

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MONDRİAN VE MALEVİÇ'İN SANATINDA METAFİZİK VE
FELSEFİ ARAYIŞLAR
SANATÇI METİNLERİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME**

**DOKTORA TEZİ
Evren YILMAZ**

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Programı : Sanat Tarihi

TEMMUZ 2009

**MONDRİAN VE MALEVİÇ'İN SANATINDA METAFİZİK VE
FELSEFİ ARAYIŞLAR
SANATÇI METİNLERİ İŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME**

**DOKTORA TEZİ
Evren YILMAZ
(402022004)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 28 Mayıs 2009
Tezin Savunulduğu Tarih : 28 Temmuz 2009**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İ.Ü)
Doç. Dr. Türker ARMANER (G.S.Ü)
Doç. Dr. Nilüfer ÖNDİN (M.S.G.S.Ü.)
Yrd. Doç. Dr. Ahu ANTMEN (M.Ü)**

TEMMUZ 2009

ÖNSÖZ

Yirminci yüzyılda sanatın izleğini değiştiren öncü ressamlardan Paul Klee, “sanat görüneni tekrar etmez, görünmeyeni görünür kılar” demişti. Bu çalışmaya başlarken amaç, Paul Klee’nin de çağdaşı ve görsel sanatların tarihinde devrimsel nitelikteki dönüm noktalarından ikisini meydana getirmiş olan iki öncü soyut ressam, Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç’in, felsefi, metafizik kimi sistemler ile teknik ve bilimsel kuramlardan da destek alarak, sanatlarında bu “görünür olmayanı görünür kılma” çabalarını anlamak ve tartışmaya açmak, “görünürde” benzer olan bir geometrik soyutlama biçimine ulaşırken ne gibi etkilenimlere maruz kaldıklarını ve ne gibi aşamalardan geçtiklerini, bu “görünürün” altında yatan derin farklılıkları açığa kavuşturarak bu iki özgün sanatçının geometrik soyutlama biçimlerini karşılaştırmaktı. Bu uzun ve yorucu araştırma ve üretim sürecinde kuşkusuz en büyük desteği, sadece akademik alanda değil, yaşamın her alanında rehberliğinden pay alma onuruna ve mutluluğuna sahip olduğum danışmanım Prof. Dr. Ayla Ödekan’dan aldım, her türlü desteği ve rehberliği için kendisine büyük teşekkür borçluyum. Engin bilgileri ve sağduyuları ile çalışmanın izleyeceği yolun belirlenmesinde, verimli bir çalışma sürecinin gerçekteştirilmesinde büyük destek ve yardımlarını gördüğüm Prof. Dr. Uşun Tükel ve Doç. Dr. Türker Armaner’e de harcadıkları emek ve olağanüstü katkıları için büyük teşekkür borçluyum.

Çalışmanın her adımında ve yirmi beş seneyi dolduran eğitim hayatımın her anında destekleri ve koşulsuz sevgileri ile yanımda olan yaşamdaki en büyük iki hazinem annem ve kızkardeşime destek ve sabırlarından dolayı minnet ve teşekkürlerimi iletmek isterim. Sevgili babaannem başta olmak üzere bütün aileme ve arkadaşlarıma her türlü destek ve anlayışları için teşekkür borçluyum, ancak Serkan Çiftçi, Alım Irmak Mete ve Emre Tuğlu’nun, bu yolculuğun her adımında bir özdeşleyimi paylaştığımız can yoldaşlarımız, yol arkadaşlarımız Gonca Güçsav ve Esra Güzel Erdoğan’ın destek ve paylaşımları için özellikle teşekkür etmek isterim.

Son olarak řunu söylemek isterim ki, bu çalışma, yokluğuna ancak eşsiz varlığının anısı ile katlanabildiğim, daima adına, dūřünsel ve manevi mirasına layık olmak gayesi ve azmi içerisinde olduğum; bana dūřünmeyi, soru sormayı, görünenin ardına ve çok yönlü bakmayı, dahası “görünmeyeni görmeyi” öğreten; Atatürk’ün aydınlık izinde bir birey ve aydın olma hevesini aşılayan (büyük)babam Abdülgani Yılmaz’ın anısına adanmıştır.

Mayıs 2009

Evren Yılmaz
Uzman Sanat Tarihiçi

İÇİNDEKİLER

Sayfa

| | |
|---|------|
| ÖNSÖZ..... | iii |
| İÇİNDEKİLER..... | v |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | vii |
| ÖZET..... | xi |
| SUMMARY..... | xiii |
| 1.GİRİŞ..... | 1 |
| 2. MONDRIAN'IN SANATINDA METAFİZİK VE FELSEFİ ARAYIŞLAR SANATÇININ METİNLERİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME..... | 9 |
| 2.1. Mondrian'ın Erken Dönem Sanat Anlayışı ve Üretimi..... | 9 |
| 2.2. Mondrian'ın Sanatında Açık Teozofist Simgelemeler, Kübizm'den Yeni- Plastik Resme Giden Yol ve İlk Soyutlamalar..... | 18 |
| 2.2.1. Mondrian'ın sanatında açık teozofist simgelemeler..... | 18 |
| 2.2.2. Kübizm'den yeni-plastik resme giden yol ve Mondrian'ın ilk soyutlamaları..... | 30 |
| 2.3. <i>De Stijl</i> Dönemi ve <i>De Stijl</i> Sonrası Yeni-Plastik Sanat..... | 43 |
| 2.3.1. <i>De Stijl</i> hareketinin oluşumunda teozofist çevrenin etkisi..... | 43 |
| 2.3.2. <i>De Stijl</i> döneminde ve sonrasında yeni-plastik sanat kavramı üzerinde etkili oldukları yönleri ile teozofi, Platon felsefesi, Yeni- Platonculuk..... | 44 |
| 2.3.2.1. Yeni-plastik sanat ve teozofi ilişkisi..... | 44 |
| 2.3.2.2. Platon'un Devlet'i ile yeni-plastik sanatın ilişkisi..... | 50 |
| 2.3.2.3. Yeni-Platonculuk yeni-plastik sanat ilişkisi..... | 51 |
| 2.3.3. <i>De Stijl</i> dönemi yeni-plastik sanat..... | 53 |
| 2.3.3.1 <i>De Stijl</i> öncesi van Doesburg'un sanat üretimi ve kuramı, <i>De Stijl</i> 'in oluşumunu hazırlayan ortam..... | 53 |
| 2.3.3.2. <i>De Stijl</i> hareketinin oluşumunda katılımcıların etkileşimleri çerçevesinde sanatsal dönüşüm süreci ve Mondrian'ın yeni-plastik sanatının evrimi..... | 55 |
| 2.3.3.3. Spinoza'nın felsefi sisteminin Mondrian'ın yeni-plastik sanat kuramı ve yapıtları ile ilişkisi..... | 102 |
| 2.3.3.4. Hegel felsefesinin Mondrian'ın yeni-plastik sanat kuramı ve yapıtları ile ilişkisi..... | 121 |
| 2.3.4. Mondrian'ın <i>De Stijl</i> sonrası yeni-plastik sanatı..... | 143 |
| 2.3.4.1. Mondrian'ın Paris dönemi yeni-plastik sanatı..... | 143 |
| 2.3.4.2. Mondrian'ın New York dönemi yeni-plastik sanatı..... | 153 |
| 2.3.5. Yeni-plastik sanatla süprematizm arasında bir halka olarak van Doesburg El Lissitzki işbirliği ve van Doesburg'un elementarizmi...161 | |
| 2.3.5.1. Yeni-plastik sanatla süprematizm arasında bir halka olarak van Doesburg El Lissitzki işbirliği ve van Doesburg'un dört boyutlu mimari denemeleri..... | 161 |
| 2.3.5.2. Van Doesburg'un elementarizmi..... | 171 |

| | |
|--|------------|
| 3. MALEVİÇ'İN SANATINDA METAFİZİK VE FELSEFİ ARAYIŞLAR SANATÇININ METİNLERİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME..... | 187 |
| 3.1. Maleviç'in Erken Dönem Sanat Anlayışı ve Üretimi..... | 187 |
| 3.1.1. Maleviç'in sanatla tanışması ve izlenimci, sembolist, fovist, yeni- primitivist eserleri..... | 187 |
| 3.1.1.1. Maleviç'in sanatla tanışması ve izlenimci eserleri..... | 187 |
| 3.1.1.2. Maleviç'in sembolist ve fovist, yeni-primitivist eserleri..... | 193 |
| 3.1.2. Kübo-fütürizm, mantık-dışı kavramları ve Maleviç'in kübo-fütürist mantık-dışı eserleri..... | 214 |
| 3.1.2.1 Kübo-fütürizm kavramı ve Maleviç'in kübo-fütürist eserleri..... | 214 |
| 3.1.2.2. Mantık-dışı kavramı ve Maleviç'in mantık-dışı eserleri..... | 232 |
| 3.2. <i>Güneşe Karşı Zafer</i> Operası ve Süprematizm..... | 243 |
| 3.2.1. <i>Güneşe Karşı Zafer</i> operası..... | 243 |
| 3.2.1.1. <i>Güneşe Karşı Zafer</i> operası ve Uspenskiy'in <i>Tertium</i> <i>Organum</i> 'u ile bağlantısı..... | 243 |
| 3.2.1.2. <i>Güneşe Karşı Zafer</i> operasının Bakuninci anarşist düşünce ile benzerlikleri..... | 253 |
| 3.2.1.3. Hinton'un metageometrisi ve Eukleides-dışı geometri..... | 260 |
| 3.2.1.4. Maleviç'in resim dilinin süprematizme doğru evrimi ile paralelliği içerisinde Florenski'nin tersten perspektif anlayışı..... | 263 |
| 3.2.2. Süprematizm..... | 269 |
| 3.2.2.1. 1917 Ekim devrimi sonrası sanat ortamı ve Maleviç..... | 291 |
| 3.2.2.2. Maleviç'in süprematist yeni-primitivizmi, geç süprematist izlenimci eserleri, figüratif süprematist eserleri..... | 303 |
| 3.2.2.3. Maleviç'in süprematist yeni-primitivizmi ve figüratif süprematist eserleri ile Kropotkin ve Tolstoy'un anarşist sistemine paralellikleri..... | 313 |
| 3.2.2.4. Maleviç'in gerçekçi süprematist eserleri..... | 324 |
| 4. MONDRIAN VE MALEVİÇ'İN SANAT VE KURAMININ MİNİMAL SANAT ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: MİNİMAL SANATTA IZGARA DAMA TAHTASI VE KARE MOTİFLERİ..... | 331 |
| 5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA..... | 341 |
| KAYNAKLAR..... | 359 |

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

| | | |
|-------------|--|----|
| Şekil 2.1 | : Mondrian, <i>Senin Sözü Doğrudur</i> , 1890..... | 10 |
| Şekil 2.2a | : Mondrian, <i>Kasımpatı</i> , 1908..... | 11 |
| Şekil 2.2b | : Mondrian, <i>Ölmekte Olan Kasımpatı</i> , 1908..... | 11 |
| Şekil 2.3a | : Mondrian, <i>Günebakanlı Ölüdoğa</i> , 1907..... | 12 |
| Şekil 2.3b | : Mondrian, <i>Ölmekte Olan Günebakan</i> , 1907-1908..... | 13 |
| Şekil 2.4 | : Mondrian, <i>Çarkıfelek Çiçeği</i> , 1908..... | 13 |
| Şekil 2.5 | : Mondrian, <i>Lilyum</i> , 1921..... | 14 |
| Şekil 2.6 | : Mondrian, <i>Ay Işığında Gein Kıyısında Ağaçlar</i> , 1907-08..... | 15 |
| Şekil 2.7 | : Mondrian, <i>Oele Yakınlarındaki Ormanlık</i> , 1908..... | 17 |
| Şekil.2.8a | : Van Gogh, <i>Yıldızlı Gece</i> , 1889..... | 17 |
| Şekil 2.8b | : Van Gogh, <i>Kökler ve Ağaç Gövdeleri</i> , 1890..... | 18 |
| Şekil 2.9 | : Mondrian, <i>Evrım</i> , 1911..... | 19 |
| Şekil 2.10 | : <i>Theosophia Dergisi</i> 'nin kapağı, 1896..... | 20 |
| Şekil 2.11 | : Mondrian, <i>Kumul 6</i> , 1910..... | 21 |
| Şekil 2.12 | : Mondrian, <i>Kırmızı Değirmen</i> , 1911..... | 23 |
| Şekil 2.13 | : Mondrian, <i>Ay Işığında Blaricum Yakınlarındaki Yeldeğirmeni</i> , 1909...23 | |
| Şekil 2.14 | : Mondrian, <i>Domburg'daki Kilisenin Kulesi</i> , 1911..... | 25 |
| Şekil 2.15 | : Mondrian, <i>Westkapelle'deki Deniz Feneri</i> , 1908..... | 25 |
| Şekil 2.16 | : Mondrian, <i>Kırmızı Ağaç</i> , 1908-1910..... | 27 |
| Şekil 2.17 | : Mondrian, <i>Gri Ağaç</i> , 1912..... | 29 |
| Şekil 2.18 | : Mondrian, <i>Çiçek Açan Elma Ağacı</i> | 31 |
| Şekil 2.19 | : Mondrian, <i>Ağaçlarla Kompozisyon 2</i> , 1912-3..... | 32 |
| Şekil 2.20 | : Delaunay, <i>Şehirdeki Pencere No. 4</i> , 1910-1911..... | 33 |
| Şekil.2.21 | : Delaunay, <i>Pencereler</i> , 1912..... | 33 |
| Şekil 2.22 | : Mondrian, <i>Kompozisyon 14</i> , 1913..... | 34 |
| Şekil 2.23 | : Mondrian, <i>Tablo III, Oval Kompozisyon</i> , 1914..... | 35 |
| Şekil 2.24 | : Mondrian, <i>Mavi Cephe, Kompozisyon No 9</i> , 1914..... | 35 |
| Şekil 2.25 | : Mondrian, <i>Kompozisyon 10, İskele ve Okyanus, Siyah ve Beyazlı Kompozisyon</i> , 1915..... | 37 |
| Şekil 2.26 | : Mondrian, <i>İskele ve Okyanus 5</i> , 1914..... | 37 |
| Şekil 2.27 | : Mondrian, <i>Kompozisyon</i> , 1916..... | 39 |
| Şekil 2.28 | : Mondrian, <i>Çizgilerle Kompozisyon, Siyah ve Beyazlı Kompozisyon</i> , 1917..... | 39 |
| Şekil 2.29 | : Mondrian 'in <i>Rue Du Depart'daki Atöyesinin Girişi</i> , 1926..... | 42 |
| Şekil 2.30 | : Van Doesburg, <i>Kahramanca Hareket</i> , 1916..... | 55 |
| Şekil 2.31 | : Van der Leck, <i>Kompozisyon 1916 No.4, Maden Üçkanathısı</i> , 1916..... | 57 |
| Şekil 2.32a | : Van Doesburg, <i>Kompozisyon 9: Kağıt Oynayanlar</i> , 1917..... | 58 |
| Şekil 2.32b | : Van Doesburg, <i>Kağıt Oynayanlar</i> , 1917..... | 59 |
| Şekil 2.33 | : Paul Cézanne, <i>Kağıt Oynayanlar</i> , 1890-1892..... | 59 |
| Şekil 2.34a | : Van Doesburg, <i>İnek</i> , 1917..... | 59 |
| Şekil 2.34b | : Van Doesburg, <i>İnek</i> , 1917..... | 60 |
| Şekil 2.35 | : Van der Leck, <i>Fırtına</i> , 1916..... | 60 |

| | | |
|-------------|--|-----|
| Şekil 2.36 | : Van Doesburg, <i>Kompozisyon 7: Üç Güzeller</i> , 1917..... | 61 |
| Şekil 2.37 | : Mondrian, <i>Kompozisyon 3, Renk Düzlemleri ile Kompozisyon</i> , 1918..... | 62 |
| Şekil 2.38 | : Van Doesburg, <i>Kompozisyon 11</i> , 1918..... | 63 |
| Şekil 2.39 | : Van der Leek, <i>Fabrikadan Ayrılış</i> , 1910..... | 64 |
| Şekil 2.40 | : Van der Leek, <i>Kompozisyon 3</i> , 1917..... | 64 |
| Şekil 2.41 | : Mondrian, <i>Renkli Düzlemlerle Kompozisyon A</i> , 1917..... | 65 |
| Şekil 2.42 | : Van Doesburg, <i>Kompozisyon 4</i> , 1917..... | 67 |
| Şekil 2.43 | : Van Doesburg, <i>De Vonk Hosteli Zemin Karosu Tasarımı</i> , 1918..... | 73 |
| Şekil 2.44 | : Van Doesburg, <i>Kompozisyon 10</i> , 1918..... | 74 |
| Şekil 2.45 | : Mondrian, <i>Izgaralı Kompozisyon 3</i> , 1918..... | 75 |
| Şekil 2.46 | : Mondrian, <i>Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon</i> , 1919..... | 79 |
| Şekil 2.47 | : Van Doesburg, <i>Grili Kompozisyon</i> , 1919..... | 81 |
| Şekil 2.48 | : Huszar, <i>Kompozisyon, Kadın Figürü</i> , 1918..... | 83 |
| Şekil 2.49 | : Huszar, <i>Kompozisyon</i> , 1918..... | 85 |
| Şekil 2.50 | : Huszar, <i>Çekiç ve Testere</i> , 1918..... | 85 |
| Şekil 2.51 | : Van Doesburg, <i>Saf Resim</i> , 1920..... | 87 |
| Şekil 2.52 | : Vantongerloo, <i>Kompozisyon 2: Eşkenar Üçgenden Türemiş Çivit Mavisî Menekşe</i> , 1921..... | 88 |
| Şekil 2.53 | : Vantongerloo, <i>Etiüt</i> , 1920..... | 89 |
| Şekil 2.54 | : Mondrian, <i>Kompozisyon B</i> , 1920..... | 89 |
| Şekil 2.55 | : Mondrian, <i>Izgaralı Kompozisyon 8, Koyu Renklerle Damalı Kompozisyon</i> , 1919..... | 91 |
| Şekil 2.56 | : Vantongerloo, <i>Oylum İlişkilerinin Konstrüksiyonu</i> , 1921..... | 92 |
| Şekil 2.57 | : Rietveld, <i>Kırmızı Mavi Sandalye</i> , 1917-18..... | 93 |
| Şekil 2.58 | : Mondrian, <i>Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon</i> , 1921..... | 94 |
| Şekil 2.59 | : Mondrian, <i>Geniş Kırmızı Düzlemlî, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon</i> , 1921..... | 96 |
| Şekil 2.60 | : Mondrian, <i>Gri ve Siyahlı Kompozisyon No:2</i> 1925..... | 101 |
| Şekil 2.61 | : Mondrian, <i>Sarı Çizgilerle Kompozisyon</i> , 1933..... | 119 |
| Şekil 2.62 | : Mondrian, <i>Broadway Boogie-Woogie</i> , 1942-43..... | 129 |
| Şekil 2.63 | : Mondrian, <i>Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon</i> , 1939-42..... | 136 |
| Şekil 2.64 | : Mondrian, <i>İki Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon</i> , 1931..... | 144 |
| Şekil 2.65 | : Mondrian, <i>Siyah ve Beyazlı Kompozisyon</i> , 1926..... | 145 |
| Şekil 2.66 | : Mondrian, <i>Foxtrot A</i> , 1930..... | 146 |
| Şekil 2.67 | : Mondrian, <i>Kompozisyon A</i> , 1932..... | 149 |
| Şekil 2.68 | : Mondrian, <i>Beyaz, Siyah ve Kırmızılı Kompozisyon</i> , 1936..... | 151 |
| Şekil 2.69 | : Mondrian, <i>Mavili Kompozisyon Çizgili ve Renkli Kompozisyon 3</i> , 1937 | 153 |
| Şekil 2.70 | : Mondrian, <i>New York Şehri</i> , 1941-42..... | 155 |
| Şekil 2.71 | : Mondrian, <i>New York Şehri I</i> , 1941..... | 156 |
| Şekil 2.72 | : Mondrian, <i>Concord Meydanı</i> , 1938-43..... | 157 |
| Şekil 2.73 | : Mondrian, <i>Trafalgar Meydanı</i> , 1939-43..... | 157 |
| Şekil 2.74 | : Mondrian, <i>Zafer Boogie-Woogie</i> , 1942-44..... | 159 |
| Şekil 2.75 | : El Lissitzky, <i>Proun Odası</i> , 1923..... | 162 |
| Şekil 2.76a | : Van Doesburg- Van Eesteren, <i>Müstakil Ev Modeli</i> , 1923..... | 165 |
| Şekil 2.76b | : Van Doesburg- Van Eesteren <i>Müstakil Ev modelinin kesitini gösteren aksonometrik çizim</i> , 1923..... | 166 |
| Şekil 2.77 | : Rietveld- Schröder, <i>Schröder Evi</i> , 1923-24..... | 170 |
| Şekil 2.78 | : Van Doesburg, <i>Uyumsuz Karşıt Kompozisyon 16</i> , 1925..... | 172 |

| | |
|--|-----|
| Şekil 2.79 : Van Doesburg, <i>Karşıt Kompozisyon 8</i> , 1924..... | 173 |
| Şekil 2.80 : Van Doesburg, <i>Karşı-Kompozisyon 6</i> , 1925..... | 177 |
| Şekil 2.81 : Van Doesburg, <i>Karşı-Kompozisyon 13</i> , 1926..... | 179 |
| Şekil 2.82 : Van Doesburg, <i>Eşzamanlı Karşı-Kompozisyon</i> , 1929..... | 180 |
| Şekil 2.83 : Van Doesburg <i>Aubette, Sinema-Dans Salonu</i> , 1926-28..... | 180 |
| Şekil 2.84 : Van Doesburg, <i>Aritmetik Kompozisyon</i> , 1930..... | 183 |
| Şekil 3.1 : Maleviç, <i>Sarı Evli Manzara</i> , 1904..... | 190 |
| Şekil 3.2 : Monet, <i>Akşam Saatlerinde Rouen Katedrali</i> , 1894..... | 192 |
| Şekil 3.3 : Maleviç, <i>Bir Fresk Resmi için Etüt (Dua Eden?)</i> , 1907..... | 195 |
| Şekil 3.4 : Maleviç, <i>Bir Fresk Resmi İçin Etüt (Öz-Portre?)</i> , 1907..... | 196 |
| Şekil 3.5 : Maleviç, <i>Öz-Portre</i> , 1908-9..... | 198 |
| Şekil 3.6 : Matisse, <i>Madame Matisse, Yeşil Çizgi</i> , 1905..... | 199 |
| Şekil 3.7 : Maleviç, <i>İsa'nın Kefeni</i> , 1908..... | 200 |
| Şekil 3.8 : Klimt, <i>Emilie Flöge'nin Portresi</i> , 1902..... | 201 |
| Şekil 3.9 : Maleviç, <i>Yıkanan</i> , 1911..... | 204 |
| Şekil 3.10a: Matisse, <i>Dans</i> , 1910..... | 204 |
| Şekil 3.10b: Matisse, <i>Top Oyunu</i> , 1908..... | 205 |
| Şekil 3.10c: Braque, <i>Büyük Çıplak</i> , 1908..... | 205 |
| Şekil 3.11 : Maleviç, <i>Hamamdaki Ayak Bakımcısı</i> , 1911-1912..... | 206 |
| Şekil 3.12 : Cézanne, <i>Kağıt Oynayanlar</i> , 1890-1892..... | 207 |
| Şekil 3.13 : Maleviç, <i>Kovalar ve Çocukla Köylü Kadın</i> , 1912..... | 210 |
| Şekil 3.14 : Maleviç, <i>Kilisede Köylü Kadınlar</i> , 1911-12..... | 211 |
| Şekil 3.15a: Gonçarova, <i>Meyve Hasadı</i> , 1909..... | 212 |
| Şekil 3.15b: Gauguin, <i>Maria'nın Ayı</i> , 1899..... | 212 |
| Şekil 3.16 : Larionov, <i>Dans Eden Askerler</i> , 1909-1910..... | 213 |
| Şekil 3.17 : Gonçarova, <i>Ekin Biçme</i> , 1910..... | 213 |
| Şekil 3.18 : Maleviç, <i>Oduncu</i> , 1912..... | 217 |
| Şekil 3.19 : Maleviç, <i>Çavdar Hasadı</i> , 1912..... | 218 |
| Şekil 3.20 : Maleviç, <i>Su Kovaları ile Köylü Kadın: Dinamik Ayrışım</i> , 1912..... | 221 |
| Şekil 3.21 : Maleviç, <i>Köylü Bir Kadının Başı</i> , 1912-13..... | 222 |
| Şekil 3.21a: <i>Domuzcuklar (Porosyata)</i> , Kapak: Maleviç, <i>Köylü Kadın</i> , 1913..... | 222 |
| Şekil 3.22 : Boccioni, <i>Ruh Durumları: Uğurlamalar</i> , 1911..... | 223 |
| Şekil 3.23 : Maleviç, <i>Bir Adamın Uçakta ve Tren Yolunda Eşzamanlı Ölümü</i> , 1913..... | 223 |
| Şekil 3.24 : Maleviç, <i>Bileyici: Titreşme Prensi (Bıçak Bileyicisi)</i> , 1913..... | 224 |
| Şekil 3.25a: Gonçarova, <i>Bisikletçi</i> , 1913..... | 226 |
| Şekil 3.25b: Balla, <i>Bir Motosikletin Hızı</i> , 1913..... | 226 |
| Şekil 3.26 : Larionov, <i>Mavi Rayonizm: Bir Aptalın Portresi</i> , 1912..... | 228 |
| Şekil 3.27 : Maleviç, <i>İvan Klyun'un Kusursuzlaştırılmış Portresi</i> , 1913..... | 234 |
| Şekil 3.27a: Maleviç, <i>Tamamlanmış Bir Yapıcının Portresi</i> , 1913..... | 235 |
| Şekil 3.27b: Maleviç, <i>Bir Yapıcının Portresi: Etüt</i> , 1913 civarı..... | 236 |
| Şekil 3.28 : Maleviç, <i>Besteci M.V. Matyuşin'in Portresi</i> , 1913..... | 237 |
| Şekil 3.29 : Maleviç, <i>İnek ve Keman</i> , 1912-13..... | 238 |
| Şekil 3.30 : Maleviç, <i>Transit İstasyon</i> , 1913..... | 239 |
| Şekil 3.31 : Maleviç, <i>Tramvay Durağındaki Kadın</i> , 1913..... | 240 |
| Şekil 3.32 : Maleviç, <i>Mona Lisa'lı Kompozisyon: Moskova'da Kısmi Güneş Tutulması</i> , 1915 civarı..... | 241 |
| Şekil 3.33 : Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919..... | 242 |
| Şekil 3.34 : Maleviç, <i>Cenaze Kaldırıcı</i> , 1913..... | 244 |
| Şekil 3.35 : Maleviç, <i>Zaman Gezgini</i> , 1913..... | 244 |

| | | |
|-------------|--|-----|
| Şekil 3.36 | : Maleviç, <i>Geleceğin Sporcusu</i> , 1913..... | 247 |
| Şekil 3.37 | : Maleviç, <i>Kötü Niyetli Kişi</i> , 1913..... | 248 |
| Şekil 3.38 | : Maleviç, <i>Siyah Kare</i> , 1915..... | 270 |
| Şekil 3.39 | : Maleviç, <i>Siyah Haç</i> , 1923 civarı..... | 273 |
| Şekil 3.40 | : Maleviç, <i>Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz</i> , 1918..... | 277 |
| Şekil 3.41 | : Rodçenko, <i>Siyah Üzerine Siyah</i> , 1918..... | 279 |
| Şekil 3.42 | : Maleviç, <i>Kırmızı Kare: Köylü Bir Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği</i> , 1915..... | 280 |
| Şekil 3.43 | : Maleviç, <i>Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Düzlemleri</i> , 1915..... | 281 |
| Şekil 3.44 | : Maleviç, <i>Uzatılmış Siyah Kare</i> , 1913..... | 284 |
| Şekil 3.45 | : Maleviç, <i>Siyah Daire</i> , 1920'ler..... | 284 |
| Şekil 3.46 | : Maleviç, <i>Karelerin Süprematist Kompozisyonu</i> , 1913..... | 285 |
| Şekil 3.47 | : Maleviç, <i>Uçak Uçuşu</i> , 1915..... | 285 |
| Şekil 3.48 | : Maleviç, <i>Supremus no.56</i> , 1916..... | 288 |
| Şekil 3.49 | : Maleviç, <i>Süprematist Kompozisyon</i> , 1917-1918..... | 289 |
| Şekil 3.50 | : Maleviç, <i>Fincanlar, Süprematizm</i> , 1923..... | 299 |
| Şekil 3.51 | : Maleviç, <i>Süprematist Kumaş Deseni</i> , 1919..... | 299 |
| Şekil 3.52 | : Maleviç, <i>Süprematist Kumaş Deseni</i> , 1919..... | 300 |
| Şekil 3.53a | : Maleviç, <i>Sütün, Süprematist Süsleme</i> , 1927..... | 301 |
| Şekil 3.53b | : Maleviç, <i>Beta Arkitekton</i> , 1920 ortaları (1989 tarihli kopya) | 302 |
| Şekil 3.53c | : Maleviç, <i>Gota Arkitekton 2a</i> , 1920 ortaları (1989 tarihli kopya)..... | 302 |
| Şekil 3.54 | : Maleviç, <i>Bir Köylünün Başı</i> , 1928-32..... | 305 |
| Şekil 3.55 | : Maleviç, <i>Ekin Biçme</i> , 1928-1932..... | 306 |
| Şekil 3.56 | : Maleviç, <i>Marta ve Vanka</i> , 1927-29..... | 307 |
| Şekil 3.57 | : Maleviç, <i>Marangoz</i> , 1927 sonrası, 1908-10'a tarihlendirilmiş | 308 |
| Şekil 3.58 | : Maleviç, <i>Yıkananlar</i> , 1930 civarı, 1908'e tarihlendirilmiş | 309 |
| Şekil 3.59 | : Maleviç, <i>Sporcular</i> , 1928-1932..... | 311 |
| Şekil 3.60 | : Maleviç, <i>Köylü Kadın</i> , 1930 civarı..... | 312 |
| Şekil 3.61 | : Maleviç, <i>Koşan Adam</i> , 1930 civarı..... | 321 |
| Şekil 3.62 | : Maleviç, <i>Köylüler</i> , 1930 civarı..... | 323 |
| Şekil 3.63 | : Maleviç, <i>İşçi Kız</i> , 1933..... | 324 |
| Şekil 3.64 | : Andrey Rublev, <i>Tanrı Anası Meryem İkonası</i> ayrıntı, 1410 sonrası...325 | 325 |
| Şekil 3.65 | : Maleviç, <i>Sanatçının Karısının Portresi</i> , 1933..... | 325 |
| Şekil 3.66 | : Maleviç, <i>Öz-portre</i> , 1933..... | 326 |
| Şekil 3.67 | : Dürer, <i>28 Yaşında Öz-Portre</i> , 1500..... | 327 |
| Şekil 3.68 | : <i>Pantokrator İsa</i> , 13. yy..... | 327 |
| Şekil 3.69 | : Sütün, <i>Maleviç'in mezar taşı</i> , 1935..... | 329 |
| Şekil 4.1 | : Stella, <i>Akıl ve Sefaletin Evliliği</i> , 1959..... | 334 |
| Şekil 4.2 | : Andre, <i>Denk 8</i> , 1966..... | 335 |
| Şekil 4.3 | : Andre, <i>8 Kesik</i> , 1967..... | 335 |
| Şekil 4.4 | : Lewitt, <i>Modüler Parça: Çift Küp</i> , 1966..... | 336 |
| Şekil 4.5 | : Lewitt, <i>Duvar Strüktürü: Siyah</i> , 1962..... | 337 |
| Şekil 4.6 | : Kelly, <i>Kare Formu</i> , 1951..... | 337 |
| Şekil 4.7 | : Baer, <i>İsimsiz</i> , 1963..... | 338 |
| Şekil 4.8 | : Baer, <i>Ana Açık Renkler Grubu: Kırmızı, Yeşil, Mavi</i> , 1964..... | 338 |
| Şekil 4.9 | : Mangold, <i>X İçinde X: Gri</i> , 1980..... | 339 |
| Şekil 4.10 | : Smith, <i>Zar/Ölmek</i> , 1962-1968..... | 340 |

MONDRİAN VE MALEVİÇ'İN SANATINDA METAFİZİK VE FELSEFİ ARAYIŞLAR : SANATÇI METİNLERİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME

ÖZET

Çalışma genel bağlamda Hollandalı ressam Piet Mondrian'ın (1872-1944) geometrik soyut bir resim biçemi olan yeni-plastik resim dilini, Rus ressam Kazimir Maleviç'in (1878-1935) yine geometrik soyut bir resim biçemi olan süprematizmi ve süprematist nitelik taşıyan diğer üretimlerini meydana getirirken hangi felsefi ve metafizik sistemlerden ve nasıl etkilendiklerini tartışmaktadır. Bu bağlamda bu etkilerin eserlerine ve kuramlarına nasıl ve hangi süreçler içerisinde yansıdığı, sanatçıların kendilerinin kaleme aldıkları kuramsal metinleri ışığında değerlendirilmekte ve tartışılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü Piet Mondrian'ın, temelde insanın birtakım duyuüstü beceriler geliştirerek maddi gerçekliğin ötesini, aşkın olanı idrak edebileceği savına dayanan metafizik bir öğretisi olan teozofi ile tanışması sonucunda, sanatının özgün bir dönüşüm sürecine girmesi tartışması ile başlamaktadır. Bu bölümde, 1917-1925 yılları arasında, yeni-plastik sanatın doğumunda ve Mondrian'ın yeni-plastik resim anlayışının belirlenmesinde *De Stijl* dergisi çevresinde bulunan diğer sanatçılarla yakın temas ve etkileşimi, söz konusu sanatçıların bu etkileşimdeki rolleri ortaya konmuştur. Mondrian, başta 1917 tarihli *Yeni-Plastik Resim* başlıklı metni olmak üzere, bu tarihten ölümüne kadar kaleme aldığı çeşitli metinlerde dile getirdiği sanat kuramında, sanatında “doğal” olanı aşmak gayesiyle bazı felsefi sistemlerin rehberliğinden yararlanmıştı. Platon'un sanat eserini taklit olarak gören, felsefeyi ise aşkın bilgiye, hakikate götüren bir araç olarak niteleyen felsefesi, Mondrian'ın doğacı taklidi reddeden ve felsefi düşünceden temellenen sanatını bu aşkın bilgiye götüren bir rehber olarak görmesinde yansımaktadır. Çalışmada uyum ve güzelliklerin karşıtlıklarla belirlendiği ve bir olana dönülmesini yaşamın amacı olarak gören Yeni-Platoncu idealizmin teozofist ilkelerle harmanlanarak tümelin bilgisine götüren bir resim anlayışına nasıl kaynaklık ettiği gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Hegel'in sanatın gelişimini insanlığın gelişimi ile paralel gören sanat felsefesine uygun olarak Mondrian'ın sanatını geleceğin aydınlanmış insanına anahtar olacak bir anlayışta kurguladığı tartışılmıştır. Bunun yanı sıra Hegel diyalektiğinin temelini oluşturan karşıtlıkların sentezlenmesi ilkesinin Mondrian'ın ızgara resimlerinde yatay dikey karşıtlığına nasıl kaynaklık ettiği ortaya konmuştur. Spinoza'nın geometrik bir temele dayanan ontolojisinde cevher hakkında bilgi edinmenin yolları olarak sunulan ve cevherin sıfatları olan düşünce ve uzamın, Mondrian'ın ızgara resimlerinde, rengi kapamadan sınırlandıran dikeylik unsuru ile renk elemanının ilişkilerinde nasıl yansıtıldığı tartışılmıştır. Ayrıca Spinoza'nın ontolojik tartışmasının önemli noktalarından biri olan sonluluk-sonsuzluk ilişkisinin Mondrian'ın ızgara resimlerinde tuvalin dışında da devam ettiği düşündürülen şeritlerde ortaya konduğu ve bu şeritlerin hem Spinoza hem de Mondrian'ın hakikate götüren bilgi olarak gördüğü sezgisel bilgi biçimine işaret ettiği tartışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ilk olarak Kazimir Maleviç'in süprematizmini önceleyen basamaklar olan izlenimci, sembolist ve yeni-primitivist eserleri incelenmiştir. İkinci olarak süprematizmi belirleyen temel unsurlardan görünür doğanın parçalanması ve dördüncü boyut olan zaman kavramının sanat eserinde yansıtılması bağlamında, ressamın kübo-fütürist eserleri, biçiminin belirlenmesinde etkili olan başka ressamın çeşitli eserleri ile bağlantılandırılmak suretiyle değerlendirilmiştir. Bu bölümde Maleviç'in öncelikle 1915 tarihli *Sanatta Kübizmden ve Fütürizmden Süprematizme, Resimde Yeni Gerçekçiliğe* ve 1927 tarihli *Nesnesiz Dünya: Süprematizmin Manifestosu* başta olmak üzere, 1915'ten ölümüne kadar kaleme aldığı kuramsal ve felsefi metinleri birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Üç boyutluluk temeline oturan Eukleides geometrisine karşıt olarak geliştirilmiş bir modern geometrik disiplin olan projektif geometriden türetilen Hinton'ın metageometri kavramı açıklanmıştır. Süprematizmin, Uspenskiy'in aktardığı üç boyutlu dünyayı dört boyutlu olanın bir kesiti olarak gören ve evrenin eğriliğinden yola çıkan metageometrinin ilkelerini ve bu dördüncü boyut kavramını, uzaysal gerçekliğin anahtarı olarak ele aldığı ve onun göstergesi olan hareket unsurunu, süprematist motiflerin uzayı simgeleyen beyaz zemin üzerinde yaptıkları süzülme etkisi ile ifade ettiği tartışılmıştır. Bu bölümde ayrıca Florenski'nin doğrusal perspektifi Eukleidesçi geometri ve düz uzay fikri ile ilişkilendiren savı ortaya konmuştur. Bu bağlamda Maleviç'in ikona resminden ödünç alınan tersten perspektif unsurunu kavramsal olarak yeni-primitivist resimlerinden süprematizme taşıdığı öne sürülmüştür. Maleviç'in Bolşevik Devrimi ile bağlantısı, ressamın etkileşim içerisinde olduğu sanat çevresi ile ilişkileri göz önünde bulundurularak tartışılmıştır. Maleviç ve çevresinin devrim ruhuna uygun olarak yaptıkları işlevsel tasarımlar örneklendirilmiştir. Ayrıca Maleviç'in dekor ve kostümlerini tasarladığı *Güneşe Karşı Zafer* operasında ve süprematist *Siyah Kare*'nin simgesel anlamında yeniyi yaratmak için yıkmaya yapılan çağrının Bakuninci anarşizmle paralelliklerine değinilmiştir. Bu bölümde son olarak ressamın figüratif süprematist eserlerinde başvurduğu simgesellik ve bu figüratif eserlerde süprematist ruhun ortaya konuş biçimi örneklendirilerek tartışılmıştır. Figüratif süprematist eserlerde simgesel olarak ortaya konan devrim sonrası baskı ortamının eleştirisi ve köylü yaşamının yüceltilmesi Kropotkin ve Tolstoy'un anarşist anlayışları ile paralellikleri içerisinde tartışılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Mondrian'ın ızgara motifinin, Maleviç'in tek renkli tuvallerinin ve simgesel kare formunun kavramsal ve biçimsel açıdan minimal sanat akımı üzerindeki etkileri örnekler üzerinden tartışılmıştır.

Araştırma ve değerlendirme süreci sonunda, Mondrian'ın yeni-plastik resmi her ne kadar en temelde doğal olanı aşmak, duyuüstü ve tümel olanın bilinmesine aracı olmak hedefini taşısa da bu resim biçiminin yer merkezli bir geometri anlayışına bağlı kalması sebebi ile "dünyevi" bir soyutlama ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buna karşın Maleviç'in süprematizminin ise ortak bir kaygı ile yola çıkarak, ancak Eukleides dışı geometrinin rehberliğinde, doğal ve dünyevi olanla tamamen bağını koparmış, uzaysal gerçekliğin ifadesi olma amacını taşıyan bir soyutlama biçimi olduğu düşüncesine ulaşılmıştır.

METAPHYSICAL AND PHILOSOPHICAL PURSUITS IN THE ARTS OF MONDRIAN AND MALEVICH: A REVIEW IN THE LIGHT OF ARTISTS OWN WRITINGS

SUMMARY

Present study, in general context, discusses how and which metaphysical and philosophical subjects are effective in Dutch painter Piet Mondrian's (1872-1944) geometrical abstract painting style neo-plastic painting, and in Russian painter Kasimir Malevich's (1878-1935) geometrical abstract painting style suprematism and his other artistic works, which have suprematist qualities. In this context it is reviewed and discussed how and in which processes, all these influences reflects in their artistic works and theories in the light of their own theoretical writings.

The second chapter of the study begins with the discussion how Piet Mondrian's art set into a peculiar transformation after his acquaintance with theosophy, which is a metaphysical doctrine based on the argument that man has the ability to improve some kind of supersensual faculties, than he could comprehend beyond the material reality and sense the transcendental reality. The chapter in question focuses on the interaction between *De Stijl* participants and the role of other artists from *De Stijl* environment which effects the birth of Mondrian's new plastic art and his understanding of new plastic art between 1917-1925. Mondrian made use of guidance of several philosophical subjects with the aim to transcend "the natural" in his own writings such as *New Plastic Painting* (1917) and other writings which he penned from this year to his death. Platon's philosophy, which sees the art work as mimetic, and regards philosophy as an instrument which bring mankind to the transcendental knowledge, to the truth, reflects in Mondrian's regarding that his art as a guide to the transcendental knowledge as an art form which refuses naturalist mimesis and based on philosophical thinking. In the study it is revealed how the synthesis of theosophy and Neo-Platonist idealism, in which the harmony and the beauty are constituted with the opposites, and regards turning back to the one as the ultimate aim of life, rooted an artistic understanding which give the way to the universal knowledge. It is made a discussion also about Hegelian point of view which takes the development of art and humanity as parallel improvements and how this Hegelian thought suitable to Mondrian's perspective which regards his own art as a key to the futuristic enlightened mankind. This chapter also pointed out that the principle of synthesis of opposites, which is the base of Hegelian dialectic, caused horizontal vertical contrast in Mondrian's grid paintings. Besides, another discussion which takes place in this chapter is between Spinoza's geometrical based ontology and Mondrian's grid paintings. In Spinoza's philosophy the two instrument of getting knowledge about substance are thought and extension which are also the attributes of the substance, these attributes, thought and extension reflects in the relationship between color element and verticality which limits the color without enclosing it in Mondrian's grid paintings. Furthermore, the relation between finitude and infinitude

as one of the most important point of Spinoza's ontology is presented in the strips which are implied that they go beyond limits of the canvases in Mondrian's grid paintings and these strips also points the intuitive knowledge which both Spinoza and Mondrian regarded the kind of knowledge which reaches mankind to the truth.

The third chapter of the study first of all focuses on Kasimir Malevich's impressionist, symbolist and neo-primitivist works, as preparing steps of suprematism. Secondly, the painter's kubo-futurist works are reviewed in the context of deconstruction of visible nature and reflection of fourth dimension as basic preparing elements of suprematism by making a connection between Malevich's works and other artists' works who were effective in the birth of Malevich's style. In this chapter, Malevich's own theoretical and philosophical writings which he penned from 1915 to his death such as *From Kubism and Futurism to Suprematism: to the New Realism in Painting* (1915), *Non-Objective Art: Manifesto of Suprematism* (1927) are used as primary sources. Hinton's metageometry concept, which is derived from projective geometry, which is developed against Euclidean geometry that based on three dimension, has been explained. It is discussed principle of metageometry which accepts the three dimensional world as a cross section of the four dimensional one and based on the curvature of the universe; then also the flowing effect which suprematist motives created on the white surface of the canvas, which also symbolizes the space, express the movement element as the sign of the fourth dimension, which Malevich regarded as the key of the spatial reality. Another issue which takes place in this chapter is Florensky's argument which accepts the linear perspective as connected to the Euclidean geometry and the concept of flat space. In the light of this context it is argued that Malevich has carried conceptually, from his neo-primitivist paintings to the suprematism, the reverse perspective element, which he borrowed from icon painting. Malevich's connection with Bolshevik Revolution is discussed as his relations with artistic environment taken into consideration. The functional designs made by Malevich and his artistic environment as a response of the revolutionary spirit are exemplified. Besides, one can deduce that there is a parallelism between the destructive call of Bakunin's anarchism and the destructive call against the old to create the new, from the opera *Victory over the Sun*, for which Malevich designed set and costumes, and from the symbolic meaning of suprematist *Black Square*. The final part of this chapter discusses Malevich's symbolic and suprematist treatments in his figurative suprematist works. Criticism of oppressive atmosphere after revolution and glorification of peasant life style which reflected symbolically in Malevich's figurative suprematist works are reviewed in its parallelism with Kropotkin's and Tolstoy's anarchism.

The fourth chapter concentrates on how Mondrian's and Malevich's art concepts effected conceptually the birth of minimalism in plastic art. Furthermore, examples are given from minimalist art works, which inherited the legacy of Mondrian's grid paintings and Malevich's monochromatic canvases and symbolic square form.

At the end of research and review process, one can derives these results: Mondrian's neo-plastic painting fundamentally has the goal to transcend the natural and to become an instrument to the transcendental and universal knowledge, however this painting style is a kind of "earthly" abstraction since it keeps its dependence to a geo-central geometrical concept. Yet Malevich's suprematism, in spite of it has some shared –especially formal- concerns with neo-plastic painting, but with the guidance of non-Euclidean geometry, completely broke of its links to the natural and the

earthly and achieved an abstraction which has the aim of being expression of the spatial reality.

1.GİRİŞ

Yirminci yüzyılın başları, ekseriyetle iki dünya savaşı arasındaki dönem, özellikle Kıta Avrupası'nda ve Bolşevik Devrimi öncesi Rusya'da ve sonrasında Sovyetler'de görsel sanatların tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu tarihler Avrupa'da ve Rus topraklarında, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen yıllar ise Avrupa ve Rusya'daki dönüşümlerin etkisi sonucunda Atlantik'in diğer yakasında görsel sanatların birçok alanında ifade dilinin ve biçiminin başkalaşıma uğramasına tanıklık etmiştir. İki dünya savaşı arasındaki dönemde isimleri sanat arenasında öne çıkan, görsel sanatların yönünün değişmesinde ve tasarım, mimari, dekorasyon, heykel, müzik, sahne sanatları gibi sanat dallarının resim sanatı ile kolektif bir anlayış içerisinde değerlendirilmesinde, dolaylı bir biçimde de olsa soyut ekspresyonizm, sistemik sanat, minimal sanat, arazi sanatı, yerleştirme sanatı gibi kavramsal sanat biçimlerinin de doğumunda büyük katkıları olan bazı öncü sanatçılardan söz etmek mümkün olmaktadır. Sanat yaşamının çoğunu Paris'te ve New York'ta geçirmiş olan Hollandalı sanatçı Piet Mondrian (Pieter Cornelis Mondriaan 1872-1944) ve yaşadığı dönemde Rus sanatının, ölümünden sonra da Avrupa ve Birleşik Devletler'de görsel sanat kavrayışının değişmesinde büyük rolü olan Kazimir Maleviç (Kazimir Severinoviç Maleviç 1878-1935) bu öncü sanatçılar arasında¹ önemli yer tutmaktadırlar. Bu iki öncü ismi bir başlık içerisinde bir araya getirirken kuşkusuz birtakım ortak noktalar öne çıkmıştır. Benzer şekilde resme izlenimci etki altında başlamış, daha sonra kübizmin dünyayı çok parçalı ve çok açılı görme ve gösterme ilkesinden etkilenerek kübizme yakın duran denemelere girişmiş olan bu iki isim sanatsal üretimlerinde, görsel sanatlar tarihinde kendi adları ile özdeşleşen iki özgün geometrik soyut resim biçimine ulaşmışlardır.

¹ Çeşitli sanat dallarının bir araya getirilmesi şeklinde kısaca ifade edebileceğimiz 'bütüncül sanat' kavramı, yirminci yüzyıl başlarında kendini etkili bir biçimde hem kurumsal bağlamda hem de ekol anlamında çeşitli okullarda göstermiştir. Bunlar içerisinde Almanya'da 1919-1933 yılları arasında faaliyet göstermiş olan *Bauhaus* okulu; Hollanda'da 1917-1931 arasında yayınlanmış olan, Mondrian'ın da 1917-1925 yılları arasında katkıda bulunduğu *De Stijl* dergisi çevresi, Rusya'da 1919-1922 arasında etkinlik göstermiş olan ve 1920 Ocak ayından itibaren Maleviç'in resim, tasarım ve mimari alanlarında süprematist olanakları araştırmak amacı ile örgütlediği bir okul biçimini almış olan *UNOVIS* (Yeni Sanatın Savunucuları), Tatlin ve Gabo kardeşler etrafında şekillenmiş bir sanat akımı olan Rus konstrüktivizmi sayılabilir.

Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme başlıklı çalışmamıza başlarken, yirminci yüzyılda sanat anlayışının değişmesine yaptıkları katkının büyüklüğü de göz önünde tutularak bu iki öncü sanatçının hem kuramsal hem kılışal bağlamda sanat anlayışlarını ve bu anlayışlarının biçimlenmesinde ne gibi etmenlerin rol oynadığını keşfetme gereksinimi büyük rol oynamıştır. Bununla birlikte kendilerine özgü birer geometrik soyut resim dili yaratan ve bütüncül sanat eseri kavramını gerçekleştirmenin yollarını arayan bu iki öncü sanatçının yakın durdukları noktalar kadar keskin ayrılıklarını belirlemek ihtiyacı da tetikleyici olmuştur. Bu iki sanatçının “görünürde” benzer geometrik soyut dillerinin belirgin farklılıkları ve bu farklılıkları doğuran nedenler ve onların ortaya çıkardıkları sonuçlar çalışma içerisinde detaylı bir biçimde ele alınırken, sonuç bölümünde karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir. Ancak bu iki sanatçı arasında bu geometrik soyut dil kadar, sanatsal üretimlerinin güçlü düşünsel-kavramsal temellere oturmasının ve bu temeller üzerinde çeşitli felsefe disiplinlerinin, metafizik öğretilerin ve bilimsel-teknik gelişmelerin bağlayıcı unsurlar olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Sıkı bir kalvinist disiplinle ve dinsel inançla yetiştirilmiş olan Mondrian'ın felsefe ve metafizik sistemlerle ilgisi, yaşamı boyunca hayata ve sanata karşı tavrını belirleyici olmuştur. Bu ilgiler, felsefi bir sistemden, bir disiplinden yoksun olsalar da felsefi nitelikleri yadsınamayacak olan ve zamandizinsel bir süreç içerisinde iç tartışmalarla şekillenen ve düşünsel bir otobiyografi gibi okunması gereken, otuz iki yıla yayılmış olmalarına karşın zaman zaman çoğu kullandığı dilin öznelliğinden kaynaklanan yanlış değerlendirmeler ve çelişkiler doğurmakla beraber ekseri bir tutarlılık dizgesi içinde ilerleyen denemelerine zemin oluşturmuşlardır. Bu ilgiler aynı zamanda özellikle 1909 yılından başlayarak Mondrian'ın sanat üretiminin belirleyicisi olan ana etmendir. Kısaca söylemek gerekirse Mondrian'ın sanatı felsefi bir duruşun sanatıdır; eserleri, başta teozofi, Platonculuk, Yeni-Platonculuk, Hegel diyalektiği ve Spinoza'nın ontolojisi olmak üzere metafizik ve felsefi öğretilerden harmanlanmış bir değerler sisteminin ve bu değerlere dayanarak kurguladığı bir gelecek ütopyasının sembolleridir.

Mondrian'ın otuz iki yıla yayılmış olan yazıları da bu sembollerin anlamlarını, oluşturduğu bu yeni dilin gramerini çözmeye yardımcı olarak tasarlamış metinleridir. Bununla beraber bu metinler, kimi zaman terimlere yüklenen öznel anlamlar ve

Mondrian'ın, bu terimleri açıklarken ekseriyetle yine öznel anlamlar yüklediği terimlere başvurması sebebiyle kimi zaman fazlasıyla içe dönük ve anlaşılması zor bir hal almaktadır. Ayrıca Mondrian'ın metinleri tek bir yapıt olarak değerlendirilmeyip aslen yeni-plastik sanatın propaganda araçları olarak tasarlandıklarından ve uzun bir zaman dilimine yayılmış münferit metinler olarak kaleme alındıklarından sık sık tekrarlara rastlanmakta, kimileyin de daha önce ele alınmış bir düşüncenin geliştirildiği ya da kısmen değiştirildiği görülmektedir. Bu metinlerin genellikle iç tutarlılığa sahip olduğu yadsınamaz bir gerçekse de bu tutarlılığın, sadece kendini kendinde doğrulayan bir tavır olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Nitekim, Mondrian diğer metafizik ve felsefi disiplinlerden, özellikle tinsel bir tümellik kavramı ve karşıtlıkların sentezlenmesi şeklinde özetlenebilecek Hegel idealizmi ve diyalektiğinden ödünç aldığı düşünceleri de kendi sanat anlayışına göre yer yer yeniden yorumlamış, kullandığı terimlere verdiği öznel anlamları da bu anlayışı doğrulayacak şekilde belirlemiştir.

Mondrian'ın elli yıldan fazla sürede verdiği eserleri, altlarında yatan düşünsel tavra ve bu tavrın eserlere yansıtılmasına dayanarak sınıflandıracak olursak, elli yılı aşan bu süreyi dört ana başlığa ayırmak mümkün olacaktır: Bunlardan birincisi takvimsel olarak 1890-1909 yılları arasındaki dinsel inancın ağır bastığı ve ilk teozofist etkilerin görüldüğü doğacı betimleme dönemi; ikincisi 1909-1917 arasındaki teozofist öğretisi ile tanışmasından *De Stijl* hareketine kadar olan yarı-soyut dönemdir; üçüncü dönem 1917-1925 *De Stijl*, 1925-1940 arasındaki *De Stijl* sonrası yeni-plastik ya da yeni-yapısal sanat dönemleri olarak iki alt başlıkta incelenebilir; son dönem ise 1944'teki ölümü ile sona eren New York dönemidir².

Soyutlama arayışında basamak olarak kullandığı kübist eğilim dönemi ve geçimini sağlamak, açıkçası aç kalmamak için doğacı betimlemeye dönerek çiçek resimleri yaptığı 1920'li yılların başları, başlı başına birer dönem ya da üslup değişikliği olarak kabul edilmemelidir. İleride de göreceğimiz gibi, Mondrian, kübist arayış döneminde ve mecburiyetten doğacı betimlemeler yaptığı dönemlerde dahi simgesel olarak kendi tavrına sahip çıkmış, onu sürdürmüştür.

² Mondrian'ın 1930'lu yılların sonlarında, Londra'da yaşarken başlamış olduğu ancak New York'ta tamamladığı, Harry Cooper ve Ron Spronk'un akademik çevrelerde kabul gören deyişiyle (ayrıntılı bilgi için bkz. Cooper, H., Spronk, R., 2001, *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA) 'transatlantik' resimleri New York dönemi eserleri içerisinde değerlendirilmiştir.

Çalışmamızın ikinci ana başlığını oluşturan Kazimir Maleviç, dinsel inançların güçlü olduğu bir ailede yetişmemiş, ancak çocukluk yıllarında dini içerikli köylü sanatıyla ve gençliğinde ikona sanatıyla temas etme şansı bulmuş, metafizik ilgilerini tinsel bir arayıştan dolayı değil de araştırmacı olarak nitelendirilebilecek bir merak duygusu ile edinmiş bir sanatçıdır. Mondrian'ın aksine doğal gerçeklikten ayrılışı, onun toptan bir reddi ile değil, doğal, dünyevi olanın idrak edilerek onun üstüne çıkılması gayesi ile gerçekleşmiştir. Bu aşma sürecinde çok boyutlu bir gerçeklik anlayışının savunulduğu Uspenskiy'in görüşleri ve Eukleides geometrisinin uzaysal gerçeklikte yetersiz hatta yanlış olduğunu gösteren projektif geometriden türetilmiş, metafizik bir niteliği de olan metageometri kavramı kuramsal ve kılıgısal olarak Maleviç'in en büyük destekçileri olmuştur. Maleviç bu gerçekliği ifade etme kaygısı ile hareket duygusunun, dolayısıyla zaman kavramının dahil olduğu süprematist tasarımlar yapmıştır. 1915 yılından itibaren ölümüne kadar yirmi yıllık bir süre zarfında süprematizmi açıklamak ve propagandasını yapmak amacını taşıyan çeşitli metinler ve manifestolar kaleme almış olan Maleviç, kimileyin Mondrian gibi anlaşılması zor öznel bir dil kullanmıştır. Ancak Mondrian'dan farklı olarak başka düşünürlerden ödünç aldığı kavramları özneliştirmek yerine bütünüyle kendine özgü bir dil yaratmıştır. Maleviç'in metinlerinin okunmasını zorlaştıran unsurlar, metinlerini sonradan düzeltmeksizin ilk kaleme aldığı andaki akışı içerisinde yayınlamış olması, sık sık mecazlara başvurduğu bir şiirsel dili benimsemiş olması ve ilk kaleme alındıkları gibi bırakıldıklarından bu metinlerde kimi zaman düşünce kopukluklarına, çağrışımsal anlamları nedeni ile teşhis edilmesi güç ifadelerin sık sık tekrarlanmalarına rastlanmasındır.

