adlı oyununu gerçekleştirmiştir. Tatlin, Khlebnikov'un sesin temel yapı elemanı olduğu kelimelerin inşası düşüncesine, farklı yüzeyler ve şekillerde çeşitli malzemelerle inşa edilen somut yapıda bir karşılık bulmaya çalışmıştır. Sanatçının anlayışına göre, belirli renk ve form kombinasyonları, belirli seslere karşılık gelmekte olup, ışık ve kostümler de yapımda önemli rol oynamıştır. Tatlin *Zangezi* için şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu üretim, sözcüğün bir yapı birimi, malzemenin de organize bir uzam birimi olduğu ilkesine göre gerçekleştirilmiştir. Khlebnikov'un kendisi bu üst-anlatıyı, anlatılardan inşa edilmiş bir mimari eser ve her anlatıyı, sözcüklerden inşa edilmiş bir mimari eser olarak nitelendirmiştir. Sözcüğü plastik bir malzeme olarak görmektedir. Bu materyalin özellikleri, dilsel durumu oluşturmak için onunla çalışmayı mümkün kılmaktadır (Bann, 1974, s. 113).

Khlebnikov'un bu yaklaşımı, Tatlin'e bu üretim için çalışma fırsatı sunmuş olup, sözlü konstrüksiyona paralel olarak malzeme konstrüksiyonunun geliştirilmesine karar verilmiştir. Tatlin bu seslerin doğasını ortaya çıkarmak için, farklı şekillerde işlenmiş farklı malzemelerin yüzeylerini almıştır (Lodder, 1983, s. 209)

Tatlin ve Rodchenko'nun yanı sıra, onlardan Konstrüktivizm'in yorumlanması ile alakalı farklı fikirlere sahip olan, ancak Rus Konstrüktivizm'i için önem teşkil eden diğer iki sanatçı Pevsner kardeşlerdir. Her ikisi de yüksek öğrenimlerinin önemli bir bölümünü Batı Avrupa'da almış olan sanatçılardan Antoine Pevsner (1886-1962), Kübizm ile deneyler yaptığı 1911'den itibaren aralıklı olarak Paris'te sanat eğitimi almıştır. Gabo ise Münih'te ağırlıklı olarak bilimsel bir eğitim almış olup, burada tıp ve doğa bilimleri ile mühendislik kurslarına gitmiştir. Ağabeyi ile karıştırılmamak için adını değiştiren Naum Gabo, sanat tarihçisi ve eleştirmen Heinrich Wölfflin'in (1864-1945) derslerine katılmıştır.

Diğer Konstrüktivist sanatçılardan ideolojik olarak 'Gerçekçi Manifesto' ile ayrılan Pevsner kardeşler sanatın dönüşeceği üretim sanatını kabul etmeyip sanatı kendi içinde değerlendirmişlerdir. Pevsner kardeşler, sanatın politika ve propaganda amacı taşımaması gerektiğini savunmuşlardır. 1920 civarında, Tatlin ve çevresindeki grup, resim ve heykelde deneysel Konstrüktivizm'i terk edip kendilerini üretim sanatına adadıktan sonra, Gabo ve Pevsner tarafından kendi apolitik sanatsal ideallerini diğerlerinin üretim sanatından ayırdıkları Gerçekçi Manifesto yayınlanmıştır. Manifestoda onların sanatsal görüşlerini destekleyen şu ifadeler yer almaktadır:

Sadece hayat ve onun yasaları gerçektir..Etkili varoluş en yüksek güzelliştir..Hayat rasyonel olarak soyutlanmış hakikatleri bir idrak ölçüsü olarak bilmez, eylem hakikatlerin en yücesi ve en emindir. Bunlar hayatın kanunlarıdır. Sanat soyutlama, illüzyon ve kurgu üzerine kurulursa bu yasalara dayanabilir mi? (Bowlt, 1976, s. 212).

I. Dünya Savaşı çıkınca Almanya'dan ayrılıp Norveç'e yerleşen Gabo, orada 1915-1916 yılında bir dizi kafa ve tam figür yapmaya başlamıştır. Gabo bu heykellerinde geleneksel heykeldeki kütselliği bırakarak, uzamsal sınırları tanımlamak için karton ve ahşap kullandığı soyut, matematiksel yapılar kullanmıştır. Sanatçının ürettiği üç boyutlu yapılardan ilki olan, 1915 tarihli *İnşa Edilmiş Kafa No.1* eserinde Gabo, ahşabı ve 'stereometrik'²⁶ yöntemi kullanarak, kütlelerin var olduğu alan görünür kılınsın diye mekanı mutlak bir heykel ögesi olarak sunmaya çalışmıştır (Lodder, 1983, s. 35) (Şekil 3.72). Fizik dersi de alan Gabo, matematiksel formüllerin kesin ölçümlerini gösteren üç boyutlu modeller yapmayı öğrenmiştir. 1916 yılına ait *İnşa Edilmiş Kafa No.2*, *İnşa Edilmiş Kafa No.1* eseriyle karşılaştırıldığında eğrisel hatlar azalmakla beraber daha keskin köşeler ve daha fazla geometrik planın bir araya getirilmesiyle daha girift bir yapı sunmaktadır (Şekil 3.73).

Gabo'nun baş heykellerinde, eğrisel düzlemlerin farklı şekillerde ve yönlerde yerleştirilmesi ile yaratılan ışık ve gölge etkileri, yapısal heykelin detaylarını belirginleştirmektedir. Bu etki özellikle *İnşa Edilmiş Kafa No.2* çalışmasında belirgindir. Kübizm etkilerinin de görülebileceği bu yapısal çalışmalar, uzamla kurdukları ilişkide uzamı yeniden tanımlıyor görünmektedirler. Çalışmaların matematiksel ve keskin yönü göz önüne alındığında sanatçının almış olduğu teknik eğitimin etkisi görülebilmektedir. Pevsner'in, 1923-1924 yılına ait *Baş* çalışması ise selüloit malzemedan düzlemlerin çeşitli yoğunlukları ve yönleri aracılığıyla ışıktan yararlanmıştır (Şekil 3.74). Alışıldık heykel görünümünün tersine, malzemenin şeffaflığı ve ışığın geçişinden dolayı ağırlığı yokmuş gibi durmakta olan eser her açıdan farklı düzlemler sunmaktadır. Gabo'nun baş heykelleriyle karşılaştırıldığında bu eser, kullanılan malzemenin şeffaflığı ve ışığı geçirmesiyle daha hafif, ağırlıksız bir görüntü sunmaktadır. Şeffaf malzemenin yoğunluğu, kalınlığı ve bir diğeriyle bir araya gelme şekli malzemenin rengini etkilerken, Gabo'nun çalışmasında bu etki kartonun ışıklı ve gölgeli alanlarıyla yaratılmıştır. Ayrıca Gabo heykelin parçalarını

²⁶ Katı cismin veya bir boşluğun hacminin ölçülmesi

oluştururken oval düzlemleri daha çok kullanmışken, Pevsner ise kendi heykeline eğrisel düzlemleri sadece heykelin burun kısmında kullanmıştır.



Şekil 3.72 Naum Gabo, *İnşa Edilmiş Kafa No.1*, 1915, Üç boyutlu Kontraplak, 53.5 × 45 × 34.5 cm, Stadel Müzesi, Frankfurt

<http://peupledepapier.blogspot.com/2015/12/naum-gabo.html>



Şekil 3.73 Naum Gabo, *İnşa Edilmiş Kafa No.2*, 1916, Büyütülmüş versiyonu 1964, Çelik, 176 × 124 × 124.3 cm, Tate Galerisi, Londra

<https://insidersoutsidersfestival.org/event/naum-gabo/>



Şekil 3.74 Antoine Pevsner, *Baş*, 1923–1924, Plastik (Selüloz Nitrat), 77 × 59 × 92 mm, Tate Galerisi, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pevsner-head-t02241>

Gabo bu baş ve gövde eserlerinin yanı sıra metal ve şeffaf malzemelerden açık geometrik şekillerin konstrüksiyonlarını içeren soyut heykeller de yapmıştır. *Kolon* çalışmasında şeffaf malzemelerin benimsenmesi, görsel açıdan hafiflik hissini de arttırmıştır. Oldukça matematiksel, makina benzeri bu eser, kullanılan farklı malzemelerin bir araya getirilme ve yapılandırılma şekliyle modern heykelin çağdaş bir örneğini sunmaktadır (Şekil 3.75) Gabo'nun plastikten üretilen *Torsiyon için Model* kinetik eseri yine şeffaf yapısıyla ve ışığı geçirmesiyle ağırlıksız, hafif bir görüntü sunmaktadır (Şekil 3.76). Bükülme anlamına gelen torsiyon, heykelin bükümlü biçimini ortaya koymaktadır. Heykelde birim elemanların ve kullanılan malzemenin minimuma indirgenmesiyle eser saf bir soyut biçime ulaştırılmıştır. Bu eserin daha farklı bir versiyonu kamusal alan için 1975 yılında üretilmiş olup, Londra'daki St. Thomas hastanesinin önündeki havuzun merkezine yerleştirilmiştir (Şekil 3.77).



Şekil 3.75 Naum Gabo, *Kolon*, 1923 (1937'de yeniden üretilmiş), Perspektif, ahşap, metal ve cam, 104.5 x 75 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

<http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit3-27-1.asp>



Şekil 3.76 Naum Gabo, *Torsiyon için Model*, 1928, Plastikler (selüloz nitrat ve diğerleri), 8.9 × 9.5 × 9.5 cm, Tate Galerisi, Londra

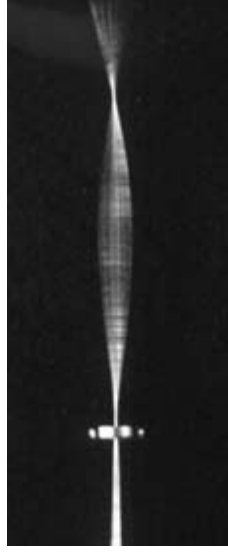
<https://www.wikiart.org/en/naum-gabo/model-for-torsion-1928>



Şekil 3.77 St Thomas's Hastanesi Bahçesi, Londra

https://www.gardenvisit.com/gardens/st_thomas_hospital_garden

Gabo'nun *Duran Dalga* çalışmasında ise bir elektrik motoruna bağlı ince bir metal çubuk hızla titreşerek hızlı, çırpınan hareket dalgaları üretmektedir (Harte, 2009, s. 154) (Şekil 3.78). Gabo'nun bu çalışması kinetik heykelin tam bir örneğini sunarken, heykelin hareketi de estetik bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Burada Gabo'nun hareketi gösterme şekli, zaman unsurunu yapısına dahil ederek üç boyutlu çalışmasını dört boyutlu hale getirmektedir (Lodder, 1983, s. 40). Bir tür makina gibi çalışan heykel uzamla dinamik bir ilişki içerisinde olup, birim zaman içerisinde değişen hareketi de tasarıma katarak dördüncü boyuta farklı bir açılım getirmektedir.



Şekil 3.78 Naum Gabo, *Kinetik Konstrüksiyon (Duran Dalga)*, 1919-1920 (replika 1985), Metal, ahşap ve elektrik motoru, 61.6 × 24.1 × 19 cm, Tate Galerisi, Londra

<http://radicalart.info/kinetics/StandingWaves/index.html>

Lodder'ın belirttiği gibi, Gabo'nun biçime daha çok matematiksel yaklaşımları olan konstrüksiyonları ile Tatlin'in daha vurgulu, dokusal, soyut çalışmaları arasında önemli farklılıklar vardır. Lodder, Tatlin'in çıkış noktasının, malzemelerin niteliklerine ve bunların uzamdaki yan yana duruşları ve etkileşimlerine olan ilgi olduğunu, Gabo'nunkinin ise formun yapısının ve onun içsel uzamsal imalarının kesin bir analizi olduğunu ifade etmiştir. Gabo'nun daha sonra uygun bir malzemede uygulayacağı fikir veya görüntü ile başladığını ve herhangi bir şans eseri malzeme kombinasyonundan yararlanmadığını vurgulamıştır. Ayrıca Lodder, Gabo ve Pevsner'in anlaşmazlıklarını Gerçekçi Manifesto'da açıkça ortaya koyduklarını, Gabo'nun sanatını 'Konstrüktivist' yerine 'Konstrüktif' olarak adlandırarak bu ayrımı sürdürdüğünü dile getirmiştir (Lodder, 1983, s. 38-40). Gabo'ya göre sanattaki 'Konstrüktif' fikrinin temeli, sanatın doğasına ve yaşamdaki işlevlerine tamamen yeni bir yaklaşımda yatmaktadır; ona göre sanatın üzerine inşa edildiği iki temel unsur, yani içerik ve biçim, konstrüktif bakış açısından bir ve aynı şey olup, bu ikisi birbirinden ayrılmamaktadır (Bann, 1974, s. 210)

3.2.3 Devrim Sonrası Dönüşen Süprematizm

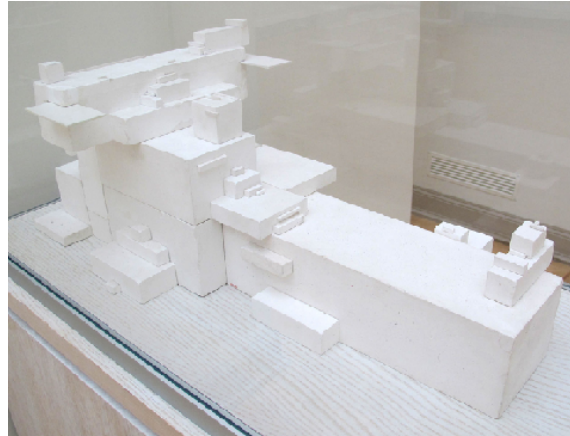
1917 devriminden sonra ortaya çıkan ve görevini topluma hizmet etmek olarak gören Konstrüktivizm'in aksine, Malevich sanatın devrime ve gelecekteki gelişmelere yol göstermesi gerektiğine inanmaktadır. Daha önce sanat için sanat anlayışını taşıyan hatta bunun ötesinde sanatını manevi bir boyuta taşımak isteyen ve ona uhrevi amaçlar yükleyen Malevich de devrim sonrasında sanatının ilkelerinde değişiklikler yapmıştır. Devrim sonrası Konstrüktivist sanatçılar üretim teorileri etrafında kendilerini devrime adanmış olup, sanatlarını da toplumun hizmetinde uygulamaya koymuşlardır. Süregelen Süprematist-Konstrüktivist rekabette Malevich de bunun dışına çıkamamıştır. Eskiden daha ruhsal açılımlar yaptığı sanatına, devrim sonrası yaşamı şekillendirecek ve yeni toplumu yönlendirecek bir araç olarak da bakmıştır.

Konstrüktivizm sanatçılar arasında yayılırken ve Konstrüktivist projeler gündeme otururken, Malevich de büyük ihtimalle kendi Süprematist sanatını yaymak ve haleflerini yetiştirmek amacıyla 14 Şubat 1920'de Vitebsk'te Unovis grubunu kurmuştur. Malevich'in yönettiği bu yeni grubun çekirdeğini Vera Ermolaeva (1893-1937), El Lissitzky (1890-1941), Nikolai Suetin (1897-1954), Lev Yudin (1903-1941), Ilya Chashnik (1902-1929), Nina Kogan (1889-1942), Lazar Khidekel (1904-1986) ve Evguenia Magaril (1902-1987) oluşturmuştur. Unovis grubu, tüm görsel sanat türleri için geniş bir dönüşüm programı sunmuştur. Kasabanın atmosferini yansıtan okuldaki hareketli sanat hayatının yanı sıra konferanslar, yeni sanat üzerine tartışmalar, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm ilkeleri üzerine dersler içeren akşam çizim gösterileri ve sergiler yapılmış olup, Vitebsk'ten sonra ülkenin her yerinde Unovis grupları oluşturulmuştur (Kovtun, 2014, s. 34). Bununla beraber Unovis, Vitebsk'te Kruchenykh-Matyushin operası *Güneşe Karşı Zafer* gibi birçok tiyatro yapımına imza atmış olup, birçoğu Vitebsk'te gerçekleşen birçok sergi düzenlemiştir (Kovtun, 2012, s. 214).

1917'den sonra devrim düşüncesiyle beraber Süprematizm de, özellikle devrim sonrası etkisini hissettiren sanat hareketi Konstrüktivizm'in etkisiyle farklı yönlere gitmiştir. Malevich sonunda Süprematizm'i üç boyutlu objelere de taşımıştır. Bu objelerden bazıları porselen gibi günlük kullanıma uygun nesnelere, bazıları da yine onun kozmik anlayışına ve felsefesine bağlı kalan projelerdir. İkinci gruptaki projeler onun mimari alanına da girerek, 1920'lerin başlarında, form problemlerini üç boyutta incelediği ve Süprematist şehirlerin, uzayda asılı gezegenler ve uyduların konusunu

oluşturduğu çizimler ve modellerdir. 1920 gibi erken bir tarihte Malevich ve Unovis grubunun üyeleri tarafından modellenen Süprematist yapılar olan 'arkitektonlar' gerçekleştirilmiştir. Malevich'in bu yapıları, üç boyutlu dikdörtgen formların karmaşık, simetrik ve asimetrik yığılmalarıdır (Lodder, 1983, s. 160) (Şekil 3.79) Shatskikh'in de belirttiği gibi onun arkitektonları aynı zamanda yeni bir mimarinin dünyevi öncüleri olup, arkitektonların uzaya yükselen ve dünyalılarının yaşadığı enstalasyonlar olan planitlere dönüştürülmeleri gerekmektedir. Planitler, insan yapımı gezegen olarak da ifade edilmiştir (Shatskikh, 2014).

Planitler dünyanın yüzeyinden kozmosa doğru akan, yüzen şehirler veya uzay gemileri anlamına gelmektedir (Taidre, 2014, s. 124). Süprematizm'in bu uzamsal boyutunu özetlemenin yanı sıra, uzayda bulunan konutlar olan planitlerin aynı zamanda, dünyanın yerçekiminden kurtulma anlamında uzayın, sosyal ve kişisel kurtuluş için güçlü bir metafor olarak hareket edebileceğine dair devrim sonrası düşünceyi de yansıttığı ifade edilmiştir (Lodder, 2019, s. 281). Devrimden sonra Malevich, insanın kozmosa girmesi, gezegenler arası uçuş gibi fikirlerine birkaç kez geri dönmüş olup, çeşitli eserler yayınlamıştır. Malevich'in en güçlü fikirlerinden birinin, ağırlıksızlık sistemi içindeki ağırlığın dağılımı ve yerçekimine, yani yeryüzü ilişkilerinin koşullarına ve mantığına bağlı bir formun olmadığı bir görsel yapının yaratılması olduğu ve onun sanat eserini bağımsız bir gezegensel dünya olarak yorumladığı belirtilmiştir (Kovtun, 2014, s. 30).



Şekil 3.79 Kazimir Malevich, *Alfa Aktitekton*, 1920

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_malevich_alpha_architecton_1920_01.JPG

Malevich'in arkitektonlarına benzer bir yapı da Lissitzky'nin prounlarıdır. Konstrüktivizm'in önemli örneklerini veren Lissitzky, Konstrüktivizm'den önce zaten Vitebsk sanat okulunda tanıdığı Malevich'in Süprematizm'inden etkilenmiş olup, bu konuda çalışmalar yapmıştır. Lissitzky'nin prounları²⁷, uzayda yüzen iki ve üç boyutlu geometrik şekillerden oluşan çeşitli kompozisyonlardır. Bazen aksonometrik²⁸ olarak tasvir edilen bu formlar, sanatçının Süprematist teorilerinin mimari alanına doğru genişlemesini temsil etmektedir (Arnason & Mansfield, 2012, s. 204). Lissitzky, proun adını verdiği kompozisyonlarını resim ve mimari arasında bir tür geçiş olarak değerlendirmiştir. Khidekel'in (2019, s. 162) de belirttiği gibi değişen eksenlere sahip temel formları bir araya getiren resimler, iki boyutlu olmalarına rağmen, uzamsal karışımların çoklu perspektiflerini sağlamaya çalışmıştır. Lissitzky'nin, prounu sifıra ulaşmış şekilde avangard gelişmelere kendi katkısını temsil eden, resim ve arkitektonik izdüşümlerin bir birleşimi olarak tamamen yeni bir sanat formu olarak gördüğü belirtilmiştir.

Malevich'in mimari yapıları olan arkitektonları gibi, Lissitzky de hem Süprematizm'in hem de Konstrüktivizm'in büyük şekilde etkisini yansıttığı, içine hem aksonometrik unsurlar hem de geometrik unsurlar yerleştirdiği, kontrplakta yağ ve kumla boyanmış *Şehir* eserini tasarlamıştır (Şekil 3.80). Bu çalışmada sanki Süprematizm'in dikdörtgenleri üç boyutlu hale getirilerek ve birbiri üstüne yerleştirilerek yapılandırılmıştır. Bu hacimsel dörtgenlerin yerleştirilme şekli büyük ölçüde Malevich'in arkitektonlarını anımsatmaktadır. Köşegen gelen dikdörtgen planlar resimdeki dinamizm unsurunu arttırarak merkezde birleşmektedir. Merkezdeki daire ışık tutulmuş gibi parlamakta olup, asimetrik yığılmaları içine almaktadır. Lissitzky'nin *Şehir* eseri *Proun Odası* çalışmasından önceki adımı temsil ediyor görünmektedir. Görüldüğü üzere *Şehir* eseri de çeşitli geometrik elemanların üst üste

²⁷ Rusça 'Proyekt Utverzhdzenia Novogo' olarak İngilizce olarak 'Project for the affirmation of the new' olarak geçmektedir. Türkçeye 'yeni olanın onaylanması projesi' olarak çevrilebilir.