Maleviç'in sanatsal üretimi belli başlı beş dönem içerisinde ele alınabilir. Kendisinden önceki sanatsal mirasın, özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyılın ilk on yılında etkili olmuş Avrupa kökenli izlenimcilik, sembolizm, fovizm ve yeni-primitizm anlayışlarının egemen olduğu 1904-1912 yılları arası bu dönemlerden ilki kabul edilebilir. Maleviç'in sanatsal üretiminin ikinci dönemini, yine doğuşları yirminci yüzyılın ilk on yılında gerçekleşmiş olan kübizm ve fütürizm akımlarının sentezlendiği ve sanatçının üslubunun özgün niteliklerinin ağır basmaya başladığı 1912-1913 döneminin kübo-fütürist eserleri oluşturmaktadır. 1913-1914 dönemi hem Maleviç'in bütünüyle özgün dilinin ortaya çıktığı mantık-dışı eserlerin üretildiği dönem hem de *Güneşe Karşı Zafer* operası yolu ile kübo-fütürizm ve

mantık-dışıcılığın süprematizme bağlandığı dönemdir. 1913-1922 yılları arası süprematizmin biçim dilinin ve kuramının geliştirildiği dönemdir. 1922-1927 yılları arasında pedagojik kuramsal çalışmalara, mimari tasarımlara, porselen, kumaş gibi eşya tasarımlarına yoğunlaşmış olan Maleviç, 1927-1930 yıllarında sanat geçmişinde zamandizinsel bir boşluk olarak gördüğü bir eksikliği doldurmak amacıyla yaptığı ve 1908-1910 dönemine tarihlendirdiği, dikkatli bir incelemede üstü örtülü süprematist unsurların seçilebildiği izlenimci nitelikte eserlerin üretildiği bir süreç dışında, 1927 yılından ölümüne kadar figüratif olarak nitelendirilebilecek süprematist eserler yapmıştır. Maleviç'in sanatsal üretiminin son dönemini oluşturan bu eserlerde yeni-primitivist unsurların ve ikona sanatının özelliklerinin süprematist ilkelerle harmanlanmış olması özellikle dikkat çekmektedir. 1933-1935 yılları arasında, soyutlamanın Stalin hükümetince yasaklanmış olması nedeniyle gerçekleştirilen eserler ise görünüşte geleneksel anlamda gerçekçi portreler olmalarına karşın, süprematist ayrıntılarla başka bir gerçeklik boyutuna işaret ederler, bu nedenle de figüratif süprematist eserler başlığı altında incelenmeleri uygun bulunmuştur.

Araştırma sırasında birincil kaynaklar olarak sanatçıların sanat kuramlarını ve hem sanat hem yaşam felsefelerini aktardıkları, eserlerinin gerek içerik gerek biçim açısından doğru tahlil edilmesi için rehberlik etmeleri düşüncesi ile kaleme alınmış metinleri kullanılmıştır. Bu metinler arasında özellikle Mondrian'ın 1914-1917 yılları arasında tuttuğu günlüklerinden bölümler, yeni-plastik sanat anlayışının ilk adımlarını attığı bir dönemde 1917 yılında kaleme aldığı *Resimde Yeni Plastik*, 1919-1920 tarihini taşıyan *Doğal Gerçeklik ve Soyut Gerçeklik*, 1920 tarihli *Yeni-Plastisizm: Plastik Denkliğin Genel İlkesi*, 1941 tarihli *Hakiki Gerçeklik Görüşüne Doğru* isimli yazıları ve 1938-1944 arası tuttuğu notlardan bölümler; Maleviç'in, otobiyografik notlarından bölümler, 1915 tarihli *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçiliğe*, 1919 tarihli *Nesnesiz Sanat ve Süprematizm*, 1920 tarihli *Taklide Dayalı Sanat Problemi ve Süprematizm*, 1922 tarihli *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Fabrika, Kilise*, 1924 tarihli *Süprematist Manifesto*, 1927 tarihli *Nesnesiz Dünya: Süprematizmin Manifestosu* metinleri, sanatçıların kuramının ana hatlarını ve kapsamını açık ve ayrıntılı bir biçimde sunmaları nedeniyle yer almaktadır.

Ayrıca Mondrian'ın 1917 yılında örgütlenmesine katılım sağladığı *De Stijl* dergisinden, manifestosundan ve *De Stijl*'in oluşumunda en etkin isim olan Theo van

Doesburg'un (1883-1931) ve ayrıca Maleviç'in süprematizm öncesi yakın etkileşim içerisinde bulunduğu kimi sanatçıların metinlerinden de yararlanılmıştır. Mondrian'ın sanatsal üretim ve kuramında metafizik alanında etkilerinin tartışıldığı teozofist yazarlar Blavatskaya, Besant, Leadbeater, Steiner'in, felsefi sistemlerinin etkilerinin tartışıldığı Hegel ve Spinoza'nın metinleri, Maleviç'in üretim ve kuramında etkilerinin tartışıldığı Uspenskiy, Bakunin, Kropotkin ve Tolstoy'un metinleri yine birincil kaynaklar arasında yer almaktadır.

Söz konusu tartışmalar gerçekleştirilirken, sanatsal ve kuramsal dönüşümlerin tespiti ve teşhisi açısından sanatçıların eser ve metinlerinin zamandizinsel olarak değerlendirilmesine dikkat edilmiştir. Bunun dışında sanatçıların kuram ve üretimlerinde etkili olmuş metafizik ve felsefi sistemlerin etkileri, söz konusu etkilerin en açık bir biçimde görüldüğü dönem eserleri üzerinden örneklendirmelerde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Mondrian ve Maleviç'in asgari biçimsel araçlarla ve geometrik bir dil temelinde yarattıkları kavramsal sanat anlayışının ikinci dünya savaşı sonrasında Birleşik Devletler'de doğmuş bir sanat hareketi olan minimal sanatın ortaya çıkışı üzerindeki etkileri, bu alanda ürün vermiş kimi sanatçıların eserleri ile örneklendirilerek tartışılacaktır.

Sonuç bölümünde ise Mondrian ve Maleviç'in asgari biçimsel araçlarla yarattıkları soyut geometrik dillerinde, kuramsal ve kılıgısal anlamda var olan keskin farklılıklar ve bu farklılıkları doğuran nedenler tartışılmakta ve karşılaştırılmaktadır.

Hem Mondrian'ın hem de Maleviç'in terminolojisinde sık sık tekrarlanan geleneksel sanat terimi, bu sanatçılar tarafından kökenlerini Yunan sanatından alan ve erken Rönesans'tan itibaren modern sanatın doğumuna dek batı sanatında egemen sanat biçimi olarak kabul görmüş olan doğacı gerçekçiliğe bağlı sanatı, akademik sanatı nitelemek için kullanılmıştır. Her iki sanatçı da akademik (*academic*) ya da alışlagelmiş (*conventional*) gibi terimler ve nitelemeler yerine geleneksel (*traditional*) terimini yeğlediklerinden, çalışmamızda terminolojik bir karmaşaya mahal vermemek için akademik sanat terimi yerine, bu iki sanatçının kullanmış olduğu geleneksel sanat terimini kullanmayı uygun bulduk.

Metnin yazımı sırasında özellikle Türkçe'de tam karşılığı bulunmayan öğretisel, felsefi ve bilimsel terimler özgün biçimleri ile kullanılmış, gerekli açıklamalar

dipnotlarla yapılmıştır. Ayrıca özellikle üçüncü bölümde kullanılması elzem olan kimi Rusça isim ve terimler, Latin harfleri ile ancak özgün hali ile yazılmış, gerekli açıklamalar ya da tercüme söz konusu ibarenin yanında parantez içerisinde yapılmıştır.

2. MONDRIAN'IN SANATINDA METAFİZİK VE FELSEFİ ARAYIŞLAR SANATÇININ METİNLERİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME

2.1. Mondrian'ın Erken Dönem Sanat Anlayışı ve Üretimi

Piet Mondrian (Pieter Cornelis Mondriaan, 7 Mart 1872 Amersfoort - 1 Şubat 1944 New York) dini bir okulda yönetici ve sıkı bir Kalvinist olan ve dinsel illüstrasyonlar yapan babası Pieter Cornelius Mondriaan'ın, gördüğü dini eğitimin ve dönemin Hollanda'daki baskın sanat anlayışını şekillendiren La Hay okulunun doğacı resim anlayışının etkisi ile ressamlığının bu ilk yıllarında adak resmi niteliği taşıyan dinsel illüstrasyonlar, izlenimcilik etkisi taşıyan manzaralar ve özellikle dini sembolizmi ağır basan çiçek resimleri yapmıştır. Dönem Hollanda'sında dindarlığın ve mezhep ayrımının sosyal ilişkilerden, iş ilişkilerine hatta eğitim kurumlarının oluşumuna dahi büyük etki yapacak denli önemli olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Mondrian bu ortamın etkisi ile yaptığı illüstrasyonlarda ve çiçek resimlerinde geleneksel Hıristiyanlık simgelerini açık bir biçimde kullanılırken, manzara resimlerindeki çizgi, renk ve biçim kullanımı ileriki dönemlerde sanatının izleyeceği yönün henüz bilinç yüzüne çıkmamış işaretlerini taşımaktadır.

İnancına aşırı derecede bağlı ve muhafazakâr bir Kalvinist olan baba Pieter Mondriaan aynı zamanda müdürlüğünü yaptığı Reform Kilisesi'ne bağlı okul ve kilise için dinsel içerikli illüstrasyonlar yapan amatör bir ressamdır. Oğul Mondrian'ın resme olan ilgisinin doğmasında şüphesiz bu illüstrasyonların çiziminde ve renklendirilmesinde babasına yardımcı olmasının büyük etkisi olmuştur. Mondrian'ın 1890 yılında, babasının bir tasarımı üzerine yaptığı bir eserden söz ederken bir adı bulunmadığı için, bir Protestan geleneği olarak dinsel içerikli betimlerin üzerine İncil'den alınmış sözler ya da dini öğütler yazma geleneğinden yola çıkılarak eserin üzerine yazılmış *Senin Sözün Doğrudur* (şekil 2.1) ibaresini eserin adı olarak kabul etmek gerekmektedir.

Bu illüstrasyonda gördüğümüz dinsel simgeler açıktır. Sol tarafta ön planda bulunan çapa motifi şehitlik, umut ve Tanrı inancından dolayı güvende oluşun simgesidir. Çapanın hemen üzerinde bulunan güvercin barış, tevazu, masumiyet ve Luka 3:21-22'de göğün açılıp Kutsal Ruh'un gagasında zeytin dalı ile güvercin biçiminde görünmesi öyküsünden dolayı Kutsal Ruh'un simgesi olmasının yanında Tufan'dan sonraki kurtuluşu da simgelemektedir. Nitekim güvercinin kanatlarının hemen arkasında bir zeytin dalı mevcuttur. Eserin merkezindeki açık İncil'in hemen sağında bulunan kadeh, bize İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı Kutsal Kadeh'i düşündürmektedir. Kadeh'in hemen önünde bulunan taç Hıristiyanlıkta Tanrı'nın egemenliği, zaferi ve İsa'nın erdemliliğinin tacı olarak kabul edilmektedir. Açık İncil'in hemen altında ve ardında İsa'nın insanlığı günahattan kurtarışının ve Tanrı inancının bir sembolü olarak iki haç motifi bulunmaktadır. En solda zeytin dalının altında ise zamanın, faniliğimizin, çok çabuk geçen ömrümüzün ve ulaşacağımız nihai sonun simgesi olarak bir kum saati yer almaktadır. Bu niteliği ile eser tam anlamıyla geleneksel bir dinsel sanat örneği olmaktadır.



Şekil 2.1: Senin Sözü Doğrudur, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 250 cm, (özel koleksiyon, Winterswijk)

Yukarıda Mondrian'ın Protestan geleneğinin etkisi ile çiçek betimleri yaptığından söz etmiştik. Ekseriyetle Hıristiyan simgecilğinde belirli anlamları olan çiçeklerin motif olarak seçildiği bu betimleri iki genel başlık altında toplamak mümkündür: canlı ve ölmekte olan çiçekler. Bu dönemde Mondrian'ın en çok resmettiği

temalardan birisi kasımpatıdır. *Kasımpatı* (1908) (Şekil 2.2a) ve *Ölmekte Olan Kasımpatı* (1908) (Şekil 2.2.b) bu konuda verilebilecek iki örnektir.



Şekil 2.2.a: *Kasımpatı*, 1908, kağıt üzerine kurşunkalem ve pastel boya, 35.5 x 24 cm, (özel koleksiyon, Amsterdam)



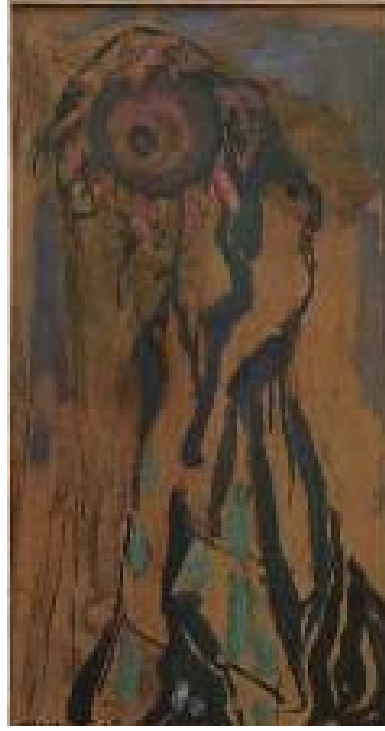
Şekil 2.2.b: *Ölmekte Olan Kasımpatı*, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 84.5 x 54 cm (Gemeente Müzesi, La Hay)

Mondrian 1900'lü yılların başlarından itibaren teozofi ile ve bu yolla doğulu kültürlerle tanışmış ve Kalvinist kökeni ile olan bağlarını gevşetmeye başlamıştır. Kasımpatının Doğu kültüründe çok önem taşıyan bir çiçek olduğunu, Çin kültüründe ölümsüz sevgiyi ve sadakati simgelediğini, asalet ve bilgelikle birlikte anıldığını, Japon kültüründe ise güneşin simgesi olduğunu kısaca belirtmekle beraber, Mondrian'ın bu simgecilikten haberdar olup olmadığını bilinmediğini ekleyelim. Nitekim o bu dönemde ağırlıklı olarak Protestan geleneğinden gelme bu çiçek resimlerini yapıyor olsa da onun amacı giderek uzaklaşmakta olduğu bu geleneği kutsamak ya da yaşatmak değildir. Çiçekler Mondrian için o dönem sıklıkla yaptığı manzaraların uzantısı ve görünen gerçekliğin çiçek nesnesi üzerindeki değişimi yoluyla doğal gerçekliği sorgulamaya başlamasının bir sonucudur. Bu konuda verebileceğimiz bir diğer örnek yine Mondrian'ın hem çok canlı iken hem de soluşunu sıklıkla resmettiği günebakanlardır. (Şekil 2.3a ve 2.3b)

Hem kasımpatılar hem de günebakanlar konusunda söylenebilecek şey, yavaş yavaş görünür dünyanın kararsızlığının ve değişkenliğinin ayırdına varmakta olan Mondrian için, bir çiçeğin en canlı olduğu zamanla ölümü arasındaki değişiklikleri ve böylece doğanın aldatıcılığını yakalamanın önemli olduğudur. Canlı oldukları zaman bütün güzellikleri ile başlarını seyirciye dönmüş olan bu çiçekler, ölüm anları geldiğinde adeta seyirci ile bağlarını kesip kendi içlerine dönmektedirler. Mondrian, ileride çiçekleri doğayı simgelediğini söylediği dişi ilke ile bağdaştıracaktır.

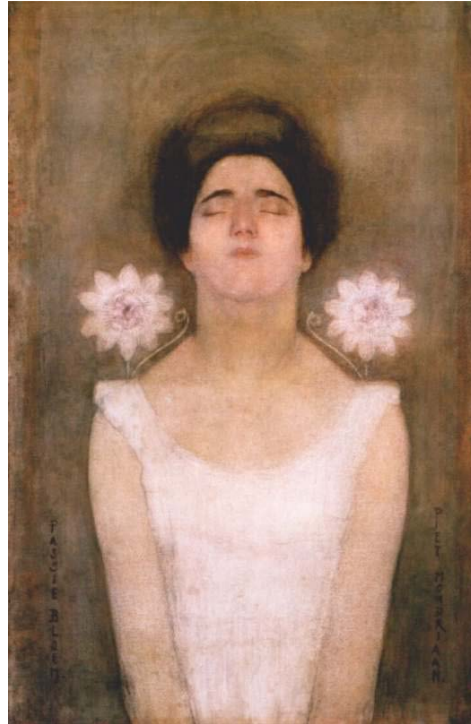


Şekil 2.3a: Günebakanlı Ölüdoğa, 1907, ahşap levha üzerine yağlıboya, 56 x 57.2 cm, (Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan)



Şekil 2.3b: Ölmekte Olan Günebakan, 1907-1908, karton üzerine yağlıboya, 65 x 34 cm, (Gemeente Müzesi, Slijper Koleksiyonu, La Hey)

Mondrian'ın Teozofi ile henüz tanıştığı dönemlerde yaptığı *Çarkıfelek Çiçeği*, 1908 (Şekil 2.4.) adlı yağlıboya tablo hem Kalvinist kökenin hem de tezofist öğretinin izlerini taşımaktadır.



Şekil 2.4: Çarkıfelek Çiçeği, 1908, kâğıt üzerine suluboya ve mürekkep, 72.5 x 47.5 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

1911 tarihli *Evrım Üç Kanatlısı* (Şekil 2.9) ile biçimsel benzerliği hemen dikkati çeken bu eserde beyazlar içinde vecd halinde bir azize gibi görünen bir kadın figürü, iki omzundan çıkan çarkıfelek çiçekleri ile betimlenmiştir. Hıristiyan simgeçiliğinde çarkıfelek çiçeği, İsa'nın çilesini, kurban edilişini ve kurtuluşunu, kırbaçlanma, dikenli taç, çarmıha gerilirken çakılan çiviler de dâhil olmak üzere, İsa'nın çarmıha gerilince, günahlarımızın kefarecini ödemek için çektiği acıyı simgelemektedir. Resim bu niteliği ile dinsel Hıristiyan sanatının bir örneği olarak görünse de, çarkıfelek çiçeklerinin, *Evrım Üç Kanatlısı*'ndaki figürün omuzlarında altı köşeli yıldızla dönüşmesi süreci ve figürün kendi iç dünyasında, tinsel bir gerçekliğin arayışındaymış gibi betimlenmesi bize bu resmin altyapısında teozofist öğretinin var olduğunu düşündürmektedir. Bu konu *Evrım Üç Kanatlısı*'ndaki (Şekil 2.9.) teozofist etki tartışılırken daha geniş olarak ele alınacaktır.

Mondrian 1910 yılından 1921 yılına kadar hiç çiçek resmi yapmamıştır. Yeni-plastik resmi ve kendi resim dilini keşfettikten sonra çiçek motifine dönüşünün tek nedeni ise "kendi eserlerini" satamadığı için karşılaştığı ekonomik sıkıntılardır. Ancak bu dönemle ilgili olarak metinlerinde sık sık bu resimlerinin onun "kendi yapıtları" ile karşılaştırılmaması gerektiğinin altını çizmiştir. 1921 tarihli *Lilyum* (Şekil 2.5.) bu ekonomik sıkıntılar sonucunda satılmak üzere yapılmış betimlendendir. Mondrian'ın 1910 öncesinde sıklıkla resmettiği bir çiçek olan lilyum, Hıristiyanlıkta saflığı, erdemi, masumiyeti ve bekâreti, dirilişi ve Paskalya bayramını simgelemektedir; efsaneye göre lilyum Havva'nın gözyaşlarından doğmuştur. Bu çiçeğin Yunan'dan Roma'ya, Çin'e kadar farklı kültürlerde farklı sembolik anlamları vardır.



Şekil 2.5: Lilyum, 1921, kağıt üzerine suluboya ve renkli kalem, 25 x 19.5 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Mondrian 1915'te eleştirmen Augusta de Meester- Obreen'e yazdığı mektupta çiçek betimleri üzerine şunları söylemektedir:

(...) onun körpe güzelliğini ayırdığımda ve onu yatay ve dikey çizgilere dönüştürdüğümde şaşırıyorsunuz (...) ancak bu körpe güzelliği ifade etmek benim amacım değil. Çiçekte güzellik olarak tecrübe ettiğimiz şey onun varlığının en derin kısmından gelmez; onun biçimi ve rengi güzelliktir, elbette, ancak en derin güzellik değildir. Ben de dış görünüşünde çiçeği güzel bulurum: ancak daha derin bir güzellik onun içinde gizlidir. Uzun sapları ile solan kasımpatıları resmettiğimde bunu nasıl ifade edeceğimi bilmiyordum. Onu duygu yoluyla –insani belki de zaten tümel olan insani duyguyla- ifade ettim. Daha sonra bu eserlerde çok fazla insani duygu buldum. (Mondrian, 1987, s.16)

Mondrian'ın 1907-8 yıllarına tarihlendirilen *Ay Işığında Gein Kıyısında Ağaçlar* (Şekil 2.6) adlı resmi ilk bakışta doğacı bir eser olarak görünmesine karşın, yeni-plastik sanata giden yolun ilk adımlarını doğacı bir betimlemeden ayıklama fırsatı vermektedir. Eser, ilerleyen yıllarda Mondrian'ın sanatının temelini oluşturacak olan yatay dikey ilişkilerin, ayrıca rengin belli birkaç tona indirgenmesinin bir çeşit sezgisel uygulamasını barındırması açısından ilginçtir.



Şekil 2.6: Ay Işığında Gein Kıyısında Ağaçlar, 1907-08, tuval üzerine yağlıboya, 79 x 92.5 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Alacakaranlık vaktini gösteren bu resimde Mondrian'ın ana tonları kullanımı, batmakta olan güneşin sarısı ile göğün ve nehrin kırmızıya çalan rengi arasında

renksizliğe eğilimli ağaçların koyu yeşili dikkat çekmektedir. Ağaçlar doğacı ve detaycı bir çalışmanın aksine kabataslak ve neredeyse silüet halinde betimlenmişlerdir. Ağaçların toprakla (ya da nehirle) bulunduğu yerde oluşan düz yatay çizgi ile ağaçların oluşturduğu dikeylik arasındaki ilişki resmin biçimsel çatısını oluşturmaktadır. Gün batımında, gündüz vakti mavi ve mavi-yeşil olan göğün ve nehrin renginin bu denli değişmesi, bir anlamda Mondrian'ın görünen gerçekliğin yanıltıcılığı üzerine kafa yormaya başladığını göstermektedir. Bu fikir aynı zamanda ağaçların sudaki yansımaları ile –gerçeğin aslında ne olduğu sorusu ile bağlantılı olarak- desteklenmektedir. Bu yansımalar aynı zamanda resmin kuruluşunun sağlamlığını pekiştirmekte ve denge duygusunu açığa çıkarmaktadır. Burada simetri ile yakalanan denge, sonraları uzun yıllar boyunca Mondrian'ın asimetri ile sağlamaya çalıştığı bir hedef halini alacaktır. Resim yansımanın mevcudiyetine karşın, dış dünyanın üç-boyutluluğunu tuvalin iki boyutluluğuna indirgemek konusunda da hayli başarılıdır.

Mondrian'ın 1908 tarihli *Oele Yakınlarındaki Ormanlık* (Şekil 2.7) adlı eseri ise 19. yy. romantizminin ve simgeciliğinin de izlerini ve 1900'lerin başlarından itibaren Holandalı sanatçılarca keşfedilmeye başlanan van Gogh (1853-1890) etkisini taşıması ile dikkat çekmektedir. Renk uygulaması ile doğacı renkten tamamen ayrılan eserde ağaç gövdeleri uzatılmış çizgilerden ibaretmiş gibi görünmektedir. Tuvalde dikey yönelimin belirlediği alt üst çatışması barizdir. Ancak Mondrian burada ufku yatay bir çizgiyle değil, aynı dönemin kumul manzaralarındaki gibi kıvrımlı bir biçimde betimlemiştir. Bu kıvrımlar, adeta açılan bir kasımpatıya benzeyen güneş motifi ile resmin en ön planındaki kıvrımları hem birbirine kavuşturan hem de onları dengeleyen bir arabulucu gibidir. Resmin menekşeye çalan rengi izleyiciye ister istemez, neredeyse göğe kadar uzandıkları için güneş ışığına geçit vermeyen devasa ağaçların bulunduğu bir orman hissini verir. Burada Mondrian'ın yaptığı yine doğal görünümün gerçekliğini sorgulamaktır. Bunun yanında ağaçların dikey uzanışı ile ön bölümde kıvrımlarla belirtilen yatay yapının kontrastı ve söz konusu kıvrımlar adeta ormanlıkla izleyici arasında bir bariyer oluşturarak resmin içine girmeyi zorlaştırmaktadır. Böylece gerçeklik yanılsaması azaltılarak resim kendi boyutuna, yatay-dikey ilişkinin iki boyutlu gerçekliğine çekilmektedir. Resmi taşıyan ana unsurun, yatay-dikey karşıtlığıyla sağlanan ritimle ortaya çıkan dinamik etki olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



Şekil 2.7: Oele Yakınlarındaki Ormanlık, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 128 x 158 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

Yukarıda kısaca sözünü ettiğimiz gibi bu resimde o dönemde Hollanda'da yeni yeni keşfedilen van Gogh etkisini de görmek mümkündür. Şekil 2.8a.'da ve 2.8.b.'de gösterilen, van Gogh'un ölümünden kısa süre önce yapmış olduğu iki resim bu etkiye örnek gösterilebilir. 1889 tarihli *Yıldızlı Gece'de* (Şekil 2.8a) gördüğümüz, özellikle ay ve bulutlarda baskın olan kıvrımlı, kavisli yapı ile ağacın dikeyinin keşismesinin, *Oele Yakınlarındaki Ormanlık*'taki kavisli güneş motifi ve dikey ağaç kuruluğu ile benzerliği açıktır. 1890 tarihli *Kökler ve Ağaç Gövdeleri*'nde (Şekil 2.8.b) ağaçların kıvrımları ve dikey yönelimlerle kurulan ilişki ve resmin düşsel atmosferi, özellikle güneş motifinin hemen sağındaki ağacın dallarının kuruluğu açısından yine Şekil 2.7 ile benzerlik göstermektedir.



Şekil 2.8a: Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 73.7 x 92.1 cm, (Lillie P. Bliss bağışı, Modern Sanat Müzesi, New York)



Şekil 2.8b: Van Gogh, Kökler ve Ağaç Gövdeleri, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 100 cm, (Rijks Müzesi, Amsterdam)

2.2. Mondrian'ın Sanatında Açık Teozofist Simgelemeler, Kübizm'den Yeni-Plastik Resme Giden Yol ve İlk Soyutlamalar

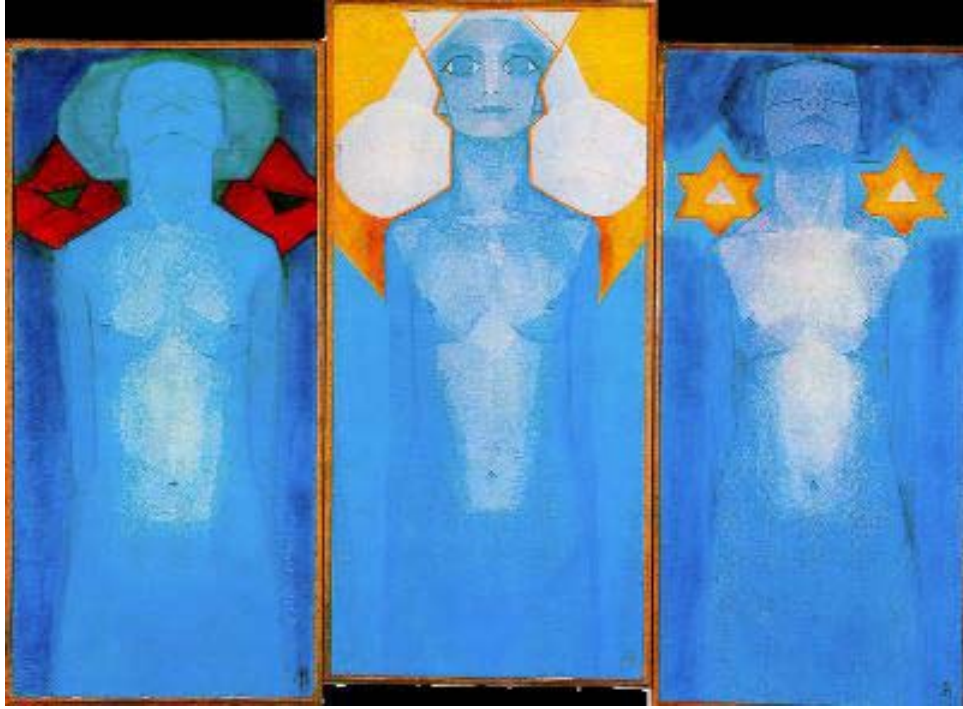
2.2.1. Mondrian'ın sanatında açık teozofist simgelemeler

Mondrian'ın yakın arkadaşı ve eleştirmen-yazar Michel Seuphor, Mondrian'ın 1899 yılında ilk defa teozofi kavramı ile tanıştığını ve bu yıldan itibaren bu konuda yoğun okumalar yaptığını aktarmaktadır. (Seuphor, 1956, 56-58) Mondrian'ın teozofi ile olan ilişkisi, 1909 yılında Hollanda Teozofi Cemiyeti'ne üye olmasına kadar okumalarla ve cemiyetin üç ayda bir yaptığı toplantılara katılmakla gelişir. Mondrian'ın bu süre içerisinde teozofi öğretisinin kurucularından olan H.P Blavatskaya'nın *Gizli Öğreti*, Alman Teozofi Cemiyeti liderleri Annie Besant ve C.W. Leadbeater'in *Düşünce Şekilleri* ve *Görünen ve Görünmeyen İnsan* adlı kitaplarını okuduğu ve Steiner'in Hollanda'da verdiği konferansı izlediği bilinmektedir. Dostları tarafından okuduğu hemen hiçbir kitabı elinde tutmadığı söylenen Mondrian'ın Blavatskaya'nın kitabını ömrü boyunca sakladığı belirtilmektedir. 1900'lü yılların başlarından itibaren resimlerinde öne çıkmaya başlayan teozofist simgeler (bkz. Şekil 2.4.) bu yıldan itibaren resimlerinin egemen ögesi haline gelmektedir.

Kendisi de bir tasarımcı ve mimar olan Rudolf Steiner'in gerçekliğin bilgisini edinebilecek özel kişiler arasında saydığı teozofistler, durugörülü kişiler ve filozofların yanına sanatçıları eklemesi de sezgi yoluyla edinilen bilgiyi daima sanatçının üstün bir vasfı sayan Mondrian'ın kimlik arayışında ve sanatının bu erken döneminde teozofiye olan inancının güçlenmesinde etkili olmuştur. Teozofi düşüncesinde yer alan görmeyi unutmuş varlığımızın tinsel gözlerini, gerçek, tinsel

bilgiye açmak, bunu da kişiyi üç aşamalı bir eğitimden geçirip, özel kişi haline getirmekle gerçekleştirdiği savunulan tinsel evrim savı, özellikle 1911 tarihli *Evrım Üç Kanatlısı* 'nda (Şekil2.9) her adımda izlenebilmektedir.

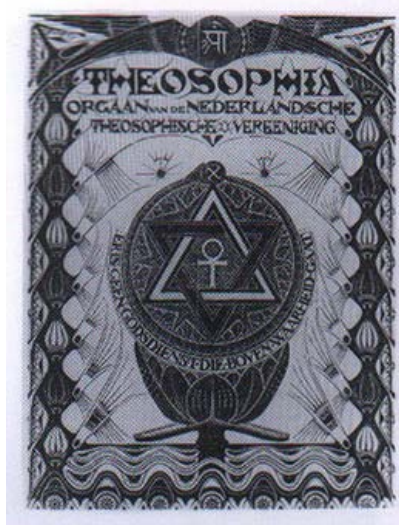
Tinsel evrimin bu adımları hazırlanma, aydınlanma, özel kişi oluşturma. Hazırlanma imgeleme; aydınlanma esinle; özel kişi oluş sezgiye, sezgisel bilgiye ulaşmakla mümkündür. Bu üç aşama süresince adaylar sınanır, arılaştırılır, güçlendirilir, böylece tinsel yükseliş başlar. (Galbreath, 1986, 388-389) Mondrian bu savı sadece betimlemekle kalmamış, bu üç basamağın sanat üretiminde esas olduğunu, daha sonraları kaleme aldığı yazılarında sıkça vurgulamıştır. Bu resim Mondrian'ın bütün sanat üretiminde bu denli açık bir simgeciliği uyguladığı tek yapıt olmasıyla da önemlidir.



Şekil 2.9: Evrim, 1911, tuval üzerine yağlıboya, merkez levha 183 x 87.5 cm, yan kanatlar 178 x 85 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

Sol kanatta tinsel yükselişe hazırlanmakta olduğunu gördüğümüz dişi figürün omuzlarındaki çiçek benzeri motifler, doğrudan *Çarkıfelek Çiçeği* (Şekil 2.4.) tablosunu anımsatmaktadır. Mondrian şüphesiz, tinsel kurtuluşa giden bu hazırlanma sürecini İsa'nın çilesine benzetmiştir. Dişi figürün omuzlarından çıkan bu çiçekleri aynı zamanda bu hazırlık evresinde meyve vermeye başlamak olarak değerlendirmek de mümkündür. Sağ kanatta bu çiçekler altı köşeli yıldız dönüşmektedir. Altı köşeli yıldız dinsel sembolik arka planının yanı sıra Teozofi Cemiyeti'nin sembolüdür.

(Şekil 2.10) Nitekim bu eserde Steiner'in iddia ettiği tinsel aydınlanmaya yani özel kişi oluşa doğru giden öğrencilik yani aydınlanma süreci adım adım yaşanmaktadır.



Şekil 2.10: Hollanda Teozofi Cemiyeti'nin Yayın Organı Theosophia Dergisi'nin 1896 tarihli kapağı

İç yaşamını bu anlamda etkileyebilen, tinsel kavrayışta adım adım ilerler. (...) Bu dünya ile ilgili gerçeklerin ne anlama geldiğini öğrenir (...) İnsan neslinin büyük tinsel-önder güçleri ona, anlamını ancak şimdi kavrayabileceği bir biçimde bilgeliğin gizlerini açarlar. (...) Kavrayış yolcusu bilgeliğin öğrencisi olur. (...) Kavrayış ışığı artık dışından aydınlatmaz, kendisi bu ışığın kaynak noktasında yer alır. (Steiner, 2002, 162-163)

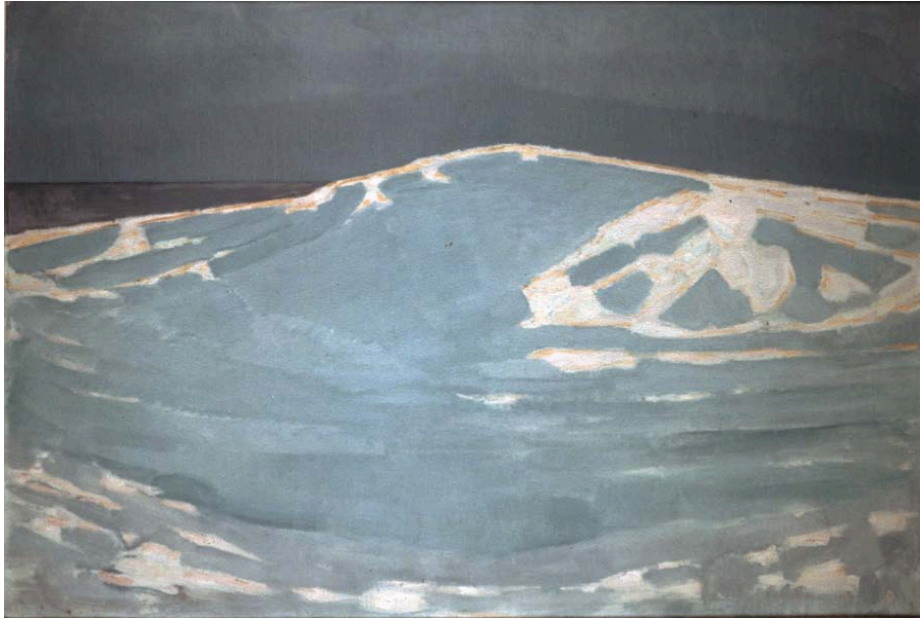
Yolculuğun son basamağında yani özel kişi oluşun betimlendiği merkez panoda, adeta Steiner'in aktardığımız cümlesi betimlenmektedir. “Kendi ışığı ile aydınlanan” figürün meditasyon halinin sona erdiğini ve gözlerini kocaman açıp bakmakta olduğunu görürüz. O artık, Steiner'in deyimi ile gözleri tinler ülkesine, tinsel gerçekliğe açılmış olan kişidir. (Steiner, 2002, 113-114) Bu “gören kişi” oluş imgesi, figürün başı etrafındaki hale ile de desteklenmektedir.

‘Gören kişi’ için ruhsal yaşamın kendine özgülüğü hale ile açıklık kazanır. (Steiner, 2002, 113-114)

Bu tinsel süreç sadece figürün deneyiminin öykülenmesi ile değil, renk seçimi ve rengin uygulanma biçimi ile de ifade edilmektedir. Yoğunlaştırılmış, ancak ışığını içinde barındıran mavinin gücü ile kırmızı ve sarının güçlü kontrastı beslenmektedir. Mondrian'ın eserini sadece ana renkler ve bir renk olmayanla –beyaz- oluşturması sezgisel bir tavır mıdır bilinmez, ancak bu renklerin teozofist *Düşünce Şekilleri* metninde yüklendikleri sembolik anlam açıktır. Bu metne göre kişi net olmadığı, karmaşık duygu ve düşüncelere sahip olduğunda düşünce-şekillerinin rengi arı

değildir ve değişkindir, değişkindir çünkü henüz kendi varlığının idaresini taşıyamadığı için başka düşünce biçimlerinden etkilenmektedir. Kişi kendi varlığına haiz olunca bu renk arılaşacaktır (Besant ve Leadbeater, 1988, 20). Yine aynı metinde parlak mavi dinsel duygunun ve adanmışlığın ifadesiyken, çiçek formu özveri ve kendini adamanın simgesi olarak değerlendirilir. Metinde koyu ve parlak kırmızı soylu öfkenin, siyah kötülüğün rengi olarak ifade edilmektedir. Nitekim sol kanattaki çileyi ve arınma mücadelesini temsil eden çarkifelek çiçeği, kötülüğü zapt etmeye, sınırlandırmaya uğraşan bir öfke gibi kırmızı ve siyahla oluşturulmuştur. Sağ kanattaki altı köşeli yıldızın altın sarısı ise aydınlanmanın, bilgeliğin halesinin rengidir. (Besant ve Leadbeater, 1988, 25-41) Merkez panoda bu altın sarısı, figürü neredeyse tamamen kuşatmıştır.

Mondrian'ın 1910 tarihli *Kumul 6* (Şekil 2.11.) adlı tablosu bu dönemde en çok kullandığı temalardan biri olan Hollanda sahilindeki kumulları resmettiği eserlerden biridir. İleride “kıvrımlı yapısından dolayı ve ufki düzlük hissi yarattığı için kadın ruhunun deniz ve kumulların yatay çizgilerinde bulunacağını” yazacak olan Mondrian'ın bu eserinde resmedilen kumul, daha ziyade teozofist kurama göre arı bilgeliğin rengi olan altın sarısının, saf dinsel sevginin parlak mavisi ile birleşmesi sonucunda gizemli bir yolculuğa giden yönü işaret eden bir yükseliş duygusu ile betimlenmiştir.



Şekil 2.11: Kumul 6, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 134 x 195 cm, (Gemeente Müzesi, Slijper Koleksiyonu, La Hey)

Blavatskaya'nın öğretisine göre teozofinin başlıca amaçları dinsel dogmacılıkla ve bilimde maddecilikle mücadele etmek; evrenin yasalarını bilimsel olarak araştırmak; insanın gizil güçlerini ve insanlığın kardeşliğini geliştirmektir. Teozofi Hıristiyan kilisenin aksine Doğu dinlerinin öğretilerine, özellikle Budizm'e ağırlıklı yer verir ve İsa'yı Hıristiyan kilisesinden bağımsız olarak bir sembol olarak kullanır. Blavatskaya'nın gizli öğretisi bilim, din ve felsefenin bir sentezidir. Blavatskaya'nın bu anlayışı özellikle Mondrian'ın yeldeğirmeni ve kilise kulesi betimlerinde adeta görselleşmektedir. Geometrik bir anıtsallıkla yükselen değirmenler ve kuleler, ilahi varlıklarını yansıtırken, teozofist renk ve sembollerle, özellikle teozofist aydınlanma sürecinin temel bir unsuru olan yükseliş duygusuyla beslenirler.

1911 tarihli *Kırmızı Değirmen* (Şekil 2.12.) Mondrian'ın yaklaşık 1900'lerin başlarından beri sıklıkla kullandığı bir tema olan yeldeğirmeni motifini adeta teozofist bir simgeye dönüştürmektedir. Devasa gövdesi ve kırmızının yarattığı kararlılık ve sağlamlık duygusuyla bir anıtsallık yaratarak göğe doğru ulaşan bu değirmenin kolları ise adeta *Evrım Üç Kanatlısı*'nın (Şekil 2.9) merkez panosundaki figürün başının çevresindeki haleyi işaret etmektedir.

Bu eserde değirmen adeta kendi içine yönelmiş, tinsel varlığını keşfetmiş ve kendi 'özerk' varlığının idaresini eline almış bir insan figürü gibi sapasağlam durmakta ve insanın doğaya bağlı kökeni –toprak- ile, tinsel varlığına ve bunun simgesi olarak ulaşmaya çabaladığı gökyüzü arasında güçlü bir dengeyi sağlamakta, bir yandan göksel olanla temas ederken bir yandan da dünyevi varlığını güçlendirerek toprağa adeta kök salmaktadır. *Evrım Üç Kanatlısı*'nda olduğu gibi burada da renkler olabildiğince indirgenerek iki ana renkte, kırmızıyla mavide ve onların güçlü kontrastlarında karar kılınmıştır. Bu kontrast resmin ilahi mesajını güçlendirirken, yükselme duygusunu artırmaktadır. Toprağın renginin de maviye çalması tinsel bilgiye erişmiş kişinin –sanatçının-, maddi dünyaya bu tinsel varlığından ve bilgisinden bir şeyler katacağı olarak yorumlanabilir. İlerleyen yıllarda Mondrian'ın resminin temelini oluşturacak olan ve burada yerin yatay kuruluşu ve değirmenin dikey kuruluşu ile ortaya konan yatay-dikey, eril-dişi kontrast, değirmenin kollarının yerleştirilmesi ile bir anlamda dengelenmekte ve bu kollar hem göksel olanla temas kurarken hem de değirmeni "dünyevi" olanda zaptetmektedir.



Şekil 2.12: Kırmızı Değirmen, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 86 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

1909 tarihli yeldeğirmeni temalı bir başka eser olan *Ay Işığında Blaricum Yakınlarındaki Yeldeğirmeni* (Şekil 2.13.) adeta 1910 tarihli *Kırmızı Değirmen* (Şekil 2.12.) ile yine aynı yıl yapılmış olan *Kumul 6'nın* (Şekil 2.11.) noktacı teknikle bir araya getirilmiş bir önceli gibidir. Bu eserde yerin kıvrımlı yapısı dışı ilkeyi daha ağırlıklı vurgularken, bu kıvrım en yüksek noktasına yerleştirilmiş olan değirmeni göğe –tınsele- daha yaklaştırmaktan ziyade, seyirci ile değirmen arasında adeta bir engel oluşturmakta, bizi değirmen motifinden uzaklaştırmaktadır. Burada yapılabilecek tek yorum, Mondrian'ın doğa yani dünyevi varlıkla özdeşleştirdiği dışı kavramına olan tepkisinin, içinde sezgisel olarak yeşermekte olduğudur.



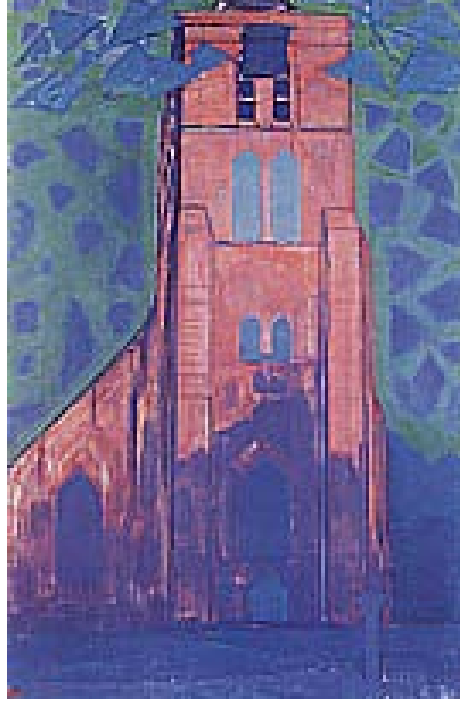
Şekil 2.13: Ay Işığında Blaricum Yakınlarındaki Yeldeğirmeni, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 102.5 x 85 cm, (Gemeente Müzesi, Slijper Koleksiyonu, La Hey)

Mondrian'ın bu yükseliş temasını anlatmak için kullandığı simgelerden birinin de kilise kulesi motifi olduğuna daha önce değinmiştik. 1911 tarihli *Domburg'daki Kilisenin Kulesi*'nde (Şekil 2.14) kırmızı tuğladan yapılmış anıtsal cephenin verdiği yükseliş duygusunun yanı sıra özellikle teozofide arı dinsel inancı simgeleyen mavinin vurgulanmış, kulenin tepesini saran yaprakların yine teozofide yardım isteği ve merhameti simgeleyen üçgenlerle kurulmuş ve kutsal merhameti simgeleyen duru, parlak yeşile boyanmış olması dikkat çekicidir. Bütün bu erdemlerin bir din kurumu olarak kilisenin misyonları arasında olduğunu da göz önüne alırsak eser, Mondrian'ın kalvinist kökeni ile teozofist inancını harmanladığı bir tablo olarak görülür. Bu eserin verdiği temel duygu, ister Hıristiyan öğretisinde ister teozofi'de ele alındığı biçimi ile olsun yükseliş, göksel, tanrısal ya da tümel olana ulaşma isteğidir. Burada sol taraftaki payandanın da desteği ile kule, yeldeğirmenleri gibi topraktaki varlığını sağlamlaştırmaktadır. Doğacı anlamda bir hayli gerçekçi olan resim, düzlemlerin basitleştirilmesi, renk kontrastının pekiştirilmesi ve kule pencerelerinin belirlenmiş biçimleri ile göksel yükseliş duygusunu kuvvetlendirmektedir. Yerle kulenin ilişkisi burada yine yatay-dikey eksenini belirlerken, yapraklar 1911 tarihli *Kırmızı Değirmen*'in (Şekil 2.12.) kollarının yerine getirdiği misyonu yüklenerek göksel yükselişi bir ölçüde zapt eder ya da göremeyen gözler için perdeler gibidir.

Sanat tarihçi Susanne Deicher, Mondrian'ın Doesburg'a yazdığı bir mektupta kilise cephesi ile “yükseliş” duygusunu anlatmak istediğini yazdığını aktarmaktadır. (Deicher, 2004, 46)

Yükseliş duygusunun ağırlıklı olarak vurgulandığı bir başka tema olan deniz feneri yine Mondrian'ın soyutlama dönemine kadar sıklıkla işlediği bir konudur ve 1908-1911 arası her yaz seyahat ettiği Domburg yakınlarındaki Westkapelle'de bulunan deniz fenerinden kaynaklanmaktadır. 1908 tarihli *Westkapelle'deki Deniz Feneri*, (şekil 2.15) stilize formu ile aynı temanın resmedildiği diğer örneklerden ayrılır. Eser aynı yıl yapılmış olan *Oele Yakınlarındaki Ormanlık*'la (Şekil 2.7.) biçimsel benzerlikler taşımaktadır. Bulutların kavisli yapısı ve feneri biçimlendiren konturların hafif eğimlerle desteklenerek uzama ve yükselme hissini güçlendirilmesi bu benzerliklerdendir. Burada kulenin devasa dikey kütesinin ve yerin yataylığına karşı dikey hareketinin meydana getirdiği anıtsallık yanında, değirmenin kollarının ve kilise kulesinin etrafındaki yaprakların misyonunun burada bulutlara verilmesi göze çarpmaktadır. Ancak, doğacı-gerçekçi bir betimlemeden

ziyade Mondrian'ın burada feneri sadece anıtsal dikey bir kütle olarak belirlemekle yetinmesi, soyutlamaya giden yolda attığı bir adıma işaret etmektedir. Ayrıca kulenin en yüksek noktasının resmin üst kenarına tam temas edecekken geri çekilmesi, Mondrian'ın özellikle 1925'ten sonra yeni-plastik resimlerinde uyguladığı siyah çizginin resmin kenarına ulaşmadan kesilmesi tekniğinin bir habercisi gibi görünür.



Şekil 2.14: Domburg'daki Kilisenin Kulesi, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 114 x 75 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)



Şekil 2.15: Westkapelle'deki Deniz Feneri, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 71.1 x 52 cm, (Gemeente Müzesi, Slijper Koleksiyonu, La Hey)

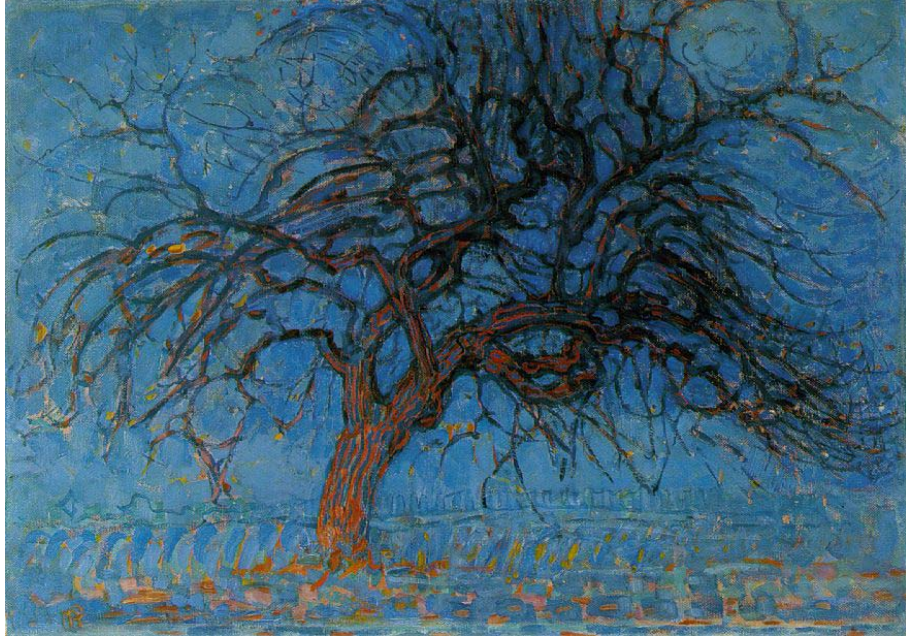
Mondrian'ın *Kırmızı Ağaç* (Şekil.2.16) ve *Gri Ağaç* (Şekil.2.17) adlı resimleri ise yine sıklıkla resmettiği bir konunun, ağaç temasının iki önemli örneğidir. Bu eserler, ağaç motifinin kökleri ile toprağa, dünyaya, maddeye bağlı olan varlığının göğe, tinsele ulaşma çabaları içerisinde anıtsallaştıkları betimlerdir. Bu resimler adeta *Evrin Üç Kanatlısı*'nın (Şekil.2.9) içeriğinin bir ağaç figüründe ancak daha soyut bir formda, daha örtük bir simgecilikle işlenmesidir.

Besant ve Leadbeater'in *Düşünce Şekilleri*'nde vurguladıkları bir diğer hususu, perspektifin hatalı, çünkü doğada aslında boyutların her yerde aynı olduğu ve perspektif kullanmanın nesnelere oldukları gibi değil, göründükleri gibi yansıtmaya neden olduğu ve görüntünün ise bize asla gerçeğin bilgisini vermediği; bu anlamda aslında iki boyutlu olan tuvali üç boyutlu imiş gibi göstermek yanılsama yaratmak (Besant ve Leadbeater, 1988, 12) anlamına geldiği düşüncesini bu iki resimdeki teozofist etkiyi tartışmaya başlamadan önce hatırlatmak yerinde olacaktır. Nitekim bu iki tabloda, daha önce tartıştığımız değirmen, kule ve fener resimlerinde ilk adımları belli belirsiz atılmış olan üç boyutlu dışsal görünümü tuvalin iki boyutlu gerçekliğine taşıma süreci çok daha ileriye götürülmüştür.

Kırmızı Ağaç (Şekil.2.16), *Kırmızı Değirmen* gibi sadece mavi ve kırmızının kontrastı üzerine kurulmuş bir eserdir. Toprağın üzerinde bulunan ve bize ağacın dökülmüş yaprakları olduklarını düşündüren noktacı teknikle yapılmış lekeler, izlenimci gelenekten gelen tuvalin içinde eserin iki boyutta zapt edilmesi konusunda ilk referansı vermektedir. Ancak resmin bütününde bu etki çok daha büyüktür. Dallların bütün karmaşıklığına karşın sağ-sol ekseninde, geometrik merkezden her iki yöne doğru gelişen yatay yayılma duygusu ve ağacın kökü ile yukarı doğru uzanan dalların dikey eksenini algımızı iki boyutla sınırlamaktadır. Ağacın dalları derinliğine değil, yanlara ve yukarı doğru yayılmaktadır. Bu yatay-dikey uzanım ile belirlenen denge, bir üçüncü boyut arayışına girmemizi gereksiz kılmakta ve resmi kendi düzlemi içinde bir bütün haline getirmektedir.

Bu resim böylece ilk bakışta doğacı-gerçekliğin bir ürünüymüş gibi görünmesine karşın, yukarıda sözünü ettiğimiz unsurların fark edilmesi ile görünümün ne kadar aldatıcı olabileceğine de işaret etmiş olur. Göksel mavi ise alışıldığı üzere derinliği artırıp sonsuzluk duygusu vereceğine, arka planda, algımızın ötelere kaçmamaması için bir bariyer gibi yerleştirilmiş, düz bir boya tabakası gibi görünmektedir. Mavi

burada yalnızca, kontrast yoluyla resmin kendi gerçekliğinde kırmızının gücünü belirleyecek bir fondur. İleride yeni-plastik resimleri oluşturacak olan yalınlık ilkesi Mondrian'ın sanatında belki ilk defa olarak bu kadar açık bir biçimde, sadece iki ana renge ve yatay dikey eksene dayanılarak başarılmıştır. Bunun yanında, resmin sağ üst köşesine doğru iki ağaç dalının, van Gogh'u anımsatır biçimde, aralarında bir güneşin mevcudiyetini işaret eder gibi birbirlerine dönerek kıvrılmış olmaları, yine Mondrian'ın bu iki boyutluluk oyununda başvurduğu bir yanılsamadır.



Şekil 2.16: Kırmızı Ağaç, 1908-10, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 99 cm, (Gemeente Müzesi, La Haye)

Daha önce değirmenle ve evrim geçiren bir kadın figürü ile simgelenen tinsel kişi burada bir ağaca dönüşmüştür. Ağacın dallarının kimi yerlerde mavi fon içerisinde erimesi, kişinin bu aydınlanma sürecinde tinselle, saltık olana nüfuz etmesi şeklinde yorumlanabilir. Nitekim bu kişi değirmen gibi halen kökleri ile toprağa bağlıyken, artık sadece dikey eksende değil, yatay eksende de -tümel olanın iki temel yayılım yönü olarak- yayılmaktadır. Resmin üst kesiminde bazı dalların tuvalin ötesine kadar uzanmaları, yeni-plastik eserlerde ağırlık kazanacak tuvali aşır geçerek yayılma duygusunun bir habercisi olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında ağacın sağa doğru meyiletmesi, kökünü sökmeye çalıştığı ve bu yolla, maddi gerçeklikten tamamen kurtularak tinsel-evrensel olana bir an önce nüfuz etme çabası olarak yorumlanabilir. Mondrian bu resmin yapıldığı yıl olan 1908'de eleştirmen Israel Querido'ya yazdığı bir mektupta adeta bu resimdeki teknik uygulamanın açıklamasını yapmıştır:

...günümüzde, farklı tekniklerin benimsenmesi yoluyla da olsa, her şeyin gayet farklı bir biçimde ifade edilmesi gerektiği konusunda benimle hemfikir olacaksınız. Yaşadığımız dönemde boyanın mümkün olduğu kadar arı renkler halinde uygulanması ve noktacı ya da dağınık üslupta birbirlerinin yanına yerleştirilmelerinin gerekli olduğuna inanıyorum. (...) Bana öyle geliyor ki düşüncenin açıklığına tekniğin açıklığı eşlik etmeli. (...) Çağlar boyunca aynı kalan büyük asli değerler veya gerçekler var, ancak biçim ve ifade değişiyor. (...)

Bugün için en azından çalışmamı şeylerin sıradan dünyası ile kısıtlayabilirim, çünkü bu, içinde halen yaşadığımız dünya. Sanat, yine de, benim, belki de yanlış biçimde tinsel alan dediğim, daha hoş alanlara bir geçiş sağlayabilir; çünkü formu olan her şey henüz tinsel değil. Bunun yanında bu yükselişin yolu: maddeden uzakta. (Mondrian, 1987, 13-14)

1912 tarihli *Gri Ağaç* (Şekil. 2.17) aynı temanın bu defa temel renk yerine bir renk olmayanla –grinin tonları- işlendiği bir eserdir. Mondrian 1911 yılında Amsterdam’da *Moderne Kunstkring*’te (Modern Sanat Çevresi) düzenlenmesine yardımcı olduğu sergide Picasso ve Braque’ın kübist eserlerini görmüştü. Nesneyi parçalamak yoluyla iki boyuta indirgeyen bu analitik kübist eserler, uzun zamandır görünen gerçekliğin ve üçboyutluluğun etkisinden kurtulmanın ve resmi kendi yapı elemanlarına indirgeyerek kendi gerçekliğine döndürmenin yollarını arayan Mondrian için adeta bir aydınlanmaya ve kübizmi daha yakından tanımak isteğiyle ressamın Paris’e taşınmasına sebep olmuştur.

Gri Ağaç, henüz çok belirgin olmamakla birlikte, Mondrian’ın bilindik temalarına kübist etkilerin sızdığı ilk yapıt olarak tespit edilebilir. Bu etkiler, bir sonraki bölümde, aynı yıl yapılmış olan *Çiçek Açan Elma Ağacı*’nda (Şekil. 2.18.) örneği üzerinden ayrıntılı biçimde tartışılacaktır. Ancak burada yatay-dikey, sol-sağ ekseninde vurgulanan yayılım ve iki boyutluluk etkisinin *Kırmızı Ağaç*’a oranla daha açık olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Bu etki nispeten açık gri fonun, kübist etkiler taşıyan parçalı yapısının yarattığı, tıkanmışlık duygusu ile pekişmektedir. Buradaki doğrudan bir kübist etki değil, kübizmin sunduğu olanakların tinsel bir kavramı anlatma çabasıyla, öznel bir yeniden yorumudur.

Sanat tarihçi Roger Lipsey bu eserde dalların yatay yayılımının nedeni olarak yerin enerjisi ile yükseklerden aşağı doğru inen ve ağaca ağırlık veren bir başka enerji arasındaki dramatik bir karşılaşmaya tanık olduğumuzu söylemektedir. Lipsey’e göre bu gri ağaç insanın yeryüzündeki yolculuğunu temsil eden ve bu nedenle de antik çağlardan beri önemli bir simge olarak kullanılan hayat ağacına karşılık gelmektedir

ve eserdeki biçim çeşitliliği bu enerjinin yarattığı bir zenginliğin sonucudur. (Lipsey, 2004, 81)



Şekil 2.17: Gri Ağaç, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 79.7 x 109.1 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

Ancak Lipsey'in bu yorumuna karşılık bu enerji alışverişinin ya da çatışmasının, burada insanın doğal-maddi olanla tinsel, tümel olan arasında sıkışmışlığının ve kendine çıkış yolu bulma çabasının mevcudiyetini düşündürdüğünü söylemek sanırız yanlış olmayacaktır. Nitekim ileride de göreceğimiz gibi Mondrian yazılarında bir yanıyla dünyevi gerçekliğe bağlı olduğunu vurgulamıştır.

Burada vurgulanması gereken bir nokta her ne kadar daha az soyut olsalar da kilise cephelerinin ve fenerlerin dikey formları nedeniyle denge duyumuna kıvrımlarla dolu ağaçlardan daha uygun olmalarıdır. Nitekim Mondrian 1917 tarihli *Resimde Yeni Plastik* adlı denemesinde mimarının ve insanın ürettiği 'doğa' olan şehrin veya metropolün, güzellik burada doğaya nazaran daha matematiksel ifade edildiği için biçim verilmiş bir soyut yaşam örneği olarak denge kavramına doğadan daha uygun olduğu düşüncesini dile getirmiştir. Bu nedenle Mondrian'a göre metropoller yeni yaşamın ve yeni sanatın gelişimi için en uygun yerlerdir. (Mondrian, 1987, 59 t)

2.2.2. Kübizm'den yeni-plastik resme giden yol ve Mondrian'ın ilk soyutlamaları

Yeni-plastiğe giden yolda, resimsel gerçekliği yaratmak adına kübizmin sağladığı olanakları fark etmesi üzerine 1912 yılında Paris'e taşınmış olan Mondrian, hemen ilk iş olarak özgün adındaki (Mondriaan) ikinci 'a' harfini atarak yeni bir başlangıcın eşliğinde olduğunu adeta ilan etmiştir. Paris'te kaldığı 1912-1914 yılları arasında bilindik temalarını kübist olanaklarla işlemeye devam etmiştir. *Kırmızı Değirmen*, (Şekil. 2.12) *Kırmızı Ağaç* (Şekil.2.16) gibi eserlerde zaten iki boyutluluk ve rengin arlaştırılması, ayrıntı yerine ifadenin öne çıkarılması teknikleri nedeniyle alt yapısı hazırlanmış olan mutlak basitliğe giden yolda, Mondrian'ın kübizmle ilişkisini tam anlamıyla bir etkilenme ya da üslup değişimi olarak nitelendirmek yanlış olacaktır. Onun niyeti görünen dünyanın kararsızlığından ve yanıltıcılığından kurtarılmış bir resimsel gerçeklik meydana getirmek, daha doğrusu resme kendi gerçekliğini geri kazandırmak olduğu için esasları, onun sanat kuramında olduğu kadar eserlerinde de bilinçli olmaktan ziyade sezgisel olarak belirlenmiş olan bir hedefe –yeni-plastiğe- ulaşmak için başvurulmuş bir araçtır. Bu nedenle Mondrian, kübist tekniği özümsemek amacıyla meydana getirdiği 1912 tarihli *Zencefilli Çömlekle Ölüdoğa I* dışında asla kübist ilkeleri tam olarak uygulayarak resim yapmamış, onun nesneyi parçalama olanaklarından yararlanmıştı. Nitekim çok kısa bir süre içerisinde Mondrian'ın sanatındaki bu sentez kübizmin sınırlarını aşarak soyutlamaya yönelecektir. Hatta aynı yıl, aynı konuyu ancak yarı soyut bir üslupta tekrar ele aldığı *Zencefilli Çömlekle Ölüdoğa II*, soyutlamanın onun resmine ne denli çabuk nüfuz ettiğinin bir göstergesidir.

Mondrian'ın arkadaşı olan sanat tarihçi Hans Jaffé bu süreci şu sözlerle yorumlamıştır:

Mondrian yıllardır kendi doğa izlenimlerini kararsızlıklardan, değişkenliklerden ve algıda içkin olan tesadüf etmeninden kurtarmaya çalıştı. Kübizmde aniden, bir yandan halen doğanın azametini ifade ederken, bir yandan da onun itaat etmesini ve ona egemen olmayı sağlayan bir dil, bir gramer, bir yöntem buldu. Kübizmin katı nesnelliği, bilinçli ve klasik gerçekçiliği Mondrian'ın arzularını karşıladı. Bu yeni üslupta, Mondrian kendi içindeki, daha önceleri saklı kalmış olan olanakları görmüş olmalı: basit ve titiz bir yöntembilimin akılcı ustalığı. (Jaffé, 1985, 21)

Mondrian'ın tanıdık temalarından ağaç motifini işleyen 1912 tarihli *Çiçek Açan Elma Ağacı* 1912 (Şekil. 2.18.), ilk örneğini *Gri Ağaç'ta* (Şekil.2.17) gördüğümüz kübist olanakların kullanımına bir nebze daha ağırlık vermektedir.

Ağacın kuruluşundaki, çiçek açma fenomeninin ifade edilmesini sağlayan parçalılık, merkezden kenarlara ve tekrar kenarlardan merkeze yönelme şeklinde meydana gelen dinamizm, köşelerdeki ayrıntıların ve vurgunun bilinçli olarak azaltılması sonucu sağlanan belli belirsiz oval kuruluş, renk olarak gri ve pas sarısının kullanılması ilk bakışta tanınabilen kübist etkilerdir. Biçim ve zemin arasındaki kaynaşma, biçimin zemine, zeminin biçime nüfuz etmesi bu kübist etkiyle sağlanmaktadır. Bununla beraber, bu eserin kübist yapısından ziyade soyut yapısı daha baskındır. Mondrian, resim dilini görünen dünyanın imgelerinden halen kurtaramamış olsa da, daha önceki ağaç resimlerine nazaran figürdeki soyutlama barizdir. Biz artık bir ağacı değil, tıpkı görünen dünya ile bağlarını koparmakta olan Mondrian gibi, ağacın bereketliliğinin, bir canlanışın izlenimini görmekteyizdir. Bu canlanışla ağaç artık dallarını belirli eksenlerde değil tüm tuvalde yaymaktadır, tıpkı tümel varlık gibi bu ağaçta boyutsuzdur, başka bir deyişle bütün boyutlara egemendir.



Şekil 2.18: Çiçek Açan Elma Ağacı, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 78.5 x 107.5 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Mondrian burada Lipsey'in deyişiyle hermetik bir öğretiyi öykülemeye yeltenmez, bu öğretiyi canlandıran bir ikon yaratır.

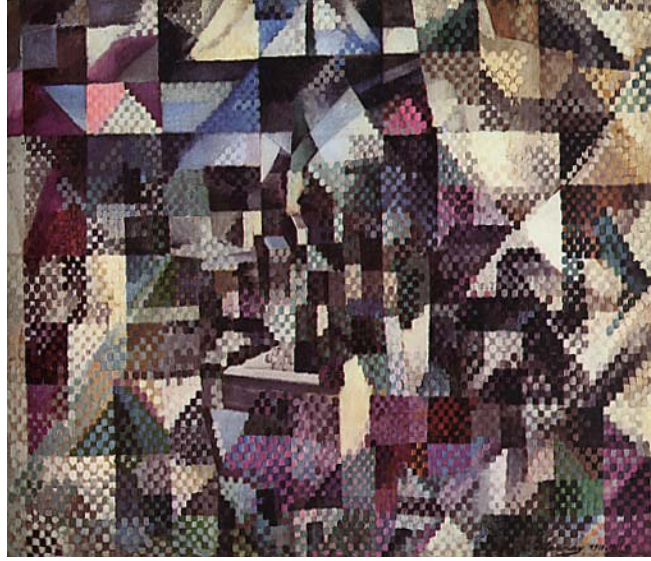
Sanatta tinsel olan bundan fazlası ya da azı değildir: çok geniş kapsamlı bir düşüncenin bir imge yoluyla ifade edilmesi, bir sözcük olarak değil bütünüyle, bir illüstrasyon olarak değil bir aydınlatma olarak. (Lipsey, 2004, 81)

Ağaç motifinin Mondrian'ın soyutlama sürecindeki önemli duraklarından bir diğeri 1912-3 yıllarına tarihlendirilen *Ağaçlarla Kompozisyon II'dir*. (Şekil, 2.19.) Rengin, renk olmayan olarak gri, siyah ve beyazın tonlarına indirildiği bu eserde artık ağacın görünen dünyadaki gerçekliği ile hiçbir bağlantı kalmamıştır. Burada artık yayılmanın, canlanmanın dinamiği ağaç idesinde kendini göstermektedir. Renk olmayanların alışılmış donuk ve durağan etkisi yerine burada siyah dikey konturlarla oluşturulan ağaç imgesinin yapısı, bu imgeyi tuvalin her köşesine yayılcı dinamizm ile taşımaktadır.



Şekil 2.19: Ağaçlarla Kompozisyon 2, 1912-3, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 65 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

Burada artık ağacı değil, resmi, yani görmemiz gerekeni, baktığımız şeyin asıl gerçekliğini görmekteyiz. Bu eserin bir diğer özelliği ise artık kavislerin hemen hemen kaybolmuş ve yerlerini kimileyin çapraz olmakla beraber neredeyse tamamen düz çizgiye bırakmış olmasıdır. Bununla beraber köşelerde bırakılan boşluklar kübist oval uygulamanın Mondrian'ın resminde halen etkili olduğunu gösterir. 1912'de Paris'te düzenlenen *Bağımsızlar Salonu*'nda Fransız orfist ressam Robert Delaunay'nin, bu sergide yer alan *Pencere* resimlerini görmüş olan Mondrian'ın bu eseri, onun tuval içinde akıcı ve güçlü bir dinamizm yaratmak için Delaunay'nin tekniğinden etkilendiğini düşündürmektedir. (bkz. Şekil 2.20. ve 2.21)



Şekil 2.20: Delaunay, Şehirdeki Pencere No:4, 1910-1911, tuval üzerine yağlıboya, 113.7 x 131 cm, (özel koleksiyon, Paris)



Şekil 2.21: Delaunay, Pencere, 1912, tuval üzerine balmumu boya, 79.9 x 70 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Paris'teki stüdyosunun penceresinden gördüğü yıkık evleri, özellikle üzerinde bir kısmı parçalanmış reklam panolarının kaldığı yıkık duvarları, meydana getirdikleri soyut etki nedeniyle sevdiğini vurgulayan Mondrian, Paris'te kaldığı 1913-14 yıllarında bu duvarları ve özellikle bina cephelerini soyutladığı, kübist etkiler taşıyan kompozisyonlar yapmıştır. 1913 tarihli *Kompozisyon 14*, (Şekil.2.22) bu şekilde bir bina cephesini gösteren soyutlamalardan biridir. Bu eser başka bir cephenin resmedildiği *Domburdaki Kilisenin Kulesi* (Şekil.2.14.) ile karşılaştırdığımızda,

burada cephenin tanınırlığını sağlamak üzere geriye sadece resmin çeşitli yerlerine dağıtılmış kemerleri ve pencereleri andıran kavisler ve sütunları andıran dikey kütlelerin kalmış olduğunu görmekteyiz. Resim yine kenarlara doğru eriyerek kübist merkezci-merkezkaç ilişkisiyi sağlasa da eser daha ziyade bir soyutlamadır. Cephe imgesinden bize verilen en önemli hisse dikey parçalanmalarla sağlanan anıtsallıktır. Ancak Mondrian'ın burada teozofist simgecilikte kirliyi ve kötüyü simgeleyen kahverengi tonu (Besant ve Leadbeater, 1988, 25) kullanması kübizm lehine teozofist düşüncesinden taviz verdiği anlamına gelmez. Nitekim sanat tarihçi Blotkamp'ın vurguladığı gibi Mondrian hiçbir zaman teozofist simgeleri bire bir kullanmaktan yana olmamıştır. (Blotkamp, 104,1986) Eserin yarattığı iç dinamizmin yine Delaunay'nin dinamik şehir görünümüne benzerliği açıktır. (Şekil 2.20.ve 2.21)



Şekil 2.22: Kompozisyon 14, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 65 cm, (Stedelijk van Abbe Müzesi, Eindhoven)

Mondrian'ın *Tablo 3, Oval Kompozisyon* (Şekil.2.23.) adlı yapıtı ise genel olarak *Kompozisyon 14*, (Şekil 2.22) ile aynı nitelikleri taşısa da cephe elemanlarının daha kolaylıkla ayırt edilebildiği bir resimdir. Bununla beraber bir yıl sonrasının *İskele ve Okyanus* (Şekil. 2.25 ve 2.26) resimlerinin oval çatısının tam olarak belirlenmesi açısından ilginçtir.



Şekil 2.23: Tablo 3, Oval Kompozisyon, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 101 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Yine aynı yıl yapılmış olan *Mavi Cephe: Kompozisyon No 9*, (Şekil. 2.24) ise yine soyutlanarak bileşenlerine ve tabiri yerindeyse ana fikrine, idesine indirgenmiş cephe kavramının işlendiği bir eserdir.



Şekil 2.24: Mavi Cephe, Kompozisyon No 9, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 95.2 x 67.6 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Bu eserde cephe, eğrinin neredeyse tamamen ortadan kalktığı ve renkler henüz üç ana renkle sınırlandırılmamış olsa da dörtgen renk düzlemi uygulamasının kullanıldığı bir üslupta ele alınmıştır. Yükseliş duygusu burada mavinin tonlarının ve birbirini izleyen dikey unsurların etkisi ile neredeyse sonsuzluğa doğru bir yükseliş halini almıştır. Eser artık Mondrian'ın 'kendi sanatının' eşliğinde olduğunu

göstermektedir. Bu cephe resimlerinin bir diğer önemli özelliği de siyah çizginin sınırlayıcı ve belirleyici kontur olarak artık Mondrian'ın resminde yerini sağlamlaştırmış olmasıdır.

Mondrian 1914 yılında H.P.Bremmer'e yazdığı mektupta bu cephelerin ortaya çıkış nedenlerini ve nasıl algılanmaları gerektiğini şöyle anlatmaktadır:

Eskilerin mimarisi bana en büyük sanat gibi görünüyor. ... Yatay ve dikey çizgilerin kullanımı ile bilinçli olarak, ancak hesaplama olmaksızın, yüksek bir sezginin rehberliğinde inşa edilmiş ve bu güzellik unsurları ile uyum ve ritime kavuşturulmuş – eklemeler gerekli olduğu yerlerde başka yönler giden çizgilerle ya da kavisli çizgilerle yapılmış- (...)

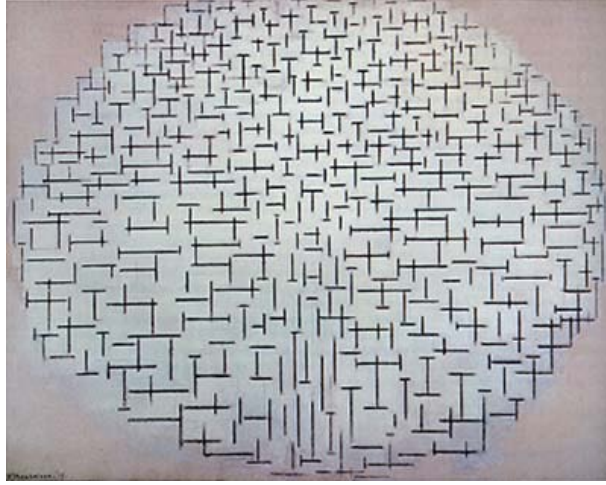
Burada derinine görebilen hiç kimse için muğlak bir şey yok: bu, sadece kişi doğayı yüzeysel olarak gördüğünde muğlaktır. Tesadüften de en az hesaplama kaçınıldığı kadar kaçınılmalı. Bir yatay veya dikey çizginin sürekli olarak kesilmesi gerektiğini de düşünüyorum. Karşıt olmadıkları için, bu yönler yeniden “özel”, bu nedenle de insani olan bir şeyi ifade edeceklerdir. (Mondrian, 1987, 14-15)

Bu cephe resimleri her ne kadar dış dünyanın nesnelere ile sanat tarihi boyunca kurulmuş ilişkiden kopar görünseler de, görünen dünyanın imgeleri halen aşılammıştır, bu nedenle Mondrian resmin halen kararsız doğaya bağlılık olduğunu düşünür, üstelik merkezci oval yapı tümel denge ve uyuma uygun görünmemektedir. Mondrian bir süre daha oval yapıyı sınırdığı ve bilindik temaları işlediği bu kompozisyonları daha da arılaştırarak ve geometrik niteliklerini daha da vurgulayarak soyutlama düzeyini yükseltir.

Mondrian *Mavi Cephe*'yi (Şekil.2.24.) yaptıktan kısa süre sonra Hollanda'ya ağır hasta olan babasını ziyarete çağırılmış ve Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine tarafsız bir ülke olan anavatanında kalmıştır. Yeniden uçsuz bucaksız kıyıları ile Hollanda'da olmak Mondrian'ın resmine deniz imgesinin tekrar dâhil olmasına yol açmıştır. Bu yılların en çok işlenen teması uçsuz bucaksız denizin içine doğru giren iskelenin “sezdirildiği” *İskele ve Okyanus* diğer adıyla ‘*artı ve eksi (+/ -)*’ kompozisyonlarıdır.

1915 tarihli *Kompozisyon 10* (Şekil. 2.25) konusuna istinaden *İskele ve Okyanus: Siyah ve Beyazlı Kompozisyon* adıyla da anılmaktadır. Deniz fikrinin hareketli dalgalardan yola çıkılarak dikey ve yatay siyah çizgilere indirildiği bu eser, artık kübizmle tek bağlantı olarak, oval iç çerçeveyi ve karşılıklı merkezci-merkezkaç hareketi taşımaktadır. Eserin sonsuz ve sürekli çoğalan ritmi iki renk olmayanla –

beyaz zemin ve siyah çizgiler – ve siyah çizgilerin yatay-dikey ekseninde keşimesi ile sağlanmıştır. Bu siyah çizgilerin yukarıya doğru dikey yöneliminin yoğunlaştığı ve resimde bu dikeylerin yataylarla kesişmediği tek alan olan alt merkezde böylelikle iskele seçilebilir olur. İskele imgesinin bu biçimde yerleştirilmesi resmin dikey hareketini beslerken, yükseliş ve sonsuzluk duygusunu pekiştirmektedir. İskele imgesinden dolayı dikey eksenin baskın olduğu eserde, buna karşın her yöne yayılan hareketle olağanüstü bir denge sağlanmıştır.



Şekil 2.25: Kompozisyon 10, İskele ve Okyanus, Siyah ve Beyazlı Kompozisyon, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 85 x 108 cm, (Krölller- Müller Müzesi, Otterlo)

Susanne Deicher bu eserin sanat tarihinde ilk defa teşhis edilir bir merkezi olmayan kompozisyon olanağını gerçekleştirdiğinin altını çizmektedir. (Deicher, 2004, 38)

Mondrian'ın bir önceki yıl aynı temayı ele aldığı *İskele ve Okyanus 5* (Şekil.2.26) adlı eser, bir sonraki yılın örneğine nazaran kübist ilkelere daha fazla bağlıdır.



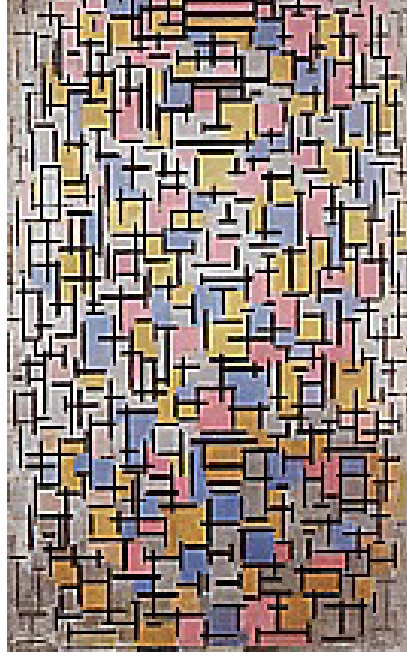
Şekil 2.26: İskele ve Okyanus 5, 1914, soluk sarı renkte kâğıt üzerine karakalem ve beyaz suluboya, 95.5 x 128.5 cm, (Peggy Guggenheim Koleksiyonu)

Bu eserde oval yapının sınırlayıcı bir konturla belirlenmesi ve zeminin sarı rengi bu etkinin göstergeleridir. 1915 yılındaki bütünüyle soyut örneğe nazaran burada dörtgen düzlemlerle belirlenmiş düzenleme daha rastlantısal görünmektedir. Şekil 2.25'teki bütüncül denge burada henüz yakalanamamıştır.

Mondrian'ın 1916 tarihli *Kompozisyon*'u (şekil 2.27) ise adeta iskele ve okyanus imgesi ile cephe imgesinin kaynaşmasını göstermektedir. Kübist etkiden geriye sadece köşelerin biraz boş bırakılması kalmıştır. Henüz ana renk tonlarında olmasalar da, mavi, kırmızı ve sarının tonlarının bir arada ve kısmen siyah çizgiyle çerçevelenerek kullanılmaları Mondrian'ın yeni-plastiğe bir adım daha yaklaştığını göstermektedir. Ancak siyah çizgiler *Mavi Cephe*'deki (Şekil 2.24) ya da sonraki yılların yeni-plastik geometrik düzenlemelerindeki gibi tam bir belirleyici kontur olmaktan ziyade *İskele ve Okyanus* kompozisyonlarının “artı ve eksi (+/-)” motiflerinin izlerini taşırlar. Bu siyah çizgilerle yönlendirilmiş renk öbeklerinin yukarı doğru hareketi anıtsal cephe izlenimi doğurmaktadır. Resimde siyah konturlarla belirli olarak sınırlandırılmış tek alan, geometrik üst merkezdeki pembe-kırmızı kitledir, ancak bu kitleyi iskele ya da kulenin tepesi olarak teşhis etmek mümkün değildir. Mondrian artık tam anlamıyla soyutlamanın alanındadır. Ancak renk öbeklerinin, dolayısıyla resmin ağırlığının sağa doğru yoğunlaşması nedeniyle burada tam bir iç dengeden söz etmek de mümkün değildir. Bununla beraber bu yönelim ve öbeklerin biraz tesadüfi dağıldığı duygusu resme bir optik yanılsama ve hareket duygusu kazandırmaktadır. Gri zeminin üzerinde renk öbekleri, onların üzerinde de siyah çizgiler yer yer yüzüyor gibi görünmektedirler.

1917 tarihli *Çizgilerle Kompozisyon* ya da *Siyah ve Beyazlı Kompozisyon* (Şekil. 2.28) adıyla bilinen eserin Mondrian'ın sanatının kübist etkiler taşıdığı 1912-1917 arasındaki dönemle *De Stijl* döneminin arasında yer alan eşikte durduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kökenini *İskele ve Okyanus* resimlerinden alan, düzenli oval yapının iyice bozulduğu bu eserde diğer *İskele ve Okyanus* resimlerinden ayrılan en önemli özellik, siyah çizgilerin artık şerit halini alması ve iskele motifinin ortadan kaybolmasıdır. Siyah şeritlerin resmin üst kısmına doğru nokta biçimini almaları ve burada yatay-dikey kesişmenin olmaması nedeniyle yükseliş duygusu ağır basmaktadır. Başka bir deyişle resmin bu bölgesinde dikeyin, eril ilkenin yükselişini kesecek ya da hafifletecek bir dişi ilke yoktur. Resmin bu bölgesinde noktaların, diğer bölümlerdeki siyah çizgilere oranla daha özgür bırakılması burada bir

genişleme duygusu yaratırken, bu bölümde yine diğer bölümlere oranla nicelik açısından daha az unsur bulunduğu yanılısamasına sebep olmaktadır. Daha ‘serbest’ olan bu alan yükseliş duygusuna sebep olmanın yanı sıra resmin her yönüne doğru bir yayılma duygusunu güçlendirmektedir. Burada hareket açıkça geometrik merkezden dışa doğrudur.



Şekil 2.27: Kompozisyon, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 75.1 cm, (Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York)



Şekil 2.28: Çizgilerle Kompozisyon, Siyah ve Beyazlı Kompozisyon, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 108.4 x 108.4 cm, (Kröller- Müller Rijksmuseum, Otterlo)

Bu eserde artık görünen dünya ile bütün bağlar koparılmıştır. Aynı konuda yapılmış daha önceki resimler olmasa, konunun tanınabilirliği kesinlikle olanaksızdır, eser adeta bütünüyle yayılım duygusundan ve siyah-beyaz, yatay-dikey karşıtlığından teşkildir. H.L.C.Jaffé'nin sözleri ile;

Katıksız, çıplak kontrast, Mondrian'ın burada kullandığı tek görsel iletişim aracıdır. (Jaffé, 1985, 94)

Artık Mondrian kübist olanakların kesinlikle yeterli olmadığı bir yola girmiştir. Ne geçmişi reddedişi ve makinenin gücüne dayanarak yeni bir gelecek kurma savıyla fütürizm ne de onu parçalasa da yine de nesneye ve doğaya bağlı kalan kübizm onun gereksinimini karşılamaktadır. Mondrian'ın sözleri ile;

Fütürizm, doğacılıktan bir adım ileride olmasına karşın, insan duyguları ile çok fazla ilgilidir. Konusu için halen önceki güzellik formlarına itimat eden (ve bu nedenle fütürizme oranla daha az çağımıza dair olan) kübizm, soyutlamaya doğru büyük bir adım atmıştır; böylelikle hem zamanımıza hem de geleceğe aittir: modern onun içeriğinde değil, etkisindedir. Ben kendimde her ikisinin de çağdaş ruhunu idrak ettiğim halde, iki eğilime de ait olmadığımı düşünüyorum. (Mondrian, 1987, 14)

Sanat şimdiden kısmi bir parçalanma içinde – ancak onun sonu için şimdi vakit erken. Çünkü onun yaşam olarak yeniden yapılanması henüz mümkün değil, yeni sanat halen gerekli, ancak yeni eski malzeme ile inşa edilemez. Bu nedenle fütüristlerin ve kübistlerin en ileri de olanları bile az çok eskiye sığınmışlardır ya da eskiden bağımsız değillerdir. Onların gösterdiği gerçekler sanatlarında gerçekleştirilmemiştir. (Mondrian, 1987, 169)

Kübizm, kapalı çizgiyi, özel formu sınırlandıran konturu kırdı; ancak aynı zamanda bu kırılmayı da temsil ettiğinden saf birliğe ulaşamaz. [...] kübizm şeylerin doğal görünümünün parçalı karakteri yüzünden birliği kaybeder. Parçalanmalarına karşın nesne olarak kalan nesnelere yüzünden. (Mondrian, 1987, 64)

Kübizm kendi keşiflerinin mantıksal sonuçlarını kabul etmemiş, soyutlamayı kendi amacına, saf gerçekliğin ifadesine doğru geliştirmemiştir. (Mondrian, 1987, 338)

Bununla beraber Mondrian kübizmin sınırlarını *İskele ve Okyanus* resimlerinde ve özellikle de *Çizgilerle Kompozisyon*'da (Şekil 2.28.) aşmış olsa da, bu eserlerin henüz yeterince soyut olduğu inancında değildir.

Denizi, gökyüzünü, yıldızları gözlemleyerek, keşisen dikey ve yatayların çeşitliliği yoluyla onların plastik işlevini göstermeye uğraştım. Doğanın büyüklüğünden etkilenmiş olarak, onun yayılımını, sukünetini ve birliğini ifade etmeye çalışıyordum. (...) Ancak halen bir izlenimci gibi çalıştığımı ve olduğu gibi gerçekliği değil, belirli bir duyguyu ifade ettiğimi hissettim. (Mondrian'dan akt. Bowness, 1997, 138)

Mondrian'ın bu eserler konusunda böyle düşünmesinin nedenlerinden biri deniz kavramına yüklediği misyondur. Mondrian'a göre deniz ve kumulların yatay çizgilerinde kadın ruhu gizlidir. 1910'ların başlarında sıklıkla resmettiği kumulların (şekil.2.11) kıvrımlı yapısı belki bir anlamda kadın bedeni ile örtüştürülebilir. Ancak burada Seuphor'un bildirdiği üzere Mondrian'ın anavatanı Hollanda'nın uçsuz bucaksız devam eden ve kıyı şeridi boyunca neredeyse sıfır rakımda olan düzlüğü ve açık ufuk çizgisi ile özel bir nitelik kazanan doğasının göz ardı edilmemesi gerekmektedir. (Seuphor, 1956, 43) Doğanın kaprisli, değişken görünümününin tümel gerçeği görmemize engel olduğunu sıklıkla vurgulayan Mondrian böylece, değişken ve kararsız olarak nitelendirdiği, sanatsal düşünmekten aciz gördüğü, dolayısıyla tümel bilgiye ulaşmasına olanak görmediği kadınla doğayı özdeşleştirmektedir. Mondrian'a göre bir kadın kendini denizin ufki çizgilerinde tanır. (Mondrian'dan akt. Seuphor, 1956, 117) Mondrian için bir kadın soyut düşünmekten aciz olduğundan 'asla bütünüyle bir sanatçı olamaz'. Mondrian sanatçının cinsliksiz yani her iki cinsi içinde barındıran bir varlık olduğunu da iddia etmiştir. Mondrian'a göre kadının doğayla özdeşleşmesinin bir diğer nedeni de çiçeklere benzerliğidir. Ona göre çiçekler dışsal olanı, dişiye en iyi şekilde ifade ederler (Mondrian, 1987, 118). Mondrian hiç şüphesiz doğal güzelliği ile çekici olan, ancak ömrü, dolayısıyla güzelliği kısa süreli çiçekleri, güzelliklerinin böylece görünüşte ve aldatıcı bir güzellik olması sonucuna ulaşarak, kadınlarla ve dolayısıyla dişi ilke ile özdeşleştirmiş, sürekli hayal kırıklıkları ile dolu aşk yaşamının bıraktığı üzücü ya da onun deyimiyle trajik duyguları bastırma güdüsüyle karşı cinse yönelik bir tepki geliştirmiştir.

Nitekim arkadaşı Seuphor'un aktardığına göre Mondrian'ın aşk hayatı başarısızlıklarla doludur, tanıştığı kadınlardan çok kolaylıkla etkilenen Mondrian'ın bütün ilişkileri çok çabuk ve kötü bir biçimde noktalanmıştır. Seuphor'a göre Mondrian'ın yalınlığı ve kısa sürede onda gizemli ve ulaşılmaz bir şey olduğunu hissetmeleri kadınların ondan kısa sürede uzaklaşmasına neden olmuştur. (Seuphor, 1956, 86) Paris'ten Hollanda'ya dönüşüne kadar çeşitli kadın betimleri yapmış olan ve özellikle tinsel bilgiye ulaşmanın sembolize edildiği iki önemli yapıtta, *Çarkıfelek* (Şekil.2.4) ve *Evrin Üç Kanatlısı*'nda (Şekil.2.9) bu süreçteki kişiyi kadın bedeni içinde betimlemiş olan Mondrian ömrünün sonuna kadar bir daha kadın kavramını ya da dişi ilkeyi yücelten bir eser meydana getirmemiştir. Belki de oldukça sert ve

mutaasıp olduğu kadar, baskıcı bir karaktere de sahip olan babası karşısında annesinin ve en büyük kardeşi olan ablasının sergilediği aciz ve sürekli onun isteklerine baş eğer tutumları, kendileri bir karakter olmaya çabalamak yerine, baba Mondriaan karşısında onun karakterine tamamen teslim olmaları ve Piet Mondrian'ı babasına karşı öznel bir karakter inşa etme çabasında gerektiği kadar desteklememiş olmaları, bu reddedilişlerin yanı sıra çok erken dönemlerden itibaren Mondrian'ın bilinçaltında kadın kavramının ya da dişi ilkenin aciz ve kararsız bir izlenim oluşturmasına neden olmuş olabilir.

Buna karşın Seuphor'a göre Mondrian yaşamını paylaşacağı bir kadının eksikliğini her zaman derinden derine hissetmiştir. Seuphor'a göre Mondrian, Paris'teki atölyesinin girişinde yer alan dairesel bir vazo içerisinde muhafaza ettiği tek bir çiçeği (Şekil 2.29) bu eksikliğin simgesi olarak ve bir kadının varlığını hissetmek amacıyla korumaktaydı. (Seuphor, 1956, 86) Ancak Mondrian bu çiçeği doğal haliyle korumamış, onu tamamiyle beyaza boyayıp, kendi görmek istediği bir biçime sokmuştur. Bu çiçek bir anlamda, onun kendi öznel değerlerinde, bu değerlere uymayan her şeyin değiştirilmesi, değiştirilemiyorsa yadsınması şeklinde izlediği yolun simgesel bir detayı olarak yorumlanabilir.



Şekil 2.29: Mondrian'ın Rue Du Depart'daki atölyesinin girişi, 1926

2.3. *De Stijl* Dönemi ve *De Stijl* Sonrası Yeni Plastik Sanat

2.3.1. *De Stijl* hareketinin oluşumunda teozofist çevrenin etkisi

De Stijl dergisi, fikir babası ve editörü Theo van Doesburg (1883-1931) tarafından 1917-1931 yılları arasında Hollanda'da yayınlanmış ve Avrupa'nın sanat başkentlerine dağıtımı gerçekleştirilmiş olan bir dergidir. 20. yüzyılın önemli bir resim, heykel, mimari ve tasarım ekolüne ismini vermiştir. Van Doesburg, bir anlamda bu hareketin ressam, mimar, tasarımcı ve şairlerden oluşan katılımcılarını, sözcüğün sözlük anlamı ile olmasa da, bir araya toplayan, katılımcıların iletişimlerini ve kimilerin işbirliklerini sağlayan isimdir ve Mondrian'ın yanında - en azından 1917-1925 yılı arasında- hareketin diğer lideridir.

Van Doesburg ve Mondrian'ın bilinen ilk teması, van Doesburg'un Mondrian'ın eserlerini 1915 Ekim ayında Amsterdam'da *Hollandsche Kunstkring* (Hollanda Sanat Çevresi) sergisinde gördükten ve *Eenheid*'a bu eserler hakkında yazdıktan sonra¹, Mondrian'a övgülerle dolu bir mektup göndermesi sonucunda gerçekleşmiştir. Mondrian'dan olumlu eleştirisine cevaben aldığı mektupla iki isim arasında 1925 yılına kadar sürecek olan yazışmalar başlamış olur. Mondrian'dan derinden etkilenmiş olsa da van Doesburg entelektüel ve ruhsal açıdan salt biçimsel soyutlamaya ve doğacı referansları resim dilinden tamamen çıkarmaya henüz hazır değildir.²

Sonradan *De Stijl* adını alacak hareketin ilk tohumlarının teozofist çevre içerisinde atıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle *De Stijl* dergisinin ve hareketinin doğuş sürecini ve harekete dâhil olan sanatçıların etkileşimlerini ve

¹ Bu yazıda Mondrian'ın *İskele ve Okyanus* dizisinden olan *Kompozisyon 10* adlı resminden "yaptığı etki bir dinginlik etkisi, ruhun sükûneti" diye söz etmiştir. (akt. Blotkamp, 1982, 8)

² Bilinen ilk resmi 1899'a tarihlendirilen Van Doesburg 1902-1909 arasında geleneksel Hollanda *Janr* resmi etkisinde, 1909-1913 arasında fovist ve ekspresyonist etki altında üretimler yapmıştır. Theo Van Doesburg 1928 yılında kaleme aldığı *Bazı Biyografik Notlar* adlı metninde 1902-1909 arası dönemini kahverengi, 1909-1913 arasını mavi ve sonrasını ise beyaz dönem olarak tarif etmiştir. Buna göre kahverengi geleneksel sanatı, mavi modern olanı, beyaz ise ilerici ve tinsel üretimi işaret etmektedir. Ancak bu bağlamda beyaz dönemin *De Stijl*'in kuruşu ile gerçek başlangıcı yapmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yüzyıl başlarında Hollanda'da yayınlanmakta olan okült içerikli dergi *Eenheid*'a, tinsel içerikli makalelerinin yanı sıra, soyut resmi, genelde bütün avangard eğilimleri, özelde ise Kandinski'yi ve fütürizmi eleştiren yazılar yazmıştır. Bu dönemki sanat anlayışı onu, eserin dış güzelliğinin değil de, eserde ifade edilen duygunun niteliğinin ve onu ifade etme becerisinin sanat eserine nitelik veren unsur olduğunu savunmaya yönlendirmiştir. Ona göre avangard eğilimler hastalıklı, hayvani ve maddeci idi. (Blotkamp, 1982, 4-5)

özellikle Mondrian'ın sanatını ve kuramını nasıl etkilediklerini tartışmaya geçmeden evvel teozofi hareketinin ve teozofist düşüncenin de pay aldığı Platon felsefesi ve Yeni-Platonculuk sisteminin yeni-plastik sanatın doğumu üzerindeki etkilerinden söz etmek doğru olacaktır.

2.3.2. *De Stijl* döneminde ve sonrasında yeni-plastik sanat kavramı üzerinde etkili oldukları yönleri ile teozofi, Platon felsefesi, Yeni- Platonculuk

2.3.2.1. Yeni-plastik sanat ve teozofi ilişkisi

Mondrian 1916 yılının yaz aylarında bir süre Hollandalı modern sanatçıların ve teozofistlerin bir çeşit uğrak yeri olan Laren kentine gitmiştir. Burada *Pozitif Mistisizm* ya da *Plastik Matematik* olarak adlandırdığı yeni bir Yeni-Platoncu sistemi savunmakta olan ve 1905'te cemiyete resmi üye olmuş bir teozofist olan matematikçi M.H.J. Schönmaekers ile tanışması, (Bowness, 1997, 139) bir anlamda kökeni teozofist düşünceye dayanan üslubunun geometrik biçimde ilerlemesine yol açacaktır. Bu tanışıklık aynı zamanda Mondrian'ın resminde sezgisel bir biçimde yerleşmiş olan ikiliklerin bilince taşınmasına da vesile olmuştur. 1916 yılında tek bir resim (Şekil 2.27.) yapmış olan Mondrian'ın üretimini yeniden verimli hale getirenin bu tanışma olduğu düşünülebilir.

Van Doesburg'un bu dönemde yazılarını yayınladığı *Eenheid (Birlik)* dergisinde Schönmaekers da makaleler yazıyordu. Bu dergi özellikle, farmasonlara, Gül-Haç Cemiyetine¹ ve teozofiyeye yakınlığı ile tanınmaktaydı. Nitekim van Doesburg'un o dönem okumaları arasında H.P. Blavatskaya'nın ve Rudolf Steiner'in kitapları önemli yer tutmaktadır. Besant ve Leadbeater'in her düşüncenin, 'özel kişi' tarafından görülebilir bir şekli olduğu yönündeki kuramları Mondrian kadar olmasa da van Doesburg'u da etkilemiştir. Ancak uzun yıllar bu dergide yazmış olmayı sürdürse de van Doesburg, teozofiyeye ve diğer okült eğilimlere Mondrian'a nazaran mesafeli ve şüpheli yaklaşmıştır.

¹ 14. yüzyılın son çeyreğinde doğduğu düşünülen bir Alman gezgini olan ve yaşamının çoğunu İslam ülkelerinde İslam felsefesi, tıp ve matematik, astroloji, kabala ve sufilik üzerine araştırmalarla geçiren, Arapça'dan tercümeleyen yapan, simyacılıkla ilgilenen Christian Rosenkreutz, Avrupa'ya dönünce topladığı müritlerle kendi soyadından türettiği (Almanca Rosen, güller, Kreuz ise haç anlamındadır) Gül-Haç ismini verdiği bir okült oluşum meydana getirmiştir. Ancak bu oluşumun bütün Avrupa'ya yayılan bir cemiyet halini alması 17. yüzyıla rastlamaktadır. Bu dönem ve sonrasında bu cemiyet Rosenkreutz'un araştırmalarını Hıristiyan öğretileri ve diriliş kavramı ile harmanladığı metafizik bir öğretiyi savunmuştur.

Mondrian'ı, 1916'da Laren'deki sanatçı kolonisinde ziyaret eden van Doesburg, burada Schönmaekers'le de bizzat tanışma olanağı bulmuştur. Bu buluşmayı Anthony Kok'a yazdığı bir mektubunda anlatan van Doesburg, Mondrian'ı, Schönmaekers'in bir hayli etkisinde bulduğunu aktarır. Aynı mektupta Schönmaekers'in *Plastik Matematik* kuramından da söz eden van Doesburg, bu sava göre bir sanat eserinin matematiksel bir temel üzerine oturması gerektiğinden ve Mondrian'ın bunu en saf iki aracı, yatay ve dikey çizgiyi bir araya getirerek yaptığını aktarmaktadır. Bu ziyaret esnasında van Doesburg, çıkarmayı düşündüğü bir dergi fikrini Mondrian ve Schönmaekers'a anlatmış, katkıda bulunabilecekleri yolunda olumlu bir yanıt da almıştır. (Blotkamp, 1982, 10)

Schönmaekers yukarıda sözünü ettiğimiz plastik matematik kuramını 1915 tarihli *Dünyanın Yeni Görünümü* (*Hat Nieuwe Wereldbeeld*) ve 1916 tarihli *Plastik Matematiğin İlkeleri* (*Beginseelen der Beeldende Wiskunde*) adlı kitaplarında geliştirmiş ve açıklamıştır. Schönmaekers'in plastik matematiği karşıtlıkların – etkin/edilgen, dişi/eril, uzam/zaman, karanlık/aydınlık vs.- temel bir modelinin yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgenmesinde özetlenebilir. Bu ikilikler kozmik güçlerle ilişkilidirler, dikeyler güneş ışınlarına, yataylar dünyanın dönüş hareketine bağlıdır. (Bowness, 1997,139) Schönmaekers'e göre doğa kararsız görünse de özünde mutlak bir düzenlilik vardır. Bu Mondrian'ın ifadesi ile trajik olandan kurtulmuş tümel dengedir.

Doğa kendi varyasyonları içinde olabildiği gibi canlı ve kararsız da olabilir, ancak temelde daima mutlak düzenlilikle, yani plastik düzenlilikle işler. (Schönmaekers'den akt. Read, 1997, 200)

Mondrian'ın da evrenin ve özel olarak sanatın dengesinin temelinde karşıt ikiliklere bakışı bir hayli paraleldir. Mondrian Hegelci bir tavırla her şeyin ancak karşıtı yoluyla bilinebileceğini savunmuştur, soyut-gerçek plastik, görünen gerçekliğin karşıtı olduğundan, onun bilinebilmesinin yolu da ancak bu biçimde betimlenmesidir. (Mondrian, 1987, 44) Mondrian'ın aşağıdaki cümleleri adeta Schönmaekers'in kuramına cevaben yazılmıştır:

Madde ve kuvvet arasındaki çatışma her şeyde mevcuttur; dişi ve eril ilke arasında. Bu toplumsal hayatta da böyledir. İki araç arasındaki denge mutluluktur. Kısmen biri soyut diğeri gerçek olduğu için buna ulaşmak zordur. Çatışmayla hayat başlar; değişiklik zaruridir. (Mondrian, 1987, 16)

Dişi ve eril ilkeler dengede birliğe ulaşırlar. Kişi sadece zihinde hayatı ya da sanatı yaratamaz; ne de sadece maddeyle. Yaratı bu ikisinin birliğidir. (Mondrian,1987,16)

Schönmaekers ayrıca renk paletini üç ana renge indirmek konusunda somut bir sav da ortaya koymuştur. Bu savda sarı güneş ışığının yayılımcı hareketini, mavi uzayın sonsuz yayılımını gösterirken, kırmızı bu iki kutbun birleştiricisi olarak ele alınmaktadır. Buna göre sarı yayılmacı, mavi geri çekilen ve kırmızı dengeleyici, yüzen renktir. (akt. Bowness, 1997, 139)

Mondrian 1917 yılında kaleme aldığı *Resimde Yeni Plastik*'te bu renk uygulamasını kendi sözcükleri ile tekrarlamıştır.

Rengi belirlemek ilk olarak doğal renklerin ana renklere indirgenmesini, ikinci olarak rengin yüzeye indirgenmesini, üçüncü olarak rengin, dörtgen yüzeylerin birliği olarak görünmesi için sınırlandırılmasını gerektirir. (Mondrian, 1987, 36)

Teozofiye göre özel kişi oluş sürecini anımsayacak olursak, hazırlanma (imgeleme), aydınlanma (esinle), özel kişi oluş (sezgiyle, sezgisel bilgiye ulaşmakla) şeklindeki bu üç basamağın bir anlamda Mondrian'ın sanat yaşamını özetlediğini görürüz. 1909-1917 arasında resmini ve resim elemanları sınıması, arılaştırmış olan Mondrian bir anlamda Ekim 1917'de yayın hayatına başlayan *De Stijl* dergisi etrafında toplanan sanat çevresi ile girdiği alışveriş ve bu dönemde felsefesiyle tanıştığı Spinoza'nın da etkisi ile son basamağa ulaşmıştır. Bu, teozofist ifadeye göre bir özel kişi oluşun başarılı olduğu basamaktır.

Steiner'e göre, ancak fenomenleri görmemeyi başardığımızda gizli anlamları görebiliriz, böylece adaylar giderek fenomenler dünyasından ayrılırlar, arı düşünceye ulaşırlar. (Steiner, 2002, 114) Bu kademeye ulaşan özel kişiler ise toplumun geri kalanının "gözlerini" tinsel gerçekliğe açmalıdırlar. Böylelikle evrim süreci hızlanacak ve bütün insanlar tinsel varlıklarına, dolayısıyla mutlak bilgiye ulaşmak yolunda ilerleyeceklerdir. Bu savın Platoncu düşünceyle ilgisi açıktır.

Steiner'in ortaya koyduğu belli bir düzeydeki düşünmenin 'duyudan bağımsız' olacağı ya da kendi nesnel içerikleri olan arı kavramların alanının entelektüel algısına dönüşeceği savı, Mondrian'ı özellikle etkilemiştir. Özellikle yeni-plastiğin temelinde yatan tümel gerçek kavramı ve onun saf araçlarla, arı renkler ve çizgi ile ifade edilmesi savı, bunun yanı sıra bu gerçekliğe ulaşmakta sanatçının toplum önünde bir rehber olduğu düşüncesi üzerinde etkilidir. Çünkü bu araçlar neseldir ve nesnel oldukları için duyudan, değişken doğadan, fenomenlerden ve özne olan bireyden

bağımsızdırlar. Mondrian buradan hemen hemen her metninde başvurduğu temel kavramlar olan ikiliklere ulaşmaktadır: dişi-eril, dikey-yatay, tekil-tümel, öznel-nesnel gibi ikilikleri resminin ve kuramının temel taşı haline getirmiş ve böylece hem düşünsel hem sanatsal olarak öznel/tekil olandan kurtulup tümel olana ulaşmayı amaçlamıştır. Bu tavır aynı zamanda Mondrian için tekil ya da öznel görüden, duyguların yarattığı trajediden kurtularak, özde olanı görme anlamına gelir. Doğal olan eğrisel yapısıyla, yüzeylerin yuvarlaklığıyla, renklerin kararsızlığıyla değişkenliği ve düzensizliği ifade eder; değişken ve kararsız olan trajik olduğundan, doğal olan trajiktir ve tümelliğe dönüştürülerek bu trajik nitelikten arındırılması gerekir. (Mondrian,1987, 54)

Mondrian'ın amacı sanatını fenomenlerin değişken görünümünden ve bilgisinden kurtarmak, resmini doğacı betimden bağımsız kılmak böylelikle tutarlı ve tümel gerçekliğin betimi haline dönüştürmektir.

Sanatçıda tümel olan onun, etrafını kuşatan tekilliğin içinden geçerek görmesine, tekil olan her şeyden kurtarılmış düzeni görmesine neden olur. bununla beraber bu düzen örtülüdür. Şeylerin doğal görünüşü az çok kararsız bir biçimde evrilmiştir. Buna karşın gerçeklik kendi kuruluşunda ve çokluğunda belirli bir düzen sergiler, bu düzen ekseri açık bir biçimde görünmez ancak biçimlerin ve renklerin kümelenmesi yoluyla gizlenir. Bu doğal düzen talimsiz gözlerce derhal ayırt edilebilir olmamasına karşın, gören kişide en derin uyum duygusunu doğuran yine de bu dengeli düzendir. Duygunun derinliği içsel uyumun derecesine bağlıysa, o halde bu dereceye kadar bir dengeli düzen bilinci vardır: gören kişi kozmik uyumun bilincine bir ölçüde varmışsa, sanatsal mizaç uyumun saf ifadesini, dengeli düzenin saf bir ifadesini gerektirecektir. Şayet o bir sanatçıysa, artık doğanın üslubundaki düzeni izlemeyecek, ancak onu sanatı üslubunda betimleyecektir. O böylece, görsel olarak aldığımız biçimde, düzeni en nihai tutarlılıkla dönüştürür. (Mondrian, 1987, 32-33)

Daha önce de dediğimiz gibi Blavatskaya'nın gizli öğretisi bilim, din ve felsefenin bir sentezidir ve temelinde insanı, Mondrian'ın 'tümel-evrensel' sözcüğü ile nitelediği gerçek bilgiye ulaştırma amacı vardır.

Düşünce Şekilleri'nde anlatılan, kişi net olabildiği, karmaşık duygu ve düşüncelerden kurtulduğu, kendi varlığına haiz olduğunda düşünce şeklinin renginin arılaşacağı savına daha önce değinmiştik. Mondrian yeni-plastik resimlerinde rengi arılaştırırken bir yandan da metinlerinde geleceğin insanının kendini idare etmeye muktedir olacağını iddia etmektedir. Mondrian'a göre yeni sanatın nötr ve tümel formları, belirli formların bir diğerine egemen olduğu geçmişin sanatına karşıt olarak,

kendilerini bir diğèrinin yitimi pahasına göstermezler. (Mondrian, 1987, 266) Sanatta basit formlarla, kişinin egodan, dünyevi nimetlerin boyunduruğundan kurtulması paraleldir. Bu kurtuluşla kişi maddeye tabii olmayacak, madde onun için basit bir varlık aracı halini alacaktır. Yeni-plastiğın basit ve arı formları yetkin bir dilin, örtülüyü gören bir gözün, kalabalıkları yetkinleştirme ve örtülü olanı görmelerini sağlama aracıdır. Herkes ya da en azından çoğunluk bu dilin işaretlerini sökmeye başladığında kişi kendini idare etme noktasına yaklaşacak ve tümel denge ve uyum sağlanacaktır.

Hem Blavatskaya'nın hem Steiner'in kuramlarında mevcut olan evrenin ve insanlığın evrimi şöyle özetlenebilir. Bu dinamik oluşum sürecinde yedi kademe vardır, ilk üçü Tanrı'dan maddeleşme sürecine geçiş, dördüncü billurlaşma, son üçü de tinselliğe yükseliş ve Tanrısal olanı yeniden özümsemedir. Bu kurama göre çeşitli 'kök-ırklar' vardır, ilk kök-ırklar tinsel, fiziksel bedenleri olmayan, dolayısıyla cinslikleri olmayan, kendi kendilerine üremeye kadir varlıklardır. (Galbreath, 1986, 388) Onların ardından beden ve fizik güç kazanan, beden kazandıkları için iki cinsli olma özelliklerini yitirerek dişi ve erkek olarak ayrılan, bu nedenle de üremek için birbirlerine muhtaç hale gelen varlıklar gelir. İkiye ayrıldıkları için eksiktirler, tinsel açıdan yetersizdirler. Bu bölünme ile insan maddeleşir, dış dünyadan doğasının kendi içsel gelişimine yönelttiği kısmı çeker, tek cinsli olduğundan varlığının bu bir kısmı ile kendini bütüncül dünyadan ayırır ve "ben" olur, böylece bencilik ve bencilik ortaya çıkar. Bu da tümel uyum ve dengenin önünde güçlü bir engeldir. Bu iki varlık, eril ve dişi olan ancak birbirlerine muhtaçlıkları sona erince yeniden tinsel ve yetkin varlıklar olabileceklerdir. (Steiner, 2003, 70-73) Bu teozofist bakış aynı zamanda Platoncu cinsiyet açıklamalarına benzerliği ile de dikkat çekmektedir. Blavatskaya ve Steiner'e göre biz beşinci kademede bulunan kök-ırklar olarak tinsel gücü edinmeye giden yoldayızdır. Ancak bu gücü edinmemiz sonraki iki basamakta olacaktır. Mondrian da yazılarında sık sık eril-dişil zıtlığına değinmiş, doğanın dişi ve değışken olduğunu savunmuştur, dişi öge resimde yatay çizgiyle simgelenir ve ekseri dikey yani eril ögenin egemenliğine verilir. Eril öge, kararlıdır, belirleyicidir. Ancak sanatçı hem eril hem de dişil zaafı aşmış bir varlıktır.

Mondrian bu anlamda sanatçıyı zaten bu evrimi bir anlamda tamamlamış bir varlık olarak görür:

Sanatçı cinsliksizdir. Sanatçı eril ve dişil elemanları bir arada yansıtır. (Mondrian'dan akt. Seuphor, 1956, 117)

Mondrian'dan teozofist evrim anlayışını sanatında nasıl algıladığını ise şu sözlerle ifade etmektedir.

Tinsel olana giden iki yol vardır: Doktrinel eğitim ya da dolaysız egzersiz (meditasyon vs.); ve evrimin yavaş ve emin yolu. Bu sanatta açığa çıkarılır. Sanatta tinselle doğru yavaş bir gelişme görürüz, ancak sanatçı bunun bilincinde değildir. Sanatta doktrinel eğitimin bilinçli yolu, çok sıklıkla sadece yozlaşmaya yol açar. Bu iki yol kavuştuğunda, yani sanatçı kendini, bilinçli ve dolaysız tinsel faaliyetlerin olanaklı hale geldiği bu evrim düzleminde bulduğunda, o zaman ideal sanatın huzurundayızdır. (Mondrian'dan akt. Seuphor, 1956, 117)

Görüldüğü üzere Mondrian yeni-plastik sanatını zaten tinsel-tümel bilgiye giden yolu gösteren doğal bir evrim süreci olarak kabul etmektedir. Mondrian'ın yine yazılarında sıkça söz ettiğİ geleceğın insanı, teozofist öğretide evrimin son noktasında ulaşılacak iki-cinsli insan gibi duygusal ve egoist zaafılardan yoksun, tümel-evrensel bilgiyi algılamaya muktedir bir varlıktır ve ancak uzak gelecekte mevcut olacaktır, bu varlık cinsliğinden soyunmuş, kararlı, net bir insandır ve bütün varlığını evrenin uyumunu sağlamak ve sürdürmek için seferber edecektir.