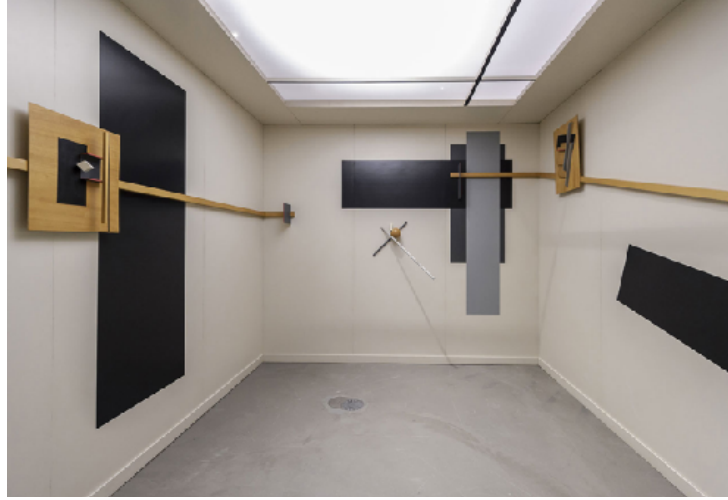
²⁸ Gerçek veya ima edilen dikey çizgilerin uzamsal durgunluk yanılması vermek için birleştiği Rönesans doğrusal(bilimsel) perspektifi, on beşinci yüzyılda Leon Battista Alberti tarafından kodlanan bir sistemi izler. Bir yapı veya ekipman parçası için tasarımlarda doğrusal perspektifinin kullanılmasındaki sorun, sistemin illüzyonizm elde etmek için çarpıtmaya dayanmasıdır. Bu, sanatçılar ve müşterileri için herhangi bir zorluk oluşturmazken, bu şekilde oluşturulmuş bir şeyin tam bir kopyasını oluşturmaya çalışan biri için büyük sorunlara neden olur. On dokuzuncu yüzyılda askeri mühendisler tarafından geliştirilen ve haritacılar ve mimarlar tarafından benimsenen aksonometri, farklı bir yaklaşım kullanır. Aksonometrik projeksiyonlar, formlar arasındaki ilişkileri doğru bir şekilde haritalayarak bir nesnenin ölçeğini ve bileşenini korur. Bu tür diyagramlar doğrusal perspektifte resimlemeye alışkın izleyiciler için tıpkı tanıdık nesnelerin Kübist temsillerinin okunmasının zor gelmesi gibi kafa karıştırıcı olabilir. El Lissitzky gibi konstrüktivistler, aksonometride Rönesans resim uzayının geleneklerinin üstesinden gelmenin bir yolunu bulmuşlardır (Arnason & Mansfield, 2012)

bindirilmesi ve aynı renk tonlarının kullanımı ile *Proun Odası* ile benzerlikler taşımaktadır (Şekil 3.81).



Şekil 3.80 El Lissitzky, *Şehir*, 1919-20, Kontrplak üzerine yağ ve kum, 47 × 63.5 cm, Devlet Mustafaev Azerbaycan Sanat Müzesi, Bakü, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.155

Lissitzky, izleyicinin saat yönünün tersine yürüyeceği, boyalı duvarlar ve ahşap kabartmalardan oluşan *Prounenraum (Proun Odası)* ile 1923'te Proun'u üçüncü boyuta genişletmiştir. Sanatçı, Proun elemanlarının mekânı harekete geçirmesine izin vermek için duvarların görsel olarak çözülmesini istemiştir (Arnason & Mansfield, 2012, s. 204). Prounlar iki boyutlu tuvallerdeki geometrik planların üç boyutlu düzleme taşınması ile sanatçının mimari alana nasıl geçiş yaptığını göstermektedir. Mekânı saran prounlar yerleştirilme şekilleriyle işaret eden, izleyiciyi yönlendiren bir yapı sunmaktadırlar. Ama aynı zamanda yeni Sovyet toplumu bireyinin iki boyutlu Süprematist tuvalerde gözlemlediği soyut sanatı sadece izlemekle kalmayarak, aynı zamanda içinde kalarak bu farklı uzamsal yapıyı deneyimlemesi amaçlanıyor görünmektedir. Proun Odası, izleyici ile mekân arasında bir tür etkileşim kurarken, izleyiciyi yönlendiren ve bu şekilde bilincine etki eden dinamik bir mekânı göstermektedir. Çünkü sanatçıların yapmaya çalıştığı şey yeni Sovyet toplumunun bilinçlendirilmesi ve topluma yol gösterilmesidir. (Şekil 3.81).



Şekil 3.81 El Lissitzky, *Proun Odası*, 1923 (yeniden üretim 1971),
Boyanmış ahşap, 320 x 364 x 364 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven
<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC969>

Yeni Sovyet toplumu için bir ‘üst-insan’ kavramı önem teşkil etmektedir. Toplum değiştiğinde bireyin de bu toplumu yansıtacak özelliklere sahip olması önem kazanmaktadır. Bunun için Rus sanatçılar tasarımlarında ve sanatlarında insan vücudunu referans almaya başlamışlardır. Harte (2009, s. 151-152) Tatlin’in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* eserinin bir antropomorfik²⁹ tasarım olduğunu ve erken Sovyet dönemindeki avangard sanatçıların, insan vücudunu ve onun içsel hız potansiyelini aktif bir şekilde desteklediğini ifade etmiştir; ona göre Tatlin ve diğer sanatçıların o dönemdeki çalışmalarında genellikle makine, insan vücuduna her ikisinin de hız ve amaç ile hareket eden ortak yeteneği ile bağlanmıştır. Harte, Süprematizm ile Konstrüktivizm arasındaki boşluğu dolduran bir sanatçı olan El Lisitzky’nin, 1920-1921’de *Güneşe Karşı Zafer* operasının yeniden tasvirine yönelik figür tasarımlarının da bunun örneği olduğunu, bu kinetik resimde Süprematizm’den ilham alan Proun şekillerinin ve keskin köşegen çizgilerin yeni bireyin başını, gövdesini ve uzuvlarını oluşturduğunu ve dolayısıyla Proun benzeri imgenin, operada kutlanan ütopye geleceğe koşan mekanize bir insan olarak ortaya çıkmakta olduğunu ifade etmiştir (Şekil 3.82).

²⁹ Antropomorfizm, insan özelliklerinin, duygularının veya niyetlerinin insan olmayan varlıklara atfedilmesidir.



Şekil 3.82 El Lissitzky, Yeni Erkek, 1923, Kağıt üzeri litograf

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XXULT&titlepainting=New%20Man&artistname=El%20Lissitzky>

Lissitzky'nin prounlarının biçimsel dili her ne kadar Malevich'in Süprematizm'inden etkilense de bunlar faydalı ve gerçekleştirilebilir projelerden ziyade Malevich'in daha çok devrim öncesi Süprematist fikrini yansıtıyor gibi görünmektedirler. Ancak Malevich devrim sonrası uzay fikrini yansıtan arkitektonların yanı sıra çok daha keskin bir dönüş yapmıştır. Malevich'in Unovis grubu Süprematizm'i üç boyuta taşıyarak, artık uzay için değil, içinde yaşanılan toplum için yararlı nesnelere yapmıştır. Aslında burada Unovis topluluğunun ve Malevich'in ideal toplum anlayışından da bahsetmek yerinde olacaktır. Malevich, *Unovis ve Maddiyatın Poetikası* makalesinde Unovis topluluğunun aynı zamanda kendisinin takip ettiği Viacheslav Ivanov'un (1866-1949) sobornost düşüncesiyle de uyumlu olduğundan bahsetmiştir. Sobornost'u savunan İvanov, içinde sanatçının rahip olarak hareket edeceği yeni organik toplumun gelişini öngörmüş olup, ona göre bireyin özgürlüğünden beslenen sobornost tek bir yüce bilinç, tek bir yüce fikirle doludur (Kokkori, Bouras & Karasik, 2019, s. 116). Yeni Sovyet toplumunun oluşumunun temeli düşünürlerin hep süre gelen birey-toplum anlayışı tartışmasının içinden doğmuştur. Bu tartışmanın bir odağında da daha önce Slavseverlerin savunmuş olduğu, toplumu organik bağlarla bağlayan Sobornost anlayışı vardır (Walicki, 2009, s.165). Sobornost kavramı Slavseverlerin Ortodoks kilisesi içindeki inananların özgür

birliği olarak sahip çıktıkları bir kavramdır (Walicki, 2009, s.117). Malevich'in kolektif ideal içinde hareket edecek organik bađa sahip bir birlik kurma dűşüncesi de sanatının Rus felsefi dűşüncesinin en temel noktalarına dayandığını göstermektedir.

Malevich'e göre Süprematizm, sadece sanat pratiğinden daha fazla olup, hayatı fiziksel ve işlevsel, estetik ve ruhsal, sosyal ve politik olarak tüm yönleriyle yakalayan bir yaşam inşasıdır (Taidre, 2014, s. 133). Malevich'in Süprematizm'inin, günlük hayata nasıl yayıldığı ve ifade ettiği anlam şu şekilde açıklanmıştır:

Malevich, Süprematist sembolizmi günlük durumlar için kullanmıştır: Mektuplarını ve resimlerini imzalarken, ismine ek olarak siyah kare resmini eklemiştir. Malevich ve öğrencileri Süprematizm'in gizemlerine olan bağlılığın bir işareti olarak kollarında siyah kareler giymişlerdir. Aynı şekilde Malevich, sergilerinde kendisinin ve öğrencilerinin günlük yaşamlarını Süprematist sembollerle ritüelleştirmiştir..Siyah Kare, Unovis üyeleri için neredeyse kutsal bir anlam kazanmıştır. Vitebsk Sanat Okulu'nun müfredatındaki konulardan biri de Siyah Kare'yi keşfetmek olmuştur. Unovis'in broşürlerinde, yayınlarında ve anket formlarında yaygın olarak bu amblem olarak kullanılmıştır (Taidre, 2014, s. 126-127).

1919-1922'de Unovis üyeleri, Sovyet yetkilileri tarafından görevlendirilen Vitebsk şehir alanında çok sayıda projeyi tamamlamıştır. Tramvaylar, kantin ve okuma salonlarının içleri, tribünler ve binaların cepheleri Süprematist tarzda dekore edilmiş olup, Süprematist dekorasyon, mağaza tabelalarını, afişleri, kitap kapaklarını, tekstilleri, saksıları ve mobilyaları sarmıştır (Taidre, 2014, s. 122-124). Vitebesk'ten ayrılıp, Malevich, büyük bir öğrenci grubuyla birlikte Petrograd'a taşınmış, orada Devlet Sanat Kültürü Enstitüsü'nde (GINKhUK) çalışmaya başlamıştır. GINKhUK 1923'de Petrograd'da, 1920'de Moskova'da açılan INKHUK'un alternatifi olarak açılmıştır. GINKhUK'da Biçimsel Teori Bölümü'nü yöneten Malevich'in araştırma görevlileri topluluğu, yeni sanatın beş ana sistemi olarak Empresyonizm, Cezanizm, Fütürizm, Kübizm ve Süprematizm üzerinde yoğun bir çalışma başlatmış olup, Malevich sanattaki tamamlayıcı unsur teorisini detaylandırırken, büyük ölçüde bu bulgulara dayanmıştır (Kovtun, 2012, s. 217). Muhtemelen Malevich başından beri Süprematizm'i sanattan öte bir sistem olarak gördüğu ve ona yaşamı şekillendirecek bir öğreti olarak baktığı için Süprematizm'i sonraki nesillere aktarmak istemiş olup, bunun için de teorik temelini kurmaya önem vermiştir.

GINKhUK, Malevich, Tatlin ve Matyushin başkanlığındaki çeşitli bölümleriyle sanatta teorik araştırmalar için büyük bir merkez olup, GINKhUK sanatçıları, biçiminde ve konstrüksiyonunda sanatın doğal deneyimlerden yaratılmasını savunmuşlardır (Kovtun, 2012, s. 216-217). ‘Genişletilmiş Görüş’³⁰ teorisini geliştiren Matyushin, enstitüde Organik Kültür Bölümü’nü yönetmiştir. ‘Analitik Sanat’³¹ metodunun kurucusu, Kübo-Fütürizm karşıtı ve organik sanatı savunan Filonov da GINKhUK’taki sanatçı-öğretmenlerdendir.

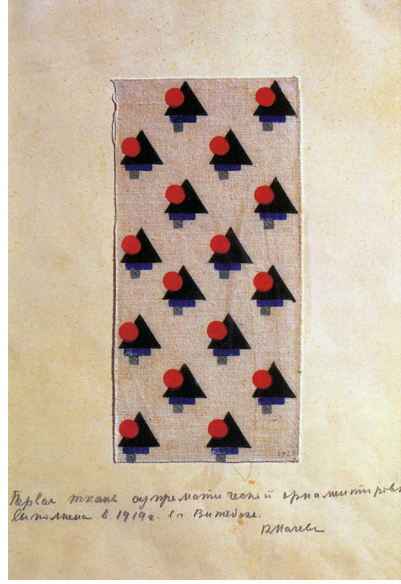
Malevich Unovis grubu ile Vitebsk’i bırakıp GINKhUK için Petrograd’a geldiğinde bazı tasarım projelerini de somutlaştırma fırsatı bulmuştur. Malevich kendi sanatsal felsefesinde ciddi bir dönüş yapmış olup, kozmik anlamlar yüklediği Süprematist sanatını gündelik nesnelere uyarlamıştır. Konstrüktivist sanatçıların tekstil fabrikasında üretime dahil olmaları gibi faydacı projelere dönmeleri, onun da kendi Süprematist sanatında yeni alanlara yönelmesinde etken olmuş olabilir. Kendisi ve öğrencileri tarafından üretilen Süprematist stilde tekstil tasarımları ve daha da önemlisi Süprematist desenlerin adapte edildiği porselenler bu projelerdendir.

Tulovsky, çalışmasında 1920’lerde Malevich’in öğrencileri Chashnik ve Suetin’in Vitebsk döneminde tekstil tasarımlarına başlamalarına rağmen ancak daha sonra Petrograd’da Süprematist porselen üretimlerine paralel olarak, Süprematist kumaş tasarımlarını yaratmaya devam ettiklerini ifade etmiştir. Ayrıca Malevich’e ait olan ilk Süprematist kumaşın ise Vitebsk atölyesinde basılarak Unovis zamanında yeniden üretildiğini, Süprematist tekstil tasarımının baskılı kumaş olarak gerçekleştirilen bilinen tek örneği olduğunu belirtmiştir (Tulovsky, 2019, s.233). Görüldüğü üzere *İlk Süprematist Kumaş* temel Süprematist unsurların bir araya getirilerek oluşturulduğu yeni geometrik tasarımın tekrarından oluşmaktadır. Bu kumaş tasarımı, Malevich’in Süprematizm’i tuval dışında bir alana uygulamasının ilk örneklerinden birini sunmaktadır (Şekil 3.83). Onun öğrencisi Suetin de yine Süprematist desenlerden oluşan kumaşlar üretmiştir. Görüldüğü üzere bu tasarımlarda yine kumaşın arka planının açık ve düz bir renkte bırakılması, Süprematist tuvalerde

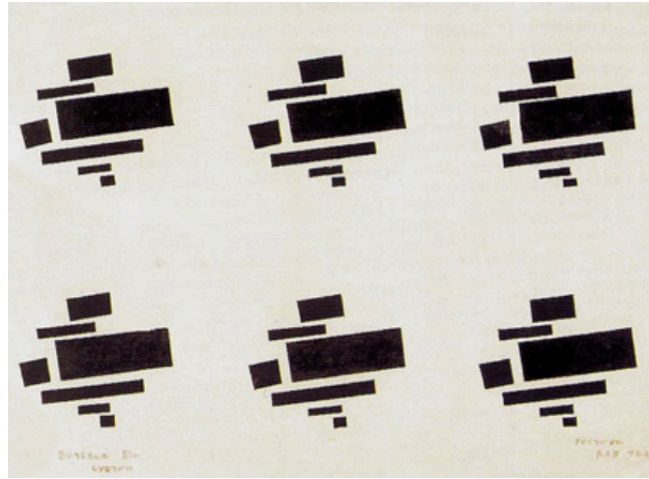
³⁰Matyushin’e göre, üç boyutlu uzayın şu anki anlayışı ve algısı yetersiz olup, tek yönlü oluşuyla gözlemcinin önünden uzaya doğru hareket etmektedir. Bunun için de Matyushin, insanın görüş alanını 360 dereceye kadar genişletmeyi amaçlayan bir dizi göz egzersizi tasarlamış ve sonunda başının arkasından şu anda ona tamamen kapalı olan o boşluğu görmesini sağlamıştır.

³¹Filonov ‘Analitik gerçekçilik’ veya ‘Kübizm karşıtlığı’ ilkelerini formüle ettiği ‘Kanon ve Kanun’ makalesini yazmıştır. Filonov’a göre Kübizm, yüzey geometrilerinin öğelerini kullanan nesnelere temsil etmektedir. Analitik sanatın ustaları evrenin fenomenlerini içsel önemleri açısından ele alırken mümkün olduğu kadar onları en üst düzeyde incelemeye ve anlamaya çalışmaktadırlar. Onlar bugün figüratif sanatta gözlemlendiği gibi, nesnelere yanlarını ve arkalarını görmeden, içeriden boşaltılmış görüntüleriyle, cephe’nin temsiliyle yetinmemektedirler.

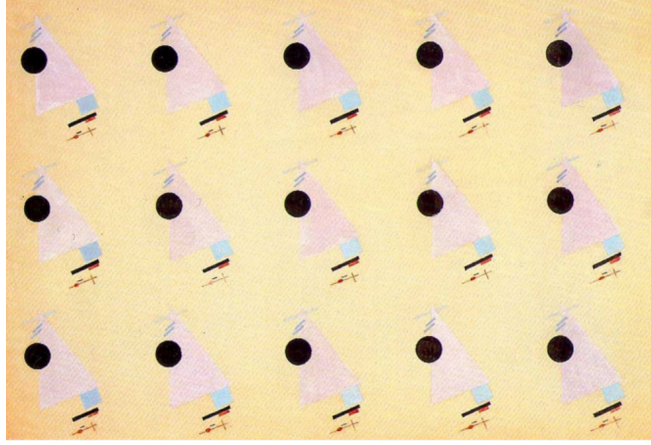
beyaz arka planın uzamı ve boşluğu simgelemesine benzer bir etki bırakmaktadır (Şekil 3.84) (Şekil 3.85).



Şekil 3.83 Kazimir Malevich, İlk Süprematist Kumaş, 1919, baskı kumaş kağıda yapıştırılmış, mürekkep ve guaj, 20 × 9.6 cm, (kumaş); 33.8 × 24 cm, (kağıt), Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.236



Şekil 3.84 Nikolai Suetin, Süprematist Formlar. Tekstil Tasarımı, 1921, Kağıt üzerine mürekkep, 23.4 × 32.4 cm, Özel Koleksiyon, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.237



Şekil 3.85 Nikolai Suetin, Suprematist Formlar. Tekstil Tasarımı, 1921-1922, Kağıt üzerine guaj ve suluboya, 27 × 40 cm, Özel Koleksiyon, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism : New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.237

Tekstil tasarımlarının yanı sıra Malevich ve iki öğrencisi Suetin ve Chashnik, Petrograd'daki Devlet Porselen Fabrikası'nda Süprematist porselen tasarımları üretmişlerdir (Şekil 3.86). 1919'da porselen fabrikasının kontrolü 'Halkın Aydınlanma Komiserliği' bölümüne devredilince fabrikanın amacı, devlet porseleninin sanatsal taraflarını geliştirmek, yeni üretim teknikleri geliştirmek ve Rus sanat endüstrisine cevap vermek haline gelmiştir; aynı zamanda insanların gündelik hayatlarını geliştiren objeler üretmekten ziyade propaganda olarak öne çıkmış olup, limitli sayıda ürünler sergilerde teşhir edilmek amacıyla daha çok hediye ve ihracat maksatlı olarak üretilmiştir (Karpova, 2019, s. 200-202).



Şekil 3.86 Nikolai Suetin tarafından boyanmış olan Tarımsal Kasaba Servisi, 1931, Devlet Hermitaj Müzesi, St. Petersburg, Christina Lodder, *Celebrating Suprematism : New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, 2019, s.213

Malevich de, Chasnik ve Suetin gibi işlevsel klasik porselen formlarına Süprematist tasarımlar yerleştirmiştir. Ama onun bu konudaki en kayda değer çalışmaları Süprematist tasarımları klasik formlara uyarlamasından ziyade formun kendisine Süprematizm’i uyguladığı tasarımıdır. Küp, küre gibi temel bazı geometrik formları çeşitli şekillerde ve işlevlerinden bağımsız olarak kullanarak Süprematist porselen formlarını yaratmıştır (Şekil 3.87).



Şekil 3.87 Kazimir Malevich, Süprematist Çay Takımı, 1923

<https://www.design-is-fine.org/post/112234078334/konstantin-malevich-tea-set-1923-lomonosov>

Temel anlamda Konstrüktivistlerin tasarlanan objelerin kullanım pratiğine öncelik verdikleri düşünüldüğünde, onların ‘toplum için sanat’ anlayışını paylaşmayan Malevich’in tasarımları ilk etapta pratik tasarımlar olmayıp, daha çok Süprematist fikirleri test ettiği, o fikirleri yaşama adapte etmek istediği objelerdir. Malevich endüstriyel tasarımın zorunlu olarak soyut yaratıma bağlı olduğunu ifade etmiş olup, bir çaydanlığın pratik tasarımından ziyade bir çaydanlığın Süprematist fikri olarak görmektedir (Gray, 1986, s. 247). Yine de Malevich’in ilk başta kullanım amacını ve işlevselliği gözetmeden tasarlamış olduğu bu ürünler, gündelik nesnelere olmalarından dolayı sanat objesi niteliğinden kopartılmaktadır. Burada Malevich’in de mevcut Konstrüktivist çevrenin üretime girme anlayışından etkilendiğini söylemek mümkün olacaktır. Bu girişimin amacının propaganda amacı taşımakla beraber, Konstrüktivizm ile rekabet halinde olan Süprematist hareketi yaymak ve onu yeni toplumla bütünleşecek bir yaşam tarzına dönüştürmek olduğu düşünülebilir.