İkisi (içsel ve dışsal olan) arasında daha dengeli bir ilişkiye şimdi ulaşılabilir, ancak trajidin içimizdeki kesin yok oluşu sadece çok uzak bir gelecekte başarılacaktır ve aynı şekilde dışımızdaki trajidin de. Dışımızda olanı da kendimizin bir parçası olarak görürsek, ya da (...) kendimizi doğayla ayrılmaz bir bütün olarak görürsek, ancak o zaman bütün varlığımızın içselleştirilmesi hayatta gerçekleştirilecektir. Bu sadece çok, çok uzak bir gelecekte mümkün, çünkü günümüzde bu bizim için sadece bilincimizde gerçekleşebilir. Ancak o zaman, doğal görünüm varlığını sona erdirecektir, ikilik bilfiil birlik olacaktır. (Mondrian, 1987, 95)

Bireyin kendini idare etmeye muktedir olduğı gün gelecektir. Yeni sanat bütün bunları sergiler. Belirli formların diğİerlerine baskın olduğı geçmişin sanatını aksine yeni sanatın tarafsız ve tümel formları kendilerini, bir başkasının yitip gitmesi pahasına göstermezler. (Mondrian, 1987, 266)

Mondrian her ne kadar yeni-plastik sanatının temelini teozofist öğİretiden alarak onu bir sanat kuramının yapıtaşları içine yerleştirmiş olsa da, sanatının teozofistlerce anlaşılmasının ve kabul görmemesinin de etkisiyle ilerleyen yıllarda

Schönmaekers'ten etkilenmiş olduğunu yadsımış ve teozofi'ye karşı tepkisini şu sözlerle dile getirmiştir. ¹

Sanatta başarılı olan bugün için sanatla sınırlandırılmalı. Dış çevremiz henüz uyumun saf plastik ifadesi olarak gerçekleştirilemez. Sanat dinin bir zamanlar açtığı yolda ilerler. Dinin temel içeriği doğal olanı dönüştürmekti; pratikte bununla beraber din insanı doğayla, yani dönüştürülmemiş doğayla, uyumlu hale getirmeye uğraştı. Aynı şekilde genel olarak, teozofi ve antropozofi –dengenin temel sembolünü şimdiden biliyor olmalarına karşındengeli ilişkinin ifadesine, gerçek, bütünüyle insani uyuma asla ulaşamadılar.

Diğer taraftan sanat bunu uygulamada bulmaya çabaladı. O, doğanın artık egemen olmadığı yeni-plastisizme kadar, kendi plastik ifadesinde giderek artan biçimde dışsallığı içselleştirdi. Onun denklik ifadesi tam insanlık için ve “sanatın” sonu için gerekli yolu hazırlar. (Mondrian, 1987, 169)

Mondrian, hem Steiner'den hem de Schönmaekers'ten etkilenmiş olmasına karşın ilerleyen dönemlerde onlara karşı aldığı kişisel tavır nedeniyle bu açık etkilenmeyi reddetmiş ve sadece Blavatskaya'dan etkilenmiş olduğunu iddia etmiştir.

2.3.2.2. Platon'un *Devlet*'i ile yeni-plastik sanat ilişkisi

Mondrian sanata, Platon'un *Devlet*'inde felsefeye yüklediği misyonu yüklemiştir. Mondrian'a göre düşünce ve sanat yoluyla görünen dünyanın imgelerinden, taklit görünümünden ve yanılsamalardan kurtulunup, gerçek bilgiye ulaşılır. Tıpkı Platon'un filozofu gibi (Platon,1975, 202-204) Mondrian'ın soyut-gerçek sanatçısı da edindiği bu gerçek deneyimi ve bilgiyi topluma aktarmakla yükümlüdür. Nitekim Mondrian sanatı asla özerk bir eylem olarak kabul etmez, onun için sanat daima topluma yön vermeli, onu aydınlatmalı, uyum, bilgelik ve dengeye davet etmeli, hatta davetle yetinmeyip gibi, bu yolun nasıl izleneceğini de göstermelidir.

Zamanının ilerisinde olan yeni plastik, plastik olarak insan gelişiminin dönüm noktasını – zıtlıkların denkliği çağını- ortaya koyar. Bu zaman gerçekten geldiğinde, sanat gerçek yaşam içine karışıp kaynaşacaktır. (Mondrian,1987, 53)

¹ Burada Schönmaekers'in kuramında Mondrian'ı ilk başta etkileyen, insanın tarihinin sürekli bir gelişiminin tarihi olduğu, hayatın temelinde zıtlıkların çatışmasının yattığı, değişkenliklerin görünürde olduğu, tümelin ise mutlak bir dengeye haiz olduğu gibi unsurların, Schönmaekers'in Yeni-Platonculuk ve Hegel'den harmanladığı ve metafizik-teozofist bir niteliğe büründürdüğü unsurlar olduklarının altını çizmekte fayda vardır. Platon felsefesi ve Yeni-Platonculuk konusunda halihazırda bilgi sahibi olan ve kısa sürede van Doesburg'un tavsiyesi ile Hegel felsefesiyle de doğrudan temasa geçecek olan Mondrian, bu durumu analiz edebilecek yetkinliğe ulaştığında Schönmaekers'i bir şarlatan olarak nitelemekten geri durmayacak ve Mondrian'ın metinlerinde Hegelci bir yönelimin açık bir biçimde yer tutmaya başladığı görülecektir.

Nitekim Mondrian'ın yazılarında sıklıkla sözünü ettiği geleceğin toplumu Platon'un 'Devlet'ine benzer, dengelenmiş, uyumlu bir toplumdur, yeni-plastiğin temel amacı olan denge kavramı da bir anlamda bu ütopyik toplumu oluşturacak kimselere bir yol göstericidir. Mondrian yazılarında adil bir monarşinin adaletsiz bir cumhuriyete yeğlenebileceğini vurgularken, bir anlamda 'Devlet'in hiyerarşik yapısını da onaylamaktadır. (Mondrian, 1986, 266) Mondrian'ın sanatla ilgisi olmayan bir kimse, doğacı bir ressam ve soyut-gerçekçi bir ressam arasında geçen kurgusal diyalogu *Doğal Gerçeklik ve Soyut Gerçeklik*'i (1919-20) Platoncu diyalog üslubunda yazması da gözden kaçırılmaması gereken bir unsurdur.

Platon görünen dünyanın idealar dünyasının bir kopyası olması fikrinden yola çıkarak, sanatçıyı taklidin taklidini yapan kişi olarak görmüştür. Mondrian'a göre de;

Doğada şeylerin yüzeyi güzeldir, ancak onun taklidi cansızdır. Nesnelere bize her şeyi verir, ancak onları betimleyeni hiçbir şey vermez. (Mondrian, 1987, 16)

Saf plastik yaşamın taklidi değildir, bunun aksi geçerlidir. O değişken ve kararsız olan karşısında değişmeyen ve mutlak olandır. Mutlak düz olanda ifade edilir. (Mondrian, 1986, 173)

Nitekim Mondrian'ın yapmak istediği de bu görünenin ardındaki gerçeğe, tümelele ait olana dair bir betimleme biçimi yaratmaktır. Ancak Platon'un taklidin taklidini sunduklarını söylediği sanatçıları 'Devlet'inden sürmüştüğüne karşın, sanatçıya Mondrian'ın verdiği misyonu Yeni-Platonculuk'un kurucusu olan Plotinus da kabul etmektedir.

Platoncu felsefe ile Mondrian'ın yeni-plastiğinin benzeştiği bir diğer husus kadına, Mondrian'ın terminolojisinde ise dişi ilkeye bakıştır. Mondrian'ın görünür doğayla, değişkenlikle bir tuttuğu ve bu nedenle dikey eril çizginin denetimine tabii kıldığı dişi ilke, yani kadın Platoncu felsefe de asla erkeğin dengi sayılmaz, kadınla erkek arasında var olan yaratılış ayrımı yüzünden erkeğe verilen eğitimin kadına verilemeyeceği, toplumsal konumlarının ve yükümlülüklerinin tamamen ayrı olduğu, kadının erkeğe tabii olduğu yönündedir. (Platon, 1975, 138-150)

2.3.2.3. Yeni-Platonculuk yeni-plastik sanat ilişkisi

Plotinus önderliğinde gelişen Yeni-Platonculuk, Platon'un 'tanrısal-bir olan'dan çıkarak geldiği düşüncesini tekrarlayarak, 'bir olan'a dönmenin yolunun bedensel benliğe egemen olmaktan ve bilmeyi kapsayan manevi güçlerin geliştirilmesinden

geçtiğini söylemektedir. Tek cinsliğini ve benciliğini yitiren kişinin, teozofik bilgeliğin bizden sonraki aşamasında olduğunu savını hatırlayarak, bu düşüncenin teozofide de karşımıza çıkmakta olduğunu vurgulamak, Mondrian'ın sanat kuramının bireşimsel niteliğini işaret etmesi açısından uygun olacaktır. Plotinus ayrıca uyum ve güzelliğin, kötülük ve çirkinliğin vs. karşıtlıklarca belirlendiğini savunmuştur. Bu sav hem teosofiyeye hem de Mondrian'ın yeni-plastik sanatına yön veren karşıtlıkların ikiliği (dikey-yatay, dişil-eril, tekil-tümel, değişken-kararlı, iç/batını-dış/zahiri vs) ve denge ile uyumun ancak bu ikiliklerin adil ilişkileri sonucunda elde edileceği düşüncesinde yer tutar. (Copleston, 1990, 123) Bunun yanı sıra Platon'un aksine Plotinus'un sanatçıya tinsel, gerçek, tümel bilgiye ulaşacak kişiler arasında yer vermesi ve sanat eserinin taklidin taklidi olmaktan ziyade, taklidi aslına yaklaştıran bir şey olarak değerlendirmesi, sanatçının sezgisel bilgiye sahip olma potansiyeli bulunduğunu vurgulaması, yine Mondrian'ın sanatında ve düşüncelerinde izdüşümünü gördüğümüz anlayış biçimleridir. Hem Yeni-Platonculuk'ta hem teozofi de hem de Mondrian'ın anlayışında tümelin ya da tinsel in ya da mutlak olanın talimsiz gözlere görünmesi mümkün değildir. İşte Mondrian için yeni-plastik sanat bu talim sürecini gerçekleştirmektedir.

Sanatçı, sıradan insana göre, şeyleri sezgisel olarak çok daha tinsel bir biçimde görür; böylelikle gerçeklikte daha çok güzellik görür ve bu nedenle de onun sanatı sıradan insanın yararınadır.

Sanatta tinselliğe ulaşmak için kişi gerçekliği mümkün olduğu kadar az kullanır.... Bu neden temel formların kullanıldığını açıklar. Bu formlar soyut olduklarından, soyut bir sanat dünyaya gelir.

Sanat gerçekliği aşmalıdır – sanat insanlığı aşmalıdır. Aksi takdirde insan için bir değeri olmaz.

Bu aşkın karakter maddeci kimselere muğlak ve düşsel gelir, ancak tinsel kişi için kesinlik pozitif ve açıktır. (Mondrian, 1986,18)

Hans Jaffé, *De Stijl* dergisinde Plotinus'tan yapılan bir alıntıya işaret etmiştir. Plotinus'un sözlerinin hedefinin Mondrian'ın kuramının hedefi ile benzerliği özellikle dikkat çekicidir.

Sanat doğanın üzerindedir, çünkü doğanın nesnelere kusurlu benzerlikler olduğunu savunan fikirler ifade eder. Kendi kaynaklarına itimat eden sanatçı, doğanın kendisinin de yarattığı şeyler yoluyla onlara göre değişken, kararsız gerçeklikten akla doğru yükselir. (akt. Jaffé, 1985, 41)

Mondrian, aşağıdaki şu sözlerle Platon felsefesinin ve Yeni-Platonculuk'un sanat kuramındaki etkisini adeta itiraf etmektedir.

Geleneksel estetik doğruların yeni sanatta yeniden ortaya çıkması, bununla beraber farklı bir biçimde ifade edilmesi gibi, yeni yaşam da geleneksel felsefi idealleri ve kavramları açığa çıkarır, ancak farklı biçimde uygular. (Mondrian, 1987, 259)

2.3.3. De Stijl dönemi yeni-plastik sanat

2.3.3.1. De Stijl öncesi van Doesburg'un sanat üretimi ve kuramı, De Stijl'in oluşumunu hazırlayan ortam

De Stijl dergisi ve onun çevresinde meydana gelen sanat hareketi, öncelikle Theo van Doesburg'un çalışmalarının bir ürünü olduğundan, bu hareketin doğuş sürecini incelemeye geçmeden önce van Doesburg'un derginin yayına başladığı yıl olan 1917'ye kadar olan sanatsal gelişim sürecine kısaca değinmek aydınlatıcı olacaktır.

Yüzyılın ilk on yılında soyutlamaya karşı olan ve daha ziyade izlenimciliğe yakın bir üslup benimsemiş olan van Doesburg, 1913 yılında Kandinski'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine*'sini ve *Geçmişe Bakış*'ini okuduktan sonra, Kandinski'yi soyutlamaya götüren nedenlerin, kendisinin sanatta aradığı tinsel derinlikle uyumunu fark etmiş ve soyut resme karşı tavrı değiştirmeye başlamıştır, yine bu dönemde Berlage, Bocconi ve Marinetti'den okumalar yapmıştır. Ancak Mondrian'ın kübist etkiler taşıyan eserlerini yaptığı bu dönemde onun çizgisi halen izlenimciliğe yakındır.

1914 yılında askere alınınca¹ müzik uzmanı ve şair Antony Kok'la ve pasifist düşünür Bart de Ligt'le tanışması, onlarla yaptığı sohbetler entelektüel anlamda ufku açan niteliktedirler. Van Doesburg özellikle de Ligt'in birleşik bir dünya tasavvurundan etkilenmiş ve sanatı böyle bir dünyanın sunacağı mutlak uyum arayışında bir araç olarak görmeye başlamıştır. Bu dönemde resmine düz çizgiyi dâhil eden van Doesburg, bu biçim elemanını gelecekteki sanat biçimlerinin tek aracı olarak işaret etmiştir. (Baljeu, 1974, 16-20)

Askerlik görevi sırasında Utrecht'te kurduğu ilişkilerle seçkin sanat camiasına giren van Doesburg, 1916'da burada verdiği ve *Eenheid*'de yayımladığı bir konferans olan *Modern Resmin Gelişimi* 'nde, Giotto'dan başlayarak o güne dek süregelen bütün

¹ Hollanda I. Dünya Savaşı'na katılmadığı ve seferberlik daha çok önlem amacı taşıdığı için, bu dönem Van Doesburg açısından daha çok bol boş vakit ve yeni yerler görme, yeni insanlarla ve fikirlerle tanışma anlamına geliyordu.

Batı sanatını, doğal güzelliğin betiminin yerini peyderpey tinsel gerçekliğin temsiline bıraktığı sürekli bir gelişme olarak özetlemiştir. (Overly, 1991, 43) Bu sözler van Doesburg'un sanatı sürekli ve asla sona ermeyecek bir evrim içerisinde görmekle birlikte¹, artık soyutu, tinsel gerçekliği, dış dünyaya yönelik tanınabilir bir imge olmaksızın, salt resim araçları ile ifade etmeye uygun bir sanat dili olarak gördüğüne de işaret etmektedir. Van Doesburg'a göre,

Hollanda'da sanatın yeni bilinci kendini Mondrian, Huszár, Wichman ve De Winter'in eserlerinde göstermektedir. (akt. Blotkamp, 1986, 8)

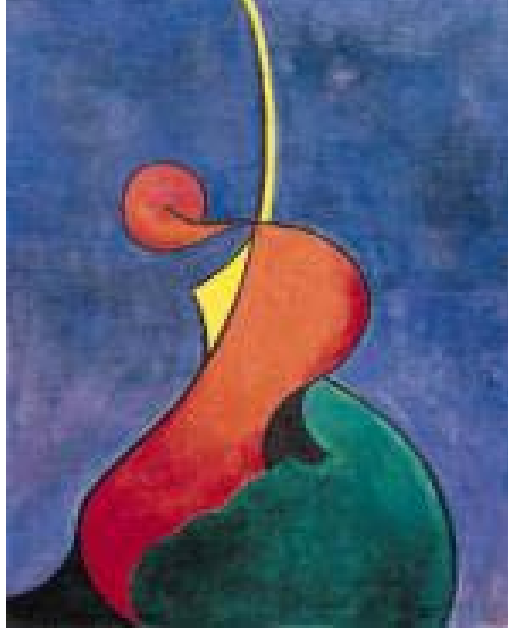
Bu dönemde Utrecht'te arkadaşlık ettiği bir diğer ressam olan de Winter'in eserlerindeki soyut tavır ve insanları ve doğayı 'pşisik yoğunlaşma ile algılayarak' tuvaline aktardığı savı, daha önce sözünü ettiğimiz, A. Besant ve C.W. Leadbeater'in her düşüncenin ve duygunun halemsi bir soyut biçimi olduğu şeklindeki savını da kapsayan teozofiyeye bu dönemde ilgi duyan van Doesburg'u etkilemiştir. De Winter'in eğrilerle kurduğu resimlerinin bu büyük etkisi, van Doesburg'un sanat hayatında bir daha tekrarlanmayacak bir tür eser yapmasına yol açmıştır. 1916 tarihli *Kahramanca Hareket* (Şekil. 2.30) adlı yağlıboya resim van Doesburg'un dinamizmi, duyguyu ve fikri eğrilerle ifade ettiği, hepsi de bu kısa döneme mahsus, eserlerinden biridir.

Blotkamp, son hali ile tamamen soyut olan bu resmin, sanatçının eskiz defterinde yer alan kabarık göğüslü ve yumruk yaptığı elini havaya kaldırmış olan bir figürden soyutlamış olduğuna dikkatimizi çekmektedir (Blotkamp, 1982, 9). Van Doesburg'un doğacı bir gerçeklikten aşamalı soyutlama yapması, *De Stijl* döneminin geometrik soyutlamalarında da sıklıkla karşımıza çıkacak olan bir tutumdur. Bu resim van Doesburg'un sanat yaşamında, özellikle, yeniyeye ve değişikliğe düşkünlüğünü, karşılaştığı her yeniliği denemeye girişmesi şeklindeki kişilik özelliğine işaret etmesi açısından da önemlidir.

Şubat 1916'da terhis olan ve Leyden'e yerleşen van Doesburg resim yapmaya bolca vakit bulmuştur. Bu dönemde resimlerinin ana teması, kübist etkiler gösteren geometrik ölüdoğalardır. Geometrik olarak orantılı düzlemlere ayırdığı tuvalerinde

¹ Van Doesburg 1919 tarihli *Yeni-Plastik Sanatın İlkeleri* adlı eserinde Grek ve Mısır sanatından başlayarak gelişen bir sanat ve biçim bilincinden söz eder. Buna göre başlangıcından beri sanatta iki temel eğilim söz konusudur: maddeci ve idealist eğilim. Doğacı görünlere dayanan temeli ile Grek sanatı maddeci eğilimin, resimsel araçlara, gerilimler, oranlar, ilişkilere dayanan ve kompozisyon araçlarını basite indirgeyen tavrı ile Mısır sanatı zihinsel ve idealist sanatın örneğidir. (Van Doesburg, 1968, 24-25)

daireler, üçgenler ve dörtgenler kullanarak inşa ettiği bu eserler, bir anlamda düzenli ızgaranın van Doesburg'un resimlerinde ilk defa karşımıza çıktığı eserlerdir. Bu dönemde Mondrian ise yatay dikey çizgilerle ve renk düzlemleri ile kurguladığı cephe soyutlamalarını ve *İskele ve Okyanus* (Şekil.2. 25) dizisinden eserler üretmekteydi.



Şekil 2.30: Van Doesburg, Kahramanca Hareket, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 80 cm, (Devlet Plastik Sanatlar Müzesi, La Hey)

2.3.3.2. *De Stijl* hareketinin oluşumunda katılımcıların etkileşimleri çerçevesinde sanatsal dönüşüm süreci ve Mondrian'ın yeni-plastik sanatının evrimi

Mondrian ve van Doesburg'un, Schönmaekers aracılığıyla Laren'deki sanatçı kolonisinde tanışmış olduklarından yukarıda söz etmiştik. 1916 yılının Mart ayında mimar J.J.P. Oud'la (1890-1963) tanışması ve arkadaşlığı, van Doesburg'un "*Düz Çizgi*" olarak adlandırmayı düşündüğü bir sanat ve düşün dergisi fikrinin pekişmesini, projenin yavaş yavaş hazırlanmasını sağlamıştır.¹ Toplumcu eğilimlere sahip olan Oud'la² tanışıklığının etkisi olup olmadığı kesin olmamakla beraber 1916

¹ İzlenimciliğin, Art Nouveau'nun ve ekspresyonizmin etkisini taşıyan üretimler yapan Amsterdam Okulu'nun dergisi *Wendingen*'in adının dönüşler anlamına gelmesi, Overy'nin dikkat çektiği gibi Van Doesburg'un *Düz Çizgi* adı üzerinde durmasında etkili olmuştur. (Overy, 1991, 40)

² Nitekim kariyerini ekseri ekonomik işçi konutları, toplu konut yapıları gibi projelerle oluşturacak olan Oud, ilerleyen yıllarda yapının işlevinin ve ekonomik niteliğinin, tasarımın kuramsal ve estetik kaygılarından önce gelmesi gerektiği düşüncesi ile *De Stijl* ilkelerinde sıkça taviz verecek, hatta bazen onları dikkate dahi almayan bir tavır sergileyecektir.

yılı sonlarında ve 1917 yılı başlarında, van Doesburg'un sanat eleştirilerinde toplumsal kaygılar öne çıkmakla birlikte topluluğun yararı için olan bir bireysellikten, kolektif bilincin bireysel bilinçten üstün olduğundan söz edilmeye başlanır. Bu tanışıklık, mimarlık ve görsel sanatlar ilişkisi, işbirliği ve bunların bir sanat eserinde kaynaştırılması düşüncesine dayanan ve aynı zamanda hem van Doesburg'un hem de genel olarak *De Stijl*'in temel kavramlarından biri olan anıtsal sanat kavramının da temellerini atacaktır. ¹

1916 yazı başında van Doesburg'un de Winter'ı desteklemek üzere düzenlemeye uğraştığı bir sergi olan *De Anderen (Ötekiler)* sergisine, de Winter'ın son anda katılmaktan vazgeçmesi üzerine, van Doesburg açısından, aniden eleştiri oklarının yöneltileceği bir kişilik haline gelmesi, van Doesburg'un sanat görüşlerinin ve beğenisinin kişisel ilişkileri ile ne denli paralel olduğu yönündeki, ileride *De Stijl* etrafında kurduğu ilişkileri de etkileyecek bir karakter özelliğini göstermesi açısından dikkate değerdir. Van Doesburg, Macar kökenli bir ressam ve ileride *De Stijl* katılımcısı olacak olan Wilmos Huszar'la (1884-1960) muhtemelen bu serginin hazırlıkları sırasında tanışmıştır. Bu tanışıklık van Doesburg'un, de Winter'in lirik etkisinden daha kolay sıyrılmasını sağlamış ve geometrik biçim diline geçmesini hızlandırmıştır.

Van Doesburg'un 1916 yılında ürettiği bir çok resmin ve *De Anderen* sergisinin düzenlenmesi hazırlıklarının yanı sıra, yine aynı adı taşıyan bir sanatçılar derneğinin ve *De Sphinx (Sfenks)* adında bir başka sanatçılar derneğinin kuruluşuna katkıda bulunması onun faal ve sürekli yeniliğe açık kişiliğinin bir diğer göstergesidir. Van Doesburg'un bireyci, duylulara ve duygulara dayalı bir sanatın miadını doldurduğu, yeni sanatın tümel ve evrensel bir benlik bilincini taşıyan nesnel bir sanat olması gerektiği ve bu sanatın üslubunun tümel bir üslup olacağı yolundaki ilk görüşleri bu dönemde ifade bulur. ²

¹ Van Doesburg'un soyut sanata yöneliminin en büyük nedenlerinden biri olan Kandinski'nin, *Gesamtkunstwerke* (bütüncül sanat eseri) kavramından türetilmiş olması kuşkuyla pek yer bırakmayacak kadar açık olan bu kavram, kişinin sanat eserinin önünde değil, içinde bulunmasını işaret eder. Bu, konstrüksiyon niteliğiyle, mobilyalardan renk şemasına kadar bütünlük içerisinde bir sanat eseri oluşturan bir mimari anlayışı göstermektedir.

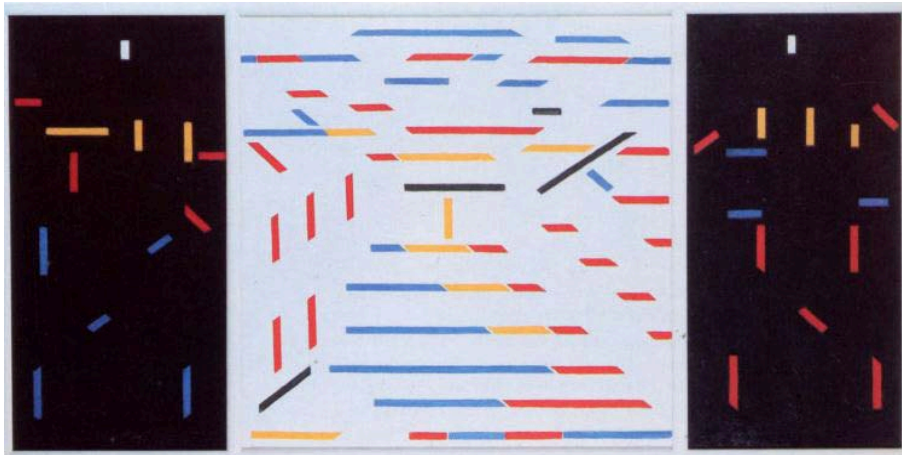
² Van Doesburg'un bu savı ortaya koyan ilk makalesi olan *Resim Sanatında Yeni Üslup (De Nieuwe Stijl in de Schilderkunst)* bu yıl *De Avondpost (Akşam Postası)* dergisinde yayımlanmıştır. (Baljeu, 1974, 24)

1916 yılı başlarında J.J.P. Oud ve Wilmos Huszar'la da tanıştıktan sonra, van Doesburg'un *De Stijl*'in bir diğer katılımcısı olan ve Mondrian ve van Doesburg'un soyutlama sürecinde bir katalizör etkisi yapmış olduğunu söyleyebileceğimiz Bart van der Leck'le ilk teması gerçekleşmiştir. Böylece *De Stijl* sanatçıları van Doesburg çevresinde bir araya gelmeye başlamış olmaktadır.

Van Doesburg'un yine 1916 yılında, Laren'e yaptığı bir başka ziyarette tanıştığı van der Leck (1876-1958), resminde renk elemanını bir süredir ana renkler ve renk olmayanlarla sınırlandırmıştı. Van der Leck böylece, yeni-plastik resim dilinin, düz çizginin yanı sıra bir elemanını daha sanat kuramına dahil etmiş oluyordu. Mondrian, 1932'de van Doesburg'un anısına çıkarılan *De Stijl Van Doesburg* özel sayısında yayınlanan *Van Doesburg'a Saygı* adlı metninde van der Leck'in ana renklerde geometrik olarak kurulmuş resimlerinin, kendi üslubunun gelişmesinde yardımcı olduğu ifade etmiştir. (Mondrian, 1986, 182)

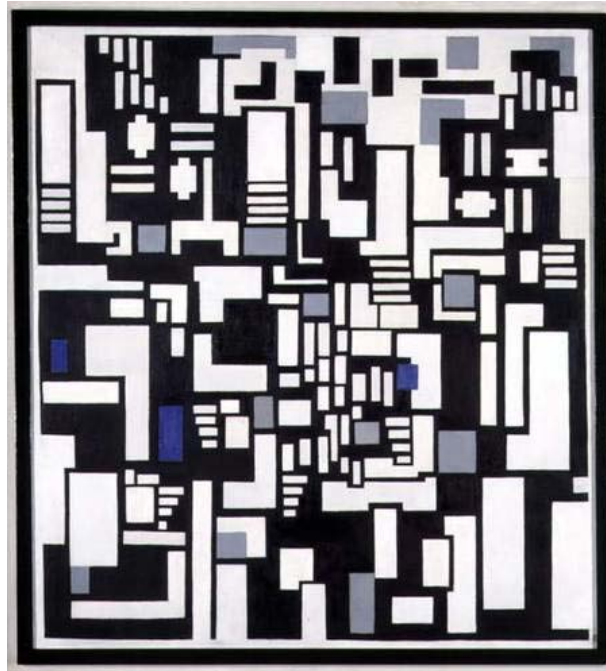
Van Doesburg'un aksine van der Leck Mondrian'la tanışmadan önce geometrik soyutlamalar yapmaya zaten başlamıştır. 1916 sonunda van der Leck'in ana renkler ve renk olmayanlarla oluşturulmuş yatay, dikey ve açılı şeritlerden kurulu en son resimlerini ve bunlar arasında özellikle *Maden Üçkanatlısı*'ni (Şekil.2. 31.) görme şansı bulan van Doesburg ve Huszar, resmin saf araçlarının sonsuz gücünün bu şekilde görünüşe çıkarılmasından bir hayli etkilenmişlerdir. Van Doesburg bu resim hakkında Kok'a şöyle yazmıştır:

Özellikle *Üçkanatlı*, tümel yaşam niteliklerinin resmin saf araçları ile uyum içinde çözünmesi ile beni derinden etkiledi. (akt. Blotkamp, 1982, 12)



Şekil. 2.31: Van der Leck, Kompozisyon 1916: No.4, (Maden Üçkanatlısı), 1916, tuval üzerine yağlıboya, merkez levha 113 x 110 cm, yan kanatlar 113 x 56 cm, (Devlet Plastik Sanatlar Müzesi'nden ödünç, Gemeente Müzesi, La Hey)

Van Doesburg'un 1917 baharında yaptığı *Kağıt Oynayanlar* (Şekil 2.32a) adlı resmi van der Leck'in şeritli düzenlemelerinin van Doesburg üzerindeki etkisine ışık tutmaktadır. Van Doesburg'un Cézanne'nin *Kağıt Oynayanlar* (Şekil 2.33.) tablosundan soyutlayarak yaptığı bu eser, aynı yıl ya da bir önceki yıl yapılmış olan ve tam anlamı ile soyut olmamakla beraber, geometrik biçimlerden kurulu stilize edilmiş motiflerin yer aldığı eserin (Şekil.2.32.b) soyutlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada soyutlamanın halen doğacı gerçeklikten olduğu açıktır, nitekim geometrik merkeze doğru, birbirine paralel dört şerit halinde oluşturulmuş olan dört ayrı grubun, kağıt oynayanların elleri olduğu tanınabilir durumdadır. Ayrıca karşılıklı üçü oturmuş olan, biri ayakta duran figürlerin kol ve bacakları da dikkatli bir inceleme ile ayırt edilebilmektedir. Bu dönemde van der Leck'e mahsus olan koyu renkli zemin kullanımı da özellikle dikkat çekicidir. Zeminin kimi yerlerde beyaz kimi yerlerde koyu olması da, Huszar'ın bir tekniğini, figürle zeminin optik olarak yer değiştirmesi meselesini akla getirmektedir. Resimde belirgin konturların bulunmaması, daha ziyade figürlerin kuruluşları ile düzenlenmiş olması yine van der Leck etkisi olarak görülebilir. Mondrian ise aynı tarihlerde görünür dünyanın referanslarından tamamen kurtulmuş olan ve dikey yatay ilişkilerine dayanan kompozisyonlarını ve ana renklerle boyanmış düzlemlerle kurduğu ilk kompozisyonlarını üretmektedir.



Şekil 2.32a: Van Doesburg, Kompozisyon 9: Kağıt Oynayanlar, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 106 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

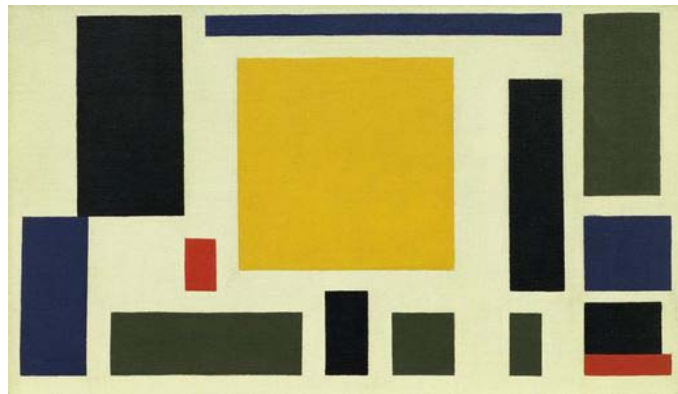


Şekil 2.32b: Van Doesburg, Kağıt Oynayanlar, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 106 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)



Şekil 2.33: Cézanne, Kağıt Oynayanlar, 1890-1892, tuval üzerine yağlıboya, 61.4 x 81.9 cm, (Metropolitan Sanat Müzesi, New York)

Kağıt Oynayanlar ile aynı yıl yapılmış olan *İnek* (Şekil. 2. 34a) ise gerçektikten soyutlanmış olma ve biçim ve renk kullanımı açısından van der Leek'ten etkilenmiş olma ortak özelliklerini taşımaktadır.



Şekil 2.34a: Van Doesburg, İnek, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 37.5 x 63.5 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Van Doesburg'un 1917 yılında inek motifini soyutlayarak yaptığı kompozisyon, bu anlamda *De Stijl*'in kısmen ortak olan resim dilini oluşturmakta atılan ilk adımlardan biri olarak kabul edilebilir. Böylelikle van Doesburg maddi bir imgeden yola çıkarak, onunla bütün çağrışımsal bağlarını koparmış olmaktadır. Burada betimlenen şeyi gerçekten bir inek olarak teşhis etmek için elimizde resmin adından başka hiçbir şey yoktur. Maddi bir varlık böylece bir imgeye, bir inek ideasına dönüştürülmüş olmaktadır. Buradaki soyutlama Mondrian'ın cephe imgesini *Kompozisyon 1916*'da (Şekil. 2.27), iskele ve okyanus imgesini *Çizgilerle Kompozisyon 1917*'de (Şekil.2.28) soyutlamasının bir adım ilerisindedir. Eserde ineğin gövde bölümünü temsil eden büyük sarı karenin dengeleyici niteliği özellikle dikkat çekicidir.

Van Doesburg'un 1918 tarihli soyut *İnek* kompozisyonunun (Şekil.2. 34a) ön hazırlığı olarak yine aynı yıl yapılmış olan çalışması (Şekil.2.34b) iki-boyutluluğa yaklaşma eğilimi ile van der Leck'in 1916 tarihli *Fırtına* (Şekil.2.35) adlı yapıtına benzerlik göstermektedir.



Şekil 2.34b: Van Doesburg, *İnek*, 1917, kağıt üzerine guvaş, yağlıboya, karakalem, 39.7 x 57.7 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)



Şekil 2.35: Van der Leck, *Fırtına*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 159 cm, (Kröller-Müller Müzesi, Otterlo)

Antik Mısır sanatına, özellikle duvar resimlerine ve kabartmalara özel ilgi duyan van der Leek, soyutlama öncesi bu dönem eserlerinde ana renklerle kurduğu, ancak derinliğin tamamen ortadan kalktığı ve figürün zeminle aynı boyuta taşındığı bir yöntem izlemiştir. Van Doesburg'un *İnek* konulu nihai soyutlaması ve yine 1917'de yaptığı *Üç Güzeller*¹ (Şekil.2.36) adlı tuvali de Mondrian'dan ziyade van der Leek etkisini açığa vurmaktadır. Gerek doğadan aşamalı soyutlama, gerek geometrik motiflerin matematiksel bir sistem içerisinde düzenli dağılımları, gerekse kontur kullanılmayışı bu etkiyi işaret etmektedir.



Şekil 2.36: Van Doesburg, Kompozisyon 7: Üç Güzeller, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 85.1x85.1 cm, (Washington Üniversitesi, Kemper Sanat Müzesi, St. Louis)

Mondrian'ın bu dönem üretimleri ise ağırlıklı olarak üst üste binen renk düzlemleri veya siyah şeritlerin daha serbest ve sezgisel dağılımını göstermektedirler. *Renkli Düzlemlerle Kompozisyon No:3* (Şekil. 2.37) buna örnek gösterilebilir. Mondrian'ın 1917 tarihli *Renkli Düzlemlerle Kompozisyon No:3* adlı resmi yeni-plastik üsluptaki ilk soyutlamalarından biridir. Cephe ve deniz soyutlamalardan ve ileride vazgeçilmez biçimde sınırlayıcı kontur görevi göreceği yeni-plastik eserlerden farklı olarak bu eserde siyah çizgiye rastlamayız. Tuvalde ana renklerin tali tonları ile boyanmış, hareket eder, beyaz yüzey üzerinde yüzer gibi görünen dörtgenler henüz kararlılık kazanmış değillerdir. Van der Leek (Şekil. 2.40) ve van Doesburg'un (Şekil.2. 42) yapıtlarının aksine hiçbir doğal referans, görsel algıya dayanan herhangi bir ipucu

¹ Welsh, *Üç Güzeller* adının mitolojik referansından ziyade burada kullanılan üç ana rengi işaret etmek için verilmiş olabileceğine dikkat çekmektedir. (Welsh, 1976, 84)

barındırmasa da eser, yine bu yapıtların aksine henüz, Mondrian'ın aynı yıl kaleme aldığı *Resimde Yeni-Plastik* metninde amaçladığı ve tümel gerçeklikle yeni-plastik resmin temel ortak noktası olarak gördüğü dengeye kavuşmuş değildir.

Sadece dengelenmiş renk ilişkilerinin tam bir ifadesi ile renk idare edilebilir ve tümel olan belirli bir biçimde ortaya çıkabilir. (Mondrian, 1987, 37)

Nitekim bu eserde renk düzlemleri daha çok rastgele dağıtılmış gibi görüldüğünden, bu tesadüfilik de denge duygusuna mahal vermediğinden, henüz rengin denetimi sağlanmış görünmemektedir. Mondrian bu yıldan itibaren resminde yeni-plastik anlayışı hakim kıldığını iddia etse de özellikle bu tesadüfilik ve denge noksanlığı yüzünden bu eser henüz yeni-plastiğe giden yolda bir adım olarak nitelendirilmelidir. Ancak bazı düzlemlerin tuvalin bittiği yerde kesilmiş olması, bu nedenle de bu düzlemlerin tuvalin sınırları ötesinde var olmaya devam ettiği şeklinde verilen izlenim, Mondrian'ın yeni-plastiğinin vazgeçilmez bir özelliği olarak buradadır. Spinoza felsefesinde insanın tümelin algılayabileceği iki özelliğinden birinin yayılım olduğundan¹ yola çıkarak, Mondrian'ın henüz yeni-plastik dili oluşturma çabasının bir göstergesi olarak kabul edebileceğimiz bu eserde, tümel olana işaret etme kaygısının bu temel yayılma olgusu ile yerine getirildiğini fark etmiş oluruz.

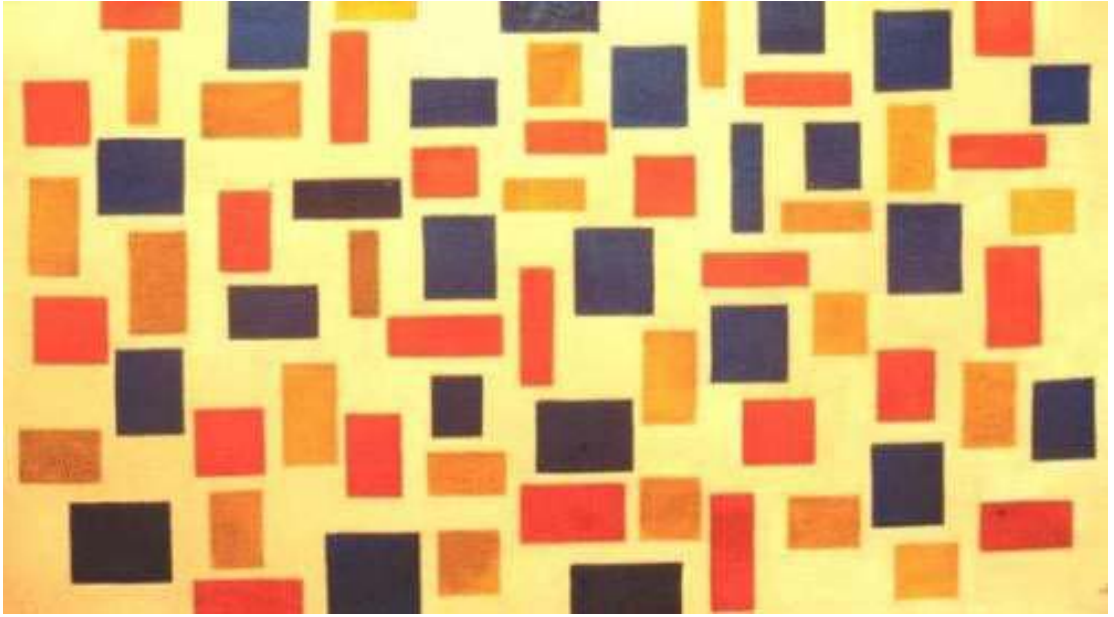


Şekil 2.37: Kompozisyon 3, Renk Düzlemleri ile Kompozisyon, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 61cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

¹ Spinoza'nın ontolojisinin Mondrian'ın sanatı üzerindeki etkisinin tartışılacağı 2.3.3.3. Spinoza'nın felsefi sisteminin Mondrian'ın yeni plastik sanat kuramı ve yapıtları ile ilişkisi adlı bölümde Spinoza'nın yayılım prensibi ile Mondrian'ın bu dönemden itibaren, geometrik soyutlamalarında renk öbeklerini tuvalin dışına taşıyormuş gibi görünecek şekilde bırakması arasındaki koşutluk üzerinde durulacaktır.

Ayrıca bu resimde açık olduğu üzere Mondrian'ın artık kübizmle hiçbir bağı kalmamıştır. Burada ne bir nesne izlenimine, ne oval yapıyı düşündürecek merkezci düzenlemeye –ki resmin bir merkezi bile yoktur- ne de kübist renk seçimine rastlamaktayız.

Van Doesburg da Mondrian'ın kullandığı bu yerleştirme tekniğini uygulayarak bir takım denemeler yapmıştır. 1918 tarihli *Kompozisyon 11* (şekil 2.38.) açık bir beyaz zemin üzerinde ana renkleri taşıyan dörtgen düzlemlerden kurulmuştur ve süzülme hissi Mondrian'ın tuvalindeki kadar açıktır.

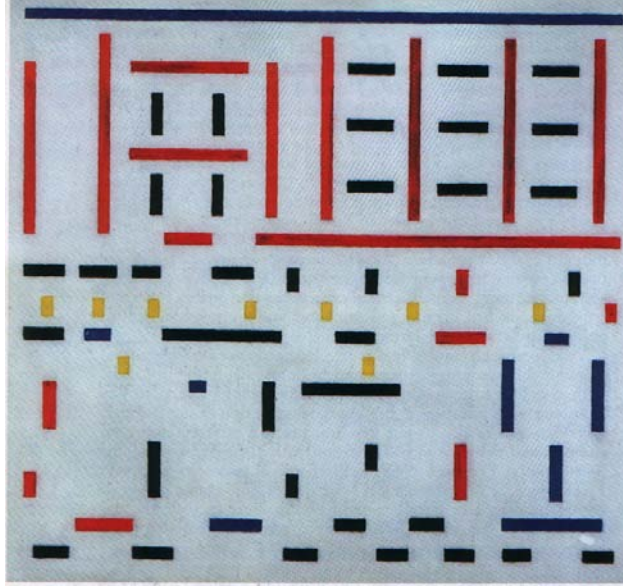


Şekil 2.38: Van Doesburg, Kompozisyon 11, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 56.5 x 101.5 cm, (Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York)

Yukarıdaki örneklerin de ortaya koyduğu gibi, *De Stijl* çevresi içerisinde özellikle van Doesburg, van der Leek ve Mondrian 1917-20 yılları arasında yaptıkları buluşlarla birbirlerinin sanat dilini geliştirmek ve değiştirmek konusunda etkili olmuşlardır. Paul Overy'nin dikkat çektiği üzere bu karşılıklı etkileşim sürecinde Bart van der Leek'in Mondrian'ın *İskele ve Okyanus* resimlerinden etkilenecek geliştirdiği ve bileşenlerine ayırma adını verdiği bir tekniğin uygulaması 1910 tarihli *Fabrika'dan Ayrılış* (şekil 2.39) adlı tablosundan soyutladığı 1917 tarihli *Kompozisyon 3* (şekil 2.40) eserinde görülebilir. (Overy, 1991, 60-62)



Şekil 2.39: Van der Leek, Fabrikadan Ayrılış, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 140 cm, (Boymans -van Beuningen Müzesi, Rotterdam)



Şekil 2.40: Van der Leek, Kompozisyon 3, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 102 cm, (Kröller-Müller Müzesi, Otterlo)

Hiçbir ögenin birbiriyle temas etmediği, bununla beraber birbirleri ile güçlü bir ilişki içinde oldukları bu kompozisyon hareketin soyutlanabileceğini ve üstelik sadece birbirine temas dahi etmeyen yatay ve dikey çizgiler kullanılarak ifade edilebileceğini göstermesinin yanı sıra, renk paletinin *De Stijl* üretiminde ilk defa üç ana renge ve iki renk olmayana –siyah ve beyaz- indirgenmesi açısından da önemlidir. Eserde özellikle üst kısımdaki çizgisel unsurların nicelik olarak fazlalığının alt yarıda beyazın ağırlığı ile dengelenmesi ve orta kısımdaki sarı öbeklerin bir çeşit geçiş sağlayarak bu dengeyi pekiştirmeleri dikkat çekicidir.

Mondrian'ın yine 1917 tarihli bir başka eseri *Renkli Kompozisyon A* (Şekil.2.41) ana renklerin asıl tonlarına yakın değerlerde kullanılması, siyah dikey ve yatay çizgilerin mevcudiyeti ile yeni-plastik dile bir adım daha yaklaşıldığını göstermektedir.



Şekil 2.41: Renkli Düzlemlerle Kompozisyon A, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 50.3 x 45.3 cm, (Krölller- Müller Müzesi, Otterlo)

Resimde beyaz yüzey üzerinde renk düzlemlerinin ve siyah çizgilerin havada süzülüyor hissi vermesi, siyah çizgilerin renk düzlemleri, renk düzlemlerinin birbirleri üzerine yerleştirilmeleri sürecinde bir çeşitlenme yoluna gidildiğinden eserde halen bir tesadüflik ve denge noksanlığı sezilmektedir. Bu düzlemler ve çizgiler, dengeli ve sistemli bir biçimde bir araya getirilmiş olmaktan ziyade, rastgele uçururken çarpışmış kütleler gibi görünmektedirler. Her ne kadar Mondrian beyaz zeminin ya da boş alanın dengeleyici karşıt unsur olarak kullanılması gerektiğini vurgulasa da burada zemin bir fon olmaktan öteye gitmez. Bu kompozisyonda henüz van der Leek'in kompozisyonundaki sistemlilik ve denge mevcut değildir, ancak yayılım duygusu, rastgele bir süzülme formunda ifade edilmiş olsa da yine tuvalin bitişiyle kesilmiş renk düzlemleri ile buradadır.

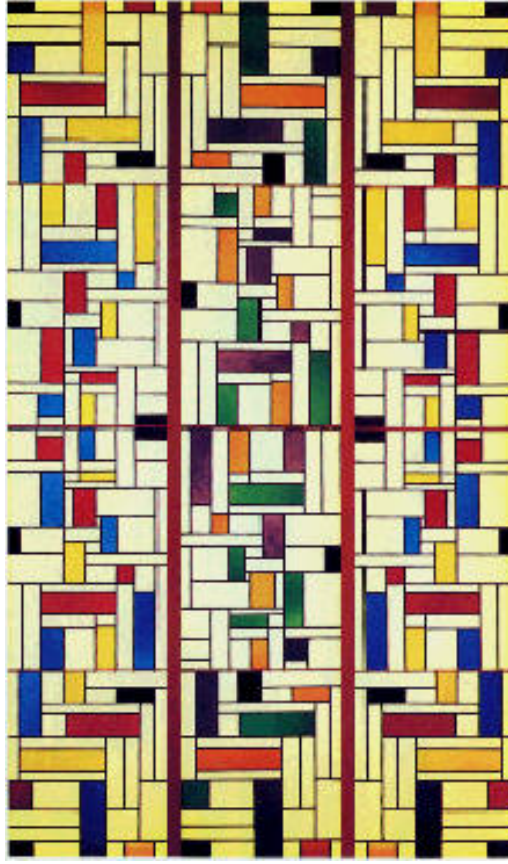
De Stijl çevresi içerisinde resmin özerk varlığını ilk defa tanıyan ve isim vermek yerine onları kompozisyonlar olarak adlandıran Mondrian'ın ardından van der Leek ve Doesburg da aynı tavrı benimsemişlerdir. Nitekim Mondrian 1938 yılında Londra'ya yerleşene kadar, belirli modern dans türlerine referans veren eserleri hariç

hiç bir eserine özellikle de dış dünyanın görünümüne işaret eden bir isim koymamıştır. Bu eserler içerdikleri biçim elemanlarına ve elemanların yerleştiriliş biçimlerine göre adlandırılmışlardır ya da karmaşayı ortadan kaldırmak ve yapılış sıralarını belirlemek amacıyla numaralandırılmış ya da tarihlendirilmişlerdir. Bu nedenle Mondrian'ın belli bir eserin çok farklı adlarla anıldığı olmuştur. Burada temel amaç şüphesiz sanat eserinin sanatçıdan bağımsız, yetkin, özerk alanının tanındığını ilan etmektir.

1917 yılının yaz sonlarında van Doesburg, J.J.P. Oud'la, onun yapılarının renkli pencere camlarını ve daha sonra da renk şemalarını ve hatta seramik yer karosu düzenlemelerini yapacağı bir işbirliğine başlamıştır. Bu pencere camları hem mimari ile görsel sanatların bütünlüğünü sağlamak, dolayısıyla anıtsal sanatı oluşturmak yolunda atılan adımlardan biri olarak, hem van Doesburg'un ilk gerçek geometrik soyutlamalarının örnekleri olarak, hem de ana renklerin egemen kullanımı açısından yeni-plastik sanat anlayışına referans teşkil ederler. Van Doesburg bu erken dönemde bir başka mimar ve *De Stijl* katılımcısı olan Jan Wils'le de benzer işbirlikleri yapacaktır.

Van Doesburg'un 1917 tarihli renkli cam pencerelerinden biri olan, Jan Wils'in Alkmaar'da inşa ettiği Lange villası için tasarladığı *Kompozisyon 4* (Şekil.2.42), artık doğacı gerçekliğin referansını, yani soyutlamanın çıkış noktasını içinde taşımaz. Dikey olarak üç, yatay olarak 4 gruba ayrılmış pencerede, örneğin sol üstteki pencerenin yansıma kopyasını sağ üstte, sol alttakini ise sağ altta buluruz vs. Ortada en üstte olan pencerenin ters çevrilmiş hali ise ortada en altta yer alırken, orta içte kalan iki pencere yine birbirinin aynadaki yansıması gibidir. Bu tekrarlamayı ayırt etmek titiz bir inceleme gerektirse de, fark edilmemesi halinde dahi, pencerenin verdiği ritim ve dinamizm duygusu bakidir. Blotkamp, van Doesburg'un Kok'a 14 Temmuz 1917'de yazdığı bir mektupta resmine, Bach'ın müziğine özgü bulduğu bir niteliği aktarma arzusundan söz ettiğini aktarmıştır. (Blotkamp, 1982, 16) Onun burada bu müzikal motif nitelemesi ile neyi işaret ettiği açık olmamakla birlikte, bir müzik eserine özgü tekrar, ritm, hareketlilik, zamansallık gibi özellikleri burada teşhiş etmek mümkündür. Duyusal olarak fark edilir olmasa da kavramsal olarak bu müzikallığın nedeni üst üste binen şeritlerin çeşitliliği, tekrar etmeni, renklerdeki canlılık ve etkileşimdir. Van Doesburg, Mondrian ve van der Leek'ten farklı olarak burada ana renkler ve renk olmayanlarla birlikte yeşiller, turuncular, morlar

kullanmıştır, bu özellik Huszar gibi van Doesburg'da da 'yeni-plastik ilkelere rağmen' sanat hayatlarının sonuna kadar devam edecek olan bir durumdur.



Şekil 2.42: Van Doesburg, Kompozisyon 4, 1917, renkli cam pencere, 286.5 x 56.6 cm -her bir dikey parça-, (Devlet Plastik Sanatlar Müzesi, La Hey)

Tuvallerinde soyutlama yaparken doğal gerçeklikten bir çıkış noktasına ihtiyaç duyan van Doesburg için, camın içkin niteliği, yani bir malzeme olarak işleniş biçimi, kavramsal soyutlama uğraşı açısından sürece bir hız kazandırmış olabilir, çünkü gördüğümüz üzere iki yıl içerisinde figüratif ve yarı-figüratif bir resim dilinden geometrik soyutlamaya geçmiştir. Bunda kuşkusuz Mondrian'ın, Huszar'ın, van der Leek'in eserlerini kısa süre içerisinde yoğun olarak görmüş, kimisini etüt etmiş olmasının da etkisi yadsınamaz.

1917 yılı van Doesburg için aynı zamanda, yaşamının son yıllarında resim dilinin temelini oluşturacak olan dördüncü boyut kavramı ile tanıştığı yıldır.¹ Üç boyutlu dünyanın dört boyutlunun, dört boyutlu dünyanın beş boyutlu olanın kesiti olduğu

¹ Van Doesburg'un dördüncü boyut kavramına bakışı, ilerleyen yıllarda onu, *Unovis*'te Maleviç'in çalışma arkadaşı ve bir anlamda asistanı olmuş olan El Lissitzki ile bir işbirliğine sürükleyeceği için, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Mondrian çevresi ve Maleviç çevresi arasındaki kuramsal benzerlik ve farklılıkları işaret etmek açısından önemli olacaktır.

savına dayanan sözde bilimsel, kısmen gizemci, doğu felsefelerinden beslenen bir kurama dayanan dördüncü boyut fikri, ilk tanışıklığından itibaren van Doesburg'un zihninde yer etmeye ve sorular uyandırmaya başlamıştır. Joost Baljeu'nun aktardığına göre van Doesburg bu kavramı ilk defa, bu yıl kaleme aldığı, *Sanatın Büyük Ustaları* adlı yazısında kullanmıştır. (Baljeu, 1974, 27) Nitekim Mondrian ve van Doesburg arasındaki ilk belirgin görüş farklılığı da bu kuramdan kaynaklanmaktadır. Görelilik kuramı, maddenin hareketliliği, makinalaşma kavramı ve hız çağı gibi kavram ve durumlar üzerine okumalar yapan ve zihinsel emek harcayan, ayrıca resminde her şeyden evvel hareketi duyurmak isteyen van Doesburg için bu kavram pek çok vaatte bulunuyordu. Buna karşın, kavramdan söz ettiği Mondrian, bu kavramla sanatın ne gibi bir ilişkisi olabileceğini tasavvur edemediğini dile getirmiştir. (Baljeu, 1974, 28) Ancak bu kavramdan ve katı madde tasarımının hareketli enerji ile yer değiştirmesi fikrinden çok etkilenen van Doesburg'un zihninde, bunların sanata nasıl yansıtılacağı sorusunun cevaplanması için yaklaşık altı yıllık bir süreye ihtiyacı olacaktır.

1917 yılı sonuna doğru, çizgisi iyice belirginleşmiş olan ve artık adı da konmuş olan *De Stijl* dergisinin hazırlıkları iyice hız kazanmıştı. Editör olarak van Doesburg, önce görsel ve uygulamalı sanatlarla sınırlayacağı içeriği, daha sonra müzik, edebiyat gibi diğer sanat dallarını da ekleyerek genişletmeyi düşünüyordu. Burada altını çizmek gerekir ki, *De Stijl* hareketi hiç bir zaman, bir sanatsal ülkü ya da ifade biçimi etrafında bir araya gelmiş kişilerin uzun tartışmalar ve fikir alışverişleri sonucu programını belirledikleri bir sanat hareketi değildir. Sanatçıların çoğu başka şehirlerde,¹ hatta zaman içinde başka ülkelerde yaşamıştır ve kimisi asla bir araya gelmemiştir. Bu hareket, onların bir dergi etrafında, eserlerinin fotoğraflarını ya da çizimlerini ve kuramsal yazılarını, şiirlerini vs. yayınlattıkları, dergi ve yazışmalar aracılığıyla irtibata geçtikleri, nadiren bir araya geldikleri bir oluşumdur. Katılımcıların hepsinin bir arada olduğu bir buluşmanın asla gerçekleşmediği de bilinmektedir. Birbirlerini kuramları ve eserleri yoluyla etkilemiş olan bu isimleri bir araya getiren ortak ilkelerden biri sanatçının toplumu aydınlatma misyonu taşıdığına inançları ve bir diğeri de mimari ve görsel sanatların kaynaşması ile meydana gelecek olan anıtsal sanat eserine ve kavramına olan bağlılıkları idi.

¹ İlk sayının hazırlandığı dönemde Mondrian ve van der Leek Laren'de, Van Doesburg ve Huszar Leiden'de, Oud ve Wils Voorburg'da yaşıyorlardı.