Malevich 1919 tarihli *Onuncu Devlet Sergisi: Objesiz yaratım ve Süprematizm* katalogunda Süprematizm’in, bir aşamada, renk aracılığıyla kavranabilen tamamen felsefi bir harekete sahip olduğunu, ikinci aşamada ise uygulanabilen ve yeni bir Süprematist dekorasyon tarzı yaratabilen form gibi olduğunu belirtmiştir. Ancak Süprematizm’in nesnelere uzayın dönüşümü veya cisimleşmesi olarak görünebileceğini, böylece nesnenin bütünlüğünün bilinçten uzaklaştırıldığını ifade etmiştir (Harrierson & Wood, 1992, s. 291). Malevich bu ifadesinde de Süprematizm’in felsefi yönünün yanı sıra günlük hayata da yayılabilen, objelere de uygulanabilen yönünden bahsetmiştir. Ancak burada bile nesnenin kendi yapısal özelliğinin öne çıkmasından ziyade Süprematizm’in nesnede dönüşümü öne çıkmakta olup, esas olan nesnenin kendisi değil Süprematizm’dir. Özellikle Malevich’in çaydanlık tasarımında bu ifadenin doğruluğu ortaya çıkmaktadır. Klasik bir çaydanlıktan farklı olduğu için nesnenin bütünlüğü bilinçten uzaklaştırılmıştır. Geriye sadece bu çaydanlıkta uzayın dönüşümü olarak Süprematizm kalmıştır.

Malevich’in form yaratma yaklaşımı Viktor Shklovsky’nin yabancılaştırma nosyonunu yankılamaktadır. Geometrik şekillerden oluşan çaydanlık otomatik olan çay yapma ve dökme sürecini, yüksek derecede bilinçli hale getirmektedir. Bu şekilde Malevich, Trotsky’nin toplumsal ilerlemenin önündeki başlıca engellerden biri olarak tanımladığı, günlük yaşamın bilinçsiz alışkanlıklarının üstesinden gelinmesine yardımcı olmaktadır (Karpova, 2019, s. 209).

Bu yaklaşımla Sovyet toplumunun geliştirilmesi için daha önce tiyatro için bahsedilen yabancılaştırma kavramını Malevich'in tasarımında da görebilmek mümkündür. Yine ideal hale getirilecek Sovyet bireyinin otomatik alışkanlıklarının kırılıp algısının ve bilincinin geliştirilmesi önerilmektedir. Malevich'in bu tasarımının Sovyet ideolojisi ile ne kadar eşleştiği görülmektedir. Yeni Sovyet ideolojisinin Malevich'i ne şekilde etkilediği Malevich'in yeni komünist toplumun ekonomik ilkesi ve sanat ilişkisini yorumladığı 1920 tarihli *Taklitçi Sanat Sorusu* yazısında görülmektedir:

Hayatımızın her yönünün siyasetin, hakların ve özgürlüğün kaynağı olan genel olarak geçim ve hareketin ekonomisine dayalı olduğunu zaten biliyoruz. Bunlardan en önemlisi çağdaş yaşamın ölçüsü olan ekonomidir: onu böyle ölçüyoruz ve bu ölçünün altına girmeyen herhangi bir şey çağdaş değildir. Dolayısıyla bir organizmanın çağdaş gelişimi için bu ölçüyü tüm ifade biçimlerine uygulamalıyız..Eskiden sanat güzelliğe dayanırdı, ama şimdi ekonomik hareketin tamamen yaratıcı yoluna girmemiz gerekir..Unovis de estetik yerine ekonomiyi temel alan bir topluluktur, böylece sanat insanlığın ekonomik refahının komünizmiyle yakından bağlantılı hale gelmiştir..Artık yalnızca kişisel olmayan, aynı zamanda kitlelere ait olacak yaratıcı çalışmalar yapmalıyız (Harrison ve Wood, 1992, s. 293-296).

Siyah Kare yapıtını ruhsallıkla bağdaştıran ve sanatını politik ve ekonomik unsurlardan uzak tutan Malevich'in fikirlerinin, yeni komünist toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik süreçleriyle ne kadar değiştiği görülmektedir. Malevich ekonomik ilkeyi sanatın yeni bir ölçütü haline getirmiştir. Sanat ve her türlü yaratıcı faaliyet bu ilkenin dışında düşünülmemektedir. Yeni komünist toplumun ekonomisi ise kişisel alanın yerine kolektifin faydasına olacak şekilde işlemektedir. Malevich de artık sanatın kişisel yaratımın ötesinde kitlelere ait olarak yaratılması gerektiğini düşünmektedir. Bu anlayış çerçevesinde, Malevich'in kullanıma uygun birçok Süprematist objenin yanı sıra, bu porselen tasarımlarını üretmesi mantıklı görünmektedir.

BÖLÜM 4

4. RUS AVANGARDI SONRASI

Rusya'da özellikle devrim sonrası etkili olan avangard sanat hareketleri Süprematizm ve Konstrüktivizm zaman içerisinde ülkenin ekonomi politikaları doğrultusunda etkisini yitirmiştir. Zaten Bolşevik liderler avangard sanata hiç bir zaman sıcak bakmamışken Stalin'in gelişi ile avangard hareketin zamanının dolduğuna karar verilmiştir. Devlet için öncelikli olan şey kendi siyasi fikirlerini en iyi yansıtacak kültür politikalarını uygulamak olduğundan, Sosyalist Realizm yaratılan yeni Sovyet devletinin imajının Sovyet toplumunun gözünde yeniden revize edilmesine hizmet etmiştir. Dolayısıyla artık avangard deneyler bitmiş olup, katı devlet politikalarını uygulayan Sovyet devletinin ideolojisini en iyi yansıtacak sanat türünde karar kılınmıştır.

Rusya'da avangard sanat, devlet politikalarının etkisiyle böyle bir düşüşe geçmişken hareketin dünyada etkisi büyük olmuştur. Önde gelen avangard sanatçılar Lissitzky ve Gabo hareketin Rusya dışında yayılmasında çok etkili olmuşlardır. Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar Süprematizm ve Konstrüktivizm'den etkilenerek bu etkileri sanat yapıtlarında yansıtmışlardır. Rusya'da politik değişim sürecinde değişen, dönüşen ve en sonunda yok olan avangard hareket dünyada birçok sanatçıyı, grubu, enstitülerin eğitim programlarını ve sonradan ortaya çıkan soyut sanat hareketlerini etkilemiştir. Zaten teknoloji ve modernizmin etkisiyle daha soyut çalışmalara yönelen sanatçılar Rusya'dan gelen bu objektif, geometrik ve deneysel sanat anlayışına sıcak bakmışlardır.

4.1 Sosyalist Realizm

Devrim sonrası iktidardaki Bolşeviklerin karşıt partilerle ve gruplarla olan iç savaşı, ülkenin zaten zayıf olan tarımsal ve ekonomik sistemine zarar vermiştir. İç Savaşın başlangıcında, acil önlem olarak ‘Savaş Komünizmi’ olarak bilinen bir ekonomi politikası benimsenmiştir. Sovyetlerin Kızıl Ordusu’na ve sanayi merkezlerine yeterli erzak sağlamak için köylülerden tahıl istenmiş, tüm özel ticaret yasaklanmış ve tüm fabrikalar, madenler ve bankalar kamulaştırılmıştır. Ancak uygulanan bu politika sonrası, iç savaşın verdiği zararlar ve savaş sırasında demokrasiye getirilen kısıtlamalar ile birlikte, Mart 1921’de işçilerin, denizcilerin, askerlerin ciddi bir protestosu olan Kronstadt Ayaklanması gerçekleşmiştir. Bu isyan acımasızca bastırılmış olsa da Lenin’i Savaş Komünizm’inin yerini alacak bir politika, bir diğer adıyla NEP’i (Yeni Ekonomik Politika) benimsemeye ikna etmiştir

Lenin’in devrim sonrası 1921 yılında savaş komünizmini uygulamaya koymasının, mevcut hükümetin ve halkın böyle bir ekonomik dönüşüm için hazır olmamasından dolayı ülke ekonomisi üzerinde yıkıcı etkileri olmuştur. Lenin’in hesap edemediği şey Rusya’nın ekonomisinin ülkeyi doğrudan Komünizm’e götürmeye hazır bir yapıyı barındırmamasıdır (Glaza, 2009). Köylülerin nüfusun çoğunluğunu oluşturması ve hükümetin proletarya için kurulmuş olmasına rağmen, nüfusun çoğunluğu dışında sadece küçük bir yüzdenin gerçek bir fabrika işçisi nüfusunu oluşturması söz konusudur. Rusya ekonomisi savaş komünizminin etkilerinden zarar görünce ve Kronstadt Ayaklanması’nın da etkisiyle, Lenin ekonominin talihsiz durumunu düzeltmek için NEP i uygulamaya koymuştur.

Lenin NEP’i kalıcı birşey olarak düşünmemiş olup, amaç kapitalizmi bir tür köprü olarak kullanmak, serbest piyasa ekonomisini uygulamaya koyarak Rusya’yı Savaş Komünizmi’nin yarattığı yüklerden kurtarmaktır. NEP ekonomik bir basamak taşı olarak devleti, halkını ve partisini gerçek aşamaya, komünizme hazırlamak amacı taşımaktadır. NEP politikasıyla köylülerin gıdasına el koyma ve tarım arazilerinin millileştirilmesi prosedürleri bir tür serbest piyasa ekonomisiyle değiştirilmiştir. NEP ekonomik açıdan bazı olumlu sonuçlara sebep olmuştur. Genel olarak, tüm ülke kısa sürede ekonomik olarak normale dönmeye başlamış olup, sanayinin savaş öncesi üretiminin altında olsa da Savaş Komünizminin yıkıcı etkileri biraz olsun dinmiştir (Glaza, 2009).

Lenin zamanında bu ekonomi politikaları devam ederken, Lenin'den sonra yerine kimin geçeceği konusu gündeme gelmiştir. Lenin'in Rus olmayan cumhuriyetleri Sovyetler Birliği'ne katılmaya zorlamak için baskı kullanan Stalin'i liderlik için uygun görmeyip onun görevinden alınmasını tavsiye etmesine rağmen, partideki sekreterlik görevi sayesinde fazlaca destek toplamış olan Stalin, Lenin Ocak 1924'te öldüğünde görevde kalmaya devam etmiştir. Stalin'in en güçlü rakibi Trosky'i ve ayrıca diğer rakiplerini eleyerek liderlik koltuğuna oturmasında, sekreterlik ofisi görevinde olması büyük avantajlar sağlamıştır. Bu pozisyon sayesinde atanaları kontrol etmek ve dolayısıyla kendisine sadık olanları yerleştirmek gibi imkanlara sahip olarak parti içindeki nüfuzunu pekiştirmiştir. Trotsky'i saf dışı bırakmak için onun partideki başlıca muhalifleri ile iş birliği yapmıştır (Dawsey, 2018). 1927'de Stalin ile Trosky arasında siyasi meseleler üzerine çıkan bir anlaşmazlık, Trosky'nin Komünist partiden atılmasına ve 1928'de Rusya'dan sürgün edilmesine yol açmıştır.

Stalin'in partideki konumu ona Rusya'nın geleceği ile ilgili fikirlerini yaymak için de avantaj sağlamıştır. 1924'te 'tek ülkede sosyalizm' kavramını tanıtmıştır. Stalin'in, uluslararası bağlamdan bağımsız olarak yalnızca Sovyetler Birliği'nde sosyalist bir toplumun inşa edilebileceğini iddia ettiği fikirleri destek görmüştür. Stalin, bu fikirle Trosky'nin 'dünya devrimi' vurgusuna doğrudan karşı koymaya devam etmiştir (Dawsey, 2018). Trosky'nin düşüncesini paylaşan sol kanat komünistler, dünya devrimini desteklemiş olup, Rus Devrimi'nin tek başına yaşayamayacağını ve bu nedenle asıl çabanın yurtdışındaki devrimi desteklemek olması gerektiğini düşünmüşlerdir .

Stalin liderlik koltuğuna oturduğunda ilk yaptığı işlerden biri NEP'e son vermek olmuştur. NEP Sovyet ekonomisini bir noktaya kadar iyileştirmiş olsa da Stalin'e göre komünizmde yeterli ilerleme sağlanamamıştır. Tümüyle yeni bir toplum inşa etmek ve Sovyet insanını yaratmak planının zorunlu parçası Rus toplumunun zorunlu modernleşmesidir. Bolşevikler için en büyük önceliğe sahip olan kolektifleştirme ve sanayileştirmenin başarısı, ancak zorunlu bir 'kültürlenme' ile mümkün olabilmektedir (Volkov, 2018, s. 147). Evtuhov ve Stites'in (2018, s. 398-399) belirttiği gibi kolektifleştirme süreci öncesinde 1920'lerin sonlarında toprak hala köy komününün tasarrufunda olup, komün her bir aileye değişik yerlerde işleyeceği toprakları tahsis etmektedir. Komünistlerin müşterek toprak, birlikte çalışma ve devlet kontrolü olan kırım kolektifleştirilmesini, sanayileşmenin önünün açılması için arzuladıkları belirtilmiştir. Kolektifleştirmenin aynı zamanda verimsiz kırsal emeğin sanayiye

aktarılmasını da amaçladığı, ayrıca devletin kır üzerindeki kontrolünün, geleneksel köylü kültürü ve toplumun din gibi zararlı olarak algılanan unsurlarının ortadan kaldırılmasına izin vereceği ifade edilmiştir.

Nihayet Sovyet devletini modernize etmek için Stalin, sanayi ve tarımda devrimler başlatmıştır. 1920'lerin sonundan başlayarak, Stalin Sovyetler Birliği'ni bir köylü toplumundan endüstriyel bir süper güce dönüştürmeyi amaçlayan bir dizi beş yıllık plan başlatmıştır. Kalkınma planı, hükümetin çiftliklerin kontrolünü ele geçirdiği Sovyet tarımının zorla kollektifleştirilmesini içermiştir. Hükümet, kollektif çiftliklerdeki modern makinelerin gıda üretimini arttıracak ve işçi sayısını azaltacağını ummuştur. Köylülerin direnişi ve protestosu Stalin'in uyguladığı terör ve şiddet birçok köylünün hayatını kaybetmesine yol açmıştır.

Rusya'da devrim sonrası gerçekleşen bu gelişmeler ve özellikle Stalin'in ülkenin geleceği ile alakalı uygulamaya koyduğu acımasızca politikaları ve taktikleri Komünist ideolojinin uzlaşmaya açık olmayan taraflarını ortaya koymaktadır. Stalin'in kolektifleştirme politikaları her ne kadar acımasız yöntemler içerse de, Sovyet toplumunda yaratılmak istenen imaj bunların aslında gelecek için iyi olduğu yönündedir. Gerçekte olanlar totaliter bir rejim ile bu kolektifleştirme sürecinde birçok insanın hayatını yitirmesiyle, devletin hizmetine aldığı sanatçıdan bu sefer başka bir hikaye anlatması istenmiştir. Aslında bu sefer hikayeyi anlatacak olan sanatçı değil partinin kendisidir.

Lenin, sanatın halka ait olmasını ve kitlelerce anlaşılıp sevilmesini istemiştir. Ona göre sanat kitlelerin duygu, düşünce ve iradesini birleştirmelidir. Lenin daha önce Proletkült hareketinin kendi sınıf sanatını yaratmak istemesini, sınıfsız toplumun ideolojisi ile örtüşmemesinden dolayı onaylamamıştır. O'na göre yeni kültürün formasyonu uzun yıllar alacağından bu kültürün nasıl olacağını şimdiden oluşturmak olanaksızdır (Öndin, 2009, s. 76). Diğer yandan Proletkült'ün baskın olması istenmezken sanatın proleterya sınıfına hitap etmesi ve anlaşılır olması istenmiştir. Ama aslında Stalin zamanında zirveye ulaşan Sosyal Realizm sanatının, proleterya sınıfının talepleri veya beğenileri ile alakalı olduğu şüphelidir. Daha ziyade yaratılan bu sanat parti tarafından kitleleri etkilemek amacıyla yaratılmış yeni bir gerçekliktir.

Lenin zamanında devrimin ideolojisine hizmet etmek ve devrim davasını yaymak konusunda avangard sanat bir dereceye kadar etkili olmuştur. Groys'e (1992, s.21) göre Sovyet iktidarının ilk yıllarında avangard sanat, yalnızca sanatsal projelerinin pratik düzeyde politik olarak gerçekleştirilmesini arzulamakla kalmamış

olup, aynı zamanda eserin sanatsal inşasına ilişkin her kararın siyasi bir karar olarak yorumlandığı, belirli bir estetik-politik söylem türü formüle etmiştir. Groys, daha sonra baskın hale gelen ve aslında avangardın kendisinin yıkımına yol açanın bu tür bir söylem olduğu ifade etmiştir. Bu ifadeye göre avangard sadece sanatla sınırlı kalarak devletle aynı alana girmemiş olsaydı, bastırılmasına gerek kalmayacaktır. Ancak Rus avangardları sanatın dönüştürücü gücünün farkında olup, ellerindeki bu güçten vazgeçmek istememişlerdir. Bunun farkında olan Sosyalist Gerçekçiliğin savunucuları da bu miti farklı şekillerde olsa da devam ettirmişlerdir.

Lenin'den sonra iktidara gelen Stalin, sanatın yeni Sovyet Devletine nasıl hizmet etmesi gerektiği konusunda çok daha katı fikirlere sahiptir. Sanatın işlevsel bir amaca hizmet etmesi gerektiğini ileri süren Stalin için sanat kitleler tarafından kolayca anlaşılacak şekilde, Komünist Rusya'daki yaşamın açık bir şekilde olumlu imajlarını sunmaya hizmet etmelidir. Bu amaçla Stalin, 1924'te Lenin'in ölümü üzerine tam güce yükseldiğinde, kültürde daha şiddetli bir değişim izlemiştir. Sosyalist Realizm 1920'lerin başlarından itibaren gayri resmi baskı yoluyla ve 1934'ten itibaren devlet politikası olarak dayatılmıştır. Rusya'da kalan Malevich gibi ressamlar burjuva olarak alaya alınıp kendilerini giderek izole edilmiş bulmuşlardır. Eserleri müzelerden ve galeri duvarlarından kaldırılıp uzaklaştırılmıştır. Stalin, zamanında avangardın önde gelen savunucularının çoğu Avrupa'ya kaçmış olup, çeşitli cezalara maruz kalmışlardır. Stalin, avangard teoriler öğreten sanat okullarını hizmet dışı bırakmıştır.

Aslında Rusya tarihine bakıldığında, Sosyalist Realizm hareketinin bu yükselişi ve resmiyet kazanması Rusya'da bir nostaljinin yeniden canlandırılmasıdır. Ülke bir anda politik anlamda devrimciyken kültürel anlamda geleneksel düşünen liderlerle eski kültürün mirasına geri döndürülmüş gibidir. Aslında Rus tarihinin Belinski, Çernisevki, Plehanov ve Tolstoy gibi önemli düşünürlerinin hepsi bazı düşünsel farklılıklarla beraber sanatın topluma hizmet etmesi gerektiği görüşünü savunmuşlardır. Yine de Sosyal Realizm hareketinde sanat toplumun hizmetinde olmaktan ziyade, devletin hizmetinde olarak bütün bu düşüncelerden kopmuştur. Plehanov (1962, s. 33) her siyasi iktidarın sanatla ilgilendiği takdirde her zaman faydacı sanatı tercih ettiğini, bütün ideolojilerini doğrudan doğruya davanın hizmetine koşmanın siyasi iktidarın çıkarı gereği olduğunu ifade etmiştir.

Plehanov'un (1962, s. 23-91) çalışmasında belirttiği gibi 'sanat için sanat eğilimi', sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasında bir uyumsuzluğun bulunduğu yerde çıkmaktadır. Plehanov romantiklerin kendilerini saran burjuva ile

uyumsuzluğunun onları sanat için sanata ittiğini iddia etmiştir. Plehanov çevrenin örf ve adetlerindeki bayalığın kendilerini isyana yönelttiği romantiklerin ve diğer ekollerin, bu örf ve adetleri doğuran toplumsal ilişkilere hiç başkaldırmamasını eleştirmiştir. Plehanov'a göre bir sanatçı zamanının en önemli toplumsal akımlarına yabancı kaldığı takdirde, eserlerinde dile getirdiği fikirler esas değerlerinden çok şey kaybetmektedir. Düşünür, sanat için sanat doktrininin belirli bir sınıfın toplumsal çıkarlarına kayıtsızlıktan dolayı burjuvanın toplumsal çıkarlarına mükemmelen uygun düştüğünü ifade etmiştir. Sanatta mistik eğilimleri de eleştiren düşünür Mistizm'i aklın uzlaşmaz düşmanı olarak kabul etmiştir. Bu eğilimleri olan sanatçıları, Rus insanının özgürlük özleyişinin ölçsüz genişlemesiyle var olmayana sempati duyan, gerçekten var olanla ilgilenmeyen safkan dekadanlar olarak nitelemiştir. Ona göre fikir gerçek dünyanın dışında var olan bir şey olmayıp, her bireyin fikir dağarcığı kaynağını ve zenginliğini o bireyin gerçek dünya ile olan ilişkilerinde bulmaktadır.

Plehanov (1962, s. 96). toplumsal hayatın verdiği yeni derslere zihnini kapalı tutan, kendi ben'i dışında gerçek tanımayan ve aşırı bireyciliğe sığınan kimselerin gerçekten yenilik yaratmaktan yoksun olduğunu ifade etmiştir. Sanat için sanat ideolojisinin bireyciliği ile alakalı Tolstoy'un görüşleri de önemlidir. Tolstoy küresel düzeyde bireyciliği, tüm gerçek sanatsal kültürleri eşit bireyler olarak tanıması anlamında kabul ederken, bir taraftan da sanatın zorunlu olarak tüm topluluk tarafından paylaşılması ve herkesin erişebileceği duyguları iletmesi gerektiğini düşündüğü için reddetmiştir (Buss, 2003, s. 178).

Plehanov (1962, s.31-212) topluma faydalı olacak sanatı savunmuştur. Faydacı denilen sanatın yani sanatın toplumsal mücadelelere katılma isteğinin, toplumun önemli bir kısmı ile artistik yaratılışla az çok ilgilenen kimseler arasındaki karşılıklı sempatinin bulunduğu yerde doğup güçlendiğini ifade etmiştir. Ona göre bir sanat eserinin meziyetini nihai ve kesin olarak belirleyen şey onun içeriğinin değeridir. Ona göre zamanın kurtarıcı fikirlerine nüfuz etmek, gerçek bir sanatçının yeteneğini sanatkarca ifade edildiği takdirde son derece takviye etmektedir. Bir şaheserin ölümsüzlüğe erişebilmesi için mutlaka kendi zamanı için esaslı olan neyse onu temsil etmesi gerektiğini savunmuştur. Plehanov Çernisevski'nin sanatla ilgili görüşlerine de değinmiştir:

Toplumun bütün yüksek sınıflarının hayatı anormaldir ve dolayısıyla bu anormal hayatı -muhtelif devirlerinde- ifade eden sanat sahte bir sanattır..Egemen sınıfın hayatı yeni sınıfa, yani yükselen hoşnutsuz sınıfa anormal, eleştirmeye layık

görülür. Bunun için, bu hayatı kopya eden ressamın sanat tarzı onu tatmin etmez, ona suni gelir. Yeni sınıf da ressamlar yetiştirir ve bu ressamlar eski ekole karşı mücadele ederken hayata başvururlar, realistlerdir. Fakat bu hayat yeni sınıfın nosyonlarına göre güzel hayattır, olması gerektiği gibi olan hayattır..Çernisevski sanatın hayatı kopya etmekle yetinmeyip onu açıkladığını, ona kılavuzluk yaptığını söyler (Plehanov, 1962, s. 113-116).

Belinski edebiyatla sanatın gelişmesinin halk bilincine ait unsurların gelişmesine sıklıdan sıkıya bağlı olduğunu söylemiş olup, sanatın muhtelif gelişme kademelerinde fikirlerini farklı kaynaklardan önce dinden, sonra felsefeden aldığına işaret etmiştir (Plehanov, 1962, s. 129). Plehanov Belinski'nin fikirlerinin diyalektik materyalizm taraftarlarıyla örtüştüğünü ifade etmiştir:

Halk bilincini oluşturan bütün unsurlar münhasıran ekonomik faktörün etkisiyle gelişir..Edebiyat, sanat, felsefe vs. toplumsal psikolojiyi ifade ederler ve toplumsal psikolojinin karakteri de söz konusu toplumu teşkil eden insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler tarafından belirlenir. Bu ilişkiler en sonda üretim güçlerinin gelişme derecesine tabidir. Üretim güçlerindeki her ilerleme toplumsal ilişkilerde ve dolayısıyla toplumsal psikolojide bir değişikliğe yol açar. Toplumsal psikolojide meydana gelen değişiklikler zorunlu olarak az yada çok kuvvetle edebiyata, sanata, felsefeye vs. yansır (Plehanov, 1962, s. 129).

Görüldüğü üzere düşünürler sanatın gerçeklikle, toplumla ilişkisi bağlamında ve içeriği önem kazandıkça daha değerli olduğunu düşünmektedirler. Sosyalist Realizm'de de sanatın içeriği ve toplumu yönlendirme amaçları öne çıkmaktadır. Sosyalist Realizm, hayatın toplumsal ilişkilerin bakış açısıyla kapsamlı bir incelemesini ve yorumunu sunmak için yola çıkmıştır. James (1973, s.88-91) Sosyalist Realizm'in, sanatçı ile yeni bir toplum inşa etme süreci arasındaki doğrudan ilişkiye dayandığını, sosyalizmi elde etme mücadelesinde işçi sınıfının deneyimiyle renklenen bir sanat olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Sosyalist Gerçekçiliğin, yeni bir toplum yaratmaya ve insanları harekete geçirmeye teşvik eden vizyonu barındırdığını, hayatın gerçekçi tasviri ile devrimci romantizmin böylesine kaynaştırılmasının, yöntemin en önemli yenilikçi özelliklerinden biri olduğunu da belirtmiştir.

Sosyalist Realizm'in devlet tarafından ortaya konan tavizsiz sanat modeli ruhta olumlu bir imaj yaratacak kadar iyimser, üslupta gerçekçi bir görsel stile sahip olmalı ve açıkça Sovyet davasını desteklemelidir. 1934 Sovyet Yazarlar Kongresi'ne hitaben yaptığı konuşmada Gorky, sanatın geleneksel olarak proletaryanın ekonomik olarak bastırılmasına dayanan burjuvazinin hoşgörü alanı olduğunu öne sürerek Sosyalist Realizm için açıklayıcı bir çağrı yapmıştır ("Sosyalist Realism- History and Concepts",

t.y.).Gutkin'in çalışmasında belirtildiği gibi Maxim Gorky devrimsel bir sanat yaratmak için yeni bir gerçeklik yaratılması gerektiğini savunmaktadır. Gerçeklik değiştiği için artık gerçeklikten kaçan formalist ve dekadan sanat veya gerçekliğin daha buruk bir hali olan 19. yüzyıl Realizm'inden farklı olarak, yeni hayatın yeni estetik temsilinin de farklı bir sanat olması gerektiği vurgulanmıştır (Gutkin, 1994, s.192-194).

Sosyalist Realizm'de sanat, işçilerle ilgili ve onlar için anlaşılır olmalı, günlük yaşamdan sahneler sunmalı, temsilleri gerçekçi olmalı, devletin ve partinin amaçlarını destekleyici olmalıdır. Sovyet sanatı, Stalin'in idealize edilmiş bir imgesinin yanı sıra, Sovyetler Birliği'nin fabrikalarında ve çiftliklerinde çekici bir yaşam imgesi yaratmaya da çalışmıştır. Stalin döneminde, sanayi ve tarımın gelişmesi için uygulamaya konan tarımın kooperatif devlet çiftlikleri halinde kollektifleştirilmesi, bu dönemde resimlerde yer verilen konulardandır. Ama konu tabii ki bütün gerçekliği ile değil iyimser bir bakış açısı ve olumlama ile ele alınmıştır (Şekil 4.1). Resimlerde sıklıkla yer verilen bir diğer konu lider kişilik kültürüdür. Lenin'in ölümünün ardından etrafında, daha ölümünden önce başlamış olan bir kişilik kültürü Stalin ile de devam etmiştir. Sosyalist Gerçekçi Resimler bu devrimci liderleri bütün ihtişamı ve gücüyle betimlemelidir (Şekil 4.3).

Sosyalist Realist resim ve heykel, toplumda hayranlık uyandırmaya yönelik komünist propaganda kampanyasında önemli bir unsurdur. Sosyalist Realist resimlerde işçileri ve çiftçileri gözü pek, amaçlı ve genç olarak tasvir etmek için natüralist idealleştirme kullanılmıştır. Çalışanların kahramanca idealleştirilmesi ana motifken, resimler cesur renklerle boyanmış, kolay anlaşılır bir gerçekçilik biçimiyle karakterize edilmiştir. (Şekil 4.2) Bununla birlikte, afişler, Sosyalist gerçekçi sanatın açık ara en popüler biçimleridir. (Şekil 4.4) (Şekil 4.5)



Şekil 4.1 Sergei Gerasimov, Bir Kolektif Çiftlik Festivali, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 234 x 372 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

<http://theaestheticoftriumph.weebly.com/socialist-realism-vs-reality.html>



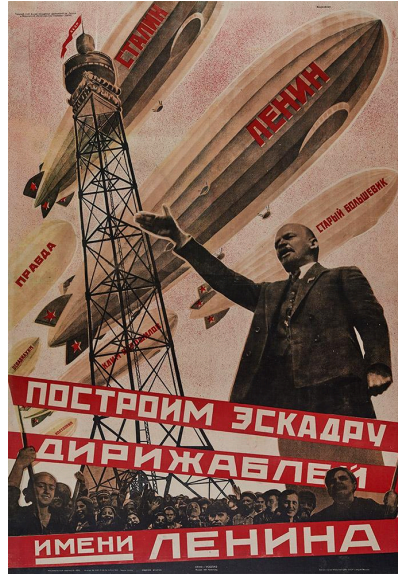
Şekil 4.2 Georgy Ryazhsky, The Kolektif Çiftlik Takım Lideri, 1932, Tuval üzerine yağlı boya

<http://theaestheticoftriumph.weebly.com/the-birth-of-socialist-realism.html>



Şekil 4.3 Isaak Brodsky, J.V. Stalin'in Portresi, 1933, Tuval üzerine yağlı boya, 131 x102 cm, Devlet Müze ve Sergi Merkezi Rosizo, Moskova

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isaak_Brodsky_stalin02.jpg



Şekil 4.4 Georgii Kibardin, Lenin'in Adına Güdümlü Filo İnşa Edelim, 1931, Svetlana ve Eric Silverman Koleksiyonu

<https://www.wallpaper.com/art/soviet-propaganda-graphic-design-wolfsonian>



Şekil 4.5 Gustav Klutsis, Çalışan Erkek ve Kadınlar – Herkes Sovyetlerin Seçimlerinde, 1930, Svetlana ve Eric Silverman Koleksiyonu

<https://www.wallpaper.com/art/soviet-propaganda-graphic-design-wolfsonian>

Lodder, Konstrüktivistlerin fotoğrafa ve montaja yer vermelerini Konstrüktivizm'in düşüşü olarak değerlendirmiştir. Onların fotoğrafı kullanmalarını gerçekçiliğe doğru güçlü bir hareket ve popüler bir Sovyet sanatı yaratmak için bir uzlaşma olarak yorumlamıştır (Lodder, 1983, s. 181). Lissitzky'nin de 1929 yılına ait posterleri bu durumu doğrulamaktadır (Şekil 4.6).



Şekil 4.6 El Lissitzky, SSCB Rus Sergisi, 1929

<https://my.meural.netgear.com/playlists/60572/keys-works:-el-lissitzky?work=765615>

Avangard sanat yeni olanı yaratmak ve deneysellikle ilgileniyorsa, Sosyalist Realizm parti tarafından yeni bir gerçekliği sahnelemek ve yaratmakla ilgilenmektedir. Stalin tarafından Rusya'da dayatılan modern bir Realizm biçimi, gerçekçi bir tarzda boyanmış Sovyet yaşamının titizlikle iyimser resimleriyle karakterize edilmektedir. Herhangi bir karamsar veya eleştirel unsurun yasaklanması ve sanatın bir propaganda unsuru haline getirilmesi bu dönemin Sosyal Gerçekçiliğini 19. yüzyıldaki Sosyalist Realizm'den farklı kılmaktadır. Çünkü 19. yüzyılın gerçekçiliği, kaçınılmaz olarak tasvir ettiği toplumun eleştirel bir resmini aktarmıştır. Sovyet Devletinde ise Sosyalist Realizm'in ana teması, sosyalizmin inşası ve sınıfsız bir toplumdur.

Yeni toplumun değerlerini oluşturmak, sağlamlaştırmak ve gelişmesini sağlamakla mükellef olan sanat, komünist partinin toplum içindeki konumu ve önemi anlamına gelen partiinost öğretisinin görsel dili olmakta olup, Sosyalist Realizm bir üslup veya estetik sistemden ziyade politik bilincin sanatsal yansıtılması için önerilen bir yöntemdir (Öndin, 2009, s. 77). Artık daha önceki avangard deneylerdeki biçimin içeriğin önüne geçtiği sanatsal değerler ve bağlamlar önemini yitirmiştir. Çünkü artık önemli olan sadece yapıtın içeriği olup, bunun ne kadar iyi yansıtıldığı yapıtın başarısını belirleyen faktördür.

1920'ler, her biri kendi programını ilan eden ve birbiriyle yarışan çeşitli sanat gruplarının oluşumuna tanık olmuştur. Bu genç sanatçılar, şövale resminin geleneksel biçimlerine dönüşü savunarak figüratif bir konuya ve gerçekçi bir görüntüye dönüşü önermişlerdir. Bu sanat gruplarının çoğu geçiciyken, bazıları tüm sanatsal toplulukların ve grupların kapatıldığı 1932 yılına kadar devam etmiştir. Ama figüratif sanata dönüşü savunan bu gruplardan en etkili ve öne çıkanı Sosyalist Realizm'in temsilcisi olan 'Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği' anlamına gelen AKhRR'dir.

Kültürel olarak öne çıkan AkhRR'nin sanatçıları, şövale resminin geleneksel biçimlerine dönüşü savunup, figüratif bir konuya ve gerçekçi bir görüntüye dönüşü önermişlerdir. Delgado'nun (2017, s. 33) belirttiği gibi 1922'de Moskova'da kurulan o dönemdeki sanatsal grupların en büyüğü olan AKhRR, tanınmış Gezginler grubunun lideri Pavel Radimov'un (1887-1967), grubun on dokuzuncu yüzyılda oluşturduğu son sergisinin kapanışında yaptığı bir konuşmayla yönlendirilmiştir. 'Gündelik hayatın sanata yansması üzerine' başlıklı konuşmada, Kızıl Ordu'nun, işçilerin, köylülerin, devrimci eylemcilerin ve birlikte çalıştıkları işçi kahramanlarının günlük yaşamını yeniden yaratmak amacıyla, Gezginler grubunun gerçekçiliğinin yeniden ele alınmasına vurgu yapılmıştır. Sanatsal bir stil olarak Realizm'e ve konu olarak

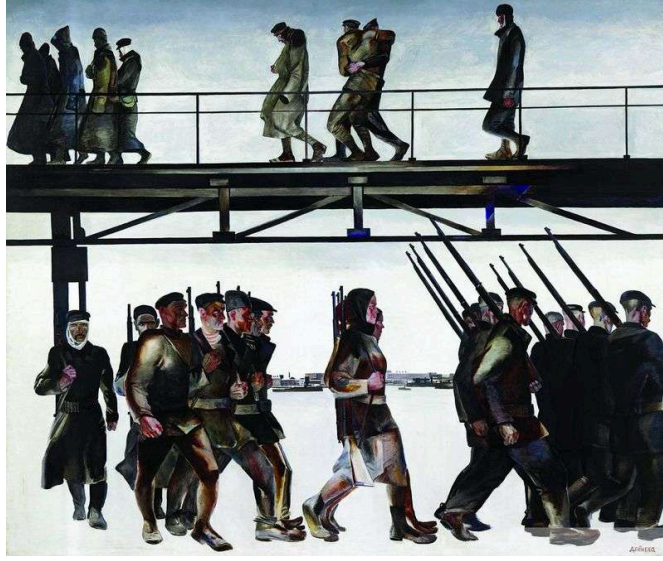
devrime olan bağlılığı hızla AKhRR'ye resmi desteğini kazandırırken, temalarının devrimci ve çağdaş doğası ve çalışmalarının gerçekçi üslubu onlara hazır bir pazar sağlamıştır (Lodder, 1983, s. 184-185). (Şekil 4.7).



Şekil 4.7 Isaak Brodsky, Lenin Smolny'de , 1930, Tuval üzerine yağlı boya, 287 x 190 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lenin_in_Smolny_in_1917_\(Brodsky\)#/media/File:Brodski_lenin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lenin_in_Smolny_in_1917_(Brodsky)#/media/File:Brodski_lenin.jpg)

Bir diğer öne çıkan grup olan Şövale-Ressamlar Derneği (OST) ise 1925 yılında kurulmuş olup, OST üyelerinin çoğu Özgür Stüdyolar'da okuyan ve VKhUTEMAS'tan mezun olan ressamlardan oluşmaktadır. Şövale resmine dönüşü savunan Şövale-Ressamlar Derneği (OST) Konstrüktivist değerlerin karşısında yer almıştır. Çağdaş temaları çağdaş bir şövale resmiyle çözmek isteyen OST bu amaçla, 20. yüzyılın başlarında Rus ve Batı Avrupa sanatının, özellikle dışavurumculuğun başarılarından yararlanmıştı (Sarabianov, 1977, s. 23) (Şekil 4.8).



Şekil 4.8 Aleksandr Deyneka, Petrograd Savunması, 1928, Tuval üzeri yağlı boya, 210 × 354 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
<https://painting-planet.com/the-defense-of-petrograd-by-alexander-deineka/>

Moskova ve Leningrad'dan farklı sanat pozisyonlarına sahip yetmişin üzerinde ressam, grafik sanatçısı, heykeltıraş ve mimardan oluşan Dört Sanat Grubu (1925-1932), eski Mavi Gül'ün, Sanat Dünyası'nın, Malevich, Kliun ve Lissitzky'nin ilkelerini savunmuşlardır (Kovtun, 2014, s.132).

Moskova ve Leningrad'da Oktiabr (1930-1932) grubu 1920'lerin sonunda kurulmuştur. 1930'da ressamlar, heykeltıraşlar, tasarımcılar, mimarlar ve sanat eleştirmenlerinden oluşan yüzden fazla üyesi vardır. Eleştirmenler, Oktiabr sanatının propagandacı karakterine ve LEF incelemesi etrafında birleşen sanatçıların programatik yönelimleriyle olan yakınlığına dikkat çekmiş olup, Oktiabr ressamları, Sovyet afiş sanatının, tasarımının ve mimarisinin gelişmesinde özellikle önemli bir rol oynamışlardır (Kovtun, 2014, s. 128).

OMH (Moskova Sanatçıları Derneği) çoğunlukla Karo Valesi üyeleri, Moskova Ressamları, Bytie, Makovetler gibi katılımcılarından oluşmaktadır. OMH'nin, ince ve mizaçlı resim kültürüne, yüksek profesyonellik ve sanatsal fikirlere dayanan daha büyük ve daha uzun ömürlü bir dernek olduğu, yaratıcı bir düzeyde, bu grubun Cezanne'nin izinde kaldığı, manzara ve natürmort tercih ettiği ifade edilmiştir (Pokrovskaya, 2014, s.1617).

Kovtun'un (2014, s.132) belirttiği gibi Moskova'da kurulan Makovetler (1921-1925) grubuna başlangıçta Ressamlar ve Şairler Birliği Sanat/Yaşam adı verilmiş olup, bu grubun üyeleri, yaratımlarında yeni bir gerçekliği romantik bir şekilde yakalamayı arzulamışlardır. Ressamlar ve Şairler Birliği 'Sanat/Yaşam' tarafından yayınlanan Makovetler incelemesi etrafında kurulan Makovetlerin saflarında yirmiden fazla sanatçı olduğu belirtilmiştir. 1927'de Makovetlerin bazı üyelerinin Resim Yolu adlı bir dernek kurmuş olup, bazıları ise Dört Sanat Grubu ve Moskova Sanatçılar Derneği'ne katılmıştır

MAI (1925-1932) yani Analitik Sanatın Ustaları, Leningrad'da Pavel Filonov'un öğrencilerini bir araya getirmiştir. MAI'nin çeşitli zamanlarda yetmiş kadar üyesi vardır. Kovtun'un da belirttiği gibi analitik sanatın ustaları, evrenin fenomenlerini içsel önemleri açısından ele alıp, mümkün olduğu kadar onları en üst düzeyde incelemeye ve anlamaya çalışmışlardır. Örneğin bir saati çalıştıran mekanizmanın, kadran kadar ilgi çekici olması gibi, Pavel Filonov (1883-1941), iç özelliklerin, biçim ve renk dahil olmak üzere dış nitelikleri belirlediğini yazmıştır (Kovtun, 2014, s. 120-121).

Lodder'ın (1983, s. 185) belirttiği gibi, bu grupların en eskisi NOZh yani Yeni Ressamlar Cemiyeti, 1920-1921'de Malevich, Tatlin ve Ekster'in eski öğrencileri tarafından organize edilmiş olup, Kasım 1922'deki ilk sergilerinin katalogunda basılan manifestolarında, eski sol sanatçılar olarak sanatta analitik dönemin bittiğini belirtmişlerdir. Ayrıca Konstrüktivizm'in sanata karşı nihilist tutumunu, mekanize insan anlayışını, makine fetişizmini ve teknolojiyi mutlak bir değer olarak kutsallaştırmasını ve Konstrüktivistlerin fikirlerini gerçekleştirmek için gerçek fırsatlardan yoksun olmaları gerçeğini eleştirdikleri belirtilmiştir. Pokrovskaya'nın (2014, s. 1617) ifade ettiği gibi yüksek sanatsal kültür, primitif gelenekler ve güçlü sosyal ironi bu grubun özelliklerindedir.