Bunun dışında Ekim 1917 tarihini taşıyan, ancak gecikmeler yüzünden Kasım başında çıkmış olan ilk sayıda yer alan, van Doesburg'un kaleme almış olmasına karşın, altına katılımcılar¹ olan Mondrian, Huszar, van't Hoff, Kok, Vantongerloo ve Jan Wils'in de imzasını² eklediği, aşağıda tam metnini aktardığımız manifesto özellikle bireysel olana karşı birleşmeye ve kolektif olana yönelmeye yaptığı çağrı ile dikkat çekmektedir. Bu sadece van Doesburg'un değil, hareketten henüz başlarda ya da daha ilerleyen yıllarda ayrılmış olan, Wils, van der Leck, Mondrian, Rietveld, Vantongerloo ve hatta manifestoda imzası olmasa da Oud'un da ortak ülküsüdür. Derginin adı üslup anlamına gelmektedir, ancak bu, yeni bir dünya görüşünü ortaya koyan, temelini düz çizgi ve ana renklere dayandıran belli bir üsluptur. Buna göre bu üslup yeni bir sanat bilinci kadar, yeni bir zaman bilincinin varlığına işaret etmektedir. Bu bilinç tümel olanla ilintilidir ve bireysel-tekil olanla mücadele halindedir, savaş gibi yıkımlara neden olan, gelenekler ve dogmalarla beslenen maddeci bireysel-tekil tavrın karşına tümel düşünme biçimin yerleştirilmesi ve bireysel-tekil olanın tümelle dengelenmesi elzemdir. Geçmişe ve gelenekçiliğe karşı bu tavrı ile *De Stijl* hareketinin, sanatsal uygulama açısından olmasa da dünyanın, toplumsal yaşamın, ilişkilerin, sanatın vs. yeni bir yapılandırmaya gereksinim duyduğu ve bunun için eskinin reddedilmesine yönelik davetinde hem dadanın hem de fütürizmin etkisi açıktır.

Bir eski bir de yeni zaman bilinci vardır. Eski tekil olanla bağlantılıdır. Yeni tümel olanla bağlantılıdır. (...) Yeni sanat yeni zaman bilincinin kapsadığı şeyi öne çıkarmıştır: tümel ve tekil arasında bir denge. Yeni bilinç dışsal yaşam kadar içsel yaşamı da kavramaya hazırdır. Gelenekler, dogmalar ve tekilin egemenliği bu kavrayışın karşısındadır. Yeni-plastik sanatın kurucuları, sanatın ve kültürün yeniden biçimlendirilmesine inanan herkesi bu yüzden

¹ *De Stijl* dergisi etrafında bir araya gelen isimler, bu sanatsal işbirliğini bir sanat akımı olarak nitelendirmemiş ve bu nedenle kendilerini bir akımın üyesi olarak değil, bir sanat dergisine katkıda bulunan katılımcılar olarak görmüşleridir.

² Yukarıda saydığımız isimler dışında mimar H.P.Berlage, ressam Jan Troop, Arçipenko, Picasso, Gino Severini gibi isimler ilk sayının katılımcıları arasında anılmışlardır. Picasso'nun hiç bir katkıda bulunmamış olmasına karşın, adının eklenmiş olması bize van Doesburg'un kişiliği hakkında bir başka ipucu verir. Bu da, vermek istediği izlenim için gerçek olgular üzerinde küçük oyunlara gitmesidir. Nitekim ilerleyen yıllarda sık sık yeni-plastik sanatın köklerinin onda gerçekte olduğundan daha önce atılmış olduğunu iddia etmesi, *De Stijl* dergisinin düzenli değil de aralıklı bir biçimde dağıtımının yapıldığı ülke ve kentleri sürekli abonelik listesinde belirtmesi gibi durumlar bunun örneğidir. Ancak Severini uzun bir süre yazılarını göndermiş ve savaş yıllarında derginin yurt dışı bağlantısı olmuştur. Berlage ve Troop'un açık katkısından söz etmek de pek mümkün değildir. Nitekim Berlage, van der Leck'in *De Stijl*'de yayınlanan bir makalesinde, mimaride renk uygulamasının resamlara bırakılmasını savunarak, rengin mimariyi parçalayıp bertaraf etmesi gerektiğini dile getirmesi üzerine, kısa sürede bütün bağı koparmıştır. (Blotkamp, 1982,18)

gelişmenin önündeki bu engelleri, onların yeni-plastik sanatta (doğal biçimi ortadan kaldırarak) bütün sanat görüşlerinin en nihai sonucu olan, sanatın açık ve net ifadesini engelleyen şeyleri yok etmesi gibi, yok etmeye davet ediyor. (Overy, 1991, 47)

Yeni-plastik terimi Flamanca *Nieuwe-Beelding* terimini karşılamak için kullanılmaktadır. Paul Overy'nin aktardığına göre *Beelding* sözcüğünün kökeni imge biçimlendirme, imge yapılandırma ya da imge yaratma anlamına gelen *beeldend* sözcüğünden türemiştir. En yakın karşılığı Almanca'da, yeni yapılandırma ya da yeni kompozisyon anlamına gelen *Neue Gestaltung* teriminde bulan bu ibare, Fransızca'ya *Neo-Plasticisme* olarak çevrilmiş, böylece İngilizce'ye de *Neo-Plasticism* olarak geçmesi ve Mondrian'ın ölümünden sonra varisi ilan ettiği Amerikalı sanatçı Harry Holtzman'ın sanatçının metinlerini Flamanca'den İngilizce'ye çevirirken bu ismi kullanması ile, bu üslubun adı olarak yeni-plastik yaygın biçimde kabul edilmiştir. (Overy, 1991, 42) Ancak anlamı ve kapsamı çok açık olmayan bu terim aslında yeni bir evren tasavvurunu, yeni bir düşünme biçimini betimleyen bir sanat dilini ifade ettiğinden ve Mondrian'ın kendisi kompozisyon terimini (Flamanca *composie*) tercih etmemiş olduğundan, terimin aslında ifade ettiği şeyin Türkçe *yeni-yapılandırma* terimi ile daha doğru bir biçimde karşılanabileceğini belirtmek yerinde olacaktır.

De Stijl katılımcılarının 1918 yılında yayımladığı manifesto, tekilliği, özneliği ortadan kaldırmak amacı ile sanat üretiminde kullanılacak bir takım ilkeler öne sürmüştür. Gördüğümüz gibi, bu tavır Mondrian'ın münferit tavrı değildir, idealler kadar onlarla bu yeni dünya ve sanat görüşünü açıklamakta kullanılan terimler ve dil de van Doesburg başta olmak üzere diğer katılımcılarla ortaktır. Böylelikle *De Stijl*'in sanat üretiminde belirlediği ilkeler dergi yoluyla sunulmuştur.

- Mimarinin, mobilyanın ve heykelin geleneksel formlarını, basit temel geometrik bileşenlere ya da elemanlara ayırmak
- Açıkça bağımsız elemanlardan inşa edilmiş oldukları halde 'bütünlük' olarak algılanan biçimsel düzenlemelerin ayrı elemanlarından bir kompozisyon meydana getirmek
- Çalışılmış ve bazen de uç derecede bir kompozisyon ya da tasarım asimetrisi
- Düz çizgilerin (yatay ya da dikey çizgilerin ya da elemanların) ve ana renklere (saf kırmızı, sarı ve mavi) ek olarak nötr renk ve tonların (beyaz, gri, siyah) başka öğeler dahil edilmeden kullanılması. (akt. Overy, 1991,11)

Ancak bu manifestonun altında imzası bulunan isimlerin hepsi dergi ile ilişkilerini uzun süre devam ettirmemişlerdir. Van der Leek'in, işbirliklerinde Berlage'nin aşırı

müdahalesine maruz kaldığı iddiası ile hemen ilk sayının ardından hareketten daimi olarak kopması ilginçtir. (Overy, 1991, 92) Lemoine, van der Leck'in, van Doesburg'un kuramsal tavrı ve uzlaşmazlığı yüzünden *De Stijl* ile bağını koparmış olduğunu dile getirmiştir. (Lemoine,1987, 72) Bu ifadede haklılık payı olması ziyadesiyle muhtemeldir, çünkü ilk sayıdan itibaren dergide van Doesburg'un kuram ve fikirlerinin büyük ağırlıkta olmasının yanı sıra, van der Leck'in, Mondrian ve van Doesburg'un aksine daha somut ve toplumcu meselelerle, sosyalist fikirlerle ilgili olması da bu ayrılığı tetiklemiş olabilir. *De Stijl* dergisi katılımcıları, resim, tasarım ve mimaride aynı temel kuralları uygulayarak, dekoratif niteliğin dışına çıkan ve böylece yaşamın içerisinde nüfuz etmiş bir üretim yönteminin arayışındaydılar. Katılımcılar makineleşmenin topluma daha fazla huzur ve denge getireceği, sanat ve tasarımın toplumu, yaşam tarzlarını değiştirme gücü olduğu inancında birleşiyorlardı. Bu nedenle de sanat kuramları temelde toplumsal bir nitelik kazanmaktadır. Gruptan bazı isimlerin bu nedenle sosyalist fikirler ve hareketlerle ilişkisi olmuşsa da, Mondrian ve van Doesburg ısrarla dergiyi politik arenadan uzak tutmaya çabalamışlardır. Çünkü yeni-plastik anlayışa göre sanat azami derecede nesnel olmalıydı, politik bir ideolojinin içinde yer almak bu temel ilkenin yadsınması anlamına gelirdi ki, en temel kaygıları olan bir tümel dile ve bilince ulaşma hedeflerinden böylece uzaklaşmış olurlardı.

Nitekim yukarıda adı geçen isimlerden Huzsar, Wils, van't Hoff ve 1919'da harekete katılacak olan Gerrit Rietveld (1888-1964) Komünist Parti'ye yakın ve siyasi hayatın içinde olan isimlerdir. Van der Leck siyasi hareketin içinde bilfiil yer almasa da, sanatını işçi sınıfının koşullarını dile getirmek amacı ile kullanmıştır. Van Doesburg 1919'da *Devrimci Sosyalist Entelektüeller Birliği*'ne katılmış olmakla beraber, sanatını politik amaçlardan bağımsız tutmayı yeğlemiştir. Oud ise her şeyden önce mimarinin işlevsel niteliğine öncelik vermiş, toplumcu sorunlara duyarlı olmakla beraber, *De Stijl* manifestosu dahil hiçbir söylemin altına imzasını atmamıştır. (Overy, 1991, 33) Mondrian'ın 1919 Ekim'inde van Doesburg'a yazdığı şu satırlar ise onun sanat ve siyaset ilişkisine bakışını özetlemektedir.

Bolşevizm bana kendi içinde ideal görünüyor, ancak bu terim halihazırda yanlış uygulamalarla kirletildi. Senin *De Stijl* hareketini tamamen nesnel kılmanı ve onu Bolşevizmle ve başka herhangi bir politik dalla bağlantılandırmamanı, bunu yapmak muhtemelen gerekli olsa da, çok haklı buluyorum. (akt. Overy, 33)

Derginin kuruluş döneminde bütün Hollanda'da olduğu gibi *De Stijl* katılımcıları tarafından da büyük saygı gören mimar Berlage sosyalist fikirleri ile öne çıkan bir isimdir. Berlage'nin savunduğu bireyciliğin yerine kolektif değerlerin toplu konutlarda ve kamu binalarında uygulanması gerektiği düşüncesi ve çeşitlilikte birlik ilkesi *De Stijl* fikirlerini karakterize eden unsurlar arasında yer almıştır. (Overy, 1991, 24-25) Ancak bu çeşitlilikte birlik fikri ile Berlage, Hollanda nüfusunu oluşturan çeşitliliği kastederken, *De Stijl* hareketi bu terimi farklı sanatların (mimari, resim, iç mekân tasarımı, heykel, mobilya tasarımı vs.) bir aradalığı ile oluşturulan anıtsal sanat kavramına dönüştürecektir.

Mondrian derginin yayınlanmasından önce van Doesburg'a katılımını önerdiği ve davet edilmesine ön ayak olduğu Schönmaekers'in 1918 Ocak ayında, *Het Getij* (*Med Cezir*) dergisinde yayınlanan *Sanat ve Düşünce* makalesinde örtülü olarak kendisine yönelik yaptığı eleştiriyi sebep göstererek davetin geri çekilmesini ister ve sağlar. (Baljeu, 1974, 29)

1918 yılında mobilyacı Gerrit Rietveld *De Stijl*'e katkıda bulunmaya başlamıştır. Bu şüphesiz anıtsal sanat kavramını geliştirecek önemli bir adımdır. Nitekim katılımcıların çoğu tek bir alanda üretim yapan isimler değildirler. Mimari, heykel, resim, iç mekân tasarımı gibi alanlarda hemen her isim üretim yapmıştır.¹ Van Doesburg resmin yanında iç mekan tasarımı, renkli cam pencere tasarımı, heykel, mimari tasarım, mizanpaj gibi görsel sanat alanlarının yanı sıra edebi nitelikli üretimlerde bulunmaktadır. İç mekan tasarımında öne çıkan eserleri arasında özellikle renkli cam pencerelerden ve bina girişine yaptığı sırlı tuğla işi üç kompozisyondan başka seramik zeminlerini tasarladığı, bir Oud yapısı olan *De Vonk* (Şekil.2.43) otel ve restoran binası bulunmaktadır. 1918 yılında yaptığı bu zemin tasarımı kavramsal olarak renkli cam pencerelerle aynı ilkelere dayanmaktadır: döndürme, yansıtma ve eş kopya yoluyla tekrar. Ufak alanlar içerisinde algılandığında dağınık bir yerleştirme olarak görünen kompozisyon, bütün olarak algılandığında bir matematiksel kombinasyonlar ilişkisi halini almaktadır. Bu tasarım hakkında aynı yılın Kasım sayısında *De Stijl*'de şunları yazmıştır:

Zeminin evdeki en kapalı yüzey olduğu söylenebilir, bu nedenle estetik bir bakış açısından, sanki düz renk ve açık uzam ilişkileri tarafından yaratılan bir yerçekimine karşı koyan bir

¹ Sadece Mondrian Ida Brenert için yaptığı ve gerçekleştirilmeyen bir oda tasarımı ve Paris'teki atölyelerini Yeni-plastik resmin mimari uygulaması haline getirmiş olması dışında yalnızca resim alanında üretim yapmıştır.

etkiyi gerektirir. (...) Bu bütün kompozisyonun gelişimi ve uygulaması –kurucu-yıkıcı- sadece (...) insanın durduğu noktada görülebilir. (akt. Blotkamp, 1982, 20)

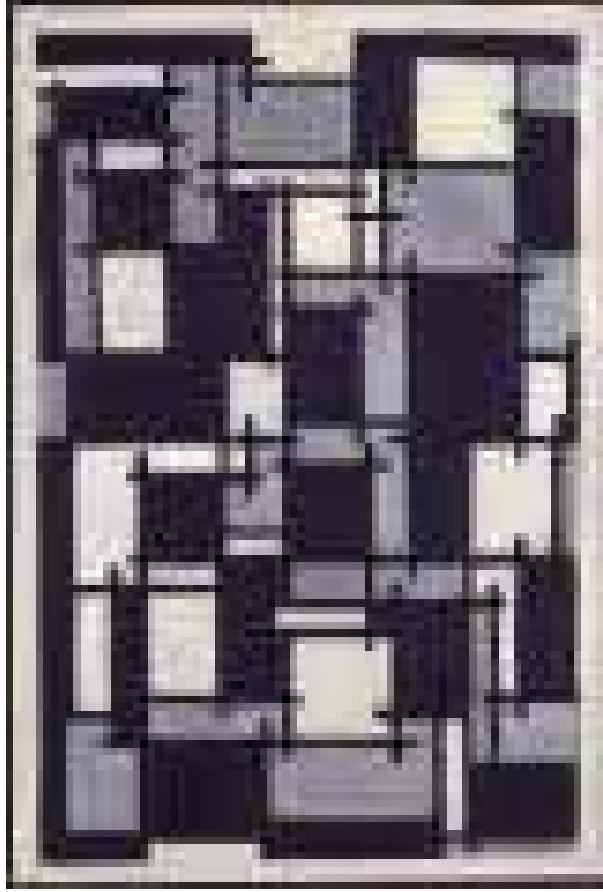


Şekil 2.43: Van Doesburg, De Vonk Hosteli, Seramik Zemin Karosu Tasarımı, 1918

Bu sözler özellikle van Doesburg'un 1923 ve sonrası mimari anlayışının temelinde yerçekiminin yarattığı dik eksenliliği ve dolayısıyla statikliği ortadan kaldırma, zaman unsurunu mimari kuruluşa dâhil etme düşüncesinin tohumlarını içermesi açısından dikkate değerdir. Nitekim seramiklerin bu yerleştirmesi, tasarımı bir anda kavranan bir şey olmaktan çıkarmakta ve bir süreç içerisinde kavranan bir niteliğe kavuşturmaktadır.¹

Van Doesburg'un aynı yıl yaptığı *Kompozisyon 10* (Şekil.2.44) adlı tuval, *De Stijl* ilkelerinin daha açık bir biçimde görülebildiği bir eserdir. Gayri-renklerle inşa edilmiş bu tuvalde keşisme noktalarını geçen düz çizgiler Rietveld mobilyalarına, Mondrian'ın *artı ve eksi* kompozisyonlarına, renkli düzlemlerin ve siyah şeritlerin üst üste bindiği dönem tuvallerine bir referans niteliği taşır. Ancak *artı ve eksi* kompozisyonlardan farklı olarak kübist merkezkaçlı bir düzenleme ya da Mondrian'ın düzlemleri üst üste bindirdiği kompozisyonlardan farklı olarak dağınık bir düzenleme göstermezler.

¹ Bu tavır, mobilya tasarımında ve mimari tasarımda kuruluşun bütün unsurlarını görülebilir, bir anda kavranılır kılma biçimindeki, özellikle Rietveld'in mobilyalarında ve bu niteliği tipik bir biçimde sergilemesi ile yine Rietveld yapısı olan Schröder Evi'nde karşımıza çıkan ilkelerle bu bağlamda çelişmektedir.



Şekil 2.44: Van Doesburg, Kompozisyon 10, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 43 x 64 cm,)Georges Pompidou Merkezi, Modern Sanat Müzesi, Paris)

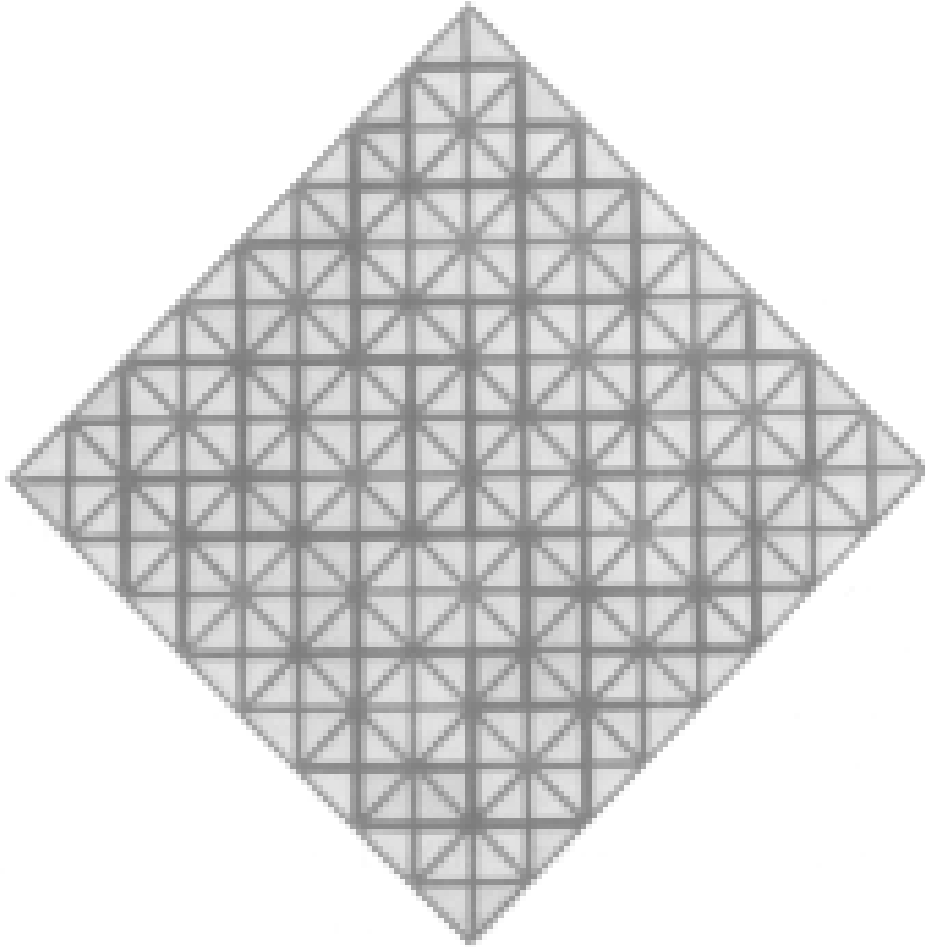
Bu eserin Mondrian'ın eserleri içerisinde biçimsel olarak en fazla benzeştiği eserler, şekil 2.27'de görülen *Kompozisyon 1916* ve bu tarzda yapılmış olan cephe ve 'artı-eksi' soyutlamalarının harmanlandığı tuvalerdir. Van Doesburg'un tuvalinin her santimetresi karesi bir düzene dâhil edilmiş gibi görünür, çizgiler ve düzlemler ebat olarak farklılık göstermekle birlikte, tuvalin her yerine boş alan kalmayacak şekilde ve bir düzen içerisinde yerleştirilmişlerdir. Bu resimde artık, Mondrian'ın halen kübist oval yapılanmanın izlerini taşıyan, bu nedenle teşhisi zor olsa da mevcudiyetinden söz edilebilen bir zeminin varlığı nedeniyle *Kompozisyon 1916*'sına nazaran kompozisyonundan ayrı duran bir zeminden söz etmek imkânsızdır.

Van der Leek, dergi ile bağını koparmış olmasına karşın 1918 yılında özellikle Mondrian ve van Doesburg arasında uzun vadeli bir tartışmaya yol açacak, hatta Mondrian'ın 1925'te hareketten ayrılmasının sözde nedeni olacak bir savı ve uygulamayı ortaya atmıştır: Çapraz çizginin dikey ve yataylarla birlikte kullanılması gerektiği, bunun resimsel ilişkiler ve resmin dinamik dengesi açısından elzem olduğu, çapraz çizginin evrenin dinamiklerini ifade ettiği savını. (Overy, 1991, 63-

64) (Baljeu, 1974, 32) Bu, van Doesburg'un 1923'e kadar, mimari kaygılarla çaprazın baskın olamayacağı düşüncesinden doğan tereddütle yaklaştığı, sonrasında bilinçli bir güvenle onaylayacağı bir bakış açısı olacaktır.

Hoek, her tür geometrik biçimin kullanılmasına taraftar olan van der Leek'in, Mondrian'dan düzlemlerinde dikdörtgenlerle sınırlı kalmamasını, bunu düz kenarlı biçimlerle değiştirerek, daha fazla seçenek sunması talebinde bulunduğunu aktarmaktadır. Hoek'e göre, Mondrian'ın dikdörtgen kapalı biçimin dengenin en doğru ifadesi olduğu düşüncesine sadık kalmasının nedeni, bu düşüncenin Blavatskaya'nın *Gizli Öğretisi*'inde karşılık buluyor olmasıdır. (Hoek,1982, 59-60)

Mondrian tereddütle yaklaşırsa da 1918 yılında bu ilişkileri denemek amacıyla, eşkenar dörtgen kompozisyonlar içerisine yatay dikey karşıtlıkları yerleştirdiği ilk örneği, *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen Kompozisyon*'u, (Şekil.2.45) bir sonraki sene de *Izgaralı Kompozisyon 5*'i (Şekil.2.46) meydana getirmiştir.



Şekil 2.45: Izgaralı Kompozisyon 3: Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen, 1918, tuval üzerine yağlıboya, köşegen 121 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Mondrian'ın 4 Nisan 1918'de van Doesburg'a yazdığı bir mektup çapraz unsur üzerine ne denli kafa yorduğunu göstermektedir. Bu mektupta Mondrian çaprazın dik çizgi ile kullanılmasına dair tereddütlerini belirterek, van der Leek'in bunu serbestçe uygulamasını, onun çalışmalarının “onlarinkinden” farklı bir yolda olmasına bağlamaktadır. (Hoek,1982, 59) Bu ifade Mondrian'ın kendi kuramını ve üretimini van Doesburg'unki ile ne kadar bir tuttuğunu göstermesi açısından ilginçtir.¹ Aynı mektupta Mondrian, eşkenar dörtgenlerden oluşan bir resme başladığını, doğada her yerde bulunabilecek olan yatay ve dikeyi “çaprazlarla ayırtılabileceğini” düşündüğünü, ancak yatay ve dikeyin çaprazla bir arada kullanılamayacağı, eğik çizgi olarak da sadece çaprazın kullanılabileceği görüşünde olduğunu da eklemiştir. (Hoek,1982, 59-60) Bu eser muhtemelen dengenin kusursuz şekilde başarıldığı bir tuval olan *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen* 'dir.

Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen Mondrian'ın sıklıkla uyguladığı ızgara kuruluşunun ilk örneklerinden biri olması açısından önemlidir. Eşkenar dörtgeni ilk defa içine çeşitli renk düzlemleri yerleştirerek 1917 yılında bir renkli pencere tasarımında kullanmış olan van Doesburg'dan sonra Mondrian bu sistemi tuval resminde uygulamıştır. Mondrian eşkenar dörtgen bir tuvali 8x8 adet küçük kareye, tıpkı bir dama tahtası gibi bölmüş, daha sonra bu karelerden, birleşince büyük kareyi de baştan sona kesen köşegenler geçirmiştir. Burada gördüğümüz tam bir matematik ve geometrik dengedir. Mondrian nihayet aradığı, yadsınamaz bir tümel dengeye ulaşmış görünmektedir. Ancak bu denge tuvale asla bir tekdüzelik ya da durağanlık katmaz. Mondrian çok incelikli bir oyunla, kareleri kesen köşegenleri meydana getiren siyah çizgileri kalınlık ve tonlama açısından çok ufak farklarla çeşitlendirerek, resme, asgari elemanlarla sağlanmış azami bir hareketlilik katmıştır, bu durum aynı zamanda tekrara düşme olasılığını da ortadan kaldırmıştır. Bu hareketlilik bir yandan da tuvalin her parçasının birbiri ile ilişki içinde olmasını sağlamaktadır, her şey aynı görünen şeylerin aslında aynı olmadığı, tekrar gibi görünenin tekrar olmadığı, uyumsuzluğun dahi temelinde esas bir uyumu, tümel dengeyi barındırdığı tümel gerçeklikte olduğu gibidir.

¹ Baljeu, Mondrian'ın 1917 tarihli manifesto metni *Resimde Yeni Plastik* ' i yazarken, Schönmaekers'in terimlerini kullanması sonucu ortaya çıkan karmaşıklık ve anlam kapalılığından dolayı, van Doesburg'dan metni kontrol etmesini istediğini aktarmaktadır. Van Doesburg, metni *De Stijl*'de yayınlamadan önce bazı paragrafları düzeltmiş ve bazı bölümleri de daha anlaşılır olması için yeniden yazmıştır. (Baljeu, 1974, 28-29) Bu olay Mondrian'ın bu dönemde van Doesburg'a duyduğu kayıtsız şartsız inancın bir başka göstergesidir.

Normal dörtgenden daha dinamik bir form olan eşkenar dörtgenin kendi formundan kaynaklanan açılma, yayılma duygusu da bu dinamizmi ve tümel yayılma duygusunu pekiştirmektedir. Eşkenar dörtgen, Hans Locher'in de işaret ettiği gibi, biraz da yapısı gereği verdiği açılma duygusu nedeniyle 1900'lü yılların başlarında yapılmış çiçek resimlerinin gücünü, canlılığını barındırmaktadır (Locher, 1994, 66). Ancak bu defa bu 'çiçek' görünür doğanın geçici, değişken yüzünün bir parçası değildir, bu nedenle de görünür güzelliği solmayacak, ölmeyecektir.

Artık burada algıdan soyutlama tamamen ortadan kalktığı gibi, tesadüfi hiçbir şey de yoktur, her şey hesaplı ve dengelidir. Doğanın ya da bireyin değişkenliğinden, kararsızlığından tek bir anı kalmadığı için trajik öge de resmin dışında bırakılmıştır. Bu resimde artık eşzamanlılığı yakalayan yüzey, renk –ya da renk olmayan- ve çizgisel eleman, yani biçim unsuru birdir, bütündür, aranılan birlik nihayet sağlanmıştır. Burada tuvalin ne yönde asıldığına da pek önemi yoktur, çünkü ilk defa ve belki de tek örnek olarak, yatay dikey dengesi tam bir eşitlik içinde karşımızda durmaktadır. Bir gün, iki cinsin birleşip tek bir yetkin varlık olacağı şeklindeki teozofist inançta olduğu gibi, dikey/eril ve yatay/dişi eleman burada birbirlerinin niteliğini karşılıklı olarak içermektedirler. Bütün bu nedenler *Izgaralı Kompozisyon 3: Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen*'i (şekil 2.45) yeni-plastik resmin başyapıtlarından biri haline getirmektedir.

Ancak Mondrian nihai kararlılığı yakalamış gibi görüldüğü mimari kuruluş kesinliğine haiz bu sistemi bir yıl sonrasının *Siyah ve Beyazlı Kompozisyon*'u dışında bir daha tekrar etmemiştir. 1919 Şubat'ında Mondrian'ın van Doesburg'a yazdığı bir başka mektup, onun bu dönemde de çapraz değerlendirme arayışlarında olduğunu işaret etmektedir. Bu mektupta Mondrian tuvaleri 45° döndürme fikrini belirtmektedir.

(...) şimdilerde bazı parçaları \diamond biçiminde asıyorum, böylece kompozisyon $+$ gibi oluyor; buna karşın \square şeklinde asarsam kompozisyon \times gibi oluyor (Hoek,1982, 60).

Baljeu'nun aktardığına göre, Mondrian'ın bu dönemde eşkenar dörtgen kullanması, tuvalin çapraz sınırlarının kompozisyonun dikliğini vurguluyor olmasıdır. Buna göre, içinde çapraz unsurlar barındıran bir tuval, eşkenar dörtgen biçiminde asıldığında, mimari çevrenin yatay dikey yönelimini pekiştirecektir. Bu da görselleştirilmiş bir çaprazdan ziyade ima edilen bir çapraz fikrini doğurmaktadır.(Baljeu, 1974, 32-38) Görünen odur ki, Mondrian neler vaat ettiğini bilmek istediği bir biçim elemanında

denemeler yapmak istemiş, ilkeleri ile çeliştiğinin düşünüleceği endişesi ile açıklamalar üretme gayretine girmiştir.

Sanat tarihçi Hans Locher'e göre Mondrian, verdiği merkezkaç yönelimin tümel boyut fikri ile çeliştiğini düşündüğü çapraz öğeyi barındırdığı için bu formatı uygulamaktan vazgeçmiştir. (Locher, 1994, 66) Nitekim Mondrian 1925 yılında van Doesburg'la, hakiki gerçekliğe, tümel olana giden evrimi engellediğini düşündüğü çaprazı, *Karşı-Kompozisyonlar*'ında resmine soktuğu için büyük bir tartışmaya girecek, van Doesburg'un teozofiden iyice uzaklaşması gibi çeşitli eylem ve düşüncelerinden hoşnut olmayan Mondrian, onun çaprazı kullanmasını yeni-plastik yasalara bir ihanet olarak değerlendirip dergiyle ve hareketle bağımlı tamamen koparacaktır. Böylece sürekli bir tümel-evrensel denge arayışı içinde olan Mondrian, eşkenar dörtgen ya da normal dörtgen formlarının içine renk düzlemlerini ve siyah çizgilerini yerleştirerek, sonsuz olasılıklar içinden kimileyin sezgisel kimileyin bilinçli seçimler yaparak asimetrik dengenin izini sürmeye devam etmiştir. Sanatçı, gri çizgilerin kalınlıklarındaki ve tonlarındaki farklılığın eserin ilk bakışta verdiği simetri izlenimini kırmaya yeterli olmadığını düşünmüş olabilir.

Mondrian'ın, ızgara modeli üzerine kurulmuş bir diğer eşkenar dörtgen eseri, bir yıl sonra meydana getirdiği *Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon*'dur (Şekil. 2.46). Izgara modelinin ana renklerin tonlarını taşıyan düzlemlerle birlikte kullanıldığı bu resim *Izgaralı Kompozisyon 3: Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen*'den (Şekil.2.45) farklı olarak simetrik düzenlemenin tamamen dışındadır. Gerçi Mondrian bu resimde kullandığı sistemi, yani tuvali 8x8 adet kareye ayırma ve tek tek bütün küçük kareleri, nihayetinde de ana kareyi kesen köşegenleri yerleştirme, böylece tuvali yatay ve dikey çizgiler sistemine indirgeme tekniğini burada tekrarlamıştır. Daha sonra tuvali ortaya çıkan karelerin ¼'ü ile 1/2'si arasında çeşitlenen, yani katlanarak, sistematik olarak büyüyen düzlemlere ayırmıştır. Mondrian'ın özellikle çağdaş müziğe yakınlığını bilen arkadaşı Hans Jaffé bu katlanmanın nota değerlerine olan paralelliğe dikkat çekmektedir. (Jaffé, 1985, 100)

Renk alanlarının biçim ve ton açısından çeşitliliği, bir çok düzlemin tuvalin sınırlarında kesilmesi, devamlılık, yayılma duygusunu güçlendirirken, siyah çizgilerin bu alanları güçlü bir vurguyla sınırlandırması, *Renkli Düzlemlerle Kompozisyon A*'daki (Şekil.2.41) çarpışma ve tesadüfilik duygusunu ortadan

kaldırmaktadır. Bu çeşitlenme ve yayılma resme daha serbest ve katı dengenin yumuşatıldığı daha hafif bir uyum kazandırmaktadır. Resmin bir merkezi ve simetrisi yoktur, nereye bakarsak orası merkez olabilmektedir, çeşitlenmeye ve simetrisinin yokluğuna karşın, sanki bütün öğeler arasında adil paylaşımlı bir sistem kurulmuştur. Burada ‘evrimi engelleyen’ çapraz öğenin varlığına dair bir izlenim de tamamen bastırılmıştır.



Şekil 2.46: Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon, 1919, tuval üzerine yağlıboya, köşegen, 84.5 cm, (Kröller- Müller Müzesi, Otterlo)

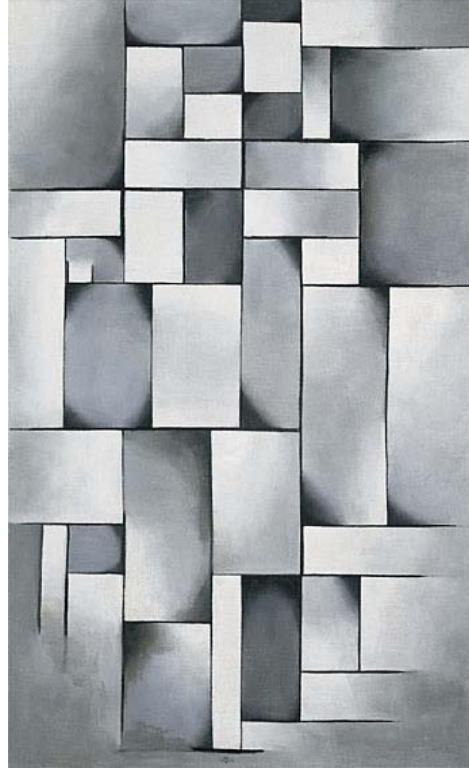
Mondrian, van Doesburg’a 3 Ocak 1919’da yazdığı mektupta, van der Leek’in Utrecht’de katıldığı bir sergiden kendisine söz etmemesinin kendisinde kırgınlık yarattığını, van der Leek’in *De Stijl*’e yakınlık duymadığı sonucuna ulaştığını ve arkadaşlığını bitirme kararı aldığını bildirmiştir. Hoek’e göre, çaprazın kullanımını van der Leek’in sanat üretimi ile ilişkilendiren Mondrian’ın, üzerinde denemeler yapmakta olduğu çaprazı birdenbire reddetmesi bu kişisel husumete dayanmaktadır. Bundan sonra Mondrian *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen* (Şekil.2.45) gibi çapraz kuruluşlu resimlerini reddetmiş ve tuvalerini yatay dikey yönelimli olarak asmaya dönmüştür. (Hoek,1982, 60-61)

Yatay ve dikeylerin eşit bölümlere ayırdığı *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen Kompozisyon* (Şekil.2.45) ve *Izgaralı Kompozisyon 5'i* (Şekil.2.46) van Doesburg, özellikle ızgaranın fazla düzenli ve belirli olması nedeniyle aşırı ölçüde tekrara dayalı ve durağan olarak niteleyecektir (akt. Hoek, 56-57). Van Doesburg'un şiddetle eleştirdiği bu matematiğe dayalı sistematik düzenlemeyi, teknik olarak farklı bir biçimde de olsa, kuramsal olarak benzer bir tavırla 1928'den sonraki üretiminin ana kavramı haline getirmiş olması hayli ironiktir. Ancak bu iki tavır arasındaki ayırım, van Doesburg'un matematiği, sanata bilimsel kesinlik getirmek amacıyla, Mondrian'ın ise biçimsel bir sorunun çözümüne ulaşma çabasında sezgisel kökenli bir araç olarak ve daha ziyade matematiğin okült yanına duyduğu ilgi dolayısıyla kullanmış olmasıdır. Bu eğilim kökenini, teozofiden ve Mondrian her ne kadar kişisel husumetinden dolayı bunu reddetse de Schönmaekers'in plastik matematiğinden almıştır. Van Doesburg'un matematiğin bu yönüne ilgisi ise 1922 sonrasında Schönmaekers'i tekrar keşfetmesi ile başlayan geçici bir dönemde söz konusu olacaktır.

Van Doesburg, Mondrian'ın *Izgaralı Kompozisyon 5* (Şekil.2.46) adlı eserinde ve dönemin bir kaç eserinde daha görülen bir özelliği, ana renklere grinin katılmasını da eleştirmiş, grinin rengi kirlettiğini savunmuştur. Mondrian, 13 Şubat tarihli bir mektupta, bu eleştiriye, insanların henüz en güçlü renkleri sindirmeye hazır olmadıkları, aslında kendisinin de saf renkleri tercih ettiği yanıtını vermiştir. (akt. Hoek, 54-55) Bu yanıt, Mondrian'ın o dönemde van Doesburg'un düşüncelerine nedenli önem verdiğinin ve eleştirilerine karşı hassasiyetinin bir işareti olarak görülebilir.

Van der Leek'in en başından beri savunduğu, mimaride renk uygulamasının mimari kütleyi yıkmak veya bertaraf etmek için yapılması gerektiği savı ise yine bu yolla mimaride uzam-zaman ilişkisinin sağlanabileceği yönündeki ilk soru işaretlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Baljeu, 1974, 32)

Mondrian'la van Doesburg arasındaki fikir ayrılıkları, görüldüğü üzere bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. 1919 tarihli *Grili Kompozisyon*'da (Şekil.2.47) renk elemanına ışık yoluyla derinlik vererek iki-boyutlu düzlük duygumunu ortadan kaldırması, van Doesburg'un kendi öznel dil arayışında olduğunun bir göstergesidir.



Şekil 2.47: Van Doesburg, Gril Kompozisyon, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 96.5 x 59.1 cm, (Solomon Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik)

Bu resim aynı zamanda, van Doesburg'un bir süredir arayışında olduğu bir çözüme ulaştığını da göstermektedir: figür zemin ayrımının ortadan kalkması. Mondrian'ın 1914 - 1916 arasında ürettiği kübist kompozisyonlar, soyut cephe resimleri ve *art-eksi* kompozisyonlarda kullandığı köşelere varmadan kesilme, dağılma tekniği, burada çok daha farklı bir etki yaparak derinlik duygumunu pekiştirmektedir. Ancak bu zemin üzerine yerleştirilmiş bir motifin derinliği değil, bir bütünün parçalarının oluşturduğu harekete bağlı bir derinliktir. Kuşkusuz bu duyumun en büyük nedeni, grinin taşıdığı, yer yer şiddetlenen metalik ışık dolayısıyla merkez kütlelerin köşelere oranla hareketlenmesidir. Bu resim adeta van Doesburg'un tek renkle başarabildiklerinin bir duyurusudur. Hareketi enerjinin kendisi ile, ışıkla yaratma çabasıdır.¹ Mondrian'ın bir önceki yıl yaptığı *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen Kompozisyon'un* (Şekil. 2.45.) eşkenar dörtgen formatının ve çizgilerin zig zaglarla birbirini beslemesinin yarattığından çok daha fazla hareket ve canlılık burada hiç çapraz kullanılmadan başarılmıştır.

¹ Van Doesburg 1930 tarihli *Somut Resmin Temeli Üzerine Yorumlar* metninde rengi kalıcı bir enerji olarak belirleyecektir. Bu bağlamda renk, "sadece kendi doğasında içkin olan anlamı taşıyan tek elemandır. (...) her resim bir renk-düşüncedir. (Baljeu, 1974, 182)

Mondrian savaşın bitmesinin ardından 1919 yılında tekrar Paris'e dönmüştür. *De Stijl* dergisinin diğer katılımcılarından uzakta olması, önceki yıllarda olduğu gibi karşılıklı etkileşimleri sekteye uğratmış ve Mondrian'ın diğer katılımcılardan bağımsız olarak kendi yeni-plastiğini oluşturmasına neden olmuştur. Nitekim Mondrian, van Doesburg'dan etkilenerek kullandığı eşkenar dörtgeni, onu ne amaçla kullanması gerektiği konusunda tam bir kanaate varana dek uzun yıllar bir daha kullanmayacaktır.

Mondrian'ı 1919 Haziran'ında Leiden'de, sonraki yıl Paris'te ziyaret ettiğinde, yazışmalar sayesinde örtük kalan farklılıkların çok daha derin olduğunu fark eden van Doesburg, Mondrian'ın tutucu, hatta dogmacı olduğunu düşünmeye başlamıştır. Bu izlenimini ve Mondrian'ın dördüncü boyutu sanatsal üretimde yersiz bulmasından, yeni-plastik resimle sanatta nihai noktaya hemen hemen ulaşıldığı şeklindeki görüşünden, mimari, komünizm gibi meselelere kayıtsızlığından duyduğu rahatsızlığı, 24 Haziran 1919 tarihli bir mektup yoluyla, Oud'la paylaşmıştır. (Hoek,1982, 70) Van Doesburg'un bu mektupta yer alan şu sözleri özellikle dikkate değerdir.

Cézanne'ın olduğu gibi, bizim de geçici olduğumuz düşüncesini savundum – biz de başka bir şeye geçişiz. Her şey daimi bir hareket içinde! Mondrian aslında bir dogmacı! (akt. Hoek, 72)

Nitekim Mondrian gündelik hayattaki tavırları ile van Doesburg'un bu eleştirisinde haklılık payının yüksek olduğunu düşündürmektedir. Mondrian doğada, sanatta ve fikirlerde değişkenliği trajedinin kaynağı olarak görmüş, özel yaşamında da tavırlarından, giyim ve müzik zevkine, okuma alışkanlıklarına ve münzevi yaşam biçimine kadar hep bir tutarlılığı takip etme kaygısı içinde hareket etmiştir.

Mondrian'ın Hollanda'dan ve *De Stijl* katılımcılarından uzakta, Paris'te yaşadığı yıllar, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, diğer katılımcılarla etkileşiminin zayıflamasına ve kendi yeni-plastik resmini geliştirme sürecine tanıklık edecektir. Mondrian'ın Paris dönemindeki üretimini ve kuramındaki değişiklikleri tartışmaya geçmeden evvel, diğer *De Stijl* katılımcılarının *De Stijl*'in ilk dönemlerindeki üretimlerine ve işbirliklerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Bu dönemde derginin bir başka katılımcısı olan Macar kökenli ressam Wilmos Huszar, halen görünür dünyadan aşamalı olarak soyutlamayı sürdürdüğü eserler

meydana getirmekteydi.¹ Huszar gerek bu dönemde gerekse ilerleyen yıllarda kendi resim dilini inşa etme çabası ile *De Stijl* ilkelerinin dışına çıkmakta bir sakınca görmemiştir. Huszar, van der Leek, Mondrian ve van Doesburg arasındaki çapraz tartışmasına aktif olarak katılmamış olsa da, çaprazı sıklıkla ve üzerinde fazla fikir üretmeden, geometrik bir unsur olarak kullanmıştır.

Huszar'ın 1918 tarihli, *Kompozisyon, Kadın Figürü* (Şekil.2.48) halen dış dünyanın izlerini açıkça gösteren tuvallerden biridir. Soyutlanmış gövdenin, ucu kesik bir eşkenar dörtgenle kurulduğu resimde –şayet eşkenar dörtgenin üst taraftaki doğal bitiş noktasını takip edersek, başı oluşturan geometrik kuruluşun eşkenar dörtgeni tamamladığını görürüz- düzlemlerin birbiri üzerine bindiği ve bu amaçla saydam geçişlerin yapıldığı eşkenar dörtgenin alt bölümünde derinlik duygusunu olmayışı, resmin ana renklerle inşa edilmesi yeni-plastik ilkeleri doğrular niteliktedir. Dış gerçeklikten soyutlama bu ilkelerle ters düşerken, çaprazların bu denli serbestçe kullanımı, dörtgen yerine hemen her türlü geometrik biçime yer verilmesi özellikle Mondrian'ın yeni-plastiğine aykırı unsurlardır.



Şekil 2.48: Huszar, *Kompozisyon, Kadın Figürü*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 60.4 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

¹ Huszar'ın eserlerine verdiği *Patenciler, Çekiç ve Testere, Dans Eden Çift, Baş* gibi isimler dış dünyaya bağımlı kökenleri açıkça göstermektedir.

1918 Haziran'ında Mondrian, van Doesburg'a, birbirlerinden habersiz olarak, Huszar'ın da kendisinin de ızgara modeline yönelmiş olduğunu hayretle öğrendiğini yazmıştır. (Overy, 1991, 66) Bu durum bu isimlerin kendi soyut ifade biçimlerini ararken benzer eğilimler gösterdiklerine işaret etmektedir.

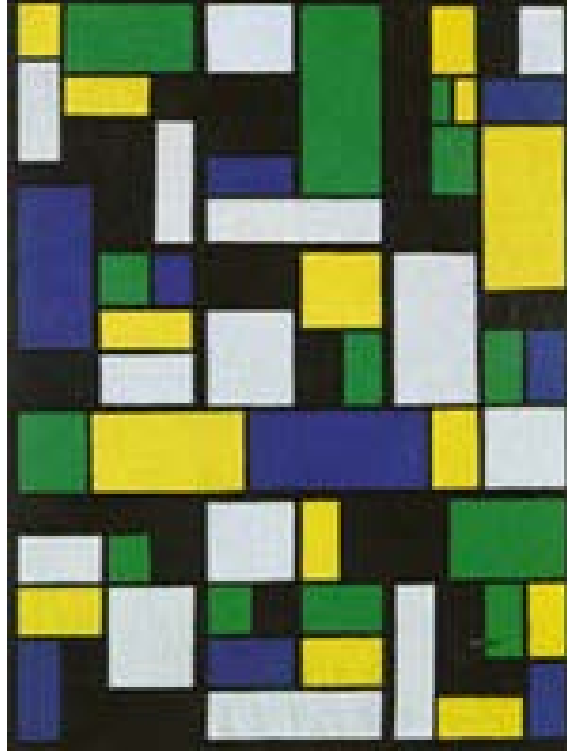
Huszar'ın aynı yıl yaptığı bir eser, *Kompozisyon 1918* (Şekil.2.49) ızgara biçiminin kullanımına örnek teşkil etmektedir. Ancak bu, Mondrian'ın o dönemde kullandığı gibi düzenli, geometrik eşitlikler gözetilerek bölünmüş bir ızgara değildir.¹ Yeşil rengin egemen olarak kullanılması ile dikkat çekmektedir ki Huszar, kendini asla ana ve gayri renklerle sınırlandırmamıştır. Burada siyah dörtgen düzlemlerin motifin bir parçasını oluşturmalarına karşın, diğer renklerdeki düzlemlerin siyah konturlarla çevrelenmiş olmasının da yardımı ile resme bakarken aynı zamanda zemin hissini doğurması, Huszar'ın bu dönemde sıklıkla uyguladığı bir yöntemin örneğidir: figür ve zeminin optik olarak yer değiştirmesi.

Huszar'ın zeminle ön planı optik oyunla iç içe geçirmesi, Hoek'e göre resimde ön-arka plan ayrımını ortadan kaldırma isteğinin yanı sıra ızgaranın yarattığı hareket kısıtlamasını da ortadan kaldırmayı amaçlar. Hoek'in aktardığına göre, Mondrian bulunan bu çözümü yeterli görmemiş, zeminin halen zemin olarak kaldığını belirtmiştir. (Hoek,1982, 55-56)

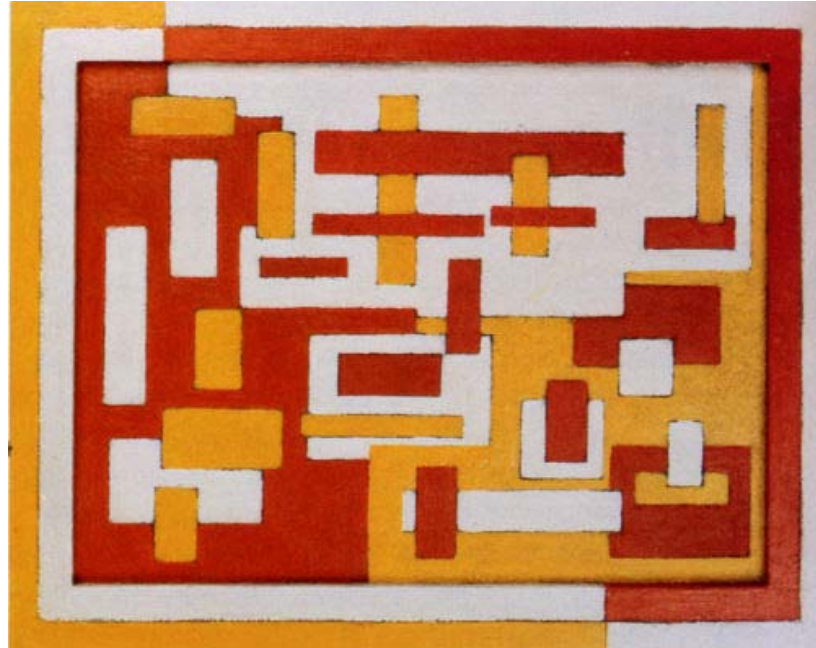
Huszar'ın bu yöntemi kullandığı bir başka eser, aynı yılın *Çekiç ve Testere* (Şekil.2.50) isimli tuvalidir. Bu eserde, sarı, kırmızı ve beyaz renkleri hem zemini hem motifleri, birbirini dik olarak kesen ve üst üste binen, bununla beraber geometrik kesinliğe sahip olmayan dörtgenleri meydana getirmektedirler. Eserin adından aldığımız referans, sağ üst köşeye doğru yerleştirilmiş olan sarı dikey ve kırmızı yatay düzlemlerin kesişmesi ile meydana gelen motifi, ters çevrilmiş bir çekiç gibi; sağ alta doğru yerleştirilmiş olan üzerinde sarı ve beyaz iki düzlem taşıyan ve sol tarafa doğru, ucu kırmızı bir dikeyle kesilen yatay bir beyaz düzlemlerle birleşen motifi ise testere olarak okumaya meyletmemize neden olur. Bununla beraber, van Doesburg, *De Stijl*'in 1918 Ocak sayısında baskısını yayınladığı resim üzerine yazısında, karşıt renk düzlemlerini, çekicinin dikey hareketleri ile testerenin yatay hareketleri için karşıtlık yaratan estetik mecazlar meydana getiren unsurlar olarak tarif etmiş ve renk düzlemlerinin, zeminin yıkımı yoluyla pozitif ve negatif,

¹ Mondrian, *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen*, 1918 (Şekil.2.27), *İzgaralı Kompozisyon 5*, 1919 (Şekil.2.2.8)

yani renk düzlemleri ve uzamsal çevreleyen arasında bir etkileşimin gerçekleştirildiğini eklemiştir. (akt. Welsh, 1976, 86) Bu yorum, van Doesburg'un resminde zeminin ortadan kaldırılması uğraşında Huszar'dan aldığı etkinin bir işareti olarak düşünülebilir.



Şekil 2.49: Huszar, Kompozisyon, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 110.4 cm, (özel koleksiyon)



Şekil 2.50: Huszar, Çekiç ve Testere, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 34.9x46 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Burada Huszar'dan verdiğimiz üç örnek, aynı zamanda Huszar'ın van Doesburg'dan farklı ve Mondrian'a yakın bir duruşla, dinamik olmaktan ziyade, dengeli bir hareket ifadesi yakalama uğraşında olduğuna da işaret etmektedir. Nitekim bu eserlerde sürekli tazelenen akıcı bir hareketten ziyade zemin ve figür de dahil olmak üzere, elemanların ilişkilerine ve etkileşimlerine bağlı sınırlı bir hareket söz konusudur. Mondrian'ın 1920 sonrası yapıtları gibi ritmik, çoğalan, yayılmacı ya da van Doesburg'un çaprazından kaynaklanan akıcı hareket yoktur.¹

Van Doesburg'un 1920 tarihli eseri *Saf Resim* (Şekil.2.51) belirgin ızgara formunun ve siyah konturların ortadan kalkması ile dikkat çekmektedir. Ana ve gayri-renklerin yanı sıra yeşil ve morun da kullanıldığı renk düzlemleri asimetrik bir dağılım içerisindedir. Bu tuval genel olarak geometrik bir düzen arayışını ve biçimlerin boyut ve renkleri ile kurdukları ilişkinin denenmesi fikrini telkin etmekle beraber *Grili Kompozisyon* (Şekil. 2.47) ile karşılaştırıldığında durağandır. Tuvale hareket veren tek öge sol alt köşedeki büyük beyaz karenin bir köşegenle, yani çapraz çizgiyle ayrılarak iki yarıda tonal farklılığı olan beyazların kullanılmış, böylelikle ışık etkisinin yaratılmış olmasıdır. Welsh, bu tuvalin gayri-Mondrianvari bir eğilimine, sol alta yerleştirilen beyaz düzlemlerle eserin 'dekompoze' edilmesine dikkat çekmektedir. Welsh ayrıca van Doesburg'un 6 Haziran ve 7 Temmuz 1920'de Oud'a yazdığı mektuplarda merkezi tuvalin dışına yerleştirmek istediğinden söz ettiğini aktarmaktadır. (Welsh, 1976, 91-92) Bu, ister içerde ister dışarda her türlü merkez kavramını reddeden Mondrian'ın tavrına karşıt bir tutumdur.

Ancak çaprazı nasıl kullanması gerektiği konusunda henüz kendinden emin olmadığından van Doesburg, 1918'den sonra, 1923'ün mimari tasarımlarında ve 1925 ve sonrasının karşıt-kompozisyonlarında tekrar karşımıza çıkana kadar çaprazı açık bir biçimde kullanmaz.

Bu dönemde heykелci ressam Vantongerloo'nun renk kuramı, van Doesburg, Vantongerloo ve Mondrian arasında renk üzerine bir tartışmanın başlamasını sağlamış ve çapraz tartışmasını geçici olarak ortadan kaldırmıştır. Vantongerloo'nun

¹ Huszar ayrıca, van Doesburg'la aynı dönemde, hatta onu da etkileyen pencere tasarımları yapmıştır ve bunlarda da çıkış noktasını dış dünyadan almıştır. İç mekan ve renk şeması tasarımları da yapan Huszar, turuncu, yeşil ve moru daima ana ve gayri-renklerle bir arada kullanmıştır. İlk defa 1919'da hareketten ayrılan Huszar, 1921'de bir makale ile dergiye katkıda bulunmuş, 1923'te ise daha aktif katılım gerçekleştirerek, *Büyük Berlin Sergisi* için Rietveld'le birlikte tasarladıkları model odanın renk şemalarını yapmıştır. Bu oda asla uygulanmamıştır. 1925'te hareketle bağlarını kesin olarak koparan Huszar, üretimine figüratif resimlerle, özellikle afiş, ambalaj ve reklam tasarımları ile devam etmiştir.

yöntemi ana renkleri pastel tonlar üretmek için beyazlarla karıştırmaya ve gökkuşağının yedi rengini kullanmaya dayanıyordu. Overy'nin aktardığına göre Mondrian 1920'de Paris'te Vantongerloo ile tanıştıktan sonra van Doesburg'a moru nasıl kullanacağını bulduğunu yazmıştır. (Overy, 1991, 68) Ancak bu Mondrian'da fazla etkili olmamış olacak ki, eserlerinde fazlaca bir mor kullanımına rastlamıyoruz.