Lodder'ın (1983, s. 185) çalışmasında belirtildiği gibi İkinci Devlet Özgür Sanat Stüdyoları öğrencilerinin oluşturduğu Bytie (Nesnel Gerçeklik) 1921'de sol sanatın aşırılığına ve Konstrüktivizm'in şövale resmini reddetmesine karşı bir protesto olarak örgütlenmiş olup, Rus resminin tekrar toplumsal olabilmesinin yolunun kendi içinde bir amaç olarak resimsel tekniklerin kullanımını reddetmekle ve konuya odaklanmakla mümkün olduğunu ilan etmiştir. 1924'te fikirlerinin benzerliğine yanıt olarak NOZh, Bytie'ye katılmış, 1926'da Karo Valesi'nin kalıntıları ise Bytie ile birleşmiştir.

Kovtun'un (2014, s.132) da çalışmasında belirttiği gibi Moskova'da kurulan Moskova Ressamları (1924-1926), kendisine güncel içerik ile gerçek güncel biçimin gerçek bir sentezini yapma görevini vermiş olup, sanatın geriye değil, yalnızca bu şekilde ileri gidebileceğini düşünmüştür. Kırk kadar sanatçının üyesi olduğu Moskova Ressamları 1926'da AKhRR ile tamamen birleşmiş, sonradan ise Moskova Ressamlarının çoğu 1927'de AKhRR'den ayrılıp Moskova Sanatçılar Derneği'ni kurmuştur.

1932'e kadar, bağımsız sanatçı gruplarının devletin onaylanmış stiline uymak kaydıyla, Rusya'da hala ismen var olmalarına izin veriliyor olup, Sosyalist Gerçekçiliğin uygulanması konusunda tek tip bir politika yoktur. Nihayet 1932'de partinin 'Edebi ve Sanatsal Örgütlerin Reformu Üzerine' kararnamesi, mevcut tüm sanatsal ve edebi grupların dağılmasına yol açan ve hem konu hem stil üzerinde tek tip bir ideolojik kontrol uygulayacak tek bir Sanatçılar Birliği'nin kurulması için hükümler koymuştur (Lodder, 1983, s. 186). Groys'un (1992, s.33) çalışmasında belirttiği gibi sanatsal ve kültürel cephedeki çatışmalara son vermeyi ve tüm kültürel faaliyetleri parti liderliğine tabi kılmayı amaçlayan bu parti kararnamesi, resmi olarak Sovyet kültüründe yeni, Stalinist aşamanın başlangıcını işaret etmektedir. Groys, özellikle bu aşamada NEP'in sona ermesinin aynı zamanda özel sanat piyasasının tasfiye edilmesi ve bütün sanat gruplarının enerjilerini parti siparişlerini doldurmaya adamaya başlaması anlamına geldiğini belirtmiştir.

Delgado'nun (2017, s. 41) ifade ettiği gibi sanatın izlemesi gereken yolu gösterme hakkı olduğunu düşünen devletin avangard sanatı bastırması, herhangi bir devrimci sürece uygun olan hayal gücünün ve yeniliğin büyük bir kısmının açıkça çelişkili olarak infaz edilmesini içermektedir. Delgado bir devrimin kurumsallaştığında, resmileşmek için bir devrim olmaktan çıktığını belirtmiştir. Dolayısıyla Sovyet devriminin de kurumsallaşarak iktidarda kalmak için mevcut her kaynağa başvurarak, benzersiz olması gereken bir vizyon dayatmak zorunda kaldığını, devrimi korumak için gerçek devrimci ruhun feda edildiğini de ifade etmiştir.

Bu yeni koşullarda Sosyalist Realizm, sanatçıları birleştirerek onlara popüler bir Sovyet devleti yaratmak yönünde tek bir amaç vermiştir. Artık tek ve kolay tanınan bir üslupla, sanatçıyı bireysel sanat beğenilerinden ve özgün olma zorunluluğundan kurtararak, komünist ideolojileri gerçekleştirme amacı doğrultusunda sanatı devletin hizmetine almıştır.

4.2 Avangard Sanat Hareketinin Dünyadaki Etkileri

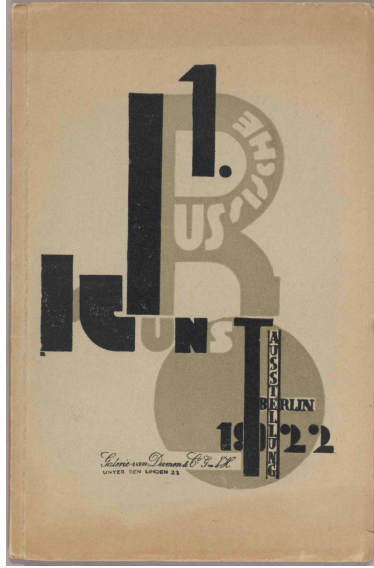
Rusya’da gerçekleşen avangard sanat hareketlerinin Avrupa’da nasıl karşılandığı ve Rusya dışında sanatçıları nasıl etkilediği de önemli bir noktadır. 1920’lerin ortalarında, Rusya’da Bolşevik rejiminin devrimci sanata artan düşmanlığı nedeniyle avangard hareket sona ererken, avangard sanattaki gelişmeler Rusya dışında da sanatçıları, sanat gruplarını ve sanat hareketlerini etkilemeye devam etmiştir.

Rus Konstrüktivist eserler genellikle işlevselliği vurgulayan soyut ve geometrik tasarımlara sahip olmakla beraber modern endüstriyel dünyanın yansımını vermektedir. Aslında bütün dünyada modernizmin ve teknolojinin yarattığı iyimserlik ve heyecan etkisiyle, sanatçılar yeni malzemelerle yeni ifade yöntemleri bulmak istemişlerdir. Eski subjektif sanat biçimlerindense daha evrensel, pratik ve deneysel bir sanat anlayışı muhtemelen çoğu sanatçıyı bu konuda çalışmaya teşvik etmiştir. Hem resim hem heykelde soyut ve modern bir dil bu dönemin modern yaşam deneyimini ifade etmektedir. Bu nedenle Konstrüktivizm ve Süprematizm gibi avangard sanat hareketlerinin Avrupalı sanatçıları, sanat gruplarını ve sanat akımlarını etkilemesi şaşırtıcı değildir.

Bu noktada iki Rus sanatçı olan Lissitzky ve Gabo, Batı Avrupa’da özellikle Almanya’da Konstrüktivizm’in tanıtılmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Lissitzky’nin Rus yazar ve tarihçi Ilya Ehrenburg (1891-1967) ile birlikte yayınlanan, Rus avangardı fikirlerine yer verilen dergisi *Obje* ve 15 Ekim 1922’de Berlin’deki Galerie Van Diemen galerisinde açılan ‘Birinci Rus Sanat Sergisi’, sanatçıların çalışmalarının Batı’daki meslektaşları tarafından tanınmasını sağlamıştır.

Rusya, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle neredeyse on yıldır Batı’dan tecrit edilmiş durumdayken, Van Diemen’de açılan Birinci Rus Sanat Sergisi geniş bir Batılı izleyici kitlesine Rusya’daki en son sanatsal gelişmeleri ilk elden görmeleri için eşsiz bir fırsat sunmuştur (Şekil 4.10). En az 237 resim, 500’den fazla grafik eser, heykel, sahne tasarımları, mimari modeller ve porselen eserlerden oluşan kapsamlı sergi, Nadezhda Udaltsova (1885-1961) ve Alexandra Exter’in (1882-1949) Kübo-fütürist resimleri, Kazimir Malevich ve El Lissitzky’nin Süprematist eserleri ve Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Alexander Rodchenko ve Konstantin Medunetsky’nin yapıları dahil olmak üzere Rus avangardının son örneklerini sunmuştur. Süprematist ve

Konstrüktivist stilde tasarlanmış derginin kataloğunun kapağını Lissitzky tasarlamıştır (Şekil 4.9). Rus yorumculara ve Hans Richter (1888-1976) gibi Avrupalı sanatçılara göre, Konstrüktivizm'in Batı'ya gelişinin yılı bu sergi ile 1922 olarak belirlenmiştir (Lodder, 1983, s. 233).



Şekil 4.9 El Lissitzky, Van Diemen Sanat Galerisinde gerçekleşen sergi kataloğunun kapak tasarımı, 1922

https://monoskop.org/First_Russian_Art_Exhibition



Şekil 4.10 İlk Rus Sergisi, 1922, Van Diemen Galerisi, Berlin

https://monoskop.org/File:Erste_Russische_Kunstaustellung_Berlin_Galerie_van_Diemen_1922.jpg

Rus avangard sanatının Avrupa’da tanıtılmasında bir diğer önemli girişim Almanca da bilen Lissitzky’nin Ehrenburg ile birlikte, ilk sayısı 1922’de Berlin’de çıkan *Obje* dergisidir (Şekil 4.11). Lissitzky’nin, hem Gabo’nun sanatının bağımsız toplumsal rolüne ilişkin görüşünü, hem de Rodchenko ve Üretimcilerin aşırı konumunu reddetmesinden dolayı, bu kritik noktada Rusya ile Batı arasında köprü olmaya çok uygun olduğu ifade edilmiştir (Bann, 1974, s. 53-54). Almanca, Rusça ve Fransızca dilde basılan derginin özellikle ilk sayıdaki Rusya Sergileri makalesinin Rusya’daki sanatsal gelişmelerin oldukça yüzeysel, ancak nispeten nesnel, avangard bir açıklamasını sağladığı ve 1919 yılında Rusya’daki en önemli serginin renk anlatımı olarak resmin sonunu temsil etmesi nedeniyle ‘Objektif Olmayan Yaratılış ve Süprematizm’ sergisi olduğu ifade edilmiştir (Lodder, 1983, s. 227-228).



Şekil 4.11 El Lissitzky and Ilya Ehrenburg, *Obje* Dergisi no. 1-2, 1922, Berlin

<https://www.moma.org/slideshows/43/791>

Lodder (1983, s.229-230) *Obje* dergisinin Konstrüktivistlerin devrim sürecindeki deneyleri ve teorik bilgilerinin verilmemesi dolayısıyla Konstrüktivizmi anlamak için sağlam bir ideolojik bağlam sağlayamadığını, bundan dolayı da Batılı sanatçılara 1922’de sergilenen Konstrüktivist sanatçıların eserlerinin öncelikle sanatsal bir bağlamda görüldüğünü ifade etmiştir. Bunu destekleyen bir başka durumun da Berlin’de bulunan göçmen Gabo’nun sergilenen eserlerinin ve isimlerinin Birinci Konstrüktivistler Çalışma Grubunun çalışmalarıyla benzerlikler paylaşması olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda bu Konstrüktivist eserlerin, sanatını ‘konstrüktif’ olarak tanımlayan Gabo’nun eserleriyle aynı kategoride görüldüğünü ifade etmiştir.

Ayrıca kendi sanatsal fikirlerini yayan Gabo'nun siyasi bağlılığının olmayışının ve estetik duruşunun eserlerin Alman izleyici tarafından estetik ve sanatsal olarak alımlanmaları durumunu pekiştirdiğini belirtmiştir.

Lissitsky ve Ehrenberg, *Obje* dergisinin içeriği için bazı kriterler belirlemişlerdir. Harrison ve Wood'un (1992, s. 320-321) çalışmasında yer verilen *Obje* dergisinin bildirisine göre, *Obje* amaçları bağlamında Süprematizm ile faydacı Konstrüktivizm arasında bir noktada durmaktadır. Evrensellik ve uluslararası bir düşünme yöntemi yaratmak isteyen derginin, yeni sanatı subjektif değil objektif baz üzerine kuracağı, doğası gereği bilim gibi kesin olarak tanımlanabilir ve yapıcı olacağı, yalnızca saf sanatı değil, yeni kültürün sınırında duran herkesi birleştirme amacı taşıdığı ifade edilmiştir. Ayrıca sanatçı, bilim adamının, mühendisin ve işçinin yoldaşı olurken, sanatçının yapıtını evrensel olanla ilişkilendirmesinin kolektif bir yolunun bulunacağı da belirtilmiştir. Bann'ın (1974, s. 56) çalışmasında da belirtildiği gibi *Obje*, siyasetin değil sanatın sorunlarıyla ilgili olduğu için tüm siyasi partilerden ayrı duracak bir yapıya sahip olmakla beraber, bu onun hayatın dışında kalan ve temelde apolitik olan bir sanattan yana olduğu anlamına gelmemektedir.

Konstrüktivizm ve Süprematizm hareketleri Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) ve Josef Albers'in (1888-1976) öğretim görevlisi olduğu Bauhaus okulunu da etkilemiştir. Almanya'daki Sanat ve Tasarım okulu Bauhaus'da üretilen ürünlerde de, aynen Konstrüktivizm ve Süprematizm hareketlerinde keşfedilen yapı, şekil ve renklerde sadelik vurgusu söz konusu olmuştur. Modern üretimi sanatla birleştirme düşüncesiyle hareket eden, form ve işlevin ideal birleşimini arayan Bauhaus'un öğretileri Rus sanat okulu Vkhutemas ile de paralellik göstermektedir. Albers'in minimalist tarzda tasarlanmış ve hazırlanmış sehpaları renk ve geometrik yapısıyla Bauhaus ilkelerinin uygulanmasının tipik bir örneğini sunmaktadır (Şekil 4.12). Bauhaus'da yine Konstrüktivizm etkileri taşıyan bir dizi mobilya üretilmiştir (Şekil 4.13).



Şekil 4.12 Josef Albers, İç içe giren sehpa, 1926, Bauhaus

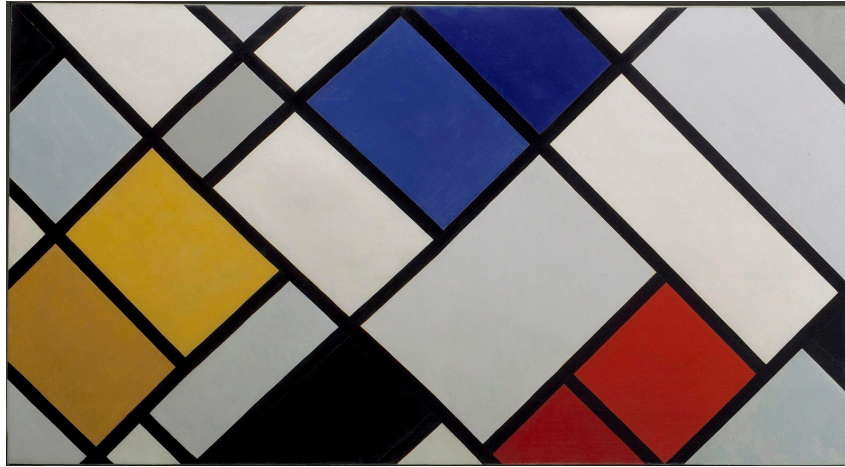
<https://www.widewalls.ch/magazine/bauhaus-design/josef-albers-nesting-tables>



Şekil 4.13 Ludwig van der Rohe ve Lilly Reich,
Barcelona Koltuğu, 1929, Barcelona Uluslararası Sergisi

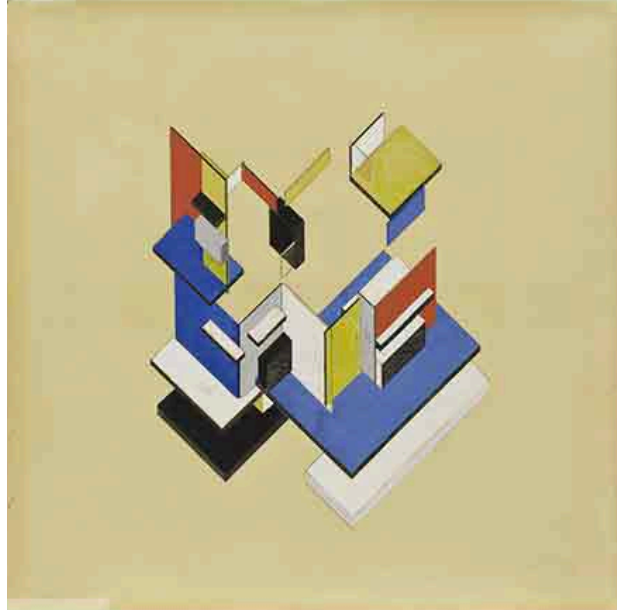
<https://www.widewalls.ch/magazine/bauhaus-design/josef-albers-nesting-tables>

Rusya dışında Konstrüktivizm'den etkilenen sanatçılar, üretimi teorisyenlerin üzerinde durduğu ve sanatçıları endüstriye zorunlu kılan üretimi sanat anlayışından ziyade sanatın nesnel, deneysel ve bilimsel özelliklerinden etkilenmişlerdir. Dolayısıyla Rusya'nın dışındaki sanatçılar Konstrüktivizm'in sosyal ve politik yönü ile değil daha ziyade Rus sanatçıların çalışmalarındaki hareket, malzeme, geometrik yapı gibi araştırmaları ile ilgilenmişlerdir. Almanya'da Lissitzky sayesinde Konstrüktivizm ile tanışan Hollandalı Theo van Doesburg'un (1883-1931) sanat anlayışı da bunu desteklemektedir. Hollandalı sanatçı estetik gerçeklik deneyimine veya şeylerin özüne ilişkin yaratıcı deneyime biçim vermek olarak tabir ettiği biçimlendirici sanatı savunmakta olup, ona göre görsel sanat, doğadan ağaçlar gibi resimsel araçlarla değil; renkler, biçimler, çizgiler ve düzlemlerin resimsel araçlar olarak benimsenmesiyle, ancak bu biçimlendirici araçlarla saflaştırılabilir (Harrison ve Wood, 1992, s. 280). Doesburg'un resimlerinde Konstrüktivizm'in katı ve geometrik çizgi anlayışı gözlemlenmektedir (Şekil 4.14). Sanatçının bazı resimleri ise Lissitzky'nin prounlarını ve aksonometrik çizimlerini hatırlatmaktadır (Şekil 4.15).



Şekil 4.14 Theo van Doesburg, Kontra-Kompozisyon XVI, 1925, Tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 180 cm, The Kunstmuseum Den Haag, Hollanda

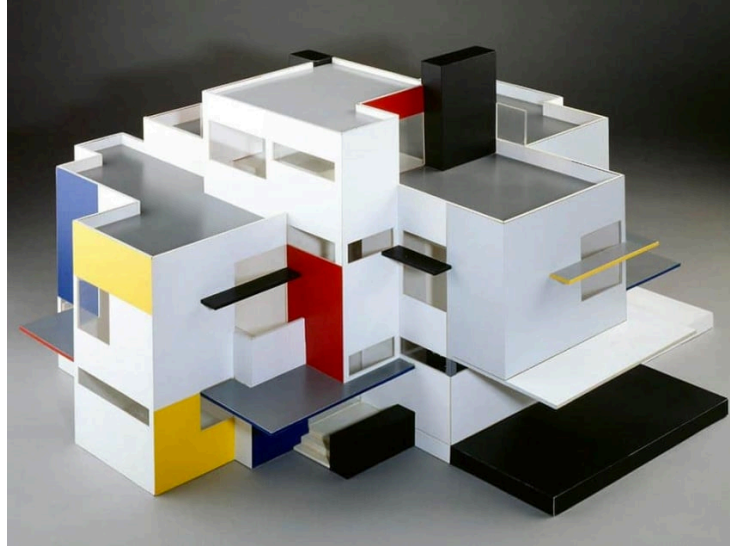
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Contra-Composition_XVI.jpg



Şekil 4.15 Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren, Kontra Konstrüksiyon Projesi (Aksonometrik), 1923, Litografi üzerine guaj, 57.2 x 57.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/de-stijl/theo-van-doesburg-kontra-konstruksiyon/>

Rus avangard sanat hareketleri, Doesburg'un kurucusu olduğu Hollanda'daki De Stijl hareketini de etkilemiş olup, De Stijl'in kullandığı saf, ana renkler ve geometrik şekiller Rusya'daki Süprematizm ile benzerlikler göstermiştir. Hatta Doesburg'un çalışmasının Malevich'in arkitektonlarını hatırlattığı söylenebilir (Şekil 4.16). 1922'de Lissitzky, De Stijl'den Doesburg ve Hans Richter (1888-1976) Düsseldorf Uluslararası Üretken Sanatçılar Kongresi'nde Uluslararası Konstrüktivist hareketi başlatmıştır. Kongrede sanatçılar, sanatı bir 'ilerleme aracı' olarak öne süren ve Konstrüktivizm'i modern çağın bir sembolüne dönüştüren bir manifesto yayınlamışlardır. Uluslararası hareket, işlevselliği öne çıkarmasa da, sanatın nesne olduğu fikrini genişletmiş olup, teknoloji ve endüstrideki gelişmeleri vurgulamak için yeni malzemeler kullanmıştır.