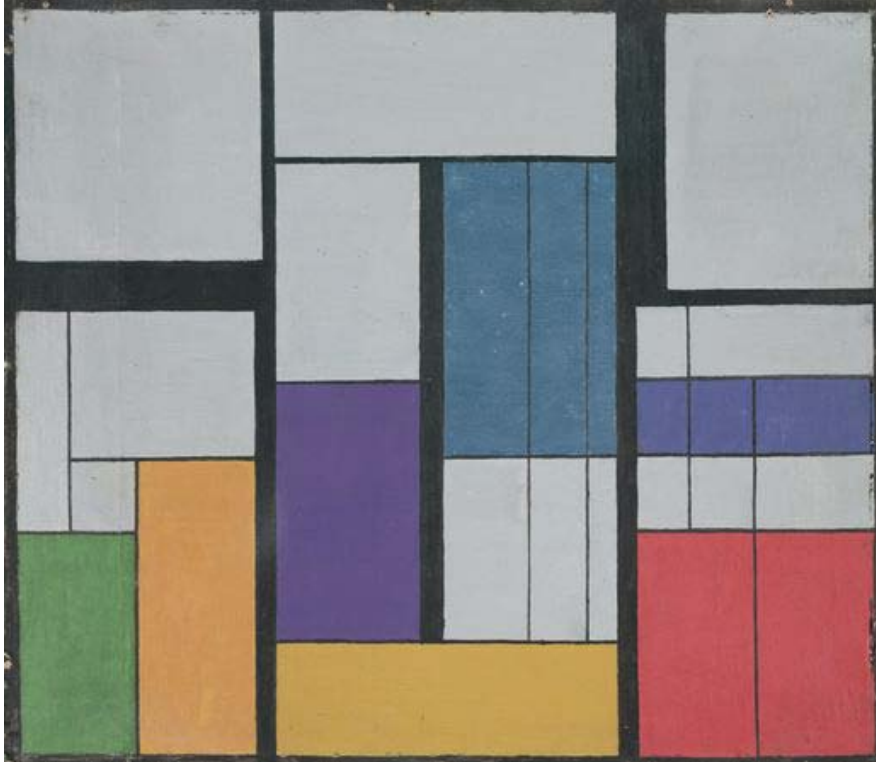


Şekil 2.51: Van Doesburg, Saf Resim, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 130x80.5 cm, (Georges Pompidou Merkezi, Modern Sanat Müzesi, Paris)

Hoek'in aktardığına göre Vantongerloo bu dönemde ağırlıklı olarak Schönmaekers'in etkisi ile sözde-bilimsel yöntemlerle şeylerin görünümünü analiz etme ve kozmik düzeni numaralar ve çizelgelerle kaydetme çabası içerisindeydi. Vantongerloo bu arayışlardan ve çalışmalardan geliştirdiği bir yöntemle paletini yedi ana renk üzerinde kurmuştur. Bir disk yardımı ile bu renklerin nötr bir gri meydana getireceği bir biçimde onların nitelik ve yoğunluklarını hesaplamaktaydı. Başlangıçta bu yöntem Mondrian'a hayli ilginç gelmişse de, bütün sistemin mantıksal bir renk oranlamasına dayandığını anlaması ile ilgisi kaybolmuştur. Van Doesburg'a konu ile ilgili olarak yazdığı bir mektupta bu biçimde gökkuşağına dayalı bir sistemin geçerliliği olamayacağını, bunu hayli çirkin bulmuş olan van

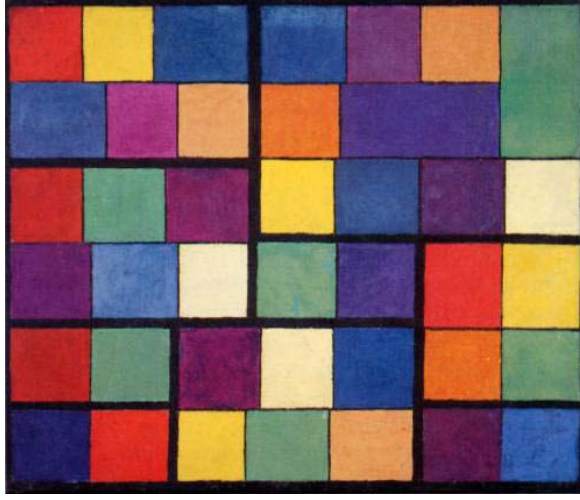
Doesburg'a katıldığını belirtmektedir. Vantongerloo'nun doğanın yolu ile sanatın yolu arasında ayırım yapamadığını ve sıradan bir teozofist gibi davrandığını düşündüğünü eklemektedir. (Hoek,1982, 62-63) Vantongerloo'ya göre evrendeki her şey bir titreşim içindedir ve renk tayfı, yedi temel nota gibi bu titreşimlerin saf tezahürüdür. (Gast, 1982, 249)

Vantongerloo'nun 1921 tarihli *Kompozisyon 2: Eşkenar Üçgenden Türemiş Çivit Mavisi Menekşe* (Şekil.2.52) adlı eseri bu bağlamda temel bir ızgara formatı üzerinde renk ve biçim ilişkilerinin denenmesi olarak değerlendirilebilir. Ancak burada renkli düzlemlerin ağırlıklı olarak tuvalin aşağısında doğru ve bir sıra halinde yerleştirilmesi hem renklerin hem düzlemlerin karşılıklı etkileşimine pek olanak tanımayan durağan bir etki yaratmaktadır. Düzlemlerin resmin geometrik merkezine doğru basamaklar halinde yükselmesi dahi güçlü bir etkileşim yaratmakta aciz kalır. Bu resim belirlenmiş *De Stijl* ilkelerinin, ana renkler ve gayri-renklerle sınırlı kalınması meselesi dışında kelimesi kelimesine bir uygulaması gibidir: Düz çizgiler, yatay dikey kuruluş, asimetrik planlama.



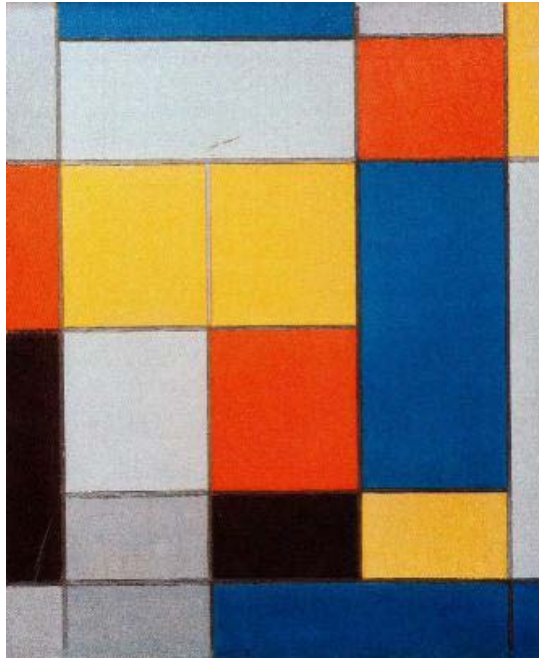
Şekil 2.52.: Vantongerloo, Kompozisyon 2: Eşkenar Üçgenden Türemiş Çivit Mavisi Menekşe, 1921, karton üzerine monte edilmiş tuval üzerine yağlıboya, 33 x 37.5 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Vantongerloo'nun 1920 tarihli *Etüt* (Şekil.2.53) adlı çalışması Mondrian'ın 1919'da yaptığı dama tahtası formatına dayanan kompozisyonlarına benzemekle beraber burada renk paleti daha zengindir.



Şekil 2.53: Vantongerloo, *Etüt*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 52 x 61.5 cm, (özel koleksiyon)

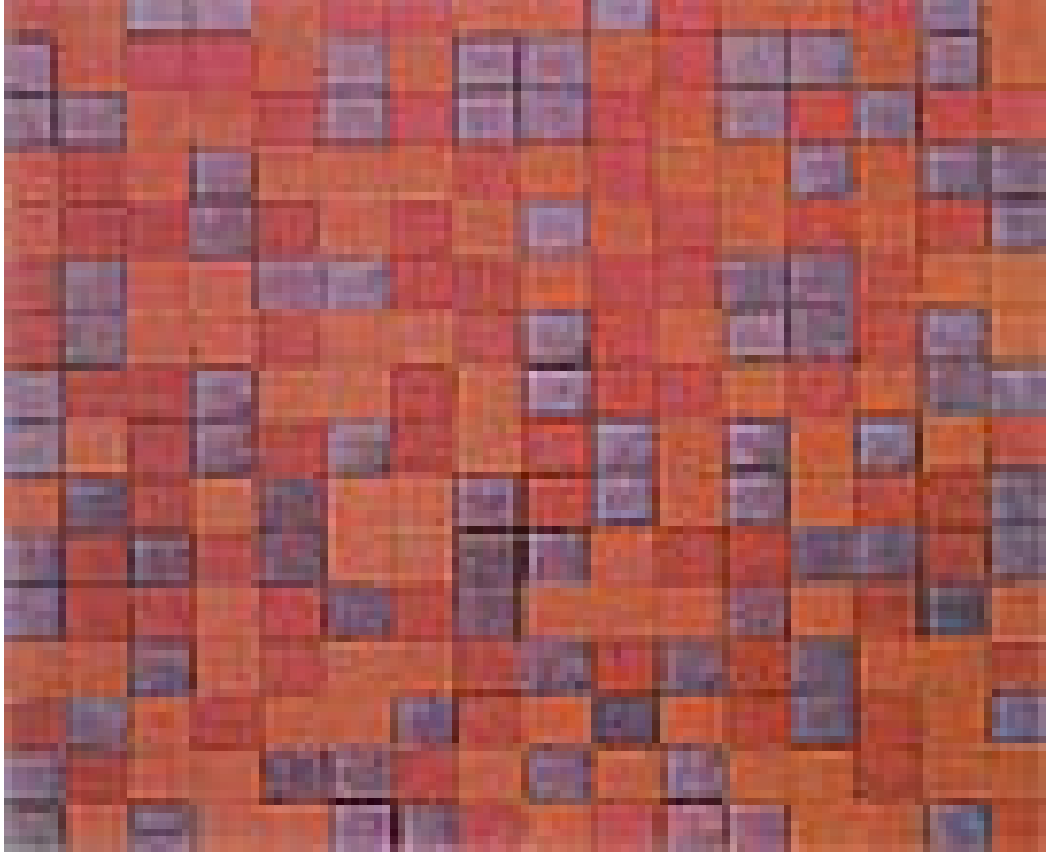
1920 tarihli *Kompozisyon B* (Şekil.2.54) ise Mondrian'ın bu dönemde meydana getirdiği dama tahtası formatına dayanan yapıtlarından biridir. Temelde Vantongerloo'nun yukarıda sözünü ettiğimiz eserlerine ilkesel açıdan benzer olmakla beraber, adalet ve denge duygusunun çok bariz bir şekilde arandığı bir kompozisyon olması ile onlardan ayrılmaktadır.



Şekil 2.54: *Kompozisyon B*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 57.5 cm, (Wilhelm Hack Müzesi, Ludwigshafen, Rhein)

Bu dikdörtgen tuval soldan ve sağdan neredeyse kenarlara eşit uzaklıkta iki dikey çizgi ile bölünmüş, arada kalan düzleme birbirine ya yükseklik ya da genişlik açısından denk olan renk düzlemleri basit bir geometrik kesinlikle yerleştirilmiştir. Siyah burada sınırlayan kontur olarak değil, bir gayri-renk düzlemi olarak işlenmiştir. Bununla beraber sınırlayıcı etkisi devam etmektedir. Sol tarafta kesik bir düzlem şeklinde gördüğümüz siyah renk yayılımı sol tarafa değil, aksine tuvalin içine, geriye doğru çekmektedir. Bu siyah düzleme kontrast yapan sağ kenardaki beyaz kesik düzlem ise hareketin yönelimini sağ tarafa aktarmaktadır. Yine geometrik merkezin aşağısında kırmızı ve mavi düzlem arasında yer alan siyah düzlem de bir bariyer gibi, renk düzlemlerinin birbiri ile bağlantılı akışına sekte vurmaktadır. Bu düzlemin hemen altındaki koyu mavinin geriye kaçış etkisi de yine burada dışa doğru yayılma hareketini zayıflatmaktadır. Böylelikle boyutlardaki doğru orantı ile sağlanmaya çalışılan basit bir denge anlayışı, yayılımın üste ve sağa doğru daha güçlü bir hareket kazanması ile hasar almış olur. Üstelik boyutlardaki doğru orantılı bölünme burada katı bir disiplin yarattığı için tuvalin bütünlüğü, yani birlik duygusu da nispeten zayıftır. Bu sebeplerle *Kompozisyon B*, yeni-plastiğe ulaşma uğraşının bir örneği olarak değerlendirilmelidir. Mondrian'ın yazılarında sürekli vurguladığı tümel denge ve birlik henüz sağlanamamıştır.

1919 tarihli *Izgaralı Kompozisyon 8: Koyu Renklerle Damalı Kompozisyon* (Şekil 2.55) adlı resim de tıpkı *Kompozisyon B* (Şekil 2.54) gibi bu arayışın ürünüdür. Yatay ve dikey olarak, aşırı sistemli bir biçimde 16x16 tane eşit dörtgen düzlemlerle tam bir ızgara biçimine sokulmuş olan tuval *Kompozisyon B*'deki boyutlar arasındaki orantıyı tam bir eşitliğe çevirmiştir. Bu eşitlik ve canlı tonlarla boyanmış renk düzlemlerinin akışı ve hareketi kesmeyecek biçimde dağıtılmış olması resmin iç bütünlüğünü kurmuştur. Böylece tonlardaki ufak farklılıklarla da desteklenen bir iç dinamizm ve güçlü ritim asla kesintiye uğramazken, bu hareketlilik bütünüyle tuvalin içinde kalır. Siyah konturun noksanlığı dinamik gerilme duygusunun doğmasını engellerken, boyutları eşitleme ve bu eşitliğin sağladığı aşırı denetlenmişlik izlenimi iç bütünlüğü sağlamış olsa da, dışa doğru yayılma duygusunun ortadan kalkmasına neden olmuş, böylece resim tuvalin sınırları içerisinde adeta zapt edilmiştir. Ancak şu da eklenmelidir ki, Mondrian artık sadece resmin dünyasında resim yapmaktadır. Kurallar resmin kurallarıdır, Mondrian onları en doğru biçimde uygulamayı öğrenme arayışındadır.



Şekil 2.55: Izgaralı Kompozisyon 8: Koyu Renklerle Damalı Kompozisyon, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 102 cm, (Gemeente Müzesi, La Hey)

Yukarıda sözünü ettiğimiz eleştirel tavrına karşın, Mondrian'ın Vantongerloo'ya bakışı tamamen olumsuz değildir. Onun boşluğu oylumun içine katan heykel dili ve böylece uzama bir yenilik, karşıtlılıkla sağlanan bütünlük ilişkisi getirmesi Mondrian için önemlidir. Gast, Mondrian'ın 1919-20 yıllarında kaleme aldığı *Doğal Gerçeklik ve Soyut Gerçeklik* adlı üçlemesinde, “heykelcinin üç boyutta düz olanı bulması gerektiği, kontrast ve kesilmelerle biçimi ‘ayrı bir şey olarak’ ortadan kaldırabileceği, dairesel elemanın prizmatik olana indirgenmesi, yontunun heykelde ortadan kaldırılması gerektiği” şeklindeki sözlerine ve bununla Vantongerloo'nun yaptığı eserleri kastetmiş olabileceğine dikkat çekmektedir. (Gast, 1982, 248)

Vantongerloo'nun 1921 tarihli ahşap heykeli *Oylum İlişkilerinin Konstrüksiyonu*, (Şekil.2.56) Mondrian'ın heykelden taleplerinin bir izdüşümü gibidir. Dairesel ya da eğri hiç bir unsurun bulunmadığı heykelde, *De Stijl* resmine ve mimarisine özgü ‘yayılmacı’ çıkıntılar dikkat çekmektedir. Vantongerloo heykelinde her ne kadar insan figüründen soyutlamalar yapmış olsa da, burada bir figürün tanınırlığı olanaklı değildir.



Şekil 2.56: Vantongerloo, Oylum İlişkilerinin Konstrüksiyonu, 1921, ahşap, 41 x 12.1 x 10.5 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Mondrian'ın geniş beyaz düzlemleri gibi burada da boşluk bütünü bir parçasıdır, yapının temel bir elemanıdır. Vantongerloo bu heykeli yaptığı 1921 yılında hareketle bağına tamamen koparmıştır.¹

Dolap ustası ve kuyumcu olarak eğitim almış olan Rietveld 1918 yılında harekete dahil olmuştur. *De Stijl*'in mobilya tasarımcısı olan tek katılımcısıdır. Onun mobilyaları *De Stijl* ilkelerinin açık bir biçimde öne çıktığı eserlerdir. 1917-18 tarihli *Kırmızı Mavi Sandalye* (Şekil.2.57) dik açılardan kurulmuş olması, renkleri, bütün bağlantıların, dolayısıyla elemanların ayırt edilir oluşu, heykelsi niteliği, bağlantıların birleşme noktasından sonra devam etmesi ile belirgin oylum boşluk ilişkisi dolayısıyla heykelsi niteliği ve dikey yatay kontrastı ile her açıdan bir *De Stijl* ürünü olarak değerlendirilebilir.

¹ 1920'li yıllarda boşluk kütle ilişkisini açıkça ortaya koyan heykeller yapmayı sürdüren Vantongerloo, 1926'dan itibaren tamamen konstrüksiyona yönelmiştir. Bu eserlerde matematik araştırmalar ön plandadır. 1930'dan sonra temel geometrik biçimler, düzlem ya da çubuğa indirgenmiş dikdörtgen paralelyüzlerle kurduğu eserlerine $S \times R13$ veya $y = 2x^3 - 13,5x^2 + 21x$ gibi doğrudan matematiksel isimler koyan Vantongerloo, matematiğin metafiziksel yönünü araştırmayı daima sürdürmüştür. Mobilya tasarımı da yapmış olan Vantongerloo, sadece kağıt üzerinde kalsalar da bir havaalanı ve bir köprü tasarımı yapmıştır. Bu, onun anıtsal sanat fikrine bağlılığını gösterir. 1930'dan sonraki resimlerinde düz çizgiden vazgeçmiş olan Vantongerloo, eğri çizgiler, kemerler ve ovaleri dahil ettiği resimlerine *Fonksiyon: Parabol* (1937) gibi isimler koymuştur. (Lemoine, 1987, 76-78)

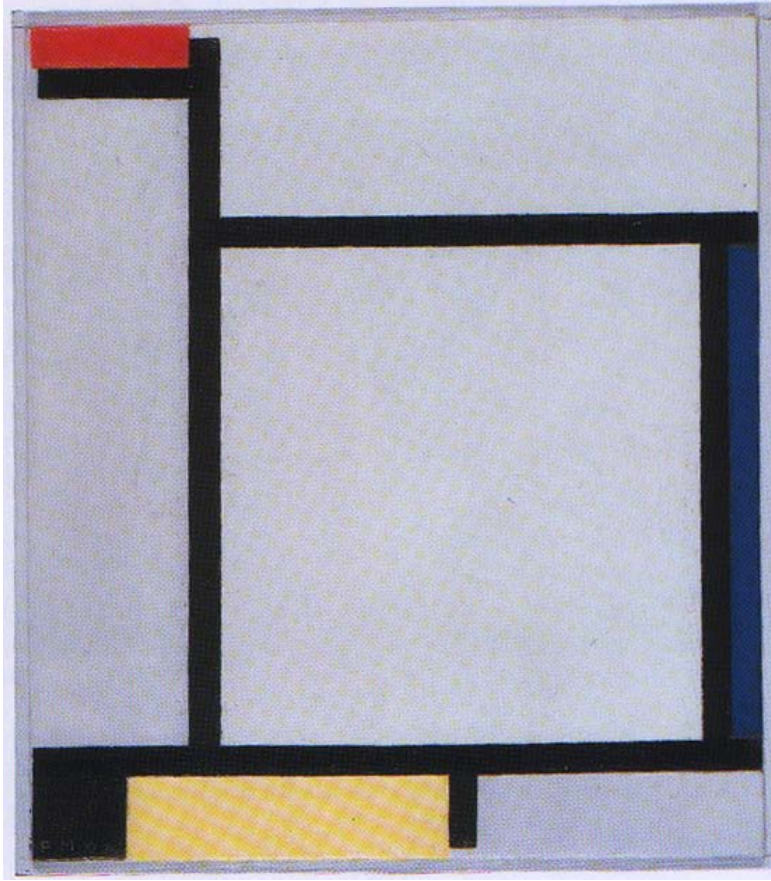


Şekil 2.57: Rietveld, Kırmızı Mavi Sandalye, 1917-18, ahşap, 60 x 84 x 86 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Kompozisyon B (Şekil. 2.54), *Izgaralı Kompozisyon 8* (Şekil.2.55) gibi eserlerinde gördüğümüz katı disiplinin ve aşırı denetimli, sistematik tavrın resmin özerkliğine ve bağımsızlığına zarar verdiğini görmüş olacak ki, Mondrian 1921 yılıyla birlikte daha serbest bir ızgara uygulamasıyla, enerjisinin çeşitlendirildiği bir biçeme yönelmiştir. Baskın çizgisel karakteri ve ana renklerin kullanımı ilkesine sadık kalması açısından Rietveld'in sandalyesi ile aynı platformda, ilkelere sadık bir *De Stijl* ürünü olarak değerlendirilebilecek *Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon*, (Şekil.2.58.) adlı eserde renkler, tuvalin kenarlarına dağıtılmış, resimde en geniş alan, biri geniş, üçü daha dar veya ufak olmak üzere dört beyaz düzleme bırakılmıştır.

Bu eserde beyaza bırakılan alan geniş olmasına karşın, en büyük beyaz düzlemin siyahla keskin bir biçimde sınırlanması karşısında diğer üç rengin yayılıma açık bırakılması ve beyazın nötr izlenimi sayesinde tuval çok güçlü bir iç denge arz etmektedir. Kenarlarda kalan beyaz kesimlerin yine yayılmaya olanak sağlamak için açık bırakılmaları, bu alanların renkli alanlardan büyük olmalarına rağmen, daha ufak olan renkli alanların, renklerinden aldıkları güç nedeniyle bu denge asla bozulmaz. Eserde ayrıca, renkli alanların yerleştirilmelerinde ve yönelimlerinde de kontrast ve denge bir arada yakalanmıştır. Sol altta sınırlayıcı genişçe bir konturun yanına yerleştirilmiş olan sarının tonu uzlaşmacı, uzlaştırıcı bir izlenim vermektedir. Hemen sağındaki siyah şerit, tuvalin sınırına varmadan kesilmesine karşın en sağdaki, ucu her iki yönden açık bırakılmış ve tonu gri eklenerek biraz

koyulaştırılmış olan beyaza hiç bir şekilde baskın gelmez. Buna karşın, üç yönden kendisini kuşatan siyaha ve tonu koyulaştırılmış beyaza karşı bağımsızlığından da asla taviz vermez.



Şekil 2.58: Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 39.5 x 35 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

Resimde en sağdaki koyu mavi geri çekilmeden ziyade tuval bittikten sonra da sağ tarafta güçlü bir biçimde varlığını sürdürdüğü duygusunu vermektedir, onu sınırlandıran siyahın tuval bitinceye kadar kesilmeden ilerlemesi de, siyahın maviye bu yolculuğunda ‘arka çıktığı’ izlenimini doğurmaktadır. Nitekim sol üst köşede, tuvalin hem üstünden hem de solundan kenara varmadan kesilen siyahın üzerine kadar taşmış olan kırmızı, böylelikle hareketin bir yandan sağ tarafa, özellikle sağ alta doğru bir yandan da sol üst köşeden dışarıya doğru akmasına olanak sağlamaktadır. Burada kırmızı düzlemi iki taraftan kısmen kuşatan siyah, bütün tuvale, bütün öğelere daha fazla serbestlik tanımak için kesilmiş gibidir. Mondrian başlangıçta bu kadar basit görünen bir ayrıntı ile bütün elemanları birbirine bağlamış, her harekete bir karşı hareket getirerek büyük bir dinamizm ve denge sağlamıştır. Nitekim kırmızının sağ alta doğru ilerleyen hareketi bir müddet sonra beyaz ve

siyahın tarafsız varlığı ile hafifletilmekte, böylece büyük beyaz alan ve siyah konturları tarafından mavinin sağa kaçışı ile sarının özerk sağlamlığı arasında mutlak bir denge tesis edilmektedir. Bununla beraber, sağ üstteki beyazın yukarıya doğru açık ve serbest bırakılması, Mondrian'ın yel değirmenlerinden ve kilise kulelerinden anımsadığımız bir tinsel yükseliş duygusunun tuvalde canlanmasına sebep olmaktadır. Ayrıca büyük beyaz düzlemin her tarafının farklı bir renk ya da ton ile kuşatılması, boyutların çeşitlendirilmesi de burada ritmik bir hareketin doğmasını sağlamaktadır. Böylelikle dışarı doğru yayılmanın karşılığı olan bir dahili ritim, sadece iç dengeyi sağlamakla kalmaz, resmin dışında kalıyor gibi görünen, ancak aslında yayılma etkisi yüzünden, bir anlamda resme dahil olan 'dışarı' ile de dengeyi kurar.

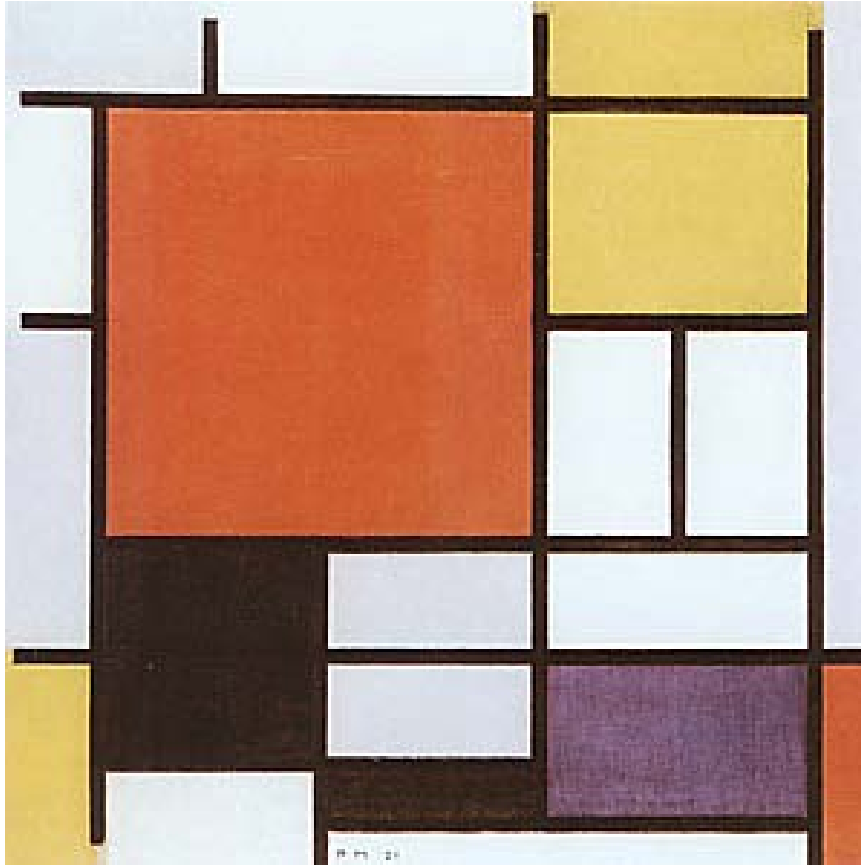
Bu eserin bir diğer önemi, Mondrian'ın yeni-plastik dili sınırlandırmayacak bir çerçeve yapısını keşfetmiş olmasıdır. Tuvalin üzerine monte edildiği, ince beyaz çerçeve, resmin biraz da gerisinde kadığı için, onun sınırlarına tabi olduğu izlenimi yaratarak eseri hiçbir biçimde sınırlandırmaz.

Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon, (Şekil.2.58.) Mondrian'ın 1926 yılında maddeler halinde ifade edeceği yeni-plastik ilkelerin, bu ilkeler bilinçte dile getirilmeden evvel resmin kendi dünyasında uygulanmaya başladığını göstermektedir.

- 1- Plastik araçlar ana renklerde ve gayri-renklerde dörtgen düzlem ya da prizma olmalı. Mimaride, boş alan, renk olarak denaturalize edilmiş malzeme olan, gayri-renk olarak kabul edilebilir.
- 2- Plastik araçların boyutunda ve renginde denklik gereklidir. Boyutta ve renkte çeşitlenmesine karşın plastik araçlar eşit değere sahiptirler. Genelde, denge, nispeten küçük renk ya da malzeme alanına karşıt olan renk olmayanlardan oluşan ya da boş olan geniş bir alanı işaret eder.
- 3- İkili karşıtlık plastik araçlarda gereksinildiği gibi kompozisyonda da gereklidir.
- 4- Sürekli denge konumun ilişkisi yoluyla sağlanır ve temel, dikey zıtlığında düz çizgi (saf plastik araçların sınırı) tarafından ifade edilir.
- 5- Plastik araçları nötrleştiren ve yok eden denge, içine yerleştirildikleri ve hayati ritmi yaratan oran ilişkileri tarafından sağlanır.
- 6- Doğacı tekrar, simetri dışarıda bırakılmalıdır. (Mondrian, 1987, 214)

Aynı yıl yapılmış olan bir başka tuval olan *Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon* (Şekil.2.59) yayılım ve iç dengenin en güçlü biçimde ifade bulduğu örneklerden biridir. Neredeyse hiçbir siyah çizginin tuvalin kenarlarına

kadar ulaşamadığı bu resimde büyük bir kırmızı kare çok güçlü bir biçimde sol üst tarafta parıldarken, onun baskılayıcı gücü, etrafını kuşatan keskin siyah konturla, her iki yanda ucu açık bırakılmış sarının yayılcı hareketiyle, hemen altındaki daha küçük siyah kareyle birlikte onu her yönden kuşatan beyazın nörtleştirici etkisi ve sağ alt köşedeki, dışarı ile teması olduğu halde içeriden konturla çevrelenmiş kesik kırmızı düzlemin tuvalin içinden çok dışında söz sahibi olmasıyla denetim altına alınmıştır. Böylelikle kırmızının renkten kaynaklanan yayılcılığı, sarının aktif yayılcılığı ve beyazla siyahın bariyer görevi görmesi ile dengelenmiştir. Bu denge dışarı doğru hareketin, sağ alta doğru yerleştirilmiş koyu mavi düzlem sayesinde yaratılan geri çekilme ile içe doğru bir hareketle zapt edilmiş, böylece tuval, elemanların boyutlarındaki ve hareketlerindeki farklılığa karşın hem iç dinamikte hem de dışı doğru yayılma etkisinde, bütün elemanların eşit biçimde söz sahibi olduğu bir ilişki yaratarak, Mondrian'ın yazılarında sık sık sözünü ettiği karşıt güçlerin ilişkilerine dayanan kusursuz bir dinamik dengeye ulaşmıştır.



Şekil 2.59: Geniş Kırmızı Düzlemlı, Sarılı, Siyahlı, Gri, Mavili Kompozisyon, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 59.5 x 59.5 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

1919-1921 yılları, aynı zamanda kuruluş esnasında harekette yer alan üç mimarın, Wils, van't Hoff ve Oud'un hareketle bağlarını kopardıkları yıllardır.¹ Bu üç ismin de ayrılması ile dergide özgün katılımcılardan sadece van Doesburg, Mondrian ve harekete 1919'da katılan Gerrit Rietveld kalmış olur. Bu noktada *De Stijl*'in artık 1917'de yola çıkan oluşum olmadığı, giderek artan biçimde eğilimini van Doesburg'un belirlediği bir yayın organı ve hareket halini aldığı belirtmek yerinde olacaktır.

Van Doesburg'un Mondrian'la 1919 ve 1920 yıllarında gerçekleşen buluşmaları, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, van Doesburg'un derin fikir ayrılıklarının söz konusu olduğunu idrak etmesine sebep olmuştur. Van Doesburg bu dönemde bir anlamda Mondrian'ın fikirlerine ve sanatsal becerisine, yaratıcılığına verdiği değer

¹ Hareketten ilk olarak ve 1919 yılında ayrılan van't Hoff, Huis-ter Herde'de 1919 tarihinde inşa ettiği *Henny Evi*'nden sonra, burjuva toplumunda çalışmayı reddeden bir komünist olarak ne *De Stijl* döneminde ne de daha sonra üretim yapmıştır. (Lemoine,1987, 79) Ancak bu ev dışarıya çıkıntı yapan balkonları, çatısı ve yatay dikey uzanımları ve ön cephe kavramının yerini her yönün cephe olarak kabul edilmesine bırakması gibi nitelikleri uyarınca *De Stijl* mimarisinin tipik bir örneği kabul edilebilir.

Oud, yeni-plastik ilkelerden ziyade, inşa edeceği konutun işlevine sadık oluşu nedeniyle, bu ilkeleri ikinci plana atmıştır. Oud, *De Stijl* öncesi geleneksel üsluba yakın tuğla evler (*Purmerend Konutları*) yapmış, daha sonra Rotterdam şehir mimarı ve planlamacısı olarak uzun yıllar çalışmış ve toplu konutlar meydana getirmiştir (*Spangen Konutları*, 1919-20; *Rotterdam toplu konutları*, 1921). Oud'un mimari anlayışı biçimsel niteliklerden ziyade, toplumcu anlayışı ve ekonomi kavramı ile *De Stijl* ilkelerine uygundur. Ekonomi kavramı üretimi asgariye dayandırmaya, yani özellikle asgari malzeme ve masrafla her şeyden önce yaşamı ikame etmeye yönelik ve her türlü süslemeden uzak bir inşaa yöntemini öngörür. Bu kavram 1923'ten sonra van Doesburg'un da mimari üretimlerinde özellikle vurguladığı bir ilkedir. Van Doesburg'un 1920 yılında *Spangen Blokları*'nın ikinci kısmının renk şemalarını yapma talebini başta sıcak karşılayan Oud, görevli olduğu Rotterdam Konut Departmanı'nın parlak renklerin kullanımını hoşgörmemesi yüzünden daha sonra bu talebi geri çevirmiştir. Ekonomik darboğazda olan van Doesburg bu nedenle mimara cephe almış, bunun sonucunda Oud 1921 yılında hareketle ilişkisini kesmiştir. (Overy, 1991, 87-88) Bu Oud ve van Doesburg arasında kısa süreli bir kopuşa neden olmuş, bu iki isim daha sonra tekrar temas sağlamış olsalar da Oud harekete geri dönmemiştir. Hareketten ayrılışından sonra yine ekonomi ilkesine dayalı toplu konut tasarımları ve şehir planlamacılığı yapmayı sürdürmüştür. Bunlar arasında *Oud Mathenese Konutları* (1924) *Stuttgart Weissenhofsiedlung* sergisi için hazırlanan *Teras Evler* (1927) projesi sayılabilir. *Teras Evler*'de bir ev hanımı ile işbirliği yapmış olması dolayısıyla konut işlevselliğini artırma uğraşı açısından bir ilktir. Rotterdam'da inşa edilen 1925 tarihli *Cafe de Unie*'nin cephe tasarımını yapmış olan Oud burada *De Stijl* renklerini, harflerini ve biçimlerini bir arada kullanmıştır. 1927 tarihli *Hoek van Holland* konutları ise, dairesel biten balkon ve silindirik uçları ile tamamen farklıdır. Mondrian Oud'la temasını çok uzun süre korumuş ve fikir alışverişinde bulunmuştur.

Bir başka mimar olan Wils, hareketin ressamlarında baskın olan tinsel eğilimi hiçbir zaman ciddi bir biçimde taşımamıştır. Geleneksel tuğla duvar yanında modern betonu da kullanmış olan Wils'in yapılarında güçlü asimetri bir yeni-plastik sanat özelliği olarak göze çarpmaktadır. 1918 tarihli yapısı, otel restoran *De Dubbele Sleutel*, dışarıya keskin bir biçimde çıkıntı yapan balkon, çatı ile asimetrik kuruluş sağlayarak, bacanın dikey yöneliminin binanın genel yatay uzanımı ile kontrast yapması gibi unsurlar nedeniyle yeni-plastik illkelerin mimarideki kullanımına iyi bir örnek oluşturur.

ile diğer yandan “dogmacı” bulduğu tavırlarına, teozofist ve Hegelci eğilimlerine duyduğu tepki arasında kendini zor bir durumda bulmuştur. Bir yandan da dostluğun ve sanatsal iletişimin zarar göreceği endişesi ile Mondrian’la açık tartışmalara girmekten çekinen van Doesburg, Mondrian’ı rahatsız edeceğine inandığı düşüncelerini ifade etmek için çareyi, birisi I.K. Bonset adında dadacı bir şair, diğeri Aldo Camini adında fütürist bir karşı-filozof olan iki karakter yaratmakta bulmuştur. Çaprazın ve 4. boyutun kullanımı konusundaki arayışlarına çözüm getiremediği bu dönemde böylelikle resim yapmayı bırakmış¹ ve bu iki karakter aracılığıyla edebi üretime ve felsefe sistemlerinin eleştirilerine yönelmiştir. Bu karakter çeşitliliği bir yandan da van Doesburg’un sürekli yeniyeye, denemeye ve değişikliğe açık kişiliğinin bir göstergesidir.

Van Doesburg *De Stijl*’in Nisan 1920 sayısında ikinci *De Stijl* manifestosunu, Mondrian, Kok ve van Doesburg imzası ile *Edebiyat* adı altında yayınlamıştır. Bu manifesto içerik olarak sözcüğe sadece “betimlemenin, çağrışımın ve öznel duygusallıkların” bir aracı olarak muamele etmiş geleneksel edebiyatın reddi ve sözcüğe içkin gücünü iade etme amacını taşımaktadır. Edebiyatta içeriği ve biçimi kuran sözcük olduğuna göre, sözcük bu görevlerinden azad edilmeli ve “söz dizimi, ölçü tekniği, sayfa düzeni, aritmetik, yazım” gibi araçlarla tınısı, anlamı ve tinsel niteliğini öne çıkaran yeni bir edebiyat anlayışı inşa edilmelidir.²

¹ Van Doesburg resim üretimine ara verdiği bu dönemde uluslararası ilişkilerini geliştirmek amacı ile 1920 sonunda Berlin’e gitmiştir. Burada Bauhaus’un idarecisi olan Walter Gropius’la tanışan van Doesburg, 1921 başlarına Weimar’a okulu ziyarete gitmiş ve bir *De Stijl* dersi vermeye başlamıştır. Van Doesburg Kok’a Weimar’da iyi karşılandığını ve büyük bir devrim yapmış olduğunu yazmışsa da (akt. Baljeu, 1974, 43) Gropius, Bruno Zevi’ye yazdığı bir mektubunda van Doesburg’a bir davette bulunmadığını, van Doesburg’un Weimar’a kendi isteği ile geldiğini, beklentilerinin aksine ona bir öğretmenlik görevi vermeyi asla düşünmediğini, bunun van Doesburg’un saldırgan ve fanatik tavırlarından kaynaklandığını yazmış ve van Doesburg’u görüş farklılıklarına hoş görüsü olmayan dar-kafalı bir kişilik olarak gördüğünü eklemiştir. (akt. Baljeu, 1974,41-43). Lothar Schreyer ise Bauhaus’ta van Doesburg’a öğretmenlik görevi vermeyi Gropius’un başlangıçta düşündüğünü daha sonra kişilik özellikleri nedeniyle fikrinden caydığını ve kendisine bu önerinin yapılmadığını anılarında belirtmiştir. (akt. Baljeu, 1974, 43) Van Doesburg’un ve Gropius’un ifadeleri bir yana, *De Stijl* dersleri Bauhaus’ta ilgi çekmiş ve katılımcı toplamıştır. Örneğin 1921 ve 1922 yıllarında *De Stijl* dergisine katkıda bulunmuş olan Werner Graeff bu dersin takipçileri arasındadır. *De Stijl*’in uluslararası üsluba katkısı ise Mies Van der Rohe’nin mimarisinin asgari olana yönelik tutumunda görülebilir. Van Doesburg’un Weimar’ a yaptığı ziyaretin bir diğer getirisi de, 1924 yılında olmakla birlikte, *Yeni Plastik Sanatın İlkeleri* adlı makalesinin Bauhaus dizisinde bir kitap olarak yayınlanmasıdır.

²Van Doesburg’un sözcüğü bu bağlamda ele almasının Maleviç çevresinden Hlebnikov ve Kruçenyih’in ‘*Olduğu gibi Sözcük*’ manifestosu ile benzerliği hayli ilginçtir (ayrıntılar için bkz. bölüm 3.2. Güneşe Karşı Zafer Operası ve Süprematizm). Van Doesburg’un *Edebiyat* Manifestonun ve X-İmgeler şiirlerinin tam metni ve için bkz. Baljeu,1974, 110-111, 112, 114

De Stijl'in 1920 Mayıs ve Temmuz sayılarında I.K.Bonset imzalı *X-İmgeler (X-Beelden)* adlı dadacı şiirlerin yayınlanması ile I.K.Bonset ilk üretimlerini sergilemiş olur. Bu şiirlerde geçen +, x işaretleri, rakamlar gibi semboller, “-uzay ve-zaman”, “geçmişşimdigelecek” gibi dizeler van Doesburg’un zihninin halen matematik – zaman (4. boyut) - sanat ilişkisi ile ne denli meşgul olduğunu göstermektedir.

Van Doesburg’un dadaya yöneliminin temelinde hiç kuşkusuz dadanın devrimci, yıkıcı ve tanımlanamayan, çeşitliliklerle dolu karakteri yatmaktadır. Van Doesburg 1923 yılında *De Stijl*'de yayımladığı *Dada Nedir?*¹ adlı makalesinde, dadanın entelektüel olarak anlaşılır bir şey olmaktan ziyade tecrübe edilmesi gereken bir niteliği olduğuna, bir sanat hareketi değil bir yaşam görüşü olduğuna dikkat çekmiştir. Van Doesburg bu metinde, sanat, felsefe, din, politika gibi kavramların insanlığın tüketimine sunulan ürün etiketlerinden farkı olmadığı, bu nedenle dadanın bunları reddettiğini, dadanın en temelde dogmaya karşı olduğunu, madde-zihin, kadın-erkek gibi ikilikleri, gelişmeye dayalı bir evrim kavramını yadsıdığını, doğayı çürümekte olan bir leş gibi gördüğünü, insanı “üç boyutlu yanılısamalara hapseden optik ve durağan bakış açısını hareketlendirdiğini”, bu nedenle de “dördüncü boyutun en güçlü tezahürlerinden bir olduğunu” eklemiş ve dadanın ne olduğunun değil ancak ne olmadığını ifade edilebileceğini belirtmiştir. Van Doesburg’un burada dadanın özellikle ikiliklere, dogmaya, evrim kavramına karşı tavrını övgüyle öne çıkarması, özellikle teozofist evrim kavramını ve Hegelci ikilikleri sanatının ve kuramının en önemli belirleyicilerinden biri haline getirmiş olan Mondrian’a karşı bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda “kadın-erkek” ikiliğinin özellikle vurgulanması dikkat çekicidir.

Başlangıçta yeni-plastik sanatın yayın organı olarak ortaya çıkan *De Stijl*'de 1921 yılında Hans Arp, Kurt Schwitters, Tristan Tzara gibi dadacı isimlerin katılımı çoğunluktadır. 1922 yılında van Doesburg’un ‘I.K. Bonset’in editörlüğünde’ *Mecano* isminde “*Neo-Dada*” alt başlığını taşıyan bir dergi çıkarması üzerine bu yoğunluk azalmıştır. Van Doesburg, bir yıldan biraz daha uzun bir süre yayınladığı bu derginin sayılarını, yeni-plastik resme gönderme yapar gibi, sarı, kırmızı, mavi ve beyaz olarak adlandırmıştır. Van Doesburg 1922 ve 1923 yıllarını adı geçen isimler ve eş

¹ Makalenin tam metni için bkz. Baljeu, 1974, 131-135

Nelly van Doesburg'la Almanya ve Hollanda'nın çeşitli kentlerinde bir dizi dadacı performans gerçekleştirerek geçirmiştir.

Blotkamp'ın aktardığına göre Kok ve Oud, kişiliğin yaratılmasından beri, Bonset'in van Doesburg olduğunu bilmektedirler. Blotkamp yaratılan bu karakterin, değişken ve şaşırtmacalı kişiliği ile van Doesburg'un Mondrian'ı aldatmak amacı ile tasarladığı bir karakter olabileceği savını ifade etmektedir. Bu sava göre van Doesburg, Mondrian'ın hoş karşılamayacağı görüşlerini, bu karakter yoluyla *De Stijl*'de rahatlıkla ifade edebilmiştir. (Blotkamp, 1982, 30) Mondrian'ın van Doesburg'u Bonset'e karşı uyarılmış olması (Baljeu, 1974, 47) Blotkamp'ın savına geçerlilik kazandırmaktadır.

Van Doesburg'un 1921'de ortaya çıkan fütürist karşı-filozof karakteri Aldo Camini'nin adı *old* (eski) ve *camminare* (İtalyanca gitmek) sözcüklerinden türemiştir.¹ Bu mahlasla van Doesburg “eski gitmeli” ifadesini isimlendirmiş olmaktadır.

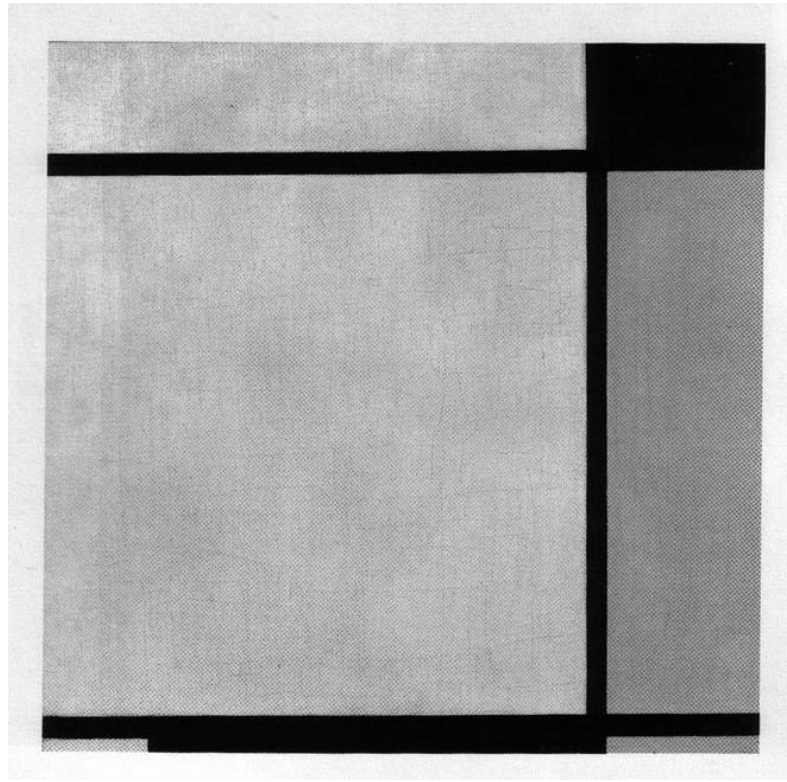
Van Doesburg, Aldo Camini adı ile *De Stijl*'in Haziran 1921 sayısında *Caminoscopy: Bir kalıp ya da Sistem Olmaksızın Karşı-Felsefi Yaşam Görüşü* başlığını taşıyan bir makale yayınlamıştır. Burada sistematik bir varsayımı izleyen bir felsefenin ancak şarlatanlık ya da çocuksuluk olabileceğini iddia etmiştir. (akt. Baljeu, 1974, 113) *De Stijl*'in tasarım ve kuruluş dönemlerinde çok önemseydiği ve bütün *De Stijl* katılımcılarına okumalarını önerdiği ve tez, antitez, sentez ilişkisi ile ortaya konan diyalektiğini sanat tarihine uyguladığı² Hegel başta olmak üzere, *De Stijl* katılımcılarının hemen hepsi için önemli isimler olan Fichte, Kant ve Schopenhauer'un felsefelerini modası geçmiş sistemler olarak görmüş ve keskin eleştiriler yöneltmiştir. *Caminoscopy* adını verdiği felsefesi dahilinde, fütürist karşı-felsefeci Giovanni Papini'ye atıfta bulunarak Schönmaekers'ın, Hegel'den türettiği, her şeyin karşıtlardan oluştuğu savını da eleştirerek bunun, başka, ileride gelişecek bir felsefe ihtimalini yok saydığını ileri sürmüştür. (akt. Baljeu, 1974, 46-47)

1925 tarihli *Gri ve Siyahlı Kompozisyon, Resim No:2* (Şekil.2.60.) Mondrian'ın artık sadece gönderdiği makalelerle de olsa *De Stijl* hareketinin bir parçası olduğu

¹ Ancak Van Doesburg asla fütürizmin sadık bir izleyicisi olmamış, fütürizmin hareketi tekrar ve ardillik yoluyla ve doğacı gerçeklikte temsil etmesini hareket kavramının doğasına aykırı bulmuştur. Onun fütürizme ilgisi daha ziyade geçmişin reddi ve makine estetiğine yöneliktir.

² Klasisizmi tez, Barok'u antitez ve Moderni sentez olarak tarif etmiştir. (Overly, 1991, 42)

dönemde yapılmış son eserler arasındadır. Mondrian, kendisi için de bir yenilik olan bu tuvalde üç renk olmayanla basitleştirmenin sınırlarında bir kompozisyon meydana getirmiştir. Tuvali soldan sağa ilerleyen iki ve yukarıdan aşağıya bir çizgi ile bölmüş olan Mondrian gri ile hafif bir koyuluk verilmiş olan beyazı ve grinin açık bir tonunu siyahla birlikte kullanmıştır. Çizgiler her yönden tuvalin sonuna kadar ilerlerken, sol ve sağ alt köşede siyahla kesilmemiş ucu açık iki ayrı gri kullanılmıştır. Siyah çizgiler alanları tuvalin içinde birbirinden ayırsa da, kenarlarda hiçbir düzlem sınırlandırılmamıştır. Tuvali dikey ve yatay kesen siyah şeritler böylece birbirine karşıt dört düzlem yaratmıştır. Özellikle büyük beyaz alanla, sağ üst köşedeki küçük siyah alanın yarattığı kontrast dikkat çekicidir. Beyazın dışa doğru yayılımı siyahın derinlik duygusuyla karşılaşıncı boyutlar arasındaki farklılık da ortadan kalkmış, dinamik bir denge meydana gelmiştir. Buradaki kontrastı karşılayacak biçimde, beyazın tuvalin alt kesiminde tamamen açık bırakılmak yerine siyahla kesilmesi, sağ taraftaki gri ile beyazı dengeye kavuştururken bir yandan da resmin sağlamlığını pekiştirmektedir. Bu eser elemanların azami tutumlu kullanımı ile yaratılabilecek zenginliğin bir betimidir.



Şekil 2.60: Gri ve Siyahlı Kompozisyon, Resim No:2 1925, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 50 cm, (Kunstmuseum, Prof. Max Huggler-Stiftung, Berlin)

Van Doesburg'un dördüncü boyut kavramına olan ilgisi nedeniyle, *De Stijl* hareketinin ve dergisinin başlangıcındaki ilkelerinden uzaklaşması ve katılımcıların birer birer dergi çevresinden ayrılması sürecinde, yeni-plastik sanatın iki fikir babası van Doesburg ve Mondrian birbirine neredeyse karşıt yönlerde ilerlemeye başlamışlardır. Van Doesburg, Mondrian'ın sanatta gereksiz bulduğu dördüncü boyut, yani zaman ögesini ifade edebilmek için, Mondrian'ın çok büyük bir sertlikle eleştirdiği çapraz unsurunu nasıl kullanması gerektiğinin yollarını bulmak için bu dönemde resmi bırakıp mimariye yönelecektir. Mondrian ise van Doesburg'un modası geçmiş olarak nitelendirdiği Hegel felsefesinden ve Spinoza'nın ontolojisinden meydana getirdiği bir sentezle yeni-plastik resmi, bu resim biçiminin, sanat tarihinde *De Stijl* hareketinden ziyade Mondrian'ın adı ile bir arada anılmasına yol açacak şekilde kendine özgü başka bir yola taşıyacaktır.

Spinoza ve Hegel'in felsefi sistemlerinin izlerini Mondrian'ın yeni-plastik yapıtlarında çok belirgin ve kolay bir şekilde saptamak mümkün olmasa da özellikle ressamın kuramsal metinlerinde bu izleri rahatlıkla takip etmek mümkün olmaktadır. Ancak, sanatçının metinleri rehberliğinde bu felsefi sistemler arasındaki bağlar kurulduktan sonra, yapıtlarda bu izleri saptayabilmek ve yorumlayabilmek olanaklı olmaktadır. Bu nedenle sonraki bölümlerde öncelikle Mondrian'ın metinleri ile Spinoza ve Hegel'de rastladığımız kimi felsefi kavramların bağlantısını irdeledikten sonra bunların yapıtlarındaki izdüşümleri tartışılacaktır.

2.3.3.3. Spinoza'nın felsefi sisteminin Mondrian'ın yeni-plastik sanat kuramı ve yapıtları ile ilişkisi

Mondrian'ın 1917 yılında kaleme aldığı *Resimde Yeni Plastik* adını taşıyan ve yeni-plastik resim kuramına temel bir açıklayıcı rehber niteliği taşıyan metinde de zikrettiği ve *De Stijl* kitaplığında önemli bir yeri olan *Benedict Spinoza*'nın (1632-1677) etkileri Mondrian'ın geometrik resim dilinde görülmektedir. Hollandalı filozof ontolojisini açıkladığı temel yapıtı *Etika*'yı geometri bilimini örnek alarak ve onun sistemini kullanarak meydana getirmiştir.

Spinoza, insanın edilginlikten kurtuluşunu ancak usallıkta ve usallık yoluyla kendimizin ve nihayetinde mümkün olduğunca cevherin bilgisine ulaşmasında gören ve insanın ancak bu biçimde kendi varlığını meydana getirebileceği savına dayanan sistemini, matematik ve mantığın yöntemi ile önermeler ortaya koyarak, onları

ispatlayıp birbirine ulayarak bir problemi çözer gibi inşa etmiştir. Spinoza *Etika*'da özetle, aklın bu bilgiye mutlak olarak ulaşmasını mümkün görmemekle birlikte, kendimizin bilgisine, dolayısıyla cevherin bilgisine giden yolun haritasını kurgulamayı amaçlamıştır.

Spinoza tüm felsefesinin temeline koyduğu cevher terimini, varolması tabiatı gereği olan, dolayısıyla bir başka varlık tarafından yaratılması mümkün olmayan ve kendi kendinin nedeni olan, etkinliği yalnız kendisi ile gerektirilmiş olan, her tür sıfatından önce gelen, sonsuz ve eşsiz bir kavram olarak tanımlamıştır. Spinoza'nın anlayışında bu cevher Tanrı'dır. (Spinoza, 2004, 31-37)

Cevher doğası gereği sonsuz olmak durumundadır ve cevher kendinin nedeni olduğundan, başka bir şeyce meydana getirilemeyeceğinden ikinci bir cevherin varlığı söz konusu olamaz.¹ (Spinoza, 2004, 34-37) Spinoza bu tek ve sonsuz cevheri, Tanrı'yı, mutlak yetkinliğe ve sonsuz sıfatlara sahip olarak açıklamaktadır ve bu sonsuzlukta var olan her şey onun özüne aittir. (Spinoza, 2004, 32, 43) O, şeylerin yalnızca başlangıç nedeni değil, varlıklarının sürüp gitme nedenidir de. (Spinoza, 2004, 58) Spinoza bu bağlamda doğayı, evreni, yaratıcı ve yaratılmış tabiat adları ile iki başlıkta değerlendirmiştir.

Yaratıcı tabiat deyince kendi başına var olan ve kendi başına tasarlanan şeyi, başka deyişle ezeli ve sonsuz bir özü ifade eden cevherin sıfatlarını ya da hür neden olarak göz önüne alınması bakımından Tanrıyı anlamak gerekir. Yaratılmış Tabiat deyince, Tanrının tabiatın zorunluluğu, başka deyişle sıfatlarında her birinin zorunluluğu ile ya da Tanrıda olan ve Tanrısız ne var olabilen ne de tasarlanabilen şeyler gibi görülen Tanrının sıfatlarının bütün tavırlarının zorunluluğundan çıkmış her şeyi anlıyorum. (Spinoza, 2004, 61)

Bizim cevheri, tanrıyı algılamamız, idrak etmemiz mümkün değildir, ancak sıfatları ya da yüklemeleri ve bu sıfatların görünür tavırları ile bir fikir sahibi olabiliriz. Spinoza'nın sisteminde özel bir terim olan tavır, filozof tarafından, cevherde değil de, başka şeyde var olan ve onun yardımı ile tasarlanan şey olarak tanımlanmaktadır. (Spinoza, 2004, 32)

¹ Aynı tür cevherden iki tane olması için bunlardan birinin diğerini nedenlemesi gerekir, ancak cevher dışsal olarak nedenlenemezdir; cevherin niteliği tek olduğundan, başka bir türde cevher de mümkün olamaz. Şu halde bölünmesi halinde cevher mutlak yetkinliğini yitireceğinden, bölünebilir bir şey de değildir, o halde cevher tek olmalıdır. (Spinoza, 2004, 43-46)

Spinoza her ne kadar açık bir şekilde ifade etmemişse de, 1656 yılında Musevi cemaatinden kovulmasına da yol açmış olan ve ardından gelen filozoflar ve felsefecilerce ulaşılmış kanaat, Spinoza'nın bu Tanrı/cevher kavramı ile semavi dinlerin kabul ettiği bir Tanrı modeli yerine, doğa ya da geniş ölçekte evrenin işleyişine ilişkin bir model kurgulamış olduğu yönündedir. Nitekim bu modelde yaratıcı cevher özgür bir iradeye sahiptir, ancak bu "ol deyince olduran" keyfi ya da öznel bir irade değil, tamamıyla doğasının zorunluluklarından kaynaklanan bir iradedir.¹ Başka bir deyişle Spinoza'nın doğasında her şey bir başka nedene bağlıdır ve bir oluşumun, etkinliğin sonucu bir başka oluşumun nedeni olmaktadır. Bu doğa hareket ve durağanlık ilişkisine göre yönetilir. Sanıyoruz, günümüz insanı için bu sistemin modern bilimin keşfettiği evrenin fizik yasaları karşısında naif olmakla beraber, ne kadar isabetli bir kavrayış ve açıklayış olduğunu algılamak zor olmayacaktır.

Bu bağlamda Spinoza'nın tavrılaşmalar olarak adlandırdığı şeyleri, –sürekli etkileşim içinde olan bir zincirleme tepkime bütünlüğü olarak- doğadaki/evrendeki her türlü oluşum, dönüşüm olarak açıklamak mümkündür. Spinoza bu süreç içerisinde tanımlamanın niceliğe değil, niteliğe dair bir edim olduğunun, bu nedenle tümel bir tanımlamanın mümkün olmadığını, bir tanımın ancak tek bir şeyin doğasına yönelik olduğunun özellikle altını çizmektedir. Bu tanım zorunlu olarak tanımlananın varlık nedenini kapsamalıdır. Çünkü aynı şeyden asla iki tane olamaz ve gerçek bir tanım sadece bir varlığı kuşatır. Tanımı gereği cevher sonsuz olduğundan, onun tanımlanmasını sağlayan, onu ifade eden sıfatlar ve tavrılaşmalar da sonsuzdur, ancak cevher dışında her şey sonludur, doğal olarak sıfatları ve tavrılaşmaları da sonludur.² (Spinoza, 2004, 38-47)

Spinoza cevherin tarafımızca kavranmasına olanak sağlamış olan iki ana sıfatından söz etmiştir: düşünce ve uzam. Doğada gördüğümüz, idrak ettiğimiz her şey bu sıfatların tavrılaşışından ibarettir. Uzam sıfatının tavrılaşışları doğada kendini tikel

¹ Spinoza'ya göre sırf kendi tabiatının zorunluluğu ile var olan ve etkinliği yalnız kendisi ile gerektirilmiş olan şey hürdür. (Spinoza, 2004, 32) Bu bağlamda sadece cevher ya da Tanrı özgürdür, ancak bu özgürlük keyfi, değişken bir özgürlük değil, zorunluluklara bağlı olan bir özgürlüktür. Evrenin yasalarca yönetilen iradesidir.

² Spinoza tanımın niceliksel geçerliliği olmadığını, bir üçgenin tanımının, belirli sayıda üçgeni ve onların her birinin doğasını değil, onun basit tabiatını ifade ettiğini söyleyerek ispatlamaya çalışır. Üçgenin üç köşeli oluşunu onun varlık nedeni olarak işaret eder. (Spinoza, 2004, 39) Bu durum bir önermenin ispatlanması konusunda geometrik biçimlerin ve ilişkilerin kullanılmasının, Etika'da sıklıkla rastladığımız örneklerinden biridir.

şeylerde göstermektedir; bu tikel şeyler, cisimler, tavırları sürekli hareket ve durağanlıkla birbirlerini nedenlerken daimi bir değişmeye ve olumsuzluğa sebep olmaktadır. (Spinoza, 2004, 90-92) Bu olumsuzluk dolayısıyla doğanın tikel varlıkları mutlak olamaz, onlar sonlu ve bozulmaya elverişlidir. Bedenimiz bir anlamda, bu tikel şeylerden bileşik olduğundan (Spinoza, 2004, 95-97) ve onların tavırlaşmasının içinde bulunduğu ve daima onların etkisine maruz ve edilgin kaldığından uzam sıfatının bir parçası, görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. (Spinoza, 2004, 107) Bu tikel şeyleri algılayarak, gözlemleyerek zihnimize oluşturduğumuz eksik, bulanık ve düzensiz bir izlenime bulanık bir deneyden gelen bilgi adını veren Spinoza, cevheri kavramak için burada üç basamaklı bir bilgi sistemi belirlemiştir.

Bazı kelimeleri işitince, okuyunca, şeyleri hatırlamamız¹ ve kendileri ile onları hayal etmemize yarayan fikirler benzer fikirler kurmamıza ait belirtilerle, şeylere ait bu iki görüş tarzına birinci cinsten bilgi ve sanı ya da hayal gücü diyorum.²

Şeylerin özellikleri hakkında fikirlerimiz ve ortak kavramlarımız olduğundan bu tarza akıl ya da ikinci cinsten bilgi diyorum.

Tanrının bazı sıfatlarının şekilli özü hakkında uygun fikirlerden şeylerin özü hakkındaki fikre yayılan bilgiye sezgili bilgi diyorum.

Burada birinci cinsten bilgi yanlışlığın biricik sebebidir ve ikinci ve üçüncü cinsten bilgi zorunlu olarak doğrudur, bunlar bize doğruyu yanlıştan ayırmayı öğretir. (Spinoza, 2004, 113-114)

Ayrıca hayal gücü şeyleri olumsal olarak algılamaya ve değerlendirmeye müsait olduğundan ve cevherin dolayısıyla her şeyin varlığı zorunlu neden olarak iradeye bağlı olduğundan, hayal gücü bize kaçınılmaz olarak yanlış bilgi verirken, ikinci türden bilgi –buna bilimsel bilgi demek olanaklıdır- yani aklın gösterdiği, her şeyi zorunlulukları içinde algıladığından doğru bilginin yolu, uslamlamanın yoludur. Şu halde bilimsel bilginin verileri ile hareket eden akılla ulaşılan bilgi ruhu etken oluşa taşıyacak yöntemdir. Nitekim var olan her şey cevherin bir tavırlanışı olduğundan,

¹ Spinoza hafızayı, insan bedeninin dışındaki nesnelerin doğasını kavrayan bir fikirler zincirlemesi olarak tanımlamaktadır. Bedenin etkileniminin ardından meydana gelen tepkimeler zincirlemesi buna göre ruhta bir bir izlenim oluşturmaktadır, ancak bu izlenimler şeylerin doğasını kavrayan ve açıklayan fikirler değildir. (Spinoza, 2004, 100)

² Spinoza hayal kavramını şu sözlerle tanımlamıştır: “Bize onların şekillerini tasvir etmeseler bile, dış cisimleri bize hazır gibi tasvir eden insan teninin duygulanışları şeylerin imajıdır (hayalidir). Ruh şeyleri bu tarzda temaşa ettiğinde, o hayal ediyordur.” Burada Spinoza yetkin bir bilgiden değil, gelip geçici bir izlenimden söz etmektedir; bu izlenim, hayal eksik ve yanıltıcıdır; o ruhun değil, bedeninin edindiği bilgidir, aklın burada hiç bir müdahalesi yoktur. Bu bağlamda burada iradeden ya da özgürlükten bahsetmek mümkün değildir. (Spinoza, 2004, 98-99)

ruhumuz ve dolayısıyla aklımız da buna dahildir, değişen sadece görünürdeki tavrıdır ve doğa özünde hep değişmez kalır, (Spinoza, 2004, 130) bu açıdan da cevherin fikirleri zorunlu olarak hakikattir. Onun tavrı olarak ruhumuzdaki hakikati keşfetmek aklın görevidir. (Spinoza, 2004, 116) Böylelikle, her ne kadar değişkenliklerin, tavrılaşmaların ardında gizli, örtülü bir bilgi de olsa cevherin bilgisine ulaşmak mümkündür.

Mondrian'ın teozofist kuramlardan etkilenimini tartıştığımız bölümde Mondrian'ın bilgiye ulaşmanın teozofist adımlarını benimsemiş ve bu adımları *Evrım* (Şekil.2.8) tablosunda sembolize ettiğine değinmiştik, kısaca hatırlarsak teozofist kurama göre tinsel bilgisine ulaşmak için ilk adım imgelem, ikinci adım esin ya da aydınlanma üçüncü adım ise sezgisel bilgi sayesinde gerçekleşmekteydi. Teozofist kuramın bilgiye ulaşmada belirlediği bu adımların, Spinoza'ya göre bilginin üç adımı ile paralelliklerinden hatta özdeşliğinden söz etmek mümkündür. Söz konusu bölümde yine Schönmaekers'in Hegelci bir temele oturan, dolayısıyla karşıtlıklara dayanan plastik matematiğinde özellikle uzam ve zaman karşıtlığının, yaşamın belirleyicisi, yaratıcısı olan çatışmaya sebebiyet veren karşıtların en temel olanlarından biri olarak değerlendirildiğine de değinmiştik. Daha önce teozofist kuramlarda da, bir takım koşullar yerine getirildiğinde tümelin mutlak bilgisine erişmenin imkânlı olduğuna işaret etmiştik. Hatırlayacak olursak Schönmaekers bu karşıtlıklardan uzamı doğayla, doğal gerçeklikle paralel olarak nitelendirmekte ve zamanı ise algının ve zihinselliğin zamansallığından dolayı düşünce, ruh veya tin ile koşut değerlendirilmektedir.

Teozofistlerin bilgiye ulaşma konusundaki kavrayışlarının ve Schönmaekers'in uzam-zaman karşıtlığına yaptığı vurgunun Spinoza'nın sistemi ile benzerliği açıktır. Teozofist geçmişi nedeniyle bu kavramlara aşina olan ve bilgiye ulaşma arayışında bu bakış açısının doğruluğunu halihazırda kabul etmiş olan Mondrian'ın, Spinoza'nın doğayı matematik bir düzen içerisinde yorumlayan sisteminde yeni-plastik kuramını beslemekte ve biçim dilini desteklemekte yardım alabileceği bir kaynak bulmuş olduğu söylenebilir. Mondrian'ın sanat kuramının ve eserlerinin kaynağında mutlak ve kavranabilir bir evren algısını açıkça görmek mümkündür. Spinoza'nın ancak sıfatlar yoluyla sonsuz ve mutlak cevher hakkında fikir edinilebileceğini ileri sürmüştür, buna karşın Mondrian da hemen bütün kuramsal metinlerinde ancak doğanın görünür değişkenliğinin ötesine geçmiş olan ve burada

örtülü olanda evrenin gerçek yapısının kavranabileceğini ve karşıtlıklar üzerine kurulu bir resim diline sahip olan yeni-plastiğin bu kavramının aracı olabileceğini vurgulamıştır.

Spinoza'nın sonsuz ve zorunlu cevher kavramına uygun olarak Mondrian evrende bir kesinlik ve belirliliğin mevcudiyetine dikkat çekmiş, buradaki dengeli ilişkinin anlaşılması ile evrenin bilgisine erişileceğine işaret etmiştir. Hegelci düşüncenin sanat kuramında ve yaşam felsefesinde etkili bir biçimde yer aldığı Mondrian'a göre tinin gelişen farkındalığı ve kültürü ile bütün sanatlar, çağdaş insanın bu yapıyı idrak etmeye başladığı modern zamanlarda bu dengeli ilişkilerin plastik yasasını oluşturmak amacındadır. Yeni-plastik resmin bir manifesto biçiminde sergilediği bu dengeli ilişkiler tine uygun olan tümel, uyumu, birliği en saf biçimde ifade etmektedir. (Mondrian, 1987, 29)

Spinozacı sonsuz/tümel ve zorunlu cevherin bilgisine bir rehber kılmak istediği yeni-plastik resminde Mondrian böylece, bu en olgun döneminde, Hegelci tümele doğru evrilme sürecini ifade etme girişiminde, Spinoza ontolojisinin açıklanmasında temel kavramlar olan sıfatlar ve onların tavırlanışlarını, yatay ve dikeyin renk düzlemleri ile ilişkilerinde –ki bu ilişkiler aynı zamanda Hegel diyalektiğinin karşıtlıklarına da karşı gelirler- simgeleştirerek bu iki felsefi sistemi sentezlemiş olur. Böylece yeni-plastik sanata en temel misyonu, bu evrensel-tümel olanın ve onu anlamamızı sağlayan dengeli ilişkilerin kavrayışına ulaşmak, insanı saltık bilgiye yöneltmek için bir nevi rehber olma misyonu vurgulanarak verilmiş olur.

Dengelenmiş ilişkiler yoluyla birlik, uyum, tümellik, doğal alandaki çeşitlilik, çokluk, tekillik arasında plastik olarak ifade edilir. Doğada birlik sadece örtülü biçimde sunulmuştur. Dengelenmiş ilişkilere yoğunlaşırsak doğadaki birliği görebiliriz. Ancak, birliğin tam bir plastik ifadesi yaratılabilir, yaratılmalıdır, çünkü görünür gerçeklikte doğrudan aşikar değildir. (Mondrian, 1987, 30)

Yeni-plastik resim Spinoza'nın öngördüğü gibi matematik ve geometrinin prensiplerinden hareket etmekte, bir anlamda uslamlama, akıl yoluyla görünmeyi, tümel olanı görünür kılmayı hedeflemektedir. Spinoza'nın ikinci türden bilgisi şu halde, Mondrian'a göre yeni-plastik resmin gösterdiğini tam olarak görebilince mümkün olacaktır.

Tümelin temsili, felsefenin de öğrettiği gibi, tekilliğimiz tarafından örtülmüş olsa dahi insan ruhunun en özünü biçimlendirir. Tümel artık dışarıda içimizde olduğundan daha kati ve belirli değildir. (Mondrian, 1987, 31)

Sanatçıda bulunan tümel onu, kendini kuşatan tekilliğin içinden geçerek görmeye, tekil olan her şeyden arınmış düzeni görmeye sevk eder. Bu düzen örtülüdür. Şeylerin doğal görünümü az çok değişken biçimde evrilmiştir: gerçekliğin kurulumunda ve çokluğunda kati ve belirli bir düzen göstermesine karşın, bu düzen sıklıkla açıkça görülmez. Ancak biçimlerin ve renklerin karmaşık yığınınca gizlenmiştir. Bu doğal düzen talimsiz gözlere doğrudan görünmeyebilir, yine de bu dengeli düzen, ona bakanda en derin uyum duygusu şeklinde ortaya çıkar. Bu duygunun derinliği, bu kişinin içsel uyumunun derecesine bağlı ise, bu dereceye kadar bir dengeli düzen bilinci söz konusudur. Bakan kişi kozmik uyumun bir oranda bilincini edindiğinde, sanatsal mizaç uyumun saf bir ifadesini, dengeli düzenin saf bir ifadesini gerektirecektir. (Mondrian, 1987, 32-33)

Bakan kişinin bu bilinci edinmesi ise, şüphesiz sevgili bilgi yoluyla kavranan tekilliklerin ardındaki gizli tümel yasayı, zorunlu düzeni akıl yoluyla idraki ile olacaktır. Bu idrake giden yolda, Spinoza'ya göre insanın özellikle bir takım yanlışlardan kaçınması gerekir. Bunlardan biri de insanın ruhunun hür olduğu şeklindeki yanılgıdır. Cevherin iradesinden farklı olarak ruhta hür bir irade mevcut değildir. Hürriyet yanılgısı, nedenlerin, dolayısıyla varolan her şeyin cevherin/evrenin zorunluluğunun sonucu ve her şeyin tabiatına bağlı olduğunu bilmemekten kaynaklanmaktadır. (Spinoza, 2004, 109) Bu esaretin sebebi ise ruhun dışsal etkilenimler¹ karşısında edilgin² olmasıdır. Spinoza'ya göre bu etkilenimler sevinç ve keder³ başlığı altında toplanabilecek bir takım duygulardır. (Spinoza, 2004, 180-196) Bunlar bir dış uyarandan kaynaklanabildiği gibi, ruhun neden olduğu bir durum da olabilirler. İlk durumda etkilenim edilgin, ikincisinde etkin olacaktır.

¹ Çalışmamızda kaynak olarak aldığımız Hilmi Ziya Ülken çevirisinde orijinalinde affection olan sözcük, duygulanış olarak türkçeleştirilmiştir. Ancak Spinoza affection terimini beden dışsal kaynaklardan maruz kaldığı ya da kendinin sebebi olduğu her türlü etkiyi ve bununla birlikte bu etkinin neden olduğu süreci işaret ettiğinden, doğrudan alıntı yaptığımız bölümler dışında bu terimi etkilenim sözcüğü ile karşılamayı uygun bulduk.

² Spinoza'nın edilginlik olarak ifade ettiği bu durum Mondrian'da insanın görünen doğaya bağımlılığı, onun etkilerine tabi yaşaması sebebiyle benliğini ve hürriyetini kazanamaması sonucu ortaya çıkan *trajik* kavramında yansımaları bulmaktadır. (Mondrian, 1987, 93)

³ Spinoza sevinç başlığı altında olumlu kabul edilebilecek arzu, sevgi, eğilim, şevk, umut, emniyet, gelişme, haz, iyi gözle bakış, şefkat vb. etkilenimleri, keder başlığı altına da kin, tikslenme, umutsuzluk, haset, pişmanlık, utanç, korku gibi kavramları yerleştirmiş. Özne-nesne ilişkisi çerçevesinde bu duyguların-etkilerin nedenlerini ve yapılarını analiz etmeye uğraşmıştır. Sevinç, insanı etkenliğe taşıyan her türlü etkilenimin ortak başlığı olabilecekken, keder, eksik ve bulanık bilginin sebep olduğu edilginin sonucu olarak işaret edilmiştir. (Spinoza, 2004, 129-196) Şu halde sevinç üçüncü cinsten bilgi yoluyla yetkinlik kazandıktan sonra ulaşılan duygudur. (Spinoza, 2004, 282)

Nitekim ruh ancak edilgin etkilenimi, yani edilgiyi nedeni ile birlikte tam olarak idrak edip uslamlayınca etkin bir duruma gelebilir. Bu etkinlik insana kısıtlı ancak gerektirilmiş bir irade de sağlar. Bu bağlamda irade ve zihin özdeş kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü algılayan ve uslamlayan ve böylece bilgiye ulaşan zihin iradedir. Bundan ayrı olarak etkilenimlere bağlı kalmış, böylece beden ruh birliğini sağlayamadığından bedenün yoksunlukları ile yetinen bir varoluşa yönelmiş olan ruh, eksik ve kederli olacaktır; çünkü o, bilgiyle değil, hayalgücü ile idare edilir. (Spinoza, 2004, 104-106)

Nitekim insan değişmez cevherin varlığını paylaşmaz, doğadaki bütün tikel şeyler gibi, insan da bir tavrılanış, bir değişkendir¹. İnsan ruhunu meydana getiren fikrin nesnesi beden olduğuna göre, ruhun bu nesneyi tanımaya, kavramaya engel bir durum kabul edilemez. İnsan bedenün, dolayısıyla etkilenimlerinin ve edilmelerinin bilincine varınca mutlak olanı kavrama olanağı elde eder. (Spinoza, 2004, 86-89) Böylece bu değişkenliği ancak cevherle ortaklığı olan düşüncede, usda yok olur. Cevherin tavrılanışları her ne kadar çok ve değişken olsa da, hakikat tektir, sonsuz ve değişmez olan, kendini nedenleyen cevherdir. Görünen bütün değişkenliklerin ardında mevcut bir birlik vardır, bu cevherin birliğidir. Bu, Mondrian'ın düşüncesinde trajik olanın, tekil olanın ötesine geçilebildiğinde, yani öznel zaafardan kurtulunup, nesnel aklın idraki ile ulaşılan değişmez, mutlak tümel birliktir.

Spinoza felsefesinde ruhumuz olumsuzluğun parçası olan beden karşısında, bu ikiliğin zorunlulukla ilintili kısmını oluşturduğundan mutlak bilgiye ulaştığı oranda cevherin sonsuzluğuna dahil olma olanağını barındırmaktadır. Nitekim ruh, akli barındırdığından, aklın yolu tek ve cevhere doğru olduğundan o, uzamın değişken tekillikleri karşısındadır, cevherin düşünce uzamına dahildir. Ancak Spinoza ruhu asla semavi dinler ya da idealist felsefede tanımlandığı gibi bedenün sonluluğu gerçekleşikten sonra varlığını sürdürecektir bir kavram olarak görmez. Onun varlığını sürdürmesi, ancak zihinsel-iradî süreçte, bilgiye ulaştıkça cevherden pay alması koşuluyla ve oranında mümkündür. Aralarında bir nedensellik ilişkisi bulunmamakla yani ruhun bedenün bir üretimi olarak düşünülmemesi ile beraber, bedenün ruhun biricik dolaysız nesnesi olduğu göz önünde tutularak, Spinoza düşüncesinde beden

¹ Spinoza bütün tekil şeyleri oluşturan maddenin her yerde özdeş olduğunu kabul etmektedir, şu halde farklı tavrılanışlar akıl tarafından aralarında modal fark olan özdeşlikler olarak kavranınca cevherin, dolayısıyla evrenin niteliği anlaşılabilir. (Spinoza, 2004, 49-50)

ve ruh birbirine birbirine koşut kabul edilmiştir. Beden ve ruh her ne kadar bir ikilik oluşturuyor olsalar da, onlar bir ikiliğin hem birbirini bütünüleyen, hem de birbirinin karşıtını meydana getirerek destekleyen parçaları addedilmiştir.¹ Aşağıda yaptığımız alıntılar, onun beden ve ruhu nasıl kopmaz ve bütünüleyici gördüğünü özetlemektedir.

Ruh kendi kendisini ancak bedenın duygulanışlarının fikirlerini kavraması bakımından bilir.
(Spinoza, 2004, 102)

Ruhta fikirlerin düzen ve bağlantısı nasıl bedenın duygulanışlarının düzen ve zincirlemesine göre kurallanıyorsa, buna karşılık, bedenın duygulanışlarının düzen ve bağlantısı da ruhta şeylerin düşünce ve fikirlerinin düzen ve bağlantısına göre kurallanır. (Spinoza, 2004, 266-267)

Mondrian'ın kuramında Spinoza'nın bu anlayışının izlerini bir defa daha açıkça görmekteyiz. Ona göre modern insan bu beden, ruh, zihin birliğini idrak etmiş ve doğada bütün ilişkilerin bu temele, karşıtlıkların ilişkisine ve birliğine dayandığını algılamıştır. İnsanın bilinci, derin düşünme yoluyla bütün şeylerin varoluşunun dengeli ilişkiler yoluyla belirlendiğini idrak edip belirsizlikten kesinliğe doğru ilerlediğinde bu birlik anlayışı daha kati bir biçimde açığa çıkacaktır. Nihayet bu birlik fikri zaten tümel bilinçte dolayısıyla bizim zihnimizde de mevcuttur. (Mondrian, 1987, 28-30) Burada Mondrian'ın Spinoza'nın özel terimlerine kadar neredeyse özdeş bir kavrayışı benimsediği ve savunduğu açıktır. Spinoza'da düşünce ve uzamın aynı cevherin sıfatları olarak özdeş kabul edilmeleri, karşıtlıkların ilişkileri yoluyla teşkil ettikleri birlik fikri arasındaki ortaklık açıktır. Bundan başka, Mondrian'ın derin düşünme kavramı Spinoza'nın, ikinci türden bilgisine yani uslamlamaya koşut bir yapı sergilemektedir. Spinoza'da hayal gücü adını alan bilginin, Mondrian'da değişken doğadan edinilen izlenimin belirsizliğine, kesinlik kavramının ise Spinoza'nın mutlak zorunluluğuna paralel tasarlanması aşıkardır. Spinoza'da, ruhun bedenın etkilenimlerini kavraması ve böylece ruh beden birliğinin

¹ Spinoza *Etika'nın Ruhun Tabiatı ve Kökü Üzerine* adlı ikinci kitabında ruhun düşünme gücünün zorunluluğu ile Tanrıda, cevherde mevcut olduğuna değinmiş olmakla (Spinoza, 2004, 101) beraber, eserin son kitabı olan *Zihin Gücü veya İnsanın Hürlüğü Üzerine*'de hemen hemen sadece insanın etkilenimlerin açık seçik fikrini edinerek edildiden kurtulacağı, böylece nefisini de dengelemeyi – bedende nefis ya da iştaha, ruhtaki iradeye karşılık gelmektedir, ancak irade etkenken, nefis edildindir -öğrenerek (ki ahlaklılık kazanmanın ve erdeme ulaşmanın yegane yolu budur) hem kendisi hem de dışsal tikellikler üzerinde etkin hale gelerek cevherin sonsuzluğundan, zorunlu ancak özgür iradesinden pay alma mertebesine ulaşacağı, böylelikle cevheri (Tanrı, Doğa, Evren) kavrayarak özgürleşeceği savını ispatlamaya uğraşmıştır. Yine bu bölümde bedenın sonluluğu ve ruhu nasıl bütünülediği uzun tartışmalar ve kanıtlamalarla ortaya konmaktadır. Nitekim beden nihayete erince hatırlamalarla, edildilerle gelen bilgi, hayal gücü ortadan kalkacak, geriye kalan saltık olandan edinilebilmiş olan bilgi olacaktır.

sağlanması ile edilmelerin yerine ussal olana bırakması gibi, Mondrian birliğin kesin bir biçimde görülmesini, dikkatin tümel olana yoğunlaşması ile tekillik ve tikelliğin resmin ifade dilinden çıkmasının, tümel bilincin açık bir biçimde ifade olunmasının yolu olarak nitelenmektedir. (Mondrian, 1987, 30) Tümel olanın bu ifadesini ise ancak ve ancak tekil görünümünden, tikellik ve değişkenlikten, Spinoza'nın dili ile söylersek tavırlaşmalardan ve etkilenimlerden arınmış soyut sanat başarabilir. Bu artık edilginliklerden kurtulmuş nesnel bir aklın sanatı olacağı için trajik olan ortadan kalkmış olacaktır. Amaç edilginliklerden, trajik olandan, doğanın yanıltıcı görünümünden kurtulmak olduğundan, bunun yolu elbette doğacı bir sanat olamaz. Tümeli, tümelin bilgisini yakalamak isteyen sanat, bu zorunluluk sonucu soyut olmalıdır. Bu bağlamda yeni-plastik sanat,

Tümeli –her şeyin özünü- ifade etmek için nesnelere tikel görünümünü dışarıda bırakır; bu nesnenin olumsuzlanması değildir, şeyleri daha bütüncül ifade etmenin yoludur. (Mondrian, 1987, 33)

Mondrian, adeta Spinoza'nın vasiyetine sahip çıkarak matematik ve felsefeye dayalı bir soyut resim dili kurguladığında, amacı hiç tartışmasız şeylerin doğasını tüm gerçekliğiyle, doğanın, tümelin özünü ifade ederek betimlemektir. Böylece, Spinoza'nın cevherinin iki görüntüsü olan dışsal uzamla içsel düşüncenin yani dışsal doğanın ve tinin birliği sağlanmış olur ki, bu da cevherin, evrenin anlaşılmasının en dolaysız yolu olma amacındadır. Mondrian'a göre soyut, tıpkı matematiksel olan gibi, belirgin bir biçimde olmasa da bütün şeylerin içinde mevcuttur.

Resim aracılığıyla sanatçı, matematiksel olarak tümel olanın görünümünün, saf estetik ifade olarak bütün güzellik duygularının özü olduğunun bilincine varır.¹ (...) Yeni-plastik, mutlak-soyutla doğal ya da somut-gerçek olanın arasında durur, bu nedenle soyut gerçektir. (...) O, estetik olarak yaşayan plastik temsildir: içinde her iki zıtlığın diğerine dönüştüğü görsel ifade. Soyut-gerçek resim estetik-matematik bir biçimde yaratabilir, çünkü ifadenin matematiksel araçlarını barındırır. (Mondrian, 1987, 35)

Yeni-plastik, geleceğin üslubu, sadece insanın daha derin içselliğini değil, olgunlaşan dışsallığını (doğallığını) da ifade eder. İçselliğin ve dışsallığın bu daha dengeli evrimi, bu bölünemez ikilik arasındaki uyumlu ilişki kesinlikle yeni üslubu yaratabilendir. (...) Böylece soyut olmakla beraber gerçek bir ifade doğar. Gerçektir, çünkü şeylerin içeriği ve görünümü açığa çıkarılmıştır: içerik, çünkü belirlilik ve kesinlikle ifade edilmiştir; görünüm, çünkü, o doğal olandan doğar ve doğanın özünü korur. (Mondrian, 1987, 34)

¹ Bu bilincine varış süreci, Spinoza'nın terminolojisinde etken oluşun sevinci ile ifade edilmektedir.

Spinoza yukarda sözünü ettiğimiz beden-ruh birliği kavramı ile, Tanrı veya doğayı tek cevher olarak niteleyen, bu nedenle de temelde monist bir bakış açısına dayanan sisteminde, cevheri, tümel tekliği anlamının ve ona ulaşmanın yöntemi olarak düalizmi göstermiş olmaktadır. Nitekim tekil şeyleri kavramadan (doğanın tavırlanışlarını, bedeni vs) edilmeleri netleştirmek ve onlardan kurtulmak mümkün olamaz. O halde bedeni ve doğayı yadsımak şöyle dursun, önce onun kavrayışını sağlamaya uğraşmak gerekir ve ancak bunu başardıktan sonra ruhu ve daha sonra cevheri kavramak olanaklıdır. Daha önce de söylediğimiz gibi, Spinoza ruhun, bedenin ölümünden sonra varlığını sürdürdüğünü kabul etmez. Ruh ancak üçüncü türden bilgi yoluyla sonsuza karıştığı –ki zaten var olan her şey gibi kökeninde cevherin parçasıdır- ölçüde bakidir, başka türlü mümkün olmadığı gibi saçmadır.

Spinoza'nın semavi dinlere ve özellikle Platoncu felsefeye yönelik eleştirisi Tanrı kavrayışında açık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Spinoza'nın Tanrısı kuşkusuz özgürdür, ancak burada özgürlük kavramı serbest keyfiyet anlamında anlaşılmalıdır. Onun özgürlüğü, cevher olması, kendinin nedenine haiz olması, dolayısıyla bütün tikelliklerin ve tümelliğin bilgisine sahip olması ve varlığı için muhtaçlığı ya da bağılılığı olan hiçbir ilkenin ya da başka bir cevherin var olmayışı sebebiyledir. Ancak bu özgürlük kesinlikle olumsal değil, aksine zorunlu bir yapı göstermektedir. Bu zorunluluğu, yaratılmış tabiattaki sonsuz zorunluluk ilişkilerinden çıkarmak aklın görevidir. Burada aklın en büyük rehberi matematik bilimi olacaktır, nitekim matematik bize tabiatın tek bir amaca yönelik hareket etmediğini göstermektedir. O halde tasarlanan bu amaç-neden ilişkisi insan zihninin kuruntularının ve eksik, bulanık bilgisinin sonucudur. (Spinoza, 2004, 71-72) Tanrının belli bir amacının olması ve edimlerini ona yönlendirmesi, onun bir şeylerden yoksun ve muhtaç olduğunu işaret eder ki, bu da yaratıcı mutlak cevher kavramını yadsımak anlamına gelir. Şayet Tanrı mutlaksa o halde özellikle de insan merkezli hesaplara girişmeyecektir. İyilik ve kötülük, mitolojide, semavi dinlerde ve özellikle Platoncu felsefede, insanın lehine ve aleyhine olan kavramlar olarak tanımlanır ki, Tanrı'nın iyiyi insan için yaratması ve onun hizmetine vermesi, kötüyü de, insan ona ibadette veya imanda kusur ettiği için bir tehdit ya da ceza olarak yaratmış olması, yine Tanrı'nın insanın ibadet, iman ve edimine muhtaç olduğu ve yasalarını, edimlerini insanın edimlerine göre belirlediği, müdahaleci bir tavırla tikellerin tavırlaşmalarını duruma göre değiştirdiği anlamına gelir ki, bu yine cevher

kavramının yadsınmasıdır. Çünkü bu tasavvur biçimi, insanın, öznenin merkeze yerleştirildiği, öznel algının biçimlendirdiği bir tasavvurdur. Bu Tanrıyı cevher olmaktan çıkarmak ve insansı nitelikleri olan, bununla beraber insan karşısında hayal gücünü aşan derecede güçlü ve yetkin bir varlık olarak tasarlamaktır. Bu aklın değil, ancak hayal gücünün üretimi olabilir. Çünkü bu anlayış edilmelerinin temelinde neden olarak Tanrı'yı bulmaktadır. Şu halde ne iyinin, ne kötünün, ne de güzel ve çirkinin Tanrı ile bir bağlantısı olamaz. Tanrı'yı bu öznel bakışla görenler, aklın gözünü açıp bedeni ve diğer tikel şeyleri akılla kavranması mümkün varlıklar olarak görememiş, her şeyde varolan zorunlu, mekanik kuruluş yerine, bütün varlıkları doğaüstü nedenlere bağlamak ihtiyacı duymuşlardır.¹ Bu türden inançları izleyen insanlar tarih boyunca, bütün tikel öğeleri ile birlikte tabiatı, kendilerinin var etmemiş olduklarının farkındalığı ile kendi hizmetlerine verilmiş kabul etmişlerdir. Bu da şu anlamı doğurmaktadır ki, bu kişilere göre, kendinde yetkin cevher olan Tanrı'nın asıl ödevi insanın hizmetine verecek, onların rahatlığını sağlayacak yaratılar meydana getirmektir. Spinoza'nın eleştirdiği bu Tanrı anlayışı her şeyin temeline asıl cevher olan Tanrı'yı değil, insanı yerleştirmektedir. (Spinoza, 68-76) Oysa her şeyin temelinde zorunlulukla olduran Tanrı/cevher kavramı vardır ve bu cevher matematiğin rehberliği ile anlaşıldığında bütün evreni olanaklı olduğu ölçüde tanımak ve anlamak mümkündür. Çünkü,

(İnsanlar şeyleri) açıkça tanımış olsalardı, kanıtları matematik, yani herkesi kendine çekme gücü değil, ikna etme gücü olurdu. Tabiatı açıklamak için halkın kullandığı bütün kavramlar hayal gücünün tarzlarından ibaret olmakla ve hiçbir şeyin tabiatını anlatmamakla kalmaz, fakat hayal gücünün kuruluş tarzından doğarlar. Bu nedenle halk bize şeylerin tabiatının ne olduğunu öğretmekten ziyade kendi hayalinin yapısının ne olduğunu öğretir. (Spinoza, 2004, 75)

Mondrian'ın 1917 tarihli metninde benzer biçimde inanç sistemlerini eleştirdiğine tanık olmaktadır. Mondrian modern çağın getirdiği yeni kültürün, tümel olana açık olgun bireyin kültürü olacağını savunmakta ve geçmiş çağların kültürünü eleştirmek amacıyla eklemektedir:

Bugüne kadar kültür dönemleri, belirli bir birey kitlelerin içindeki tümeli uyandırdığında ortaya çıktı. Özel kişiler, azizler, kutsal kişiler, insanı sanki onun dışındaymış gibi tümeli

¹ Spinoza bu ifadesi ile Tanrı'yı doğa ile özdeş gördüğünü, her türlü tavrıların da doğaüstü olmak bir yana tam da doğanın kendi zorunlu tabiatı sonucu meydana gelen evrilmeler olduğunu işaret etmektedir. Ayrıca, Tanrı'nın insanların edimlerine göre tavrı alamayacağını savlayarak Spinoza, ceza ve ödül prensibine dayanan ahiret kavramını, dolayısıyla bedeninin ölümünden sonra ruhun varlığını sürdüreceği düşüncesini de yadsımış olmaktadır.

tanıma ve hissetmeye götürdüler. (...) Ancak özellikle tekilliğe bu geri dönüş yüzünden, tekillik birey olarak insanın içinde olgunlaştı ve onun içinde tümelin bir bilinci gelişti. Bu nedenle, bugün sanatta tekil kesinlikle ve belirlilikle tümel olarak ifade edilebilir. (Mondrian, 1987, 35)

Bu sözler Mondrian'ın modern çağın insanının bir aracıya, bir inanç sistemine ihtiyaç duymadan, kendinden yola çıkarak, akli yoluyla dünyayı tanıyarak, görünür hayali, değişkenlikleri aşacağına, tekil akıl yoluyla evrensel-tümel saltık cevheri kavrayacağına güvenini ifade etmektedir. Ona göre,

Modern insan içsel olanı dışsal olanla ve dışsal olanı içsel olanla dengede görmeye muktedirdir, o ilişki yoluyla her iki karşıtı da bilir. Gerçek modern insan bu yolla kesinlikle şeyleri bir bütün olarak görür ve hayatı kendi bütünlüğünde kabul eder: doğa ve tin, dünya ve inanç, sanat ve din, insan ve Tanrı'yı birlik olarak. (Mondrian, 1987, 48)

Bütün bu ifadelerde Spinoza'nın etkisi açıktır. Spinoza'nın cevheri kavrayabilmek için bize sunduğu uzam ve düşünce sıfatlarına geri dönecek olursak burada Mondrian'ın yeni-plastik resminin, tümel olanı kavramada iki temel aracını bulabileceğimizi de görmüş oluruz. Nitekim Mondrian'ın en temel biçimsel aracı olan, tümel-tekil, eril-dişi, etken-edilgen, zaman-uzam gibi karşıtlıkları simgeleyen dikey ve yataya koşut olarak gördüğü tin ve beden Spinoza'da düşünce ve uzam sıfatlarına aittirler. Spinoza'da tin ve beden birbirinden ayrı düşünülemez. Tinsel olanı, tümeli, cevheri kavramak için önce bedeni, onun değişkenliklerini, tavrılanışlarını anlamak gerekir. Buna göre zihin/tin bedeninin fikridir, düşüncesidir, bedense zihnin varlık alanı, uzamıdır. Zihinde her uzamlı şeye, her tavrılanışa karşılık gelen bir fikir vardır ve fikirlerin düzen ve bağlantısı ile şeylerin düzen ve bağlantısı aynı kökenden gelmekle kalmayıp özdeşirler. Bu köken şüphesiz kendinin de olmak üzere herşeyin nedeni olan cevherdir. Beden ikincildir, ama onun kavranışı gerçekleşmeden ruhun kavranışı gerçekleşemez, sonuçta cevherin bilgisine yaklaşabilmek için bu iki basamağın aşılması gereklidir. Cevher tümel teklittir, ancak cevherin kuruluşu ve düzeni bir zihin-beden, düşünce-uzam birliğine ve ilişkisine dayanmaktadır. Ancak her şey kendi terimleri ile tanımlanabileceğinden Spinoza felsefesinde cisimler, uzamın tikel tavrılanışları, fikirlerle açıklanamaz. Şeyler düşüncenin tavrılanışları gibi ele alındıklarında, bütün tabiat düzeni ve nedenler bağlantısı düşünce sıfatı ile yani fikirlerle açıklanmalıdır; uzamın tavrılanışları olarak ele alındıklarında ise tabiat düzeni uzam sıfatı ile açıklanmalıdır. (Spinoza, 2004, 84) Nasıl düşünce sıfatını fikirler yani zihin ile açıklıyorsak,

cisimleri yani uzamın tikel tavrırlanışlarını göstermek için elimizde iki temel araç vardır: devinim ve durağanlık. Devinim ve durağanlık her türlü tavrırlanışın dolaylı sebebi¹ olduğu gibi, tavrırlanışları, dolayısıyla uzamı ve cevheri anlamının da araçlarıdır. Fikirler kadar uzamın bu araçları da bizi hakikatin bilgisine ulaştıracaktır, çünkü nihayetinde düşünen cevherle uzamlı cevher bir ve aynı şeylerdir. (Spinoza, 2004, 83)

Bir kaç istisna dışında burada yaptığımız hemen bütün alıntılarını Mondrian'ın yeni-plastik anlayışının temel bir referans metni olan *Resimde Yeni-Plastik*'ten aldık. Çünkü, bu metin hem sonraki metinlerinin bir özeti niteliğini taşımakta hem de felsefi okumaların ağırlığının en çok hissedildiği metin olarak göze çarpmaktadır. 1917 tarihli bu metinde öngörülen resimsel dil ancak sonraki yıllarda uygulamada yerini bulmuştur. Bu da bize Mondrian'da kuram ve uygulamanın başlangıçta eşzamanlı ilerlemediğini göstermektedir. O önce felsefe ile sanat anlayışını oluşturmuş, ilerleyen yıllarda öngördüğü bu biçimsel tavrı gerçekleştirme yoluna gitmiştir. Bu nedenle burada Spinoza sisteminden temellendiğini düşündüğümüz bazı biçimsel unsurları işaret etmek için, tartışmamızı ressamın ilerleyen yıllarda meydana getirdiği eserler üzerinde yapacağız.

Yukarıda göstermeye çalıştığımız gibi Spinoza, saltık bilgiye ulaşmayı insan aklının temel ödevi olarak görmese de, evreni/cevheri anlamak için geometrik bir yapı kurmuş, matematiğin hakikatin idrakinde en büyük araç olduğunu savunmuştur. Mondrian ise teozofist geçmişinden kalma bir tavrırla bu bilgiye ulaşma mücadelesini bir yaşam özevi olarak değerlendirmiş ve yeni-plastik resimlerinde ikiliklere dayalı bir geometrik yapıya dayanarak, sanatını bu bilgiye ulaşmanın bir rehberi haline getirmeyi amaçlamıştır. Onun resim dili duygulardan, değişkenliklerden, kaptislerden, dolayısıyla öznel ve trajik-edilgen olandan arınmış, sadece akla ve düşünceye dair nesnel bir sanat oluşturmak için kurgulanmıştır. Spinoza'nın evreni anlamak için başvurduğu sıfatları bu amaçla resim diline uyarlamıştır: düşünce olarak dikey, uzam olarak yatay ve karşılıklı birliğe götüren ilişkinin sağlanması için, renk elemanlarında ve biçim ilişkilerinde ortaya çıkan hareket, durağanlık ve ritim.

Mondrian'ın 1921 tarihli *Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon* (Şekil. 2.59.) adlı resminde bu ilişkileri tanımlamak mümkündür.

¹ Her şeyin temelde cevher dolayimli olduğu Spinoza felsefesinde asla göz ardı edilmemesi gereken bir noktadır.

Tamamı ile dikey-yatay yönelimin ilişkisine ve renk ilişkilerine dayanan bu eserde neredeyse hiç bir çizginin tuvalin sınırlarına ulaşmadığını görmekteyiz. Bu eser yayılım ve iç dengenin güçlü kuruluşu ile dikkat çekmektedir. Büyük bir kırmızı karenin baskın renginin meydana getirdiği hareket, hareketin içindeki gizil durağanlığı işaret eden etrafındaki keskin siyah konturla zaptedilirken, her iki yanda ucu açık bırakılmış sarının yayılmacılığında karşıt hareketini bulmaktadır. Tuval baştan başa evrenin, hareketlilikleri ve durağanlıkları ile her biri diğerini nedenleyen tekil cisimlerin, en basit özlerine, matematiksel kuruluşlarına indirgenmeleri ile ikili karşıtlıkların ilişkisine yani tümel bilginin özüne çekilmiş gibidir. Bütün konturların birbirlerini kesmeleri, görünürde hareketi kısıtlayıp sonlulaştırıyor gibi bir izlenim verse de bu ilişki, yatay ve dikeyin, ruh ve bedenin, düşünce ile uzamın birbirlerini desteklemeleri, bütünlemeleri ve varoluşlarını çoğaltarak yeni bir yön vermeleri olarak da açıklanabilir. Aynı durum geriye kaçmaya, böylelikle resme başka bir boyut eklemeye eğilimli görünen küçük siyah karenin, onu her yönden kuşatan beyazla ilişkisinde de görülebilmektedir: Sınırlama ve dengeleme ile çoğaltılan bir yaşam ritmi.

Resimde yayılmacı iki aktif rengin, kırmızının ve sarının karşıt dengeleyici, bütünleyici hareketi; beyazla siyahın bu yayılmacı hareketi zapt edip dengeleyen durağanlığı; kırmızı ve sarı kütlelerin konumlandırılışından kaynaklanan dışarı doğru hareketin, sağ alta doğru yerleştirilmiş koyu mavi renk düzleminin ve hemen yanındaki ucu açık kırmızı düzlemin hareketin bu yöne doğru da mevcut olduğunu gösterir biçimde bulunması ile karşılanması bir yandan iç dinamiği bir yandan dengeyi pekiştirmektedir. Burada her unsurun söz sahibi olduğu bir ilişki ve dinamik denge söz konusudur. Siyah konturların tuvalin ucuna varmadan kesilmeleri, adeta sonluluk ve sonsuzluk kavramları üzerine geliştirilen bir zihinsel oyunu sergilemektedir. Spinoza felsefesinden hatırlarsak dışsal dünyada sonlu olan her cisim, nihayetinde sonsuz cevherin bir tavrı ve görüntüsüdür. Kısacası sonlu sadece sonsuzun kavranmasına araç olan bir kavramdır ve özünde sonsuzun parçasıdır.

Bu eserde gördüğümüz siyah konturlar, görünürde kendi sonluluklarına ulaşarak, evrenlerini paylaştıkları diğer unsurlara sonsuzluklarını sergileme olanağı vermektedirler. Ancak bu, sadece bu ilişkinin ilk bakışta görünen kısmıdır. Resme biraz duyumsal biraz zihinsel emekle bakmayı sürdüren seyirci kısa sürede bunun

görünür gerçekliğin yanıltıcılığı ile ilgili bir oyun, bir deneme olduğunu anlayacaktır. Nitekim, düz bir çizginin sonsuz bir doğrunun bir kesiti olduğu şeklindeki temel matematiksel bilgiyi de hatırlarsak, henüz tuvalin sınırına ulaşmadan kesilen bu şeritlerin sadece kendi sonsuzluklarının bir kesiti olduğunu da idrak etmiş oluruz. Ayrıca sonlu görünen bu konturların resmin bütününde yarattığı dinamik denge ve ritim duygusu, resim elemanları arasındaki sürekli tazelenen karşılıklı ilişki nedeniyle, hem resmin içinde sonsuz bir canlılığın göstergesi olmaktadır, hem de gösterdikleri yöne doğru ilişkilerini sürdürdüklerini açık seçik beyan etmemekle birlikte sezdirerek, sonluluğun sadece görünenin yanılması olabileceği düşüncesini duyurmaktadır.

Ritim öznel görü tümel-evrensel görüye evrildikçe daha da içsel olacaktır; bu yeni plastiğin neden büyüme –sürekli olarak ortaya koyduğu bir büyüme- maktadır olduğunu açıklar. (Mondrian, 1987, 39j)

Hiç kuşkusuz bu resmin iç anlamı, iç bütünlüğü bize Spinoza'nın cevheri tanımlamak için verdiği ipuçları kullanıldığında kendini açık etmektedir. Burada en temel anahtar yayılım, başka bir deyişle uzam kavramıdır. Doğanın sıfatı kavranınca tümel tasavvur edilen kuruluş kendiliğinden çözümlenmektedir.

Yayılım –etken esas gücün dışlaştırılması- büyüme, ekleme, yapılanma vs. yolu ile cismani formu yaratır. Yayılım sınırlandığında form ortaya çıkar. Şayet yayılım temelse –çünkü eylem ondan kaynaklanır- o aynı zamanda sanatsal ifade için de temel olmalıdır. Şayet bilinçli bir biçimde temel olarak kabul edilmek için ise, açık ve doğrudan temsil edilmelidir. (...) Böylece yayılım, özel sınırlandırma olmaksızın, sadece düzlemlerin renklerdeki farklılık ve çizgilerin ya da renk düzlemlerinin dikey ilişkisi yoluyla gerçekleştirilir. Dikeylik rengi, onu kapamadan sınırlandırır. (Mondrian, 1987, 38)

Dikeylik düşünceye karşılık geliyorsa, kuşkusuz renk doğadaki tavrılanışın göstergesi kabul edilmelidir. Bu tavrılanış kendini renk ilişkilerinin ve dikeyliğin onu “kapamadan sınırlandırmasının” yarattığı devinimde ve dolayısıyla ortaya çıkan ritimde gösterir. Renk düzlemleri her ne kadar ilk bakışta siyah konturlar tarafından sınırlanıyor görünseler de, dikeyliğin onları sonlandırmadan sınırlandırması ve bütün tuvalin temel kuruluşunu belirleyen dikey-yatay ilişkisi, hareketin tekrarlanan çok yönlü sonsuz akışı nedeniyle bu parçaları aynı zamanda bütünü kendisi kılmaktadır. Tıpkı tavrılanışların ve sıfatların tümelin görünür yüzü olması gibi, renk düzlemleri ve dikeyliklerin yarattığı ilişkinin devinimi, yani tavrılanışı, düşüncenin yardımı ile sonsuzda bütünlenen bu parçaları soyut tümelin bir görüntüsü haline sokar.

Düşüncenin ödevi tümel zorunluluğa müdahale etmek, onu sınırlandırmaya çalışmak değil, onun varlık alanını serbest tutarak, kendi bütünlüğü ve gerçekliği içinde kavramaktır. Ona müdahale etmeden, onunla bir olup çoğalmak, cevheri teşkil etmektir. Burada tümel olan yayılmalarla belirlenir, sınırlanmaz, zapt olunmaz, dolayısıyla da sınırlı algı tarafından değil, düşünce tarafından tanımlanabilir. Bu, matematik düşüncenin rehberliğinde tanımlanmış ve onun aracılığıyla tanınabilen evrenin, hakiki gerçekliğin, geometrinin plastiğidir.

Soyut-gerçek resim estetik-matematik bir biçimde yaratılabilir, çünkü ifadenin tam matematiksel araçlarını barındırır: kesinliğe ve belirliliğe ulaştırılmış renk. (Mondrian, 1987, 36)

Doğada geometrik olarak ortaya çıkan her şeyde, geometrik olanda içkin olan plastik derinlik vardır. Ancak geometrik düz ya da eğri görünebilir. Düz olan, daha doğal olan eğrinin bir yoğunlaştırmasıdır. (...) Sanatta, saf bilinçli kavrayışta olduğu gibi, eğri çizgiyi düzlüğe dönüştürmeliyiz. (Mondrian, 1987, 91)

Burada rengi ve biçimi en basit ve tümel-evrensel kuruluşuna indirgemek ve arılaştırmaktaki temel amaç hiç kuşkusuz tümeli anlaşılır kılmak içindir; bu, biçim ve yöntem açısından Spinoza'nın kullandığı önermeler, tanımlamalar ve kanıtlamalar sistemine koşut, onun yöntemine dayanılarak geliştirilmiş bir üsluptur. Mondrian, tümelin özünde yatan arılığı koalamak ve ifade etmek için resmini arılaştırmanın sınırlarını zorlamıştır.

Şekil 2.61'de görülen *Sarı Çizgilerle Kompozisyon* bu konuda en dikkat çekici örneklerden biridir. Eşkenar dörtgen bir tuval üzerine yapılmış olan eser görünürde birbirine temas etmeyen ve kalınlıkları birbirinden farklı dört sarı çizgiden ve beyaz zeminden ibarettir.

Eserde hiçbir şeyi sınırlandırmıyor görünen sarı bu nedenle kontur olarak değil, resmin tek temel görsel elemanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sonsuzluğa uzanıyor izlenimi veren sarı çizgilerin görünürde kesişmemesi, onların asla birbirleri ile temas etmediği anlamına gelmez. Görünürde ya da görmeyi aslında bilmeyen, düşünmeyen gözün nazarında kesişmeyen bu çizgiler, bu kusurlu nazarın kavrayışı dışına çıkınca birbirleri ile temasa geçeceklerdir; sarının, çizgilerin kalınlıklarındaki farklılaşma ile beslenen gücünün de etkisi ile çoğalttıkları dinamizm ve ritimle azami hareketi ve yayılmacılığı başaracaklardır. Nihayetinde kesişmeleri sonlu hal almaları anlamına gelmez, birbirlerine nedenselik ilişkisi ile bağlı olduklarından onlar

sonsuz yolculuklarına birbirlerini, dolayısıyla tuvali bütünleyerek devam edeceklerdir. Tek resimsel biçim elemanı olarak ortaya çıkan bu sarı çizgilerin aynı zamanda rengi içlerinde barındırması, böylelikle yapıyı meydana getirmesi eserin kendi içinde malzemesi ile sağladığı bütünlüğe, birliğe işaret etmektedir. Karşıt ikiliklerin göze değil, düşünceye sunulması ile meydana getirilen ilişki ve hareket yoluyla sonsuzda sağlanan birlik, böylece burada bir temsil içerisinde sezdirilmektedir.¹



Şekil 2.61: Sarı Çizgilerle Kompozisyon, 1933, tuval üzerine yağlıboya, köşegen 112.9 cm, kenarlar 80.2 x 79.9 cm, (Gemeente Müzesi, La Haye)

¹ Mondrian'ın tuvalinde doğrudan görme yetimize bıraktıkları, bu bağlamda Spinoza'nın ikinci tür bilgisine koşut olarak nitelendirilebilir. Ancak bir sonraki adımda, tuvalin gebe olduğu ilişkilerin zihinsel emekle, düşünceyle keşfedilmesi Spinoza'nın üçüncü tür bilgisine, sezgili bilgi dediği bilme biçimine uygundur.

Doğada dengelenmiş ilişki, doğal biçim ve rengin konum, boyut ve değeri ile ifade edilirken, soyutta, düz çizginin ve dörtgen renkli düzlemin konum, boyut ve değeri ile ifade edilir. Doğada, bütün ilişkilerin tek ana ilişki tarafından idare edildiğini algılarız: uç zıtlıkların ilişkisi. İlişkinin soyut plastiği, bu ana ilişkiyi kesinlikli bir biçimde konumun ikiliği ile, dikey-düz çizgi ile ifade eder. Konumun bu ilişkisi en dengeli olandır, çünkü uç zıtlığı tam bir uyum içinde ifade eder ve diğer bütün ilişkileri kapsar. Bu iki ucu içsel ve dışsalın tezahürü olarak görürsek, yeni plastikte ruh ve yaşam arasındaki bağın kopmamış olduğunu anlarız – yeni plastiği yaşamın doluluğunun inkârı olarak değil, ancak madde-zihin ikiliğinin uzlaşımı olarak görürüz. (Mondrian, 1987, 30)

Duygu ve anlık iki kutup arasında, soyut yaşamın evrildiği doğa ve tin arasında aktiftir. Anlığın ruha doğrudan bir araya geldiği yerde akıl ortaya çıkar ve tümel düşünce doğar. Ruh aracılığıyla canlandırılmış ve tecrübe edilmiş ve böylelikle de duygunun ifadesine dönüştürülmüş olan tümel düşünce soyut-gerçek resmi açığa çıkarır. Bu nedenle, bu sanat plastik olarak tekil düşünceyi ifade eder: o, anlık onun tezahürünü belirli kılsa da, anlıktan doğamaz. Bütün tekil düşünceler tümel düşünce içinde çözünür, tıpkı bütün formların, soyut-gerçek resmin tümel-evrensel plastik araçlarında çözülmesi gibi. Tümel düşünce sadece tümel-evrensel plastik araçlar tarafından belirlilikle ifade edilebilir: biçim daima tekil düşünceyi ifade eder. (Mondrian, 1987, 59r)

Hakiki gerçekliğin plastik ifadesine, dengedeki dinamik hareket yoluyla ulaşılacağı giderek daha açık bir hal almıştır. Plastik sanat, bu dengenin sadece eşit olmayan ancak denk olan zıtlıkların dengesi yoluyla kurulabileceğini doğrular. Dengenin plastik yoluyla açıklığa kavuşturulmasının insanlık için büyük önemi vardır. O, insan hayatı zaman içinde dengesizliğe mahkum edilmiş olsa da, bununla birlikte onun dengeye dayandığını ortaya koyar. Bu dengenin içimizde giderek daha çok canlı olabileceğini gösterir. Gerçeklik bize sadece, onun görünümünün dengesizliği ve karmaşıklığı yüzünden trajik görünür. Acı çekmemize neden olan öznel görüşümüz ve belirlenmiş konumumuzdur. Trajik görüntüler ve duygular, biz insanlar için sadece zaman içinde mevcut olsa da zaman gerçekliktir. Öznel görüşümüz ve deneyimimiz mutlu olmayı olanaksız kılmıştır. Ancak trajik baskıdan, var olan, ancak gizlenmiş olan hakiki gerçekliğin berrak görüşü yoluyla kaçabiliriz. Kendimizi özgür kılamiyorsak, ruhumuzu özgür kılabiliriz.¹ (Mondrian, 1987, 341)

Sanırız Mondrian'dan yaptığımız bu alıntılar, kapsayıcı ve özetleyici nitelikleri ile Spinoza felsefesinin onun evren algısında tuttuğu yerin ve resminin biçimsel dilinin belirlenmesinde Spinoza terimlerinden ne denli pay aldığının bir göstergesi kabul edilebilir. Mondrian metinlerinde Spinoza'nın da işaret etmiş olduğu bir noktaya daha değinmiştir. Spinoza insanın, onu hem içten hem dıştan kuşatan –ruha ilk elden

¹ Mondrian'ın bu ifadesi özellikle, Spinoza'nın sonlu olan ve mutlak özgürlük anlamında özgür olmayan ruhun, 'berrak görüşü' ile sonsuz ve özgür cevherin içinde yer tutacağı şeklindeki tasavvuruna benzerliği ile dikkat çekmektedir.

bilgiyi veren bedeninin zaafı ve ihtiyaçları yüzünden içten ve uzamın tavrılaşmaları ile kurulu dış dünya ile münasebeti yüzünden dıştan- dışsal tavrılaşmaların edilgilerinden kurtulmasının, ruhunu etkenleştirmesinin tam da bu engeller sebebiyle çok büyük çaba gerektiren zahmetli ve zor bir görev olduğuna, ancak bunun olanaksız anlamına gelmediğine *Etika*'nın kapanışında değinmiştir. (Spinoza, 2004, 293) Mondrian da aynı biçimde, kendini sanatsal yetilerinden ve sezgisel bilme becerisinden dolayı bu uzak geleceği öngörüyor addetse de, insan olduğunun ve bir yanı sıra doğaya sınıksız bağlı olduğunun ve halen bir özne olduğunun ve özne oluşun handikaplarının farkındadır.