Şekil 4.16 Theo van Doesburg, Özel Ev, 1923 (yeniden konstrüksiyon 1982), Ahşap ve Perspeks, Kunstmuseum, Den Haag, Hollanda

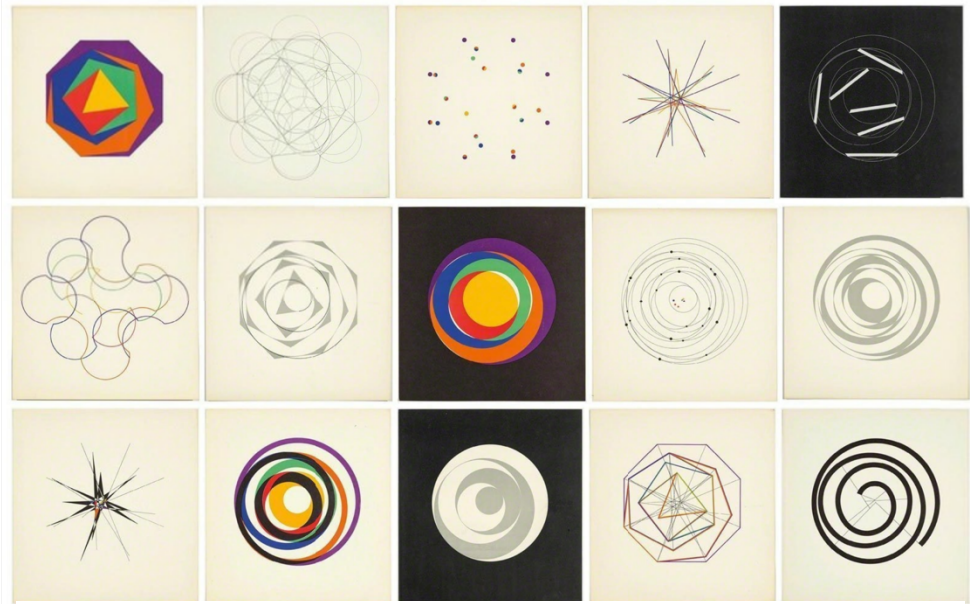
<https://hetnieuweinstituut.nl/en/press-releases/architecture-and-interiors-desire-style>

Avrupa’da yayılan bir diğer sanat hareketi olan ‘Concrete Art’ (Somut Sanat) Doesburg tarafından 1930 yılında, ölümünden bir sene önce *Art Concret* dergisinde yayınlanan *Concrete Art Manifestosu*’nda tanıtılmıştır. ‘Concrete Art’ Konstrüktivizm ve De Stijl sanat hareketlerinden etkilenmiş olup, yine soyut unsurlara güçlü bir vurgu içermektedir. Doesburg’dan bayrağı devralan İsviçreli sanatçı Max Bill (1908-1994) daha sonra hareketin yayılmasına öncülük etmiştir. 1927-1929 yılları arasında Bauhaus’ta eğitim görmüş olan Bill, bir tasarımcı olarak para kazanırken heykel, resim ve mimariye odaklanan bir stüdyo kurmak için Zürih’e taşınmış olup, çalışmalarında bilimsel ve matematiksel formülleri sezgisel ve somut biçimlerde ifade etmiştir (“Concrete Art- History and Concepts”, t.y.). 1940’lardan itibaren Bill, sanatsal ifadeyi işlevsel işçilikle birleştirmeye çalışan Konstrüktivistler gibi dikkatini ticari ve endüstriyel tasarıma çevirmiştir. 1944’te Basel’de ilk uluslararası sergiyi düzenleyerek Concrete Art’ın yayılmasını sağlamıştır. 1953’te ise Batı Almanya’nın Ulm kentindeki Bauhaus deneylerini devam ettireceği, kurucularından olduğu Ulm Tasarım Okulunda sanat çalışmalarını sürdürmüştür (Şekil 4.17) (Şekil 4.18).



Şekil 4.17 Max Bill, Üç Eşit Hacmin Uyumu, 1965, Siyah Granit,
76.2 × 111.8 × 111.8 cm, Storm King Sanat Merkezi, New York

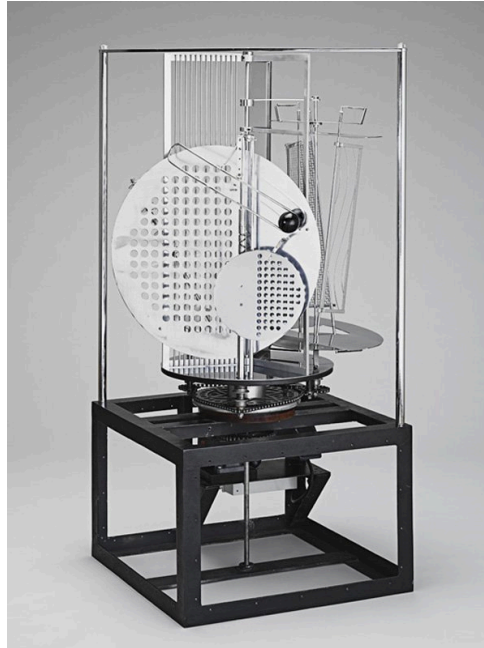
<https://www.artsy.net/artwork/max-bill-unite-of-three-equal-volumes>



Şekil 4.18 Max Bill, Aynı Tema Üzerinde On Beş Varyasyon,
1935-1938, Kağıt üzerine litografi

<https://www.artsy.net/artwork/max-bill-quinze-variations-sur-un-meme-theme>

Arnason ve Mansfield'in (2012, s. 279) çalışmasında belirtildiği gibi Konstrüktivizm'den etkilenen bir diğer sanatçı olan Macaristan'dan Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) de, Lissitsky ve özellikle Gabo'nun Gerçekçi Manifestosu ile keşfetmiş olduğu Konstrüktivizm etkilerini kendi üç boyutlu çalışmalarında yansıtmıştır. 1921'e gelindiğinde sanatçının ilgi alanlarının ve yaşamının geri kalanında yaratıcı ifadesine hakim olan ışık, boşluk ve hareket gibi unsurlara odaklanmaya başladığı, 1922'den itibaren ise Moholy-Nagy'nin, yansıtıcı metallere ve şeffaf plastiklerden yapılmış hafif ve hareketli makinelerin yaratılmasına öncülük ettiği belirtilmiştir. İlki 1930'da inşa edilmiş *Işık-uzay modülatörleri* olarak adlandırılan bu kinetik, motor tahrikli yapılar harekete geçirildiğinde, yansıtıcı yüzeylerinin çevredeki formlara ışık tuttuğu da belirtilmiştir (Şekil 4.19).



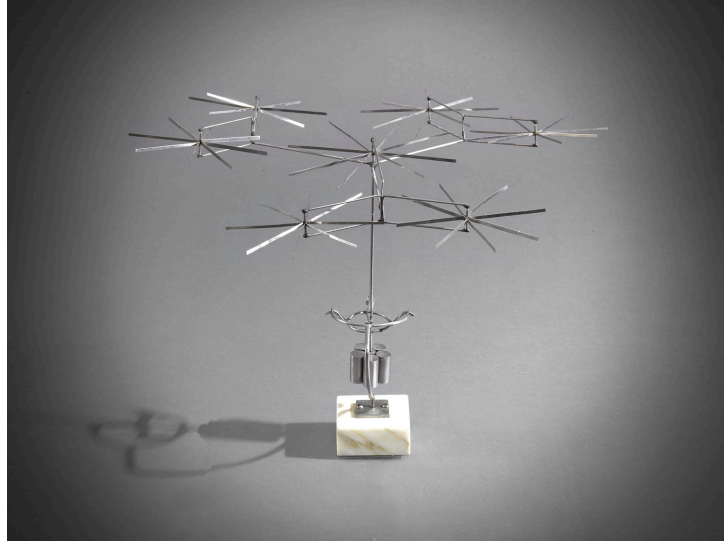
Şekil 4.19 Laszlo Moholy-Nagy, Elektrikli Sahnesi için Işık Desteği (Işık-Uzay Modülatörü), 1922–30, Çelik, plastik, ahşap ve diğer malzemelerin elektrikli motorlu kinetik heykeli, Busch-Reisinger Müzesi ve Harvard Üniversiteleri Sanat Müzeleri, Cambridge <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-of-laszlo-moholy-nagys-light-prop-busch-reisinger-museum-and-harvard-university-art-museums>

Avrupa'da sıkça seyahat eden ve Konstrüktivizm'in yayılmasına katkıda bulunan sanatçılardan Moholy-Nagy, 1937'de Bauhaus programına dayalı ilk Amerikan okulu olan, daha sonra 'Illinois Teknoloji Enstitüsü' adını alacak olan 'Yeni Bauhaus' okulunu düzenlemek için Chicago'ya taşınmıştır. Bu gelişmeler sayesinde Bauhaus tasarım pratikleri Amerika'da yayılmıştır. Ayrıca Moholy-Nagy'nin kinetik sanatın Amerika'da yayılmasında da rolü büyüktür. Amerika'da Alexander Calder (1898-1976) ve George Rickey'nin (1907-2002) ürettiği heykel çalışmaları da Gabo ve Moholy-Nagy'nin eserlerinde görülen estetiğin hareket ile olan ilişkisini ele alan kinetik yapılardır (Şekil 4.20) (Şekil 4.21).



Şekil 4.20 Alexander Calder, Bir Evren, 1934, Boyalı demir boru, çelik tel, motor ve telli ahşap, Modern Sanat Müzesi, New York

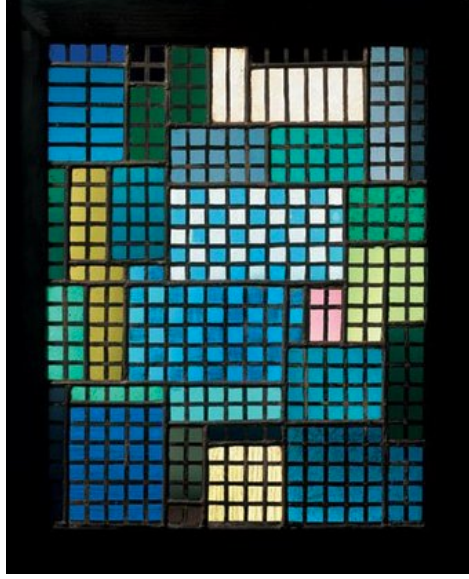
<https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/kinetic-art#!#resultType:masonry>



Şekil 4.21 George Rickey, Yedi Rotor Beş Silindir, 1964,
Mermer tabanlı paslanmaz çelik

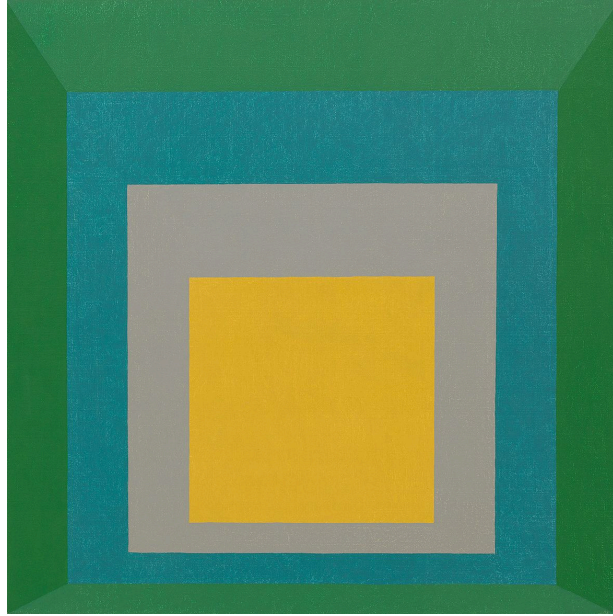
<https://www.vallarinofineart.com/george-rickey>

Rus Konstrüktivizm'inin etkilediği bir diğer sanatçı Josef Albers (1888-1976) de öğrencisi olduğu Bauhaus'ta daha sonra öğretim görevlisi olmuştur. Bauhaus'da Albers, *Park* eserinde olduğu gibi kırık cam parçalarından kolajlar yapmaya başlamıştır. Çalışmadaki camların dizilişi, düzenli geometrisi ve matematiksel yaklaşımı göz önüne alındığında, Konstrüktivizm etkisi gözlemlenebilmektedir (Şekil 4.22). Bauhaus temelli sanat anlayışını Amerika'ya taşıyacak olan Albers'in Black Mountain College ve Yale Üniversitesindeki öğretileri rengin göreceliğinin araştırılması olup, o renklerin birbiriyle etkileşimi ve insan algısı üzerindeki etkisiyle ilgilenmiştir. Birçok Bauhaus sanatçısı ve öğretmeni gibi, renge daha sezgisel bir yaklaşıma odaklanan Albers'in renk teorileri Amerika'da 1960'lı yıllarda gelişen Geç Resimsel Soyutlama, Op Art ve Minimalizm gibi soyut sanat hareketlerini yönlendirmiştir. Bu anlamda 1960 öncesinde Rus/Bauhaus etkili geometrik soyut sanat, Amerika'da 1960 öncesi değil, sonrasında etkili olmaya başlamıştır. Albers, 1960'lı yıllarda *Kareye Saygı* serisi resimlerini yapmıştır (Şekil 4.23). Onun bu serideki resimleri, Bridget Riley (1931-) gibi optik illüzyonlar yaratan Op sanatçıları etkilemiştir (Şekil 4.24). 1963'de yayınlanan *Renk Etkileşimi* adlı kitabı ise çağdaş sanat eğitiminde kullanılan en etkili metinlerden biri olmuştur.



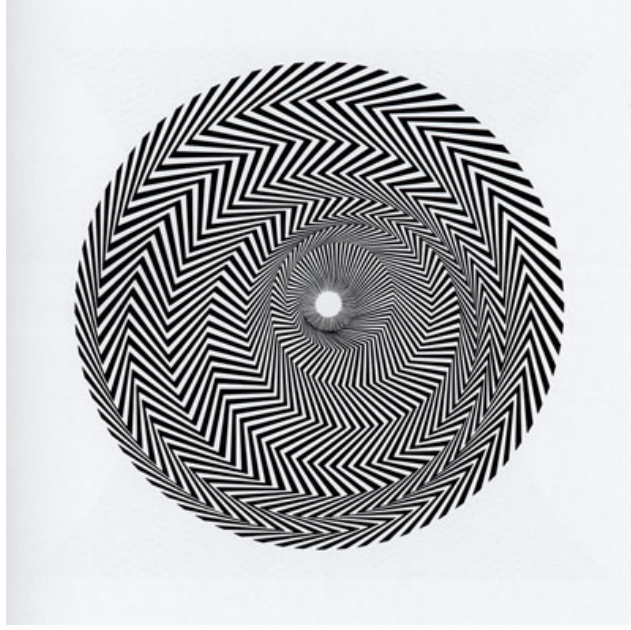
Şekil 4.22 Josef Albers, Park, 1924, Cam, tel, metal ve boya, 49.5 x 38 cm, Josef Albers Vakfı

<https://www.wikiart.org/en/josef-albers/park-1924>



Şekil 4.23 Josef Albers, Kareye Saygı : Tezahür, 1959, Masonit üzerine yağlı boya, 120.6 x 120.6 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

<https://www.guggenheim.org/artwork/173>

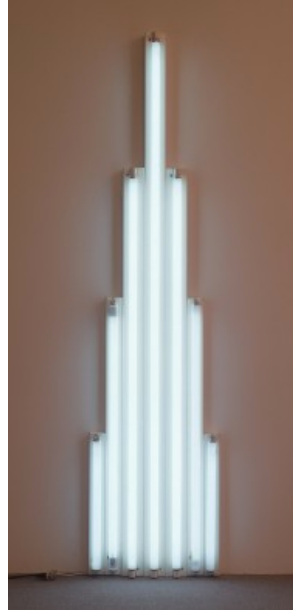


Şekil 4.24 Bridget Riley, Parlaklık 1, 1962, Sunta üzerine emülsiyon,
109.2 x 109.2 cm, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh

<http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/bridget-riley/blaze-1>

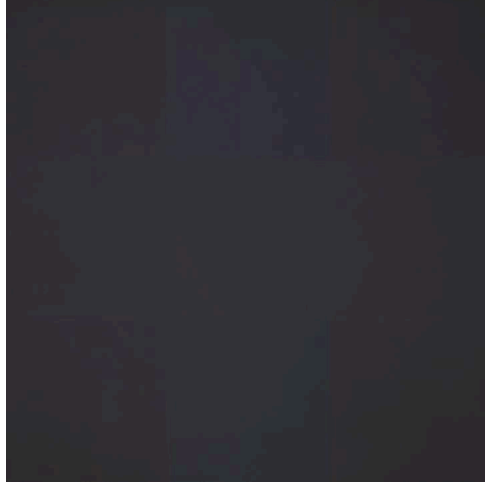
Amerika’da 1960 yılında ortaya çıkan Minimalizm sanat hareketinin de endüstriyel malzemelerden faydalanması ve sanatçının subjektif yorumu yerine objektif bir yaklaşım benimsemesi ile Konstrüktivizm’den etkilendiği söylenebilir. Minimalist eserlere Konstrüktivizm’deki gibi bir rasyonel tavır, simetri, düzen ve geometri hakimdir. Minimalist sanatçı Dan Flavin’in (1933-1996) *V.Tatlin için anıt 1* eserinde kullandığı endüstriyel malzemeler ve yapıtın ismi Konstrüktivizm ile direkt çağrışım yapmaktadır (Şekil 4.25). Diğer yandan o dönemde Amerika ve Rusya arasındaki uzay yarışlarında Rusya’nın önde olması, Amerika’nın Rusya’ya olan merakı ve bu merakı ateşleyen Rus içerikli sergilerin de gündemde olması o dönemde Amerikalı sanatçıların Rus göndermesi yapan eserler üretmelerine etki etmiş olabilir. Ayrıca Flavin’in bu eseri ve genel olarak Minimalizm, sanatın kendi başına amaç olması ve herhangi bir işlevi olmayışı ile Konstrüktivist ideolojiden ayrılmaktadır. Bu noktada, Minimalist eserlerin kendi başına varolma durumu ve yoğun indirgemeciliği Malevich’in sanat anlayışı ile de bağlantılıdır. Ama özellikle o dönemde Amerika’da pek karşılığı olmayan geometrik soyut resimler yapan Amerikalı Ad Reinhardt’in

(1913-1967), insanın yapabileceği son resimler olarak adlandırdığı *Siyah Resimleri* doğrudan Malevich'in *Siyah Kare* resmi ile ilişki kurmaktadır (Şekil 4.26). Reinhardt, Negatif teolojiden yola çıkarak Tanrı'nın (ya da sanatın) betimleyici kapasitenin ötesinde, tarif edilemez olduğunu anlamıştır. Negatif teoloji Tanrı'nın ne olduğundan çok ne olmadığıyla ilgilenen felsefi bakış açısına dayanmaktadır. Tanrı'nın aşkınlığı nedeniyle onun ne olduğunu bilmek, yaratılmış ve sınırlı olan dil ve düşünce kalıplarıyla mümkün olmadığından dolayı onun ne olmadığını söylemek ve ona bu açıdan yaklaşmak ilk yola göre daha mümkündür. Bu düşünce Tanrı'yı tarif etmeye çalışıp aklın ötesinde bir tutkuyla anlamaya çalışmak yerine Tanrı'nın sadece kendisi olduğu inancından hareket etmektedir. Reinhardt sanata da aynı şekilde yaklaşarak şu şekilde ifade etmiştir: "*Sanat hakkında söylenecek tek şey, onun bir şey olduğudur. Sanat, sanat olarak sanattır ve diğer her şey her şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan şey değildir*" (Harrison ve Wood, 1992, s.312-313).



Şekil 4.25 Dan Flavin, V.Tatlin için anıt 1, 1964, Floresan ışık ve metal armatürler, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

https://www.moma.org/learn/moma_learning/dan-flavin-monument-1-for-v-tatlin-1964/



Şekil 4.26 Ad Reinhardt, Soyut Resim No. 5, 1963, Tuval üzerine
yağlı boya, 152.4 x152.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582>

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Rus avangard sanatının ilerleme sürecinin Rusya'yı kültürel anlamda farklı yapan unsurların etkisi ile Avrupa'daki diğer sanatsal hareketlerden daha farklı bir yol izlediği görülmüştür. Rusya'da Avrupa'dan farklı olarak otokrasi, Ortodoksluk, köy komünü gibi bazı kültürel değerlerin uzun süre varlığını korumayı başarmış olmasının, Rusya'yı Batı Avrupa'nın rasyonalitesinden, bireyciliğinden ve kapitalizminden nasıl koruduğu ve bu kültürel, felsefi altyapının sanata ne şekilde yansıdığı anlaşılmaktadır. Nasıl Rusya'nın korumayı başarmış olduğu kültürel kökenleri ve kapitalist düzende gelişmekte geç kalışı, bazı düşünürlerin de iddia ettiği gibi Rusya için bir avantaj olup, bu durum devrim için gerekli altyapıyı sağlamış ise, Rusya'nın Avrupa'nın sanatsal mirasına sahip olmamasının da sanatsal devrim için bir avantaj oluşturduğu sonucuna varılabilir.

Rusya kendi kültürel ve felsefi düşünce sistemini yaratırken bunu Avrupa ile etkileşim içerisinde gerçekleştirmiş olup, çeşitli düşünürlerden ve düşünce akımlarından etkilenmiştir. Rus düşünürlerin Pozitivizm de dahil olmak üzere Avrupa'dan yayılan felsefi fikirleri bire bir kabul etmeyip, bunları kendi kültürlerinin üzerine inşa edip yorumlamalarına benzer şekilde sanatsal fikirlerde de özgün bir yorumunun yapıldığı anlaşılmaktadır. Rus avangardının ilerleme sürecinde önce Sanat Dünyası ile başlayan Avrupa sanat stillerinin özümseme süreci söz konusu olup, daha sonra ise özgün sanat akımlarının yaratıldığı görülmüştür. Rusya'da modern sanatın gelişmesinde sanat hamilerinin ve koleksiyonerlerin sanatı ve sanatçıyı nasıl desteklediği ve modern harekete yön verdikleri de gözlemlenmiştir.

Sembolist Mavi Gül ile temsil edilen Moskova renk okulundan olan Larionov ve Goncharova'nın Neo-Primitivist resimlerinde bir taraftan Avrupa etkilerine açık olarak sanatsal ve biçimsel yenilik yapmak isterken, diğer yandan lubok, ikona gibi kendi kültürel miraslarından faydalanarak özgün bir sentez yaratmaya çalıştıkları anlaşılmıştır. Sanatta modern hareketi yönlendiren bu sanatçıların kendi ulusal ve kültürel kökenlerinden faydalandıkları etkileri, Neo-Primitif resimlerin biçim ve konusunda yansıttıkları görülmüştür. Sanatçıların yeni biçimler yaratmak için eskiye, ulusal olana dönmesi söz konusu olup, Rus Modernizmi'nin ruhu da bu bağlamda evrilmiştir. Slavseverlerin toplumu organik bağlarla bağlayan sobornost anlayışı gibi kavramların, köylü ve halk kültürünün önemi vurgulanmıştır. Rusya'nın kültürel mirasının ve doğru kimliğinin üstünlüğünü iddia eden bu düşünceler, sanatta Gezginlerin akademiye karşı çıkışıyla başlayan romantik toplumculuk, entelijensiyanın zamanında halka gitme hareketi gibi konular, Goncharova ve Malevich gibi sanatçıların kendi Doğu kültürüne dönme düşüncesini, Neo-Primitivist resimlerinde köylü temalarına yönelerek hissettirmelerini açıklamıştır.

Avrupa'daki sanatsal hareketlerden etkilenmekle beraber, kendi kültürel değerlerinin bilincinde bir sanatsal sentezin yapılması, Rusya'daki modern sanat hareketinin özgünlüğüne değer katmıştır. Rusya'daki Fütürizm hareketi İtalyan Fütürizm'inden etkilenmekle birlikte, şair ve ressamların birlikte yarattıkları resimli kitapların Rus Fütürizmi'ni en özgün yapan etkenlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Eski inananlar toplumunun kitaplarından etkilenen bu kitaplar, yine Rus sanatçıların yerel kültürle ne kadar bağ kurduklarını göstermiştir. Bu kitaplarda Rayonist ve Fütürist resimlerle Fütüristlerin yarattığı yeni bir dil olan zaumny dilinin bir arada oluşu, ressam ve şairlerin iş birliği, Rus Fütürizmi'nin özgün tarafını ortaya koymuştur. Bu dönemde sanatçıların Fransız Kübizm ve İtalyan Fütürizm etkilerini birleştirdikleri Kübo-Fütürist resimler de yine Rus avangardlarının konuyu yenilikçi bir yaklaşımla ele alan Rus bakış açısını sunmuştur. Bu resimler kimi zaman İtalyan Fütürizmi'nin teknoloji, makina, hız gibi konularını ele almakla beraber sıkça sanatçıların kendi aralarındaki yorum farklılıkları ortaya çıkmıştır. Rus ressamlar Fütürizm ve Kübizm'den etkilenmekle beraber yeni resimsel diller bulmuşlardır.

Rus avangard sanatının ilerleme sürecinde Rus felsefi ve toplumsal düşüncesinin ne kadar etkili olduğu görülmüştür. Rus düşünürlerin rasyonel ve irrasyonelin sentezini içeren bütüncül bilgi anlayışının, Rus avangard sanatına da yansıyan etkileri fark edilmiştir. Sanatta farklı şekillerde olsa da bu irrasyonel tarafın sanatçıların sanat anlayışına ve yapıtlarına yansıdığı gözlemlenmektedir. Neo-Primitivizm’de lubok ve ikonalar gibi metafizik araçların ilham kaynakları olması, Fütürizm’in kozmik, sezgisel zaumny gerçekliği ve *Güneşe Karşı Zafer* operası, Rayonizm’de nesneden yansıyan, görülmeyen ışınların resmedilmesi ve dördüncü boyutla kurulan ilişki, Malevich’in farklı bir mantık geliştirdiği ve belki Süprematist fikirlerini ektiği Alogizm’i, Süprematizm’in dördüncü boyut, Ortodoksluk ve ruhsallıkla ilişkisi, bunların hepsinin Rus felsefi düşüncesinin temelindeki irrasyonel unsurları ele aldığı anlaşılmaktadır.

Rayonizm ve Süprematizm sanat hareketleri, Neo-Primitivizm ve Kübo-Fütürizm’den sonra Avrupa stillerinden tamamen ayrılarak nihayet özgün sanat hareketleri olarak ortaya çıkmışlardır. Sembolistleri de etkileyen Solovyov’un felsefi düşüncesinin, yani akıl ile sezgisel olanın birleştirilme düşüncesinin Malevich’e hitap ettiği anlaşılmaktadır. Malevich’in kendi sanat anlayışında Ortodoksluk gibi ruhsal bağlamlar ile bağlantı kurmasının, Rus felsefi düşüncesinin bu özgün yönünü yansıttığı sonucuna varılabilir. Süprematizm ressamın kozmik düşünce sistemi içerisinde var olmuş olup, Malevich’in onun sadece resim olmasını istemediği görülmüştür. Malevich’in saf bir soyut geometrik biçime yönelerek, ruhsal, dini, irrasyonel, sezgisel unsurlara yer verdiği Süprematizm’inin, görünen gerçekliğe ait bütün unsurları eleyip farklı bir gerçekliğe gitmek istediği anlaşılmaktadır. Malevich’in Zaumny şairleri ile olan bağı, devrim sonrası uzay düşüncesini yansıtan arktekonlarını üretmesi, Süprematist resimlerini dördüncü boyut ile ilişkilendirmesi de bunu destekler niteliktedir. Dördüncü boyutla ilgili referansı Larionov da Rayonizm’de kurmuş olup, bu durum sanatçıların görünen gerçekliğin, rasyonalitenin dışında bir gerçekliğe yöneldiklerini göstermiştir. Larionov’un Rayonist resimlerinde röntgen ışınları gibi görülmeyen gerçekliklerle ilişkisi kurması, Rayonist resimlerde olduğu varsayılan nesneden yansıyan ışınların resmedilmesi, sanatçıların görünmeyen yeni bir gerçekliği hissettirme arzusunu yansıtmıştır. Sanatçıların bakış açılarını değiştirerek, tuvallerinde sezgisel olanı yansıtmaları Rus avangardının yine sezgisel ve içsel boyutuna işaret etmiştir. Rus avangard resimlerinde önemli bir nokta olan sanatçıların yerel kültürle kurdukları ilişki Rayonist ve Süprematist resimlerde de

görülmüştür. İkonanın iki boyutlu perspektifinden etkilenen sanatçılar bu etkileri kendi resimlerinde yansıtmışlardır. Ama Larionov ve Goncharova'nın ikonanın sadece biçimsel dilini alarak tuvallerini modernize ettiği görülürken, Malevich'in Ortodoksluk dini ile Süprematizm'in ilişkisini kurduğu gözlemlenmiştir. Sanatçının tuvallerinde irrasyonel kısımlar, ikonaların ve Ortodoksluğun metafizik yönü ile temsil edilirken, rasyonel kısımlar renk ve çizgi olan plastik elemanlardır. Sanatçıların bu düşüncelerle bilimsel olanla, ruhsal veya sezgisel olanı birleştirdikleri anlaşılmaktadır.

Rus düşünürler arasında Rusya'nın korumayı başardığı kültürel değerlerle, gelecekte kendine özgü bir yol çizebileceği düşüncesinin var olduğu görülmüştür. Tarihsel olarak Rusya'nın üstünlüğü düşüncesiyle kapsayıcı bir evrensel kültür yaratabileceği inancı doğmuştur. Rusya'nın geleceği ile alakalı tartışmalar içerisinde özellikle Sembolistleri de etkileyen, yeni bir hayat yaratımı kavramı düşüncesinin ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Hatta yeni bir kültür yaratma düşüncesinin Rus kültürünün derinine işlediği ve bu şekilde bu olgunun sanat kavramını da şekillendirdiği saptanmıştır. Rusya'daki avangard sanat hareketlerinin farklılıklarıyla beraber bu amacı paylaşmış olduğu, sadece sanat olmakla kalmayıp, aynı zamanda bundan çok daha fazlası olmayı amaçladığı ve bunun için çabaladığı ortadadır.

Yeni bir hayat yaratımı kavramı Rus kültürel düşünce tarihinde hep mevcut olmuştur. Sadece bu anlayış dönem ve düşünürlere göre biçim değiştirmiştir. Bazı dönemlerde Ortodoksluk dininin ön planda olduğu bir dünya Hristiyanlık kilisesi kurulmak istenirken, bilim ve teknolojinin ortaya çıkardığı yeni buluşlarla Pozitivizm'e inancı sarsılan Gümüş Çağı'nın Sembolistleri, sanatçıda, aşkta tezahür edecek, din ve mistik unsurların söz konusu olduğu bir hayat yaratımı kavramını ele almışlardır. Daha sonra onların bu hayat yaratımı düşüncesi Fütüristlere geçmiş olup, onlar da sanat ve hayat arasındaki sınırları bulandırarak, eskiyi yıkarak, yeni dil ve resim kalıpları yaratarak bunu başarmaya çalışmışlardır. Malevich ise Süprematizmi'ne hayatı şekillendirecek bir yaşam pratiği olarak bakmıştır. Diğer yandan Konstrüktivizm artık hayat yaratımının kolektife geçtiği ve sanatın üretime dönüşerek hayatın yaratılmasına katkıda bulunduğu ideolojiyi yansıtmıştır. Hepsinde kolektif amaç yeni bir toplum yaratmak olmakla beraber sosyo-kültürel süreçlerle dönüşen avangard sanat hareketlerinin bunu birbirinden farklı şekilde, kendine özgü yöntemlerle yapmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir.

Fütüristlerin yaratıcı enerjisini bu kadar besleyen şey, devrim öncesi yeni bir düzene geçileceğinin ve bir değişimin gerçekleşmek üzere olduğunun farkında

olmaları olmuştur. Fütüristlerin, Sembolistlerce benimsenen yeni bir hayat yaratımı kavramını sürdürmek istemekle beraber, bunu onların alışıldık anlam kalıplarını yıkarak gerçekleştirmek istedikleri görülmüştür. Onların kendilerinden önceki Sembolistlerin sanatsal biçimlerini yıkarken, oyun oynar gibi bir özgürlük ve deneysellik içerisinde hareket ettikleri görülmüştür. Deneysellik ve yeni olan için eskinin yıkılması, bu dönemin devrim öncesi sanat anlayışını özetlemiştir. Rus Fütüristlerinin avangard sanatı yönlendirirken en büyük aracının mantıksızlık, absürlük ve yabancılaştırma olduğu, eski olanı yıkarken yeni dilsel ve biçimsel kalıplar yaratmaya çalıştıkları anlaşılmıştır. Rus avangardında yenilik düşüncesi İtalyan Fütürizm'i gibi eskiye sırtını dönmeyi destekleyerek sadece hız ve teknoloji gibi modernist unsurların ilerlemesine paralel olarak gelişmemiştir. Rusya'nın sosyo-kültürel evrimi bunun farklı şekilde gelişmesine zemin hazırlamış olup, kültürel ve siyasi değişimin olası potansiyelinin Fütüristlerin sanatına gerekli momentumu verdiği gözlemlenmiştir.

En önemli nokta ise şüphesiz Rusya'da gerçekleşen devrimdir. Devrimci Bolşevikler daha rasyonel bir toplum yaratmak istemiş olup, onların toplum anlayışı daha rasyonel, tahmin edilebilirliği içeren bir toplum anlayışı olmuştur. Bir diğer önemli unsur Rus kültüründe önemli olan Ortodoksluk dininin artık yeni rasyonel düzende yeri olmayışıdır. Yeni kurulacak komünist düzende bu tip unsurlara yer verilmemesi, Rus toplumsal ve felsefi düşüncesinde rasyonel ve irrasyonelin birleşimini yansıtan düşüncenin yerini, sadece rasyonel olanın alması anlamına gelmiştir. Artık güç insanları birleştiren din gibi sezgisel ve irrasyonel unsurlardan insan kolektifine geçmiştir. Düşünürlerin değerlerini övdüğü köylüden ziyade, yeni toplumun proleter işçi sınıfı önem kazanmıştır. Yani aslında ilginç bir şekilde Slavseverlerin eleştirdiği rasyonel, kapitalist ve parçalara ayrılmış toplum anlayışı, farklı şekillerde yine rasyonel bir hal almış durumdadır. Toplumsal ilişkiler nasıl rasyonel olucaksa, sanatın da daha rasyonel olması gerektiğine karar verilmiştir.

Devrim sonrası yeni hayatın nasıl ve kimlerce yaratılacağı önemli bir nokta olmuştur. Çünkü ortak kanı, yeni bir toplum düzenine geçme ve yenilik düşünüyü barındırmakla beraber, bu konudaki siyasi ve sanatsal fikirlerin çoğunlukla aynı paralelde gitmediği görülmüştür. Aslında devrim sonrası gerçekçi sanatın temsilcilerinin devrimi desteklemekte geri kalmaları ve tam tersi avangard sanatçıların bu konuda öne çıkmış olmaları önemli bir nokta olmuştur. Konstrüktivizm'in ilerlemesinde avangardın böyle bir fırsatı elde etmesinin rolü büyük olup, bu durum

hareketin ilerleyeceği yönü belirlemiştir. Devrim öncesi Fütüristler daha özgür ve deneysel bir süreci deneyimlerken, devrim sonrası Konstrüktivist sanatçıların ise daha amaçlı hareket ettikleri görülmüştür. Yeni Sovyet toplumunun bilinçlendirilmesi için posterler üreterek sosyal düzenin propogandasını yapmaları, yeni kültürün yayılması için işçi kulüpleri tasarımları ve yeni tekniklerin kullanıldığı Konstrüktivist tiyatrolar yaratmaları da onların yeni düzenin, hayatın yaratılmasına ne kadar katılmak istediklerini göstermiştir. Burada bir diğer önemli nokta yeni kolektivist ideal ile toplum olarak gelişme kaydedilirken, yeni kurulacak toplumun bireyinin de geliştirilmesinin ve toplumu yansıtacak özelliklere sahip olmasının önem kazanmasıdır. İşte sanatçıların da sadece sanat yapmaktan faydacı üretime geçiş yaparak, yeni hayatın yaratılma sürecinin bir parçası olmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Modernizm ve teknolojiyle değişen sanat malzemesi, sanatın nasıl rasyonelleşmeye başladığı ve ideolojik bağlamının nasıl dönüştüğü, Konstrüktivizm hareketinde gözlemlenmiştir. İlk başta Tatlin'in endüstriyel malzemelerden konstrüksiyonlar yaratmasıyla başlayan, devrim zamanı ise daha etkili bir harekete dönüşen, rasyonel bir karaktere sahip Konstrüktivizm hareketi, devrim öncesi sanat anlayışından ciddi bir kopuşu göstermiştir. Konstrüktivizm hareketinin üretimci sanat teorileri çerçevesinde geliştiği görülmüştür. En sonunda üretimci sanata yönelme düşüncesi ile sanatçının bireysel dokunuşu önemini kaybetmiş olup, daha ziyade toplumun yararına, kullanıma uygun bir şey yaratılması düşüncesi önem kazanmıştır. Devrim öncesi bir eserin yaratılma süreci sanatçının duygu, düşünce ve ifade gücünün önce çıktığı bir yaratıcılığı beslerken, devrim sonrası böyle bir yaratma sürecinin sona erdiği fark edilmiştir. Artık sadece işlevsel bir ürün tasarlaması gereken sanatçı buna kendi duygularını katmak yerine mühendis kimliğini öne çıkarmalı, üretimci teorisyenlerin oluşturduğu kapsama sadık kalmalıdır. Artık sanat için sanat anlayışı, kendi içinde amaç olarak sanat dönemi bitmiştir. Bundan böyle üretilen nesne bir işlevi olduğu kadar güzel olup, sanat tanımı ise geri planda kalmıştır. Devrim öncesi Fütüristlerin hayatla sanatı karıştırma düşüncesi burada da yankılanmış olup, bu sefer sanatçı-mühendisin, sanat objesi yerine hayatın içinde kullanılacak pratik nesnelere yaratılarak yeni Sovyet toplumunun yaratılmasına katkıda bulunması beklenmiştir.

Gerçekten de devrim öncesindeki sanatsal anlayış ile devrim sonrasındaki arasında azımsanmayacak bir fark olduğu görülmüştür. Yenilik düşüncesi her zaman var olmakla beraber, yeniliğin niteliği ülkenin Sosyalist düzene geçişi bağlamında

değişmiştir. Devrim öncesi Fütürist harekette eski düzeni yenen makine bir nevi daha üstün özelliklerle donatılmış yeni Sovyet toplumunu yansıtmıştır. Ancak Fütürizm her ne kadar teknolojiyi yüceltse de, Rus Fütüristlerin devrim öncesi yaptıkları daha ziyade deney olup, yararcı bir amaç gütmedikleri anlaşılmıştır. Aslında onların o zaman yaptıklarının, faydacı ve işlevsel bir yeniyi yaratmaktan ziyade eskiyi kırmak olduğu görülmüştür. Ama belki de onların bu eskiyi kırmaları tamamen radikal yeniyi getirecek Konstrüktivizm için alt yapıyı kurmuştur. Bir diğer kayda değer nokta da, sanatçıların devrim öncesi ve sonrası üretimlerinin ne kadar farklı olduğudur. Devrim öncesi sanatçılar kullanıcı dostu, el yazılarına yer verdikleri kitaplar tasarlarlarken ve akıcı Rayonist, Fütürist resimler bu kitapların sayfalarını süslerken, devrim sonrası yaratılmasında üretim araçlarının da devreye sokulduğu posterlerin ve grafik tasarımlarının daha mekanik araçlarla ve keskin katı çizgilerle üretildiği görülmüştür. Devrim öncesindeki Fütüristlerin gerçekleştirmek istedikleri hayat yaratımı kavramı, kendi romantik sanatçı düşlerini hatırlatmakta olup, onlar yaratma eyleminin kendisini icra etmişlerdir. Onlar için yeni bir düzene geçiş, Çarlık Rusyası'nın yıkımı bir yeniliği ve özgürlüğü temsil etmektedir. Ama Sosyalist devrimciler devrimden sonra onların bu özgürlüklerinin uzun süre devam etmesine izin vermemişlerdir. Marksist yapıda sanatın toplumsal bir işlevi olmak zorundadır. Ve böylece siyasi devrimi gerçekleştiren Bolşeviklerin sanat anlamında geriye gitmeyi tercih ettikleri görülmüştür.

Konstrüktivist sanatçıların giderek posterlerinde gerçekçi unsurlara yer vermeleri ve fotomontajın artması, onların bir şekilde sosyalist devrimcilerin gerçekçi hareketi destekleme düşüncesiyle uzlaşma halini temsil etmiştir. Sonuç itibariyle gerçekten de hem Konstrüktivizm'in üretim sanatına dönüşmesiyle hem bu posterlerin grafiksel unsurlarının değişmesiyle, sanatçıların devletin ideolojisiyle ne kadar yön değiştirdiği anlaşılmıştır. Belki de hiçbir ülkede sanat, Rusya'daki kadar özgür ama sonrasında bir o kadar da devlet baskısı ile şekillenmemiştir. İlk önce müthiş, sınırsız bir deney özgürlüğü var olmuşken, ondan sonra bu özgürlüğün yerini alan gerçekçi, rasyonel bir yönlendirme söz konusu olmuştur. Eninde sonunda özgür ruhun çocukları büyük otoriteye boyun eğmek zorunda bırakılmışlardır.

Konstrüktivizm endüstriyel malzemelerin belli tekniklerle birleştirilmesi olmakla beraber, sanatçıların bunu yapma biçimi arasında da bazı farklılıklar olduğu saptanmıştır. Bu farklılıklar bazı sanatçılarda malzemeye bakış açısında ortaya çıkarken, bazılarında ise Konstrüktivizm'in ideolojisiyle alakalıdır. Tatlin'in aynı

endüstriyel malzemeye daha organik ve sezgisel bir yaklaşıma sahip olmasıyla, Rodchenko gibi malzemeye daha matematiksel ve keskin yaklaşan Konstrüktivistlerden ayrıldığı gözlemlenmiştir. Tatlin ile alakalı bir diğer nokta ise, bazı düşünürlerin de iddia ettiği gibi ikona resminin konstrüksiyonlarına etkisidir. Onun ikona boyama tekniğinden etkilenen bazı resimlerdeki boyayı kullanma şeklinin ve eğrisel çizgilerinin aynı zamanda konstrüksiyonlarının ve rölyeflerinin yapısını etkilemiş olabileceği anlaşılmıştır. Buradan hareketle Tatlin'in konstrüksiyonlarını yaratmasının ardında bile yine Rus felsefi düşüncesinin bir parçası olan bazı sezgisel ve manevi kaygılar olduğu düşünülebilir. Diğer yandan Gabo ve Pevsner, hem Konstrüktivistlerden hem de Tatlin'den ayrılmıştır. Uzam ve zaman kavramlarını ele alarak gerçek uzamda gerçek malzemeler yaratmak isteyen bu sanatçılar yine de sanatın işlevsel olması gerektiği fikrini reddetmişlerdir. Onlar endüstriyel malzemelerle yaratmayı desteklemekle birlikte, yaratılacak objenin yine de bir sanat eseri olabileceği fikrinde ısrar etmişlerdir. Kendi sanatlarını Konstrüktivistten ziyade konstrüktif olarak tanımlayarak Konstrüktivistlerden ayrılmışlardır. Konstrüktivistlerin kendi aralarındaki bu ayrımları anlamak, aynı zamanda üretimi sanatı ne kadar ve ne şekillerde benimsediklerini vurgulamak bu noktada önem kazanmaktadır.

Rusya'nın Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi iki ayrı kutupta ideolojiye sahip sanat hareketlerini barındırması da Rus avangardının kozmopolit yönünü ortaya koymuştur. Ancak devrim sonrası Süprematizm anlayışının bir açıdan Konstrüktivizm'e yaklaştığı söylenebilir. Devrim sonrası etkili olan üretimi teorilerin ve Konstrüktivizm hareketinin, ruhsallıkla bağlantılı ve işlevselliği sanattan tamamen atan Süprematizm gibi bir hareketin bile kırılmasına yol açtığı görülmüştür. Devrim öncesinde Malevich'in ruhsal ve ütopyik anlamlar yüklemiş olduğu Süprematist sanat da mevcut sosyo-politik ortam ve Konstrüktivizm'in üretimi mantığı ile yön değiştirmiştir. Ama belki de sebebi sadece bu değildir. Malevich'in sanat, üretimi ve ekonomi ilişkisini ele almış olduğu yazılarında ekonomik bağlamın önemine değinmesinin, sanatçının Süprematizm'i üç boyutlu işlevsel objelere uygulama isteğini desteklediği anlaşılmıştır. Aslında Malevich'in Ortodoksluk, köylü kültürü, yeni hayat yaratımı gibi bütün Rus kültürünün birikimini destekleyen bir figür olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü Süprematizm'i bir sanat nesnesinden çok hayatın bütün yönlerine kayacak ve hayatı şekillendirecek bir yapı olarak düşünmüştür. Hatta kurduğu Unovis grubunu bile Slavseverlerin destekledikleri sobornost gibi yapılandırmış olup,

Bolşeviklerin sosyalist toplum anlayışına karşı farklı bir toplumsallık getirmiştir. Nasıl Sovyet liderler, üretimi teorisyenler, Konstrüktivist sanatçılar beraber yeni toplumu şekillendirmek istemişlerse, Malevich'in de sanatına hayatı bütün yönleriyle yakalayan bir anlam yüklemiş olduğu ve Unovis topluluğunda sanki bir Sovyet lideri gibi önemli etki bıraktığı anlaşılmaktadır.

Devrim öncesi sanatına daha ruhsal anlamlar yükleyen Malevich'in ikonalar gibi metafizik bir gerçekliğe, öteki aleme ait olan Süprematist resimlerini, devrim sonrası üç boyutlu nesnelere taşımış olması, sanatını kozmik alemden dünya boyutuna, hayatın içine taşıdığını göstermiştir. Malevich'in yaptığı porselen üretimler toplu üretim için düşünülmemiş olsalar bile, eninde sonunda her şeyin toplum için olması gerektiği anlayışının sanatçıyı da etkilediği anlaşılmaktadır. Malevich'in dünya dışı arkitetkonlarını, uzay yolculuğu düşlerini, spiritüel kareyi herkes anlamayabilir. Ancak Süprematizm aşına olunan gündelik nesnelere üzerinde görüldüğü zaman şüphesiz daha dikkat çekici olacaktır. Konstrüktivist propogandanın çekiciliğine karşı koyamamış gibi görünse de, Malevich'in yaptığı bazı tasarımlarda Süprematist formları nesnenin formuna uygulayarak nesnenin pratikliğini, alışlageldik durumunu kırması, Rus avangardlarının bütün bu süreçte yapmış olduğu yabancılaştırma kavramını yinelemiştir. Aslında yabancılaştırma bir yerde bütün avangardın özü olmuştur.

Bir diğer önemli nokta Malevich ve Tatlin gibi her zaman iki ayrı uçta tutulan iki figürün ortak bir noktaya sahip olmalarıdır. İkisinin de sanata sezgisel yaklaşımları mevcut olmakla beraber sanatçıların yaklaşımları arasında farklılıklar vardır. Malevich'in *Siyah Kare* eserine mistik anlamlar yüklemesi ve Ortodoksluk dini ile bu bağlantıyı kurması onu oldukça sezgisel yapmaktadır. Diğer yandan her ne kadar endüstriyel malzemelerle üretim yapsa ve yine işlevsel ürünler tasarlamayı tercih etse de Tatlin'in malzemeye yaklaşımı organik ve sezgiseldir. İlginç bir şekilde zıtlık barındırdığı Malevich ile bir orta noktada bulunduğu düşünülebilir. Malevich en keskin kenarlı geometrik karelerini yaparken, Tatlin ikonaların boyama tekniğini benimsediği resimlerindeki eğrileri temel alarak organik bağlamda düşünmüştür. Sanatçılar birbirine zıt görünüp, bağdaşmayacak malzemeler kullansalar da aslında çıkış noktalarındaki sezgisel anlayışın onları bağlayacağı düşünülebilir. Diğer yandan tamamen üretim sanatı teorileriyle dolmuş olan Rodchenko, malzemeye direkt olarak matematiksel ve mekanik bir yaklaşım benimsemiştir. Yani aslında bir noktada Malevich'den ayrı şekilde Tatlin ile beraber tutulan, ikisi de üretim sanatını

destekleyen Tatlin ve Rodchenko arasında bazı farklılıklar mevcut iken, Malevich ve Tatlin arasında benzerlikler kurulabilir.

En sonunda Konstrüktivistler yeni rejimin propogandasını yapmaya çalışsalar da, onların soyut yaklaşımının Sovyet ideolojisini yaymak için yeterli bulunmadığı fark edilmiştir. Rus halkı onların yarattığı propoganda araçlarını alımlayamamıştır. Bu anlamda, bu sanat da topluma ulaşma potansiyelini yitirince ve tüketilince Sosyal Realizm'e dönmüştür. Bolşevikler siyasi olarak devrimci olsalar da sanatsal anlayışlarının geleneksel olduğu anlaşılmaktadır. Onlara göre devrimci bir devletin sanatı devrimci olmak zorunda değildir. Rusya'da sanatsal avangard sona ererken etkileri Rus sanatçılar Lissitzky ve Gabo sayesinde Avrupa ve Amerika'ya kadar yayılmıştır. Konstrüktivizm ve Süprematizm hareketlerinin Rusya dışında sanatçıları, Bauhaus gibi enstitülerin eğitim programlarını ve ortaya çıkan yeni soyut sanat hareketlerini etkilediği görülmüştür. Rus avangardı serüveni tarihinden bugüne bütün taşları yerine koyarak bugün avangard sanatın şu anki durumuna gelmesine etki etmiştir. Ortaya çıkan birçok sanat yapıtında, sade ve işlevsel tasarıma sahip ürünlerde bunun izleri görülebilir.

KAYNAKÇA

- Alex, A. (2018, January). History of Philosophy in Russia. *Arts Social Science J, Vol 9.6*, 1-9. doi: [10.4172/2151-6200.1000428](https://doi.org/10.4172/2151-6200.1000428)
- Arnason, H.H. & Mansfield, E. C. (2012). *History of Modern Art*. London:Pearson
- Arvatov, B. (2017). *Art and Production*. London:Pluto
https://monoskop.org/images/d/d7/Arvatov_Boris_Art_and_Production_2017.pdf
- Ash, J. (2002). Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910–14
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2002/russian/5_pdfs/ash.pdf
- Bann, S. (Der.). (1974). *The Tradition of Constructivism*. New York: The Viking.
https://monoskop.org/images/e/ed/Bann_Stephen_ed_The_Tradition_of_Constructivism.pdf
- Barr, A.H. (1936) *Cubism and Abstract Art*. New York:Museum of Modern Art
- Basner, E. (2012). The Phenomenon of David Burliuk in the History of the Russian Avant-Garde Movement. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.150-169). Boston:Academic Studies
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi
- Bobrinskaya, E. (2018, January). Mikhail Larionov: Rayonism and Radiant Matter. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Vol 284*, 358-362. doi :[10.2991/icassee-18.2018.73](https://doi.org/10.2991/icassee-18.2018.73)
- Bowl, E. J. (1972). *The ‘Blue Rose’ Movement and Russian Symbolist Painting* (Doktora Tezi)
<https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/3703>
- Bowl, E. J. (Der.). (1976). *Russian Art of The Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. New York:The Viking
https://monoskop.org/images/8/86/Bowl_John_E_ed_-_Russian_Art_of_the_Avant-Garde_Theory_and_Criticism_1902-1934.pdf

- Burry, A. (2012). Vsevolod Meyerhold. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.357-384). Boston:Academic Studies
- Buss, A. (2003). *The Russian-Orthodox Tradition and Modernity*. Leiden:Brill
- Cramer, C. & Grant, K. (t.y.-a). *Constructivism, Part I*
[https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-
abstraction/russian-avant-garde/a/constructivism-part-i](https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-
abstraction/russian-avant-garde/a/constructivism-part-i)
- Cramer, C. & Grant, K. (t.y.-b). *Kasimir Malevich and Cubo-Futurism*
[https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-
abstraction/russian-avant-garde/a/kasimir-malevich-and-cubo-futurism](https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-
abstraction/russian-avant-garde/a/kasimir-malevich-and-cubo-futurism)
- Dawsey, J. (2018). *Trotsky's Struggle against Stalin*. Erişim Adresi:
[https://www.nationalww2museum.org/war/articles/troskys-struggle-against-
stalin](https://www.nationalww2museum.org/war/articles/troskys-struggle-against-
stalin)
- Delgado, M. M. Z. (2017, Mart). The Artistic Revolution in Russia in view of the Soviet Revolution. *Revista de Comunicaci3n de la SEECI, Vol 42*, 26-44. doi:<https://doi.org/10.15198/seeci.2017.42.26-44>
- Douglas, C. (1981). Victory Over the Sun. *RUSSIAN HISTORY, Vol.8*, 69-89
- English, E. (2014, March). Rethinking the Russian Avant-Garde: Russian Mystical Philosophy and Rationalist Architectural Theory. *Conference: OUTPOSTS OF THE AMERICAS: 92 ND ACSA ANNUAL MEETING, 1-9*
- Erlich, V. (1973). Russian Formalism. *Journal of The History of the Ideas, Vol 34*, 627-638
- Evtuhov, C. ve Stites, R. (2018). *1800'den İtibaren Rusya Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da Bilinç-Sezgi İlişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Vol 27*, 81-102
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/117823>
- Farago, F. (2006). *Sanat*. Ankara:Doğu Batı
- Fauchereau, S. (1993). *Malevich*. Rizzoli:New York
https://monoskop.org/images/2/22/Fauchereau_Serge_Malevich_1993.pdf
- Fedotova, Y. (2019, November 4). *Who were the Peredvizhniki and why were they so important in Russian art?*
<https://www.rbth.com/arts/331225-peredvizhniki-russian-art>
- Florensky, P. (2001). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis

- Glaza, H. M. (2009). *Lenin's New Economic Policy: What it was and how it Changed the Soviet Union*. <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1670/lenins-new-economic-policy-what-it-was-and-how-it-changed-the-soviet-union>
- Gorelik, G. (1983). Bogdanov's Tektology: Its Nature, Development and Influence. *Studies in Soviet Thought, Vol 26*, 39-57
https://www.e-skop.com/images/UserFiles/Documents/Editor/bogdanov_gorelik.pdf
- Gray, C. (1986). *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. London:Thames & Hudson
https://monoskop.org/images/1/1c/Gray_Camilla_The_Russian_Experiment_in_Art_1863-1922_no_OCR.pdf
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*. New Jersey: Princeton University
https://monoskop.org/images/e/e5/Groys_Boris_The_Total_Art_of_Stalinism_Avant-Garde_Aesthetic_Dictatorship_and_Beyond.pdf
- Gurianova, N. (2002). A Game in Hell, hard work in heaven: Deconstructing the Canon in Russian Futurist Books
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2002/russian/5_pdfs/gurianova.pdf
- Gurianova, N. (2017). Re-imagining the Old Faith: Larionov, Goncharova, and the Spiritual Traditions of Old Believers. L. Hardiman & N. Kozicharow (Der), *Modernism and the Spiritual in Russian Art New Perspectives* (ss.129-148). Cambridge:Open Book Publishers
- Gutkin, I. (1994). The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism. I. Paperno & J. Grosman (Der), *Creating Life The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* (ss.167-196). Stanford:Stanford University
https://monoskop.org/images/4/46/Paperno_Irina_Grossman_Joan_eds_Creating_Life_The_Aesthetic_Utopia_of_Russian_Modernism.pdf
- Hardiman, L. & Kozicharow, N. (2017). Introduction: Modernism and the Spiritual in Russian Art. L. Hardiman & N. Kozicharow (Der), *Modernism and the Spiritual in Russian Art New Perspectives* (ss.9-36). Cambridge:Open Book Publishers
- Harrison, C. & Wood, P. J. (Der.). (1992). *Art in Theory 1900-1990*. Oxford:Blackwell
https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf
- Harte, T. (2009). *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*. Wisconsin:University of Wisconsin
- Henderson, L. D. (2014). Abstraction, the Ether, and the Fourth Dimension: Kandinsky, Mondrian and Malevich in context. *Kunst Sammlung Nordrhein Westfalen*,233-244

https://www.academia.edu/13427907/Abstraction_the_Ether_and_the_Fourth_Dimension_Kandinsky_Mondrian_and_Malevich_in_Context

Hinton, C. H. (1888). *A New Era of Thought*. London: Swan Sonnenschein & Co. Ltd

Hinton, C. H. (1912). *The Fourth Dimension*. London: George Allen & Co Limited

Hulten, P. (1986). *Futurism and Futurisms*. New York: Abbeville Press

Humphreys, C. M. (1989). *Cubo-Futurism in Russia 1912-1922 : The Transformation of a Painterly Style* (Doktora Tezi)

<https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/2946>

Ioffe, D. G. & White F. H. (2012). An Introduction to the Russian Avant-Garde and Radical Modernism. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.9-19). Boston:Academic Studies

James, C. V. (1973). *Soviet Socialist Realism*. London, Basingstoke: The Macmillan

Karpova, Y. (2019). A thing of quality defies being produced in quantity: Suprematist Porcelain and Its Afterlife in Leningrad Design. C. Lodder (Der), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* (ss.198-220). Leiden:Brill. doi:10.1163/9789004384989_002

Karshi, M.R. (2006). Henri Bergson'da Zeka-Sezgi İkilemi

https://www.academia.edu/1201479/Henri_Bergson_da_Zekâ_Sezgi_İkilemi

Khidekel, R. (2019). Lazar Khidekel and Suprematism as an Embodiment of the Infinite. C. Lodder (Der), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* (ss.161-186). Leiden:Brill. doi:10.1163/9789004384989_002

Khlebnikov, V. (1985). *The King Of Time*. Massachusetts: Harvard University

https://monoskop.org/images/4/48/Khlebnikov_Velimir_The_King_of_Time_Selected_Writings_of_the_Russian_Futurian.pdf

Kiaer, C. (2005). *The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Massachusetts:MIT

https://monoskop.org/images/a/a9/Kiaer_Christina_Imagine_No_Possessions_The_Socialist_Objects_of_Russian_Constructivism.pdf

Kokkori, M., Bouras, A. & Karasik, I. (2019). Kazimir Malevich, Unovis, and the Poetics of Materiality Infinite. C. Lodder (Der), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* (ss.105-125). Leiden:Brill.

doi:10.1163/9789004384989_002

Kouteinikova, I. (2012, Autumn). The Peredvizhniki Pioneers of Russian Painting. *Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol 3*, 240-254

http://19thc-artworldwide.org/pdf/python/article_PDFs/NCAW_498.pdf

- Kovtun, E. (2012). Kazimir Malevich: His Creative Path. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.206-226). Boston:Academic Studies
- Kovtun, E. (2014). *Russian Avant-Garde*. New York: Park Stone International
- Lima, C. R. (2018, July). Photomontage as a revolutionary agent. *Fotocinema, Vol 17*,179-207. doi: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5106>
- Lodder, C. (1983). *Russian Constructivism*. New Haven, London: Yale University https://monoskop.org/images/6/67/Lodder_Christina_Russian_Constructivism_1983.pdf
- Lodder, C. (2012). Constructivism and Productivism in the 1920s. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.227-249). Boston:Academic Studies
- Lodder, C. (2019). Conflicting Approaches to Creativity? Suprematism and Constructivism. C. Lodder (Der), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* (ss.259-288). Leiden:Brill. doi:10.1163/9789004384989_002
- Malevich, K. (2013). *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu*. (Çev. F. Cansu Tapan). İstanbul:Dedalus
- Markov V. (1968). *Russian Futurism: A History*. Berkeley, Los Angeles:University of California. https://monoskop.org/images/a/a8/Markov_Vladimir_Russian_Futurism_A_History.pdf
- Markov, V. (2012). Hylea. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.21-53). Boston: Academic Studies
- Mikhail Larionov Glass (Steklo)*. (t.y.). Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/2408>
- Mudrak, M. M. (2017). Kazimir Malevich, Symbolism, and Ecclesiastic Orthodoxy. L. Hardiman & N. Kozicharow (Der), *Modernism and the Spiritual in Russian Art New Perspectives* (ss.91-113). Cambridge: Open Book Publishers
- Öksüz, G. (2014). *Rusya'da Eylemin Sanatla Buluşması*. İstanbul: Çeviribilim
- Ouspensky, P. D. (1920). *Tertium Organum*. New York: Manas Press
- Ouspensky, L. & Lossky, V. (1982). *The Meaning of Icons*. New York: St Vladimir's Seminary
- Öndin, N. (2009). *20. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Paperno, I. (1994a). Introduction. I. Paperno & J. Grosman (Der), *Creating Life The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* (ss.1-11). Stanford: Stanford University

https://monoskop.org/images/4/46/Paperno_Irina_Grossman_Joan_eds_Creating_Life_The_Aesthetic_Utopia_of_Russian_Modernism.pdf

Paperno, I. (1994b). The Meaning of Art: Symbolist Theories. I. Paperno & J. Grosman (Der), *Creating Life The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* (ss.13-23). Stanford: Stanford University

http://monoskop.org/images/4/46/Paperno_Irina_Grossman_Joan_eds_Creating_Life_The_Aesthetic_Utopia_of_Russian_Modernism.pdf

Parton, A. (2011). Goncharova's Rayism. *Incorm Journal, Vol 2*, 26-33
<https://authenticationinart.org/pdf/literature/parton-journal-2011.pdf>

Plehanov, G.V. (1962). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. İstanbul: Sosyal Yayınları

Pokrovskaya, N. V. (2014). Art groups in Russia After 1917. *Humanities and Social Sciences, 9*, 1606-1619

Poustilnik, S. (2021). Aleksandr Bogdanov's Tektology: A Science of Construction. *Cultural Science Journal, Vol 13(1)*, 140-151

<https://www.sciendo.com/article/10.2478/csj-2021-0011>

Puncer, M. (2018, October). Advanced Constructivism and Postgravity Art Theoretical and Philosophical Implications. *Leonardo, Vol 51(5)*, 475-481. doi: [10.1162/LEON_a_01383](https://doi.org/10.1162/LEON_a_01383)

Rylkova, G. (2007). *The Archaeology of Anxiety The Russian Silver Age and Its Legacy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh

Sarabianov, D. (1977). *Russian and Soviet Painting*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Schweinfurth, P. (1963). *Russian Icons*. New York: Oxford University Press

Selden, R., Widdowson, P. & Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Education Limited

Shatskikh, A. (2012). *Black Square Malevich and The Origin of Suprematism*. New Haven, London: Yale University Press

Shatskikh, A. (2014, July 30). *The cosmos and the canvas Malevich at Tate Modern*
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-31-summer-2014/cosmos-and-canvas>

Stories of Iconic Artworks: Kazimir Malevich's Black Square (t.y.). Erisim Adresi: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-kazimir-malevichs-black-square/>

Taidre, E. (2014, Spring). Kazimir Malevich's Suprematism and Modernist Artistic Mythology as an Alternative to Religion. *Baltic Journal of Art History; Tartu, Vol 7*, 111-134. doi: <https://doi.org/10.12697/BJAH.2014.7.06>

Takac B. (t.y.). *How Lettrism Gave a New Definition of Visual Language*. Erişim Adresi: <https://www.widewalls.ch/magazine/lettrism-art-movement>

- Tarasov, O. (2011). *Framing Russian Art: From Early Icons To Malevich*. London: Reaktion Books
- Tarasov, O. (2017). Spirituality and the Semiotics of Russian Culture: From the Icon to Avant-Garde Art. L. Hardiman & N. Kozicharow (Der), *Modernism and the Spiritual in Russian Art New Perspectives* (ss.115-128). Cambridge: Open Book Publishers
- Tsakiridou, C. A. (2013). *Icons in Time, Persons in Eternity: Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*. Surrey: Ashgate
- Tulovsky, J. (2019). Suprematist Textiles. C. Lodder (Der), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* (ss.221-239). Leiden: Brill. doi:10.1163/9789004384989_002
- Tunalı, İ. (2007). *GreK Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tunalı, İ. (2020). *Felsefenin Işığında Modern Resimi*. Ankara: Fol
- Vakar, I. (2019). New Information Concerning The Black Square. C. Lodder (Der), *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich* (ss.11-28). Leiden: Brill. doi:10.1163/9789004384989_002
- Valentine, O. A. (2016, Summer). Rejecting Reason and Embracing Modernized Art. *Vanderbilt Historical Review*, 39-48. <https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/8359/Rejecting-Reason.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Volkov, S. (2014). *20. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi*. İstanbul:Alfa
- Walicki, A. (2009). *Rus Düşünce Tarihi*. İstanbul: İletişim
- Weststeijn, W. G. (2012a). Velimir Khlebnikov: A Timid Futurist. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.54-70). Boston: Academic Studies
- Weststeijn, W.G. (2012b). Mayakovsky as Literary Critic. D. G. Ioffe & F. H. White (Der), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* (ss.70-84). Boston: Academic Studies
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. İstanbul: Hayalperest
- Yakobson, S. (1974). Russian Art Collectors and Philanthropists: The Shchukins and the Morozovs of Moscow. *Studies in the History of Art, Vol 6*, 156-173
- Yılmaz, E. (2009). *Mondrian ve Malevich'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme* (Doktora Tezi)

ÖZGEÇMİŞ