(...) doğanın görünümünü insani doğamızı etkilemeye devam etmeli, çünkü biz insanız. İnsan olarak hem doğal hem de doğaya karşıt olarak gayri-doğalız. Artık doğayla tamamen bir olacak denli doğal değiliz ve henüz ondan tümüyle bağımsız olacak ve karşısında duracak kadar da tinsel değiliz. (Mondrian, 1987, 93)

2.3.3.4. Hegel felsefesinin Mondrian'ın yeni plastik sanat kuramı ve yapıtları ile ilişkisi

Mondrian, metinlerinde Hegel felsefesine pek az sayıda doğrudan gönderme yapmakla beraber, Hegel felsefesinin Mondrian'ın sanatının dönüşümünde büyük rolü olduğu tartışılmaz. Ancak kuşkusuz, bu dönüşümü, yeni-plastik sanatın ve kuramının oluşumunu sadece bu etkiye bağlamak doğru değildir. Nitekim Mondrian'ın resminde Hegelci diyalektiği akla getiren ikiliklerin ilk defa olarak yatay dikey karşıtlığında ortaya çıkışı, henüz 20. yüzyılın ilk yıllarında Mondrian'ın sıklıkla tekrar ettiği bir konu olan nehir kıyısındaki ağaçların sudaki yansımaları ile meydana getirdiği dikey hattın, kıyının yataylığına kontrastı ile gerçekleşmiştir. (bkz. Şekil 2.6) Bununla beraber, bu karşıtlıklar, 1914-15 yıllarının 'artı-eksi' kompozisyonlarında iyice belirginlik kazanmıştır. Ancak bu dönemde, Mondrian'ın ikiliklerin karşıtlığını kullanması, daha çok biçimsel bir ifade arayışının göstergesidir.

Mondrian'ın M.H.J. Schönmaekers'la tanışıklığının ardından, onun plastik matematiğini anlattığı 1915 tarihli *Dünyanın Yeni Görünümü (Het Nieuwe Wereldbeeld)* ve 1916 tarihli *Plastik Matematiğin İlkeleri (Beginseelen der Beeldende Wiskunde)* metinlerinde teozofi ile harmanlanmış olan Hegelci eğilim, bir anlamda Mondrian'ın resminde sezgisel bir biçimde yerleşmiş olan ikiliklerin bilince taşınmasına da vesile olmuştur. Ancak bu dönemde Mondrian'ın Hegel felsefesi ile

ilişkisi tamamen, Schönmaekers'in kendi söylemine aktardığı biçimde ve ikinci eldendir. Burada Mondrian'ın, bu düşünceleri, Schönmaekers'in kendi öğretisinin unsurları olarak tanımakta olduğunun da altını çizmek gereklidir.

1917 yılında *De Stijl* çevresinin oluşum sürecinde, halen ikinci elden olmakla beraber, özellikle van Doesburg aracılığıyla tanıdığı Hegel felsefesi ve Hollandalı G.J.P.J. Bolland'ın¹ Yeni-Hegelci felsefesi sayesinde, Mondrian'ın zihninde gelişmekte olan düşünceler, kendilerine bir zemin bulmuştur. Böylece Hegel felsefesi bir katalizör vazifesi görerek, bu netleşme sürecinin hızlanmasına katkıda bulunmuştur. Hegel felsefesinin Mondrian'ın kuramı üzerindeki etkisi, kullandığı terimlerin neredeyse bütünüyle Hegel'in terimleri olması dolayısıyla da barizdir. Nitekim Hegel felsefesinin anahtar kelimeleri olan tin, tinsellik, öznellik, nesnellik, tekillik, tikellik, tümellik, mutlaklık gibi terimler Mondrian'ın otuz yıla yayılan metinlerinin hemen her paragrafında kullanılmaktadır.

Paul Crowther, Hegel'in Mondrian üzerindeki etkisini tartıştığı *Mondrian'da Soyut- Gerçek Diyalektiği* adlı metninde Mondrian'ın 'diyalektik' terimini kullanmadığına işaret ederek, Mondrian'ın kuramı, bununla beraber zıtlıkların çekişmesi ve uzlaştırılması etrafında yoğunlaştığı için, bu kuramın başlıca itici gücünün diyalektik olduğuna (Crowther, 1997, 130) dikkat çekmektedir.

Mondrian, Hegel felsefesinin, karşıtlıkların sav ve karşı-sav olarak bireşime ulaşmaları, bu bireşim uyarınca karşıtların birbirlerini kapsayarak birbirlerinin tekil varlıklarını ortadan kaldırmaları ve aynı zamanda yükseltmeleri süreci olarak saptanmış olan diyalektiği², 1917 yılından başlayarak ölümüne kadar resim dilinin temel ifade aracı olarak kullanmış ve yeni-plastik kuramın temeline de yine bu ilkeyi yerleştirmiştir. Yeni-plastik resmin en temel biçim unsurları olan dikey ve yatay düz çizgiler, içsel-dışsal, nesnel-öznel, bireysel-kolektif, erkek-dişi, tin-doğa, tümel-tikel, zaman-uzam, tin-beden, nesnellik- öznellik vb. karşıtlıkların simgesi olarak kurgulanmış, bütün tümel ilişkileri, çelişki ve diyalektik ilişki sonucunda tinsel-tümel

¹ Hollandalı dilbilimci, filozof, ilahiyatçı, G. J. P. J. Bolland (1854-1922) Alman İdealizmi uzmanıdır ve Hegel'in yapıtlarının Flamanca'ya çevirisini yapmıştır. Leiden Üniversitesi'nde Felsefe Profesörlüğü de yapmış olan Bolland 1898 yılında *Hegel: Tarihsel bir Araştırma (Hegel: Eene Historische Studie)* ve 1904 yılında *Saf Akıl: Bilgeliliğin Dostları için Bir Kitap (Zuivere Rede. Een Boek voor vrienden der Wijshheid)* kitaplarını yayımlamıştır. Crowther, Mondrian'ın Bolland'ın bu ikinci adı geçen kitabının 1912 baskısını okumuş olduğunu belirtmektedir. (Crowther, 1997, 130)

² Bu durumu Hegel diyalektiğinin temel bir ilkesi olan *Aufhebung* sözcüğü karşılamaktadır. Türkçede tam bir karşılığı olmayan ve *aufheben* fiilinden türeyen sözcük, Almanca'da hem saklamayı, hem ortadan kaldırmayı, sonlandırmayı hem de bir şeyi, bir durumu aşmayı, yükseltmeyi ifade etmektedir.

birliğe taşıyan göstergeler olarak kullanılmıştır. Burada diyalektik sözü, Hegel felsefesine açık referansı yanında, dikey ve yatayların kesişmesi ile sağlanan fiziksel temas sonucu gerçekleşen karşılıklı etkileşimin, Mondrian'ın metinlerinde çok sıklıkla belirttiği biçimde dikey¹ ve yatay² unsurlarla sağlanan bir biçimsel etkileşimin ötesinde, sav, karşı-sav ve bireşimlerle kurulan bir evren tasavvurunu, tümelin, yani hakikatin temsilini, en temelde de yaşamın karşıtlıklar yoluyla anlaşılması gereğini ve yeni-plastik sanatın, yaşamın tümel yarasını yine karşıtlıklar yoluyla kurguladığını işaret ettiği için kullanılmaktadır. Mondrian bu anlayışının, ikinci elden de olsa, Hegelci kökenini *Resimde Yeni Plastik* metninde, Yeni-Hegelci Bolland'a atıfta bulunarak açıkça belirtmiştir:

Yeni, yaşamda ve sanatta belirlilikle ortaya konmadan çok önce, felsefenin mantığı antik bir gerçeği açıkça ortaya koydu: Varlık sadece karşıtı yoluyla ortaya konabilir ya da bilinebilir. Bu görünür olanın, doğal somutun, görünür doğa aracılığıyla değil, ancak karşıtı yoluyla bilinebileceğini işaret eder. Modern bilinç için bu, görünen gerçekliğin sadece soyut-gerçek plastik yoluyla ifade edilebileceği anlamına gelir. (...) Hepimiz biliyoruz ki, dünyada hiçbir şey kendi içinde ya da kendisi yoluyla tasarlanamaz; ancak her şey karşıtı ile karşılaştırılarak değerlendirilir. (...Bolland, *Saf Akıl*) (Mondrian, 1987, 44)

Hegel *Estetik* yapıtında, Mondrian'ın bu tavrına paralel biçimde, sanatın amacını, duysal sanatsal biçimlenme içerisinde hakikati görünüşe çıkarmak, uzlaştırılmış karşıtlığı ortaya koymak, böylece sonunu ve amacını kendi içinde, tam da bu ortaya koyma ve görünüşe çıkarmada bulmak şeklinde belirlemiştir. (Hegel, 1998, 55)

Mondrian, varoluşun, dolayısıyla gelişmenin kökenini ikili karşıtlıklarda bulmuştur:

Her şeyin içinde madde ve güç, eril ve dişi ilke arasındaki çatışma vardır. İki şey arasındaki denge mutluluk demektir. Buna ulaşmak, kısmen biri soyut diğeri gerçek olduğu için zordur. Çatışma yoluyla hayat başlar, değişim zorunludur. (Mondrian, 1987, 17)

Bu çatışma kuşkusuz diyalektik bir karşılaşmadır, Crowther'ın da işaret etmiş olduğu gibi bu diyalektik,

Olayların sunulmuş bir tek taraflı ifadesinden (sav), olayların bu ifadesine karşı çıkan yeni bir anlayışa (karşı-sav) geçişi icap ettirir ve sav ile karşı-savın kendi karşıtlıkları içinde, daha yüksek bir diyalektik birlikte (bireşim), birbirini karşılıklı tanımlayan unsurlar olarak kabul edildiği bir durumda çözümler. Hegel gibi, Mondrian da bunun, doğal olarak sunulmuş biçimlerin 'kaptisli' olan görünürdeki birliğinden, içsel soyutlama ya da genelleştirme

¹ Eril eleman, tin, zaman, içsel, nesnel gibi kavramların göstergesi

² Dişi eleman, beden, doğa, uzam, dışsal, bireysel, öznel gibi kavramların göstergesi

yoluyla, hakikat, daha yüksek ve daha belirgin (yani, açık) bir biçim içerisinde ortaya çıktığında, sonuç olarak gerçekleşen bir dışsallaşmaya doğru bir hareketi karakteristik olarak icap ettirdiğini görür. (Crowther, 1997, 133)

Mondrian'ın mutluluk sözü ile kastettiği denge hem kendi sanat anlayışında hem de Hegel felsefesinde iki aşamada söz konusudur. Hegel'de bu ilk olarak, tinin, kendinden karşı savını çıkarmadığı durağanlık anındaki, yani bir anlamda kendinden doğayı, görünür gerçekliği çıkarmadığı andaki gizil durumdur.

Hegel varlığı gelişen, ilerleyen bir süreç olarak nitelendirmiştir, bu süreç bir ilkenin kendini gerçekleştirme sürecidir. Hegel'in metinlerinde bu ilke, yer yer tin, ide, kavram, bilinç, Tanrı, us gibi isimlerle adlandırılmıştır. Saltık tin bütün evrenin temel özü ve kendinde varlıktır, onun etkinliği bütünüyle içsel bir etkinliktir. Kendi tinsel içeriğini kendinden türeten saltık tin, kendinde yansımış nesne olarak dışsal varoluşunu nesnel dünyada gerçekleştirir. Tinin kendi bilincine ve özgürlüğüne ulaşması diyalektik bir süreçtir: Tin, sav olma aşamasında, sonsuz gizil gücü dolayısıyla her tür olanağı içinde barındıran kendinde bir varlık olarak bulunur. Tin, karşı-sav ve kendini gerçekleştirme aracı olarak özünden dışarı çıkarak doğayı oluşturur. Bu özden uzaklaşma, yabancılaşma, bu aşamaya karşı-sav niteliği kazandırır. Yabancılaşmanın, çelişmenin ortadan kalkması için tin doğayla bütünleşmeli, böylece bireşimi tamamlamalıdır. Bu aynı zamanda, zorunluluğun egemenliğinde olan doğa ile özgür iradenin egemenliğindeki düşün evreninin bireşimidir. Bu bireşimin ardından tin, her şeyde mevcut hale gelir, ancak bu, tinin kendi tözünde eksilmesi anlamına gelir ki, felsefenin ödevi bu eksikliği gidermek, tinin tözsel varlığını yeniden kurmaktır.

Tin bizzat sonluluğu kendi olumsuzluğu olarak kavradığında kendi sonsuzluğunu kazanır. Sonlu tinin bu hakikati mutlak tindir. (Hegel, 1998, 93)

Böylece buradan doğan mutlak tin, mutlak idea, Mondrian'ın deyimi ile gerçek ve nihai 'mutluluk' anıdır, salt tinsellik. Bu tinselliğe geçişin tek aracı ise ikiliklerin karşılıklı ilişkisidir.

Soyut-gerçek resim arındırılmış doğayı ve arındırılmış tini, bir olmuş olarak ifade eder. Soyut-gerçek resimde doğacı olandan soyut olana geçişi, saf olmayan (dış) doğadan, saf içsel doğaya ve saf olmayan tinden saf tine (tümel olana) bir geçiş olarak görürüz. Soyut-gerçek resim, bu ikilik birliği içermesine karşın, onun -zamanda-göreliliğini ve çok belirgin bir ikilik olduğunu gösterir. Çünkü dik açının konumunun ikiliğinde; dik

karşıtlıkların ikiliğinde, bizler en uç karşıtlıkları görürüz: doğal (dışı) eleman ve tinsel (eril) eleman. (Mondrian, 1987, 56)

Burada Mondrian'ın işaret ettiği, karşıtlıkların salt görünür nitelikleri ile değil ilişkileri bağlamında düşünülmesi gerektiğidir. Çünkü, sadece ikilik unsurları olarak ele alındıklarında, onlar, kendi tekil varlıkları içerisinde, Hegel'in tabiri ile sadece kendi karşıtını, olumsuzunu yaratmış sonlu tinlerdir. Ancak karşılıklı ilişkileri sonucu birbirlerini kapsayacak, böylelikle hem birbirlerinin tekil varlığını ortadan kaldıracaklar hem de onu yükselteceklerdir.¹ Mondrian, *Resimde Yeni-Plastik* adlı metninde doğrudan Hegel'e gönderme yaparak, insandaki tümel içsellik, onu yeni ve derin ve ne kendinde ne de karşıtında durağan olduğu gibi, her biri diğerini kendinde yok eden, ruh ve doğanın karşılıklı etkileşiminden doğan bir içsellik sevk ettiğini söylemiştir. (Mondrian, 1987, 48i) Mondrian'ın burada ifade ettiği karşıtını kendinde yok etme açık bir şekilde *Aufhebung*'un ortadan kaldırma anlamına işaret etmektedir. Zira, bu ortadan kaldırmanın ardından bu unsurların birbirini içererek yükselmesi gelecektir, birlik doğacaktır.

Olumlu ile olumsuzun birliği mutluluktur. Daha olumlu olanla olumsuz olan bir varlıkta birleştiğinde, o daha da mutlu olacaktır. Bu sanatçıda çok barizdir. Erillik ve dişilik bir arada². (...) Sadece olumlu ya da sadece olumsuz olmak mutsuz olmaktır. Çünkü olumlu olumsuz olmadan var olmaz ve böylece diğerini arar. (Mondrian'ın Not defterlerinden, akt. Seuphor, 1956, 178)

Mondrian'ın olumlu öge ile olumsuz öge arasında kurduğu bu birleşime yönelen bu ilişki, Hegel'in mantık felsefesine bir çok açıdan paralellik göstermektedir.

Hegel'in yine diyalektik yapı üzerine kurduğu mantığında savı, belirlenimsiz, yalın, dolaysız varlık, karşı-savı ise saltık olumsuzluk olan, belirsiz, içeriksiz yokluk oluşturur. Varlıkla yokluk ayrı olmalarına karşın ayrılamazdırlar. Varlığı düşünmek için insan zihni yokluğun bilincine muhtaçtır, bu nedenle varlık yokluğu bir şekilde kapsamak durumundadır. Bu birleşimden ise Hegel'in oluş tabiri ettiği durum ortaya çıkar, bu, her nesnenin, tekil varlığın ve onların geniş ölçekli ilişkilerinin kesintisiz değişme, gelişme, bir durumdan diğerine geçme sürecidir. Oluş böylece varlıkla yokluğun birbirlerini yadsımlarını ortadan kaldırır. Burada birleşimin ortaya

¹ *Aufhebung*

² Çünkü Mondrian'da sanatçı cinsiyetsizdir. (Mondrian'dan aktaran Seuphor, 1956, 117)

koyduğu, bu çelişmenin hem saklanması hem ortadan kaldırılması yolu ile sağlanan bir yükseliştir, aşmadır.¹ (Hegel, 1996, 118-130)

Mondrian'ın daha önce de üzerinde tartıştığımız *Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon* (Şekil. 2.46) adlı eserinde Hegel diyalektiğinin izdüşümünü görmekteyiz. Burada birbirlerini geometrik düzende belirleyen ve böylelikle oluşu kurgulayan karşıtlıklar ve resimde dünyevi yaşamı görünür kılan ışığın temsili olarak renk düzlemlerinden başka hiçbir unsur yoktur.

Eserde renk alanlarının biçim ve ton açısından çeşitliliği görünür dünyanın çeşitliliğini bilinçli değilse de duysal olarak sezdirirken ve devamlılık yayılma duygusunu güçlendirmektedir. Ayrıca yatay ve dikey elemanların renk düzlemlerini güçlü bir vurguyla sınırlandırması, olumsuzluk duygusunu ortadan kaldırmakta ve resme bir sistem kazandırmaktadır. Bu sistemde tek bir merkez, başlangıç ya da son olmadığı gibi simetri de mevcut değildir.

Resimdeki bütün unsurlar merkezin ve simetrisinin yokluğuna karşın, dengeli ve uyumlu bir düzenin parçasıdır. Bazı renk düzlemleriyle birlikte, bazı yatay ve dikeylerin de tuvalin sınırları içerisinde sonlanmamış olması, resmin içindeki dinamiğin, devinim ve oluşun sürekli kendi içinde tazelenmesi izlenimini vermektedir. Tuvalin biçiminin eşkenar dörtgen olması, kare ve dikdörtgen tuvalerin yarattığı katılık duygusunu yumuşatmakta, başlangıç ve son gibi kavramları tamamen dışarda bırakmamıza sebep olmaktadır. Nedenini, amacını ve aracını içinde barındıran bir sistem, adeta bir mantık sistemi meydana getirmektedir.

Nitekim Mondrian'ın sanatı nihai bir mutlak'ı işaret etme kaygısının yanında, temel olarak bu mutlak'a gidiş sürecini, yani ikiliklerin karşıtlığı yoluyla tümelliğe doğru bir 'oluş' sürecini, süreç yoluyla nihayeti gösterme amacındadır. Onun resimleri tek bir anın betimi olmadıkları gibi, anlık bir kavrayışın nesnesi de değildirler. Bu resimler, biçim unsurlarındaki ve bütünde ilk bakışta algılanan olağanüstü yalınlığa karşın, yatay ve dikey örüntülerin ana renklerle belirtilmiş düzlemlerle ilişkilerinin devamlı biçimde çoğaldığı, böylelikle yeni olasılıklar doğurduğu, sürekli olarak -tinin gizil gücünün, karşıtı yoluyla sürekli kendini beslemesi gibi - akışı beslediği sonsuz zengin bir biçim dilini sergilemektedirler. Harry Cooper'ın *Mondrian, Hegel, Boogie* makalesinde belirttiği gibi:

¹ *Aufhebung*

Bu, Mondrian'ın 'oluş'a değil, 'varlık'a değer veren Platoncu bir idealist olduğu ve eserinin birdenbire, aşkın bir anda deneyimlenmesini istediği şeklindeki kabul edilmiş görüşün aksidir. (Cooper, 1998, 121)

Cooper, aynı makalede Mondrian'ın 1922 tarihli *Yeni Plastikizm: Onun Müzikte ve Geleceğin Tiyatrosunda Gerçekleştirilmesi* adlı denemesinde yer alan şu ifadeye dikkat çekmektedir.

Yeni-plastik resme bakarız ve ardal ilişkileri algılarız; bütünsel izlenimin ardından, gözlerimiz onun karşıtlıklarına, karşıtlıklardan düzleme kayar. Bundan bir tekrar değil, ancak, bizde sabitlenmiş olan bütünsel izlenim yoluyla sürekli olarak (*telkens*) yeni ilişkiler doğar. (Mondrian'dan aktaran Cooper, 1998, 122)

Bu noktada Mondrian'ın sanatında, estetik bağlamında anti-Hegelci bir tavırla karşılaşmaktayız: Görsel bir sanat eseri olan resimde zamansallık ögesi ile. Hegel müzik ve şiirin resmi geride bırakmasının bir nedeni olarak lirik niteliklerini işaret etmiştir. Hegel'e göre, şiir duygu ve fikirleri oldukları gibi değil, değişimlerinde, ilerleyişlerinde, yoğunlaşmalarında, artışlarında gösterebildiğinden, bu durum ona zaman içinde çeşitlenebilirlik niteliği kazandırır. Öte yandan, bu şiirsel elemanın resimde duruş ve yüz ifadesinde anlatılan içsel duyguda olması, resmi özellikle kaçınması gereken bir soyutlamaya iter, resim şiirin bu öznel karakterini ustalıklı kullanamayacağı için, kuruluk ve yavanlığa düşer. (Hegel, 1998, 855-856)

Mondrian, Hegel'in sanatları bu tür bir tikellik içerisinde ayrıştırmasına karşıt olarak, adeta bir tümel sanat dili yaratmak isteği ile zamansallığı ve bunun aracı olarak müziği resmine dahil etmiştir.¹ Onun amacı, bu kuruluk ve yavanlığa düşmeden, aksine, zaten görünür dünyanın doğacı betimlerinden azad ettiği resmini, Hegelci felsefenin bir diğer özelliğiyle, oluşun sonsuz zengin, bununla beraber ölçülemez hakiki zamansallığı ile yoğurmaktır. O, bu yolla resmi, doğaya son bağından, hapsoldüğü maddi çerçeveden, tuvalden kurtarmak gayretindedir.

Artık uzaysal olarak değil, ama zamansal ideallik olarak tezahür eden maddenin bu başlangıç aşamasındaki ideallığı sestir: soyut görülebilirliğin, işitilebilirliğe dönüşmesi ile olumsuzlanmış duyusal olandır, çünkü ses, ideali, adeta maddeye dolanmışlığından kurtarır.

¹ Burada gözden kaçırılmamalıdır ki, bu eğilim, dönemde Mondrian'a mahsus değildir. Wagner'in *Gesamtkunstwerke* (bütüncül sanat eseri) anlayışı, dönemin bir çok soyut sanatçısını içinde müzikal ilkelerin yer tuttuğu eserler üretmeye yönlendirmiştir. Kandinsky'nin *İzlenimler, Doğaçlamalar, Kompozisyonlar* dizisi, Klee'nin bir müzikal duyumu renkler ve biçimler aracılığıyla aktardığı, başta damalı kompozisyonları olmak üzere pek çok eseri, Maleviç'in Matyuşin, Kruçeniyh ve Hlebnikov ile birlikte hazırladığı *Güneşe Karşı Zafer* operası burada ismi sayılabilecek örneklerdir.

(...) böylelikle müzik (...) resmin soyut uzaysal duyusallığı ile şiirin soyut tinselliği arasındaki geçiş noktasını oluşturur. (Hegel, 1998, 88)

Bu bağlamda, Mondrian'ın müzikal duyum taşıyan eserlerinin özellikle eşkenar dörtgen tuvaleri olduğunu bir defa daha hatırlatmak yerinde olacaktır. Nitekim ucu açık bir yayılıma, sonsuzluğa gidişe daha çok olanak tanıyan kare ya da genel olarak dörtgen tuvalerin aksine, eşkenar dörtgen biçimi, ilişkilerin takibi kenarlara kadar devam ettirildikten sonra, tuvalin dışında bir devamlılığı tasavvur etme eğilimi yerine, tuvalin içlerine doğru yönelerek, bu ilişkileri daha önce denenmemiş yeni biçimlerde çoğaltma eğilimini doğurmaktadır. Dışarı doğru bir tasavvur eğilimi söz konusu olsa bile, bu tuvalden çok uzaklara gitmeyi gerektirmeyen, yine tuval merkezli bir tasavvur olacaktır. Tıpkı müziğin belirli bir notasyonda sonsuzluk duyumuna doğrudan ulaşması gibi,¹ belli, hatta görünürde sınırlı bir maddi-uzamsal kuruluştaki sonsuz olanakların yakalanması, sonsuz ilişkilerin kurulması, böylece bu görünür maddi dünyanın çok ötesine geçilmesi anlamına gelir.

Madem ki hakikat ancak karşıtlıkların diyalektiği yoluyla anlaşılabilir, resmin içkin uzamsal yapısının karşıtı zamansallık olduğuna göre, bu soyut karşıtlığı ifade etmenin bir yolu da resim düzleminde uzam-zaman karşıtlığını bir araya getirmektir.

Zıtlıklar yasasında bulunan hakikat kendini uzam ve zamanda ortaya koyar: zamanda içsel (insanda) insanın içinde ve ötesinde (uzamda) olan dışsal aracılığıyla büyür; zamanda uzamın daha dışsal bir kavrayışı daha içsel olanda büyür; zamanda, karşıt karşıtı tarafından bilinen olur. (Mondrian, 1987, 46)

Hegel, *Estetik*'inde resmin, dışsal doğadan olan üç boyutun uzamsal bütünlüğünü daraltmasına işaret etmektedir. Hegel'e göre sadece müzik böyle bir olumsuzlamayı bütünüyle ve mantıksal olarak gerçekleştirebilir. Resim böylece,

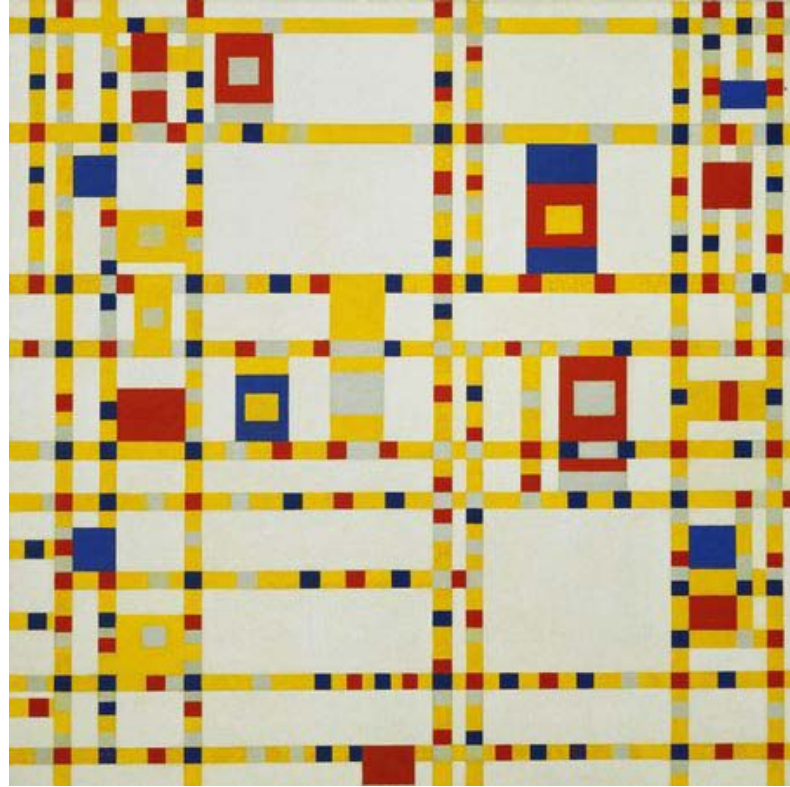
bir yüzeyin kendi temel aracı haline gelmesini sağlayacak biçimde üç boyuttan sadece birini koruyacak ve onu bastırarak alana olanak tanır. Üç boyutun böyle düz bir yüzeye indirgenmesi, içsellik olarak, sadece onun dışsal boyutların bütünlüğünün yaşamını tahdit etmesi ve ona olanak sunmaması nedeniyle uzayda gösterilebilecek, duyurulabilecek olan iç(sel)leştirme ilkesinde kâtidir. (Hegel, 1998, 804-805)

¹ Cooper, adı geçen makalede temel bir sekizlik ölçüye dayanan, ancak piyanistin hüneri ile orantılı olarak sonsuz sayıda çeşitleme meydana getirilmesine olanak tanıyan *Boogie-Woogie* müziğinin bu duyumu sağladığına dikkat çekmektedir. (Cooper, 1998, 135-137)

Nitekim Mondrian resim yüzeyinde tam bir iki boyutluluk sağlayarak yükseklik ve genişliği korumuş, derinliği¹, doğacı yanılısamaya ve değişkenliğe ait olduğu için resminden dışlamış, ancak Hegel'in tamamen resmin dışında gördüğü ve öyle kalmasında ısrar ettiği, dördüncü bir boyutu, zamanı, bu iki boyutluluğa dahil etmiştir.

Lucian Krukowski, Hegel'in müziği bir uzam değil süreç sanatı kabul ettiğine dikkat çekerek, müziğin bu nedenle, tarihin ve duyusal deneyimin zamansal akışına resimden daha yakın görüldüğüne, bunun yanında gayri-temsili olması nedeni ile maddi dünyanın somut varlıklarına gönderme yapmak için araç olamayacağına işaret etmektedir. (Krukowski, 1986, 287)

Zaten Mondrian'ın yaptığı da müzik yoluyla somut varlıkları işaret etmek değil, görünmeyenin, ancak duyulanın duyumunu vermektir. Mondrian'ın bu müzikal duyumu en açık bir biçimde yansıttığı eserlerinin başında hiç kuşkusuz *Broadway Boogie-Woogie* (Şekil.2.62) gelir.



Şekil 2.62: Broadway Boogie-Woogie, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya, 127 x127 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

¹ Burada Mondrian'ın bu tavrı, kübizmden aldığı dış doğanın öğelerine ayrılması ve Annie Besant, C.W. Leadbeater gibi teosofistlerin de doğacı perspektifi gerçekte olmayan bir yanılısama olarak kabul etmeleri referansları göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir.

Sürekli tazelenen ve tükenmeyen enerjisi ve hareketliliği ile bu tuvalde yatayların dikeylerle oluşturduğu karşıtlık bu eserde artık *Aufhebung* kavramının kapsama ve yükseltme anlamlarına taşımaktadır. Bu eser, resmi tam anlamı ile ‘an’a mahkûm içkin karakteristiğinden kurtarmış, bir süreç sanatı kılmıştır. Bununla beraber, ‘an’ halen oradadır, ilk bakışta algılanan, ancak hemen sonra kendini müzikal duyum yoluyla, zamansallığın, sürecin içinde kapsanmaya ve çoğaltılmaya bırakan unsurdur. Böylelikle ikilikler artık burada sınırlı tikelliklerini aşarak bir nevi tümellik kazanmıştır.

Harry Cooper, yukarıda aktardığımız, Mondrian’dan yaptığı alıntıya istinaden bu eseri şu biçimde yorumlamıştır.

Estetik sentez (‘bütünsel bir izlenim’) bir bakış tarafından derinleştirilebilir ve içselleştirilebilir (‘bizde sabitlenmiş olan’), bu diyalektiktir ya da ikiliklerce inşa edilmiştir (‘bir düzlemden karşıtlıklarına’), ilerleyicidir (öne arkaya gidip gelen bakışın incelemesinin ‘tekrar’ından ‘yeni’ bir şey elde etmek) ve süreklidir, aralıksızdır (sürekli yeni ilişki). Karşıtlık, ilerleme, devamlılık –bunlar, Hegel’in tinin tarihsel evrimini ele aldığı *Fenomenoloji*’sinde atıfta bulunduğu niteliklerin ta kendisidir. (Cooper, 1998, 122)

Hegel, *Estetik* metninin henüz girişinde sanattaki güzelin doğadaki güzelden üstün olduğunu, çünkü sanatsal güzelin tinden doğmuş olduğunu belirtmiştir. Bunun nedeni doğa güzelliğinden farklı olarak sanatsal güzelliğin zihinden kaynaklanıyor ve zihinsel düşüncenin tinden ve özgürlükten pay alıyor olmasıdır. (Hegel, 1998, 1-2) Düşünme tinin en içsel doğasını oluşturan şey olduğundan, sanat ve sanat eserleri tinden doğmuş ve tin tarafından yaratılmıştır, bu nedenle tinsel türdendir. Böylelikle sanat eseri, tine doğadan daha yakındır, tinin kendine dönme sürecince aracı, kendisine yabancılaştırılmış olanı düşüncelere dönüştürmektir, böylece o kendisini ve karşıtını kavrar. Kavram kendisini tikelleşmelerde sürdüren tümel olduğundan, düşüncenin, kavramın kendisini ifade ettiği sanat eseri, bu kavramsal düşünme alanına aittir; asıl konusu tinsel olanı araştırmak ve amacı tinin kendi mutlaklığına dönmesini sağlamak olan felsefenin konusu olmasının sebebi de budur. (Hegel, 1998, 12-13) Sanat eseri, bir sanat eserinin anlamı kabul edilen bir içsel hayatı, duyguyu, ruhu, bir içeriği ve tini açığa çıkarmalıdır. (Hegel, 1998, 20) Hegel sanata, insan tininde yeri olan her şeyi duyumuza, duygumuza ve esinlenmemize getirme görevini atfetmiştir. (Hegel, 1998, 46) Resmin konusu, tinsel içsel yaşamdır, betimlediği konudaki tinsel niteliği, tinin kavrayışı için, tinin alanındaki saf bir görünüşe

dönüştürerek, tinin bir yansımasına dönüştürerek gerçekleştirir.¹ (Hegel, 1998, 805)
Tinden pay aldığı için sanatsal güzellikte hakikatten alınmış pay vardır.

Hakiki biçimde edimsel olan, sadece kendinde ve kendisi için varolan şeydir, kendisine varlık ve varoluş veren, ancak bu varoluşta sadece kendi içinde ve kendisi için kalan ve böylelikle hakiki olarak edimsel olan doğanın ve tinin tözüdür. Sanatın vurguladığı ve meydana çıkardığı şey, tam olarak bu tümel güçlerin egemenliğidir. (...) Sanat, fenomenlerin hakiki içeriğini, bu kötü, geçici dünyanın saf görünüşünden ve aldatmasından kurtarır. Bundan dolayı, sıradan gerçeklik (fenomenleri) ile karşılaştırıldığında, sanat, fenomenlerine salt saf görünüş olmaktan uzak, daha yüksek bir gerçeklik ve daha hakiki bir varoluş atfetmelidir. (Hegel, 1998, 8-9)

Mondrian bu noktada Hegel'le tamamen aynı fikirde görünür. Şu halde, şayet hakikati, tümeli kuran karşıtıklara dayanan diyalektik yapı ise, hakiki güzelliği, dolayısıyla hakikati betimleyen bir sanat dili yine karşıtıklara dayanmalıdır.

Güzel, algısal tarzda hakikidir. Ve hakikat karşıtıkların çoklu birliğidir; şayet hakiki olanda güzeli bulabilirsek, o zaman o, karşıtıkların farklılığındaki bir birlik olarak bulunmalıdır.(...) Yeni plastik'te, güzellik, karşıtıkların, içselliğin ve dışsallığın dengelenmiş, denk ifadesinden meydana gelir. (...) Yeni Plastik, güzelliği hakikat olarak plastik araçlarının mutlaklığı yoluyla ifade eder. (Mondrian, 1987, 51)

Yukarıda da değinmiş olduğumuz, Hegel'in, sanatta doğanın betiminin hakikati işaret eden bir şeyden ziyade, bir yanıltmaca olacağı şeklindeki görüşü Mondrian'ın hemfikir olduğu bir başka husustur.

Nitekim doğa güzelliğinin eksiklikleri dolayısıyla, tinsel ve ideal olan zorunlu olarak sanatsal güzellik biçimine sahip olacağından (Hegel, 1998, 105) şu halde sanat, tinseli temsil etme ödevi nedeniyle, Hegel için doğal biçimlere bütünüyle bağlı olmamalıdır. Doğacılık sanatın ne tözsel ne de asli temelidir. (Hegel, 1998, 46) Zira doğa nesnelere, salt dışsal formlarında ve yan yana getirilmelerinde resmin asıl konusunu oluşturlarsa, bu sanat değil, ancak bir taklit olur. Hegel'in sanat kategorilerinde doruk noktayı oluşturan Romantik sanatın ve bu evredeki resmin konusu dinsel olmalıdır, doğa ilahi olandan yoksun olduğu için doğa betimi ya da

¹ Mondrian, bu 'tinin alanındaki saf görünüşe dönüştürme' meselesini resim sanatında Hegel'in öngördüğü sınırlar içerisine değil, ifadenin tam anlamıyla, yani tinin kendine, mutlaklığına ulaşmasının aracı olan karşıtıkların ilişkileri ve bireşimleri yoluyla uygulama amacındadır.

daha kesin bir biçimde manzara resmi bu dinsel alanın karşıtıdır.¹ (Hegel, 1998, 831-832) Sanatın konusu kesinlikle taklit olmamalıdır, çünkü

biçimsel sanat taklit amacına bağlı kalırsa yaşam gerçekliğini değil, sadece bir yaşam yapmacıklığını verir. (Hegel, 1998, 42)

Sonuçta doğa tine denk değildir ve onu sınırlayamaz, doğayı var eden tin olduğundan sınırlama gücü doğada olamaz, aksine bu güç tindedir. Doğa sadece tinin kendini ayırmaştırmasıdır, yaratımdır, bu anlamda o, mutlak ideayı sadece örtük bir biçimde taşıyabilir. (Hegel, 1998,92)

Mondrian Hegel'in bu anlayışını şu sözlerle ifade etmiştir.

Doğa, içselin (tümelin) saf ve doğrudan dışlaştırmasını gizler, böylece kesin ilişkileri örter. (Mondrian, 1987, 45)

Bu örtüklük sıradan bilincimize sunulmuştur ve doğada, tinin sıradan bilincimiz tarafından mutlaklığında, değişmezliğinde algılanması mümkün değildir, çünkü bu görünür olan, dışsal doğa değişkendir, hem bu değişkenliği nedeniyle hem de böylelikle sıradan bilincimize bağımsız olduğu yanılsamasını sunduğundan yanıltıcıdır, Hegel'in ve Mondrian'ın ortak tabiri ile "kaprislidir".

Sıklıkla özgürlük olarak adlandırılan kapris, iradenin akılcılığından değil, tesadüfi güdülerden ve bunların dışsal doğaya bağımlılıklarından kaynaklanan, akılcı-olmayan bir özgürlük, seçim ve öz-belirlenimdir sadece. (Hegel, 1998, 98)

Şu halde, Hegel felsefesinde, dışsal doğa ve onda görünür olanlar, tinsel, dolayısıyla hakikatin ifade aracı olamazlar. Doğadaki bu örtük tinselliği, Mondrian şu sözlerle ifade eder.

Doğanın ötesini görmemeliyiz: daha ziyade, deyim yerindeyse - doğanın içinden - görmeliyiz. Daha derin, soyut biçimde, her şeyden önce tümel olarak görmeliyiz. Ancak o zaman doğayı saf ilişki olarak algılayabiliriz. O zaman dışsal olanı, gerçekten ne olduğunu görmek için görebiliriz: gerçeğin bir yansıması. Bunun için kendimizi dışsal olanla bağımdan kurtarmalıyız, ancak o zaman trajik olanın üzerine yükselebiliriz (Mondrian, 1987, 88-89)

¹ Hegel tinselliğin ifadesi olarak gördüğü dinsel konuları, özellikle de Kutsal Aile'nin ve İsa'nın betimlerini resmin esas konusu kabul etmektedir. Çünkü bu betimler tinselliğin ifade edilebileceği konulardır. Bu bağlamda Rönesans dönemi İtalyan ustalarının dinsel betimlerini tinselliğin güçlü ifadesi ile bir doruk noktası olarak belirlerken (Hegel, 1998, 819-831, 864-869, 872-882), Hollanda 17. yy Janr resmini gündelik hayatın gerçekçiliği, canlılığı, içkin niteliği dolayısıyla bir resimde olması gerektiği gibi, donmuş bir anı canlı ve net bir biçimde sunması sebebi ile yaşamsal, canlı addeder ve resim sanatının bir diğer doruğu olarak görür. (Hegel, 1998, 839, 882-887) Elbette 20. yy. avangard resmi Hegel'in tasavvuru dışındadır ve asla bu açıdan bir karşılaştırmaya girilmemelidir. Hegel, resim sanatı başlığı altında, taklitçi olmamakla beraber, doğaya bağımlı, özellikle insan figürünün içsel-tinsel niteliğinin öne çıkarıldığı eserleri en iyi ve en doğru örnekler olarak kabul eder.

Bu metnin Hegelci tercümesini yapacak olursak, doğanın içinden görmek, onda örtük tinselliği algılamak anlamındadır, içkin olarak tümel olan bir tinselliği. Bu durumda ortaya çıkan saf ilişki, bir anlamda tinin mutlaklığına doğru, kendi karşıtını, dışsallığını yaratarak ilerlediği, karşıtı ile girdiği ilişkidir.

Doğal olan, genelde görünür olan, insan tını tarafından (tümele) dönüştürülmemiş ölçüde trajik olanı ifade eder. Doğada trajik olan cismani olarak aşikardır ve bu plastik anlamda biçim ve doğal renk olarak, yüzeylerin yuvarlaklığı, doğacı plastiği, eğrilerden oluşan yapısı, kaprisliliği ve düzensizliği olarak ifade edilir. (Mondrian, 1987, 54)

Nitekim Hegel, *Estetik*'inde öznellik olarak tinin başlangıçta sadece örtük biçimde doğanın hakikati olduğunu, tinin, kendisine geri döndüğü evrede, kendisince konmuş bir karşıtı olmaktan kısıtlayıcı bir başkalık oluşa geçtiğini ifade eder. Burada bilme ve iradede mevcut öznel tin, doğanın bir karşıtını oluşturabilir. Bu sonlu tinde, tinin özüne uygun düşmeyen kimi özellikler vardır, amaçlar, tutkular, istemeler vs. karmaşası, o, sonlu, geçici, çelişkili, eksik ve görelî bir tindir. İdrak, bilinç, irade ve düşünme bu karmaşayı oluşturan öğeler üzerinde yükselince, hakiki tümelliklerine ulaşırlar. Tin olumsuzluğu kendi sonluluğu olarak kavradığında kendi sonsuzluğunu kazanır. Sonlu tinin bu hakikati mutlak tindir. (Hegel, 1998, 93)

Hegel'in deyimi ile bu tutkular, istemeler karmaşası, insanın doğaya bağımlı yönünün neden olduğu değişkenliği, kaprisi doğurur, Mondrian'ın deyimi ile tual yüzeyindeki doğacı plastik yine bu değişkenliğin, kaprisin tezahürüdür. Bu değişkenliğe boyun eğen sanatçı, öznelliğine teslim olmuş sanatçıdır. Bu değişkenliğin düşünmesi üzerindeki gölgesini kaldırmadıkça o, hakikati göremeyecektir, böylelikle trajik olana mahkumiyeti devam edecektir.

Güzellik öznel olarak anlaşılan hakikat (tümel) ise, o halde güzellik daima trajik olanı ifade eder. Ve şayet hakikat (tümel olarak) nesnel ise – o halde hakikat trajik olandan kurtulmuş olmalıdır.(...) Estetik-plastik tarafından ifade edilen insan tını trajikten kurtulmuş bir görsel sergilenme arayışındadır.

İnsan tını, o halde, (trajikten kurtulmuş olan) hakikati arar, ancak güzellikte daima görelî hakikati, bu nedenle az çok trajik olanı bulur. Bununla beraber, sanat bizi güzelin yolu boyunca hakikate, ve böylece de trajikten kurtulmuş olanın ortaya konuşuna götürür. (Mondrian, 1987, 53)

Mondrian hakikatin, tinsel bir anımı değil özünü ifade etme kaygısı ile resminden yanıltıcı doğanın bütün unsurlarını ihraç etmiş, tinsel-tümel kuruluşu karşıtlıkların

bireşimsel ve dinamik ilişkilerini ifade eden, karşıt düz çizgiler ve renk düzlemleri yoluyla betimlemeye, duyulur kılmaya uğraşmıştır.

Belirli, doğacı temsilin daima gerçek görünümün aşağısında kaldığı bakış açısından; tümelin bakış açısından, doğacı temsil daima tekildir. Hiçbir sanat doğanın gücünü ve yüceliğini taklitle ifade edememiştir: bütün hakiki sanatlar tümeli, doğada göze görüldüğünden daha baskın kılmışlardır. (...) Yeni sanatta, (...) araçların doğacı olandan kurtarıldığı yerde, bu araçlar ilk defa olarak saf ışıktaki görülebilir oldular, biçimin sınırlamaları ve doğal renk açık bir hal aldı. Bunu süratli bir biçimde biçimin parçalanması ve rengin belirlenimi takip etti. Bu yolla tümel plastik araçlar keşfedildi. (...) Bu tümel araçlarla, doğanın kompleks yapısı saf plastik, kati ve belirli ilişkilere dönüşebilir. (Mondrian, 1987, 33-34)

Hegel felsefesinde yaratım olan doğa karşısında yaratıcı tin, ideallik ve olumsuzluk olarak tindir, diyalektiğin bu evresinde tin kendini kendinde tikelletir ve olumsuzlar, bu tikelleşme ve olumsuzlama da onun tarafından meydana getirildiğinden, aynı zamanda onları ortadan kaldırır, böylece bir sınırlanmışlık içinde olmaktan ziyade, kendisini özgür tümellik içerisinde karşıtı ile bağıntılar. Bu ideal ve sonsuz olumsuz oluş durumu, tinin derin öznel kavramını oluşturur. (Hegel, 1998, 93) Burada yeniden *Aufhebung* durumunun gerçekleştiğini görürüz. Doğadan geçerek tinselliğin ayırımına varılması, doğayı içeren tinselliğin ayırımına varılması olacaktır. Bu tinsellik bir anlamda, böylece doğayı ortadan kaldırdığı gibi, bir yandan onu halen içermesi ile yükselmiş, tümelliğe ulaşmış olmaktadır. Böylece Mondrian'ın ifadesi ile kaprisliliğin neden olduğu trajik¹ de ortadan kalkmış olacaktır.

Mondrian 1917 tarihli *Resimde Yeni-Plastik* metninde, sanatının bu değişkenlikten, trajik olandan kurtulmak için Hegel'in yol göstericiliğinden yararlandığını, modern sanatçının, Hegel sayesinde, antik hakikatin mantıksal düşünce ile yeniden vurgulanmış olduğunun bilincine vardığını işaret ederek, sanatın bu yolla, hakikatin tezahürlerinden biri olarak daima karşıtlıkların hakikatini ifade ettiğini belirtmiş, böylelikle bir anlamda sanatının ve kuramının Hegel'e neler borçlu olduğunu dile getirmiştir. Ancak Mondrian'a göre, sanat bu hakikatin kendi yaratısında mevcut olduğunu modern zamanda idrak etmiştir. (Mondrian, 1987, 44)

¹ Duyular ve duygular dış doğaya bağımlı olduklarından değişkendirler, yanıltıcıdır, bu yanıltıcılık trajik olanın doğumuna sebep olur, böylece hem duyuların değişkenliğine neden olması hem de kendinde değişken olması sebebiyle doğa trajik olanın nedenidir, ilerlemenin, salt akılcılığın engelidir. (Mondrian, 1987, çeşitli yerlerde)

Şu halde, sanatın kendi yaratisında bulunan bu hakikati, tümel, mutlak olanı gösterme yolu doğacı biçimlerin anısını, duysal çağrışımını dahi taşıyan her türden biçimin terk edilmesi olacaktır.

Görünenden başlanarak: uzam yeni plastikte, doğacı plastikle değil, ancak düzlemin (soyut) plastiği ile ifade edilir; hareket, birlik olmuş hareket ve karşı hareketle ifade edilir; doğal renk, düzlemlerle, katı, belirli renkle, kaprisli biçimde olan eğri çizgi, düz çizgi ile ifade edilir. Böylece görelilik olan plastik ifadesini katı ve belirli olanda bulur.(...) Görünmeyenden, içsel olandan başlayarak: yayılım (yeni) bir uzamsal ifade ile anlatılır; geri kalanı dengelenmiş hareketle, ışık ise saf düzlemsel renkle. Böylece görelilik olan aracılığıyla mutlak ortaya çıkar. (...) Yeni plastiği tam olarak değerlendirebilmek için kişi, doğanın ve içsel dışsalın (içimizde ve dışımızda) karşılıklı etkileşimi konusunda bir şeyler biliyor olmalı; çünkü ancak o zaman, içsel ve dışsalın nasıl dengeli ikiliğin birliği olarak ortaya çıktığını algılayabiliriz. (Mondrian, 1987, 46-47)

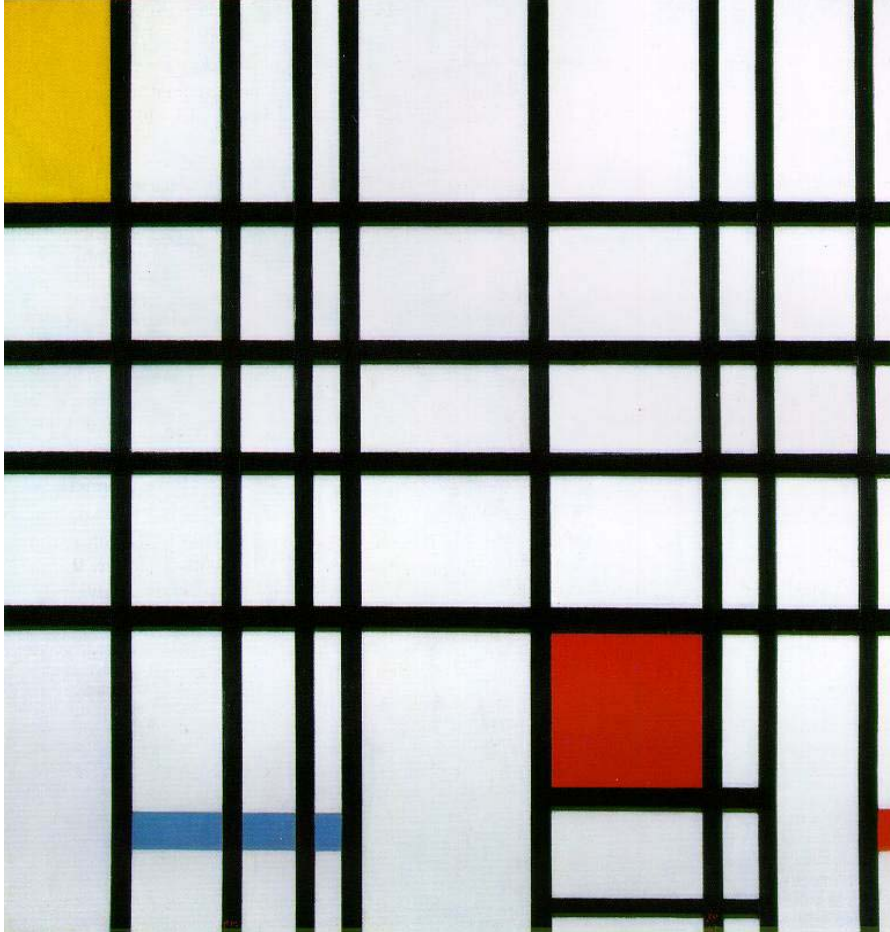
İnsan yaşamının fiziksel yönü, daha güçlü hale gelen tinsel yönüne karşıt olarak zayıflamaktadır.

Sanat, bunu eserde doğal görünümün içselleştirilmesi ve 'insani' yönün dışsallaştırılması ile gösterir. (...) Bu nedenle insanlık için sanatın, bütün yaşamın başlıca iki yönünün karşıtlığının istikrarlı fakat çeşitlenen ritmini eksiksiz bir biçimde göstermesinin önemi büyüktür. Dörtgen karşıtlıkla düz çizginin ritmi yaşamdaki bu iki yönün dengesine duyulan gereksinimi gösterir: maddi ve tinsel olanın, eril ve dişilin, kolektif ve bireyselin vs. birbirine denk değeri. Dikey çizginin karakterinde yataydan ayrılması gibi, yaşamda da bu iki yönün kendi içkin ve karşıt karakterleri vardır. (...) Sanat, -farklı doğalarına karşı- bu karşıt yönlerin denkliliği yoluyla yaşamın gerçek dengeye yaklaşabileceğini ortaya koyar. (Mondrian, 1987, 254)

Mondrian'ın *Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon* (Şekil. 2.63) adı ile bilinen eseri, hem dikey hem yatay olarak birbirine paralel ve birbirini kesen çok sayıda siyah düz çizgiden ve bunların arasında üç renk tonu ile boyanmış dört renk düzlemi ile renk olmayanın, beyazın egemen olduğu çok sayıda düzlemde oluşmaktadır. Resmin tüm ilişkilerini, devinimini bu temel araçlar sağlamaktadır. Var olmasalar tuvali bütünü ile bir tekdüzelik ve hareketsizlik durumuna yaklaştıracak olan üç ana renk, yatay ve dikeylerin birbirlerine olan mesafelerinin değişimi ile sağlanan sınırlı hareketi besleyip güçlendirmektedir.

Bu eserde üçüncü boyutun, derinliğin, dolayısıyla üç boyutluluğun fikri bile kalmamıştır, doğada bulunduğu biçimiyle değişken, kaprisli olan değil, asıl özüne dönmüş olan renk unsuru, burada resmin kendi boyutunu yaratmıştır. Yeni-plastik resim bu anlamda uzamla ya da görünür doğayla ilişkili hiçbir kavrama ihtiyaç duymadan bütünlüğünü sağlamaktadır.

Hegel, *Estetik*'inde resmin, karakteristik olarak iki boyutlu olması konusunda, onun üçüncü boyutun eksikliğini hiç hissettirmedeğini, çünkü resmin, üçüncü boyutu, uzamda sadece gerçek bir nesne olan, daha yüce ve daha zengin renk ilkesini onun yerine ikame etmek için kasıtlı olarak dışarıda bırakmış olduğunu belirtmiştir. (Hegel, 1998, 810) Resmin kullandığı fiziksel öğenin karakteri Hegel'e göre, bütün nesnelere dünyasını tümel olarak görünür kılan şey olarak ışıktır. (Hegel, 1998, 808)



Şekil 2.6: Sarı, Mavi ve Kırmızı Kompozisyon, 1939-42, tuval üzerine yağlıboya, 72.5 x 69 cm, (Tate Galeri, Londra)

Mondrian'ın bu tuvali adeta Hegel'in aktardığımız yorumuna gönderme yapmaktadır. Dikey ve yatayların niceliksel baskınlığına rağmen burada eseri meydana getiren, ona bireyselliğini, devinimini kazandıran, hiç kuşkusuz üç ana renkle oluşturulmuş dört ayrı düzlemdir. Bir an için bu düzlemlerin resimde mevcut olmadığını farz edecek ve resmi bu haliyle tasavvur etmeye çalışacak olursak, yatay ve dikeylerin seri ve enerjik hareketlerine, sürekli ilişkilerine karşın, resmin bir kuruluk ve yavanlık içinde, bir çeşit duyuşsal eksiklik halinde olacağını fark ederiz.

Bu nedenle bu eserde salt bağımsız karakterin inşasında en önemli payın, içkin niteliği ışık olan renkten kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Hegel'de varlığın yoklukla karşılanarak oluşa varması gibi, Mondrian da dikey-yatay, renk-renk olmayan ilişkisi yoluyla bir oluş kurgulamaktadır. Burada renk olmayan bir anlamda yokluktaki varlıktır, etmendir, tüm tuvali bütünleyen araçtır. Burada renk-olmayan rengi, renk renk-olmayanı içinde taşımaktadır, oluşu gerçekleştiren bu karşıtlık, karşılıklı etkinliktir; birbirinin varlığında neden, etken olma durumudur. Mondrian burada kategorilerle (karşıtlıklarla) ve duyuşal değişkenleri dışarıda bırakarak ile yine bir mantık sistemi kurmaktadır. Burada resim tamamı ile kendi içkin doğasına dönmüştür, Hegel'in anladığı anlamda 'an'a ve dış dünyaya verilen simgelere değil, ancak tam da kendi malzemesinin bir yaratımına; burada araç amaç, amaç sonuç olmuştur. Tinin kendi aracı, kendi amacı ve kendi sonunu içinde taşıması gibi, bu resmin de harici hiçbir etmene gereksinimi yoktur. O devinimini, yaratımını, evrimini ve sonunu kendi içinde başarır. Ancak bu son, Hegelci tinin kendi ile buluşmasının ardından gelecek olan mutlak durağanlık değil, devinim ve evrimin sonsuzluğunun bilgisi ile ima edilen, resmin malzemesinin en arı iki ögesi ile düz çizgi ve arı renkle sağlanmış sonluluğun içindeki gizil sonsuzluktur.

Mondrian, bu dikey karşıtlıklarda ve yalın renklerde ifade edilmek istenen, bir anlamda şu sözlerle özetlemektedir.

Duygu tinden daha dışsaldır. Tin inşa eder, birleştirir; duygu, ruhsal durumu vb. şeyleri ifade eder. Tin, en basit çizgi ve en temel renkle en arı biçimde inşa eder. Renk ne kadar temelse o kadar içseldir: o kadar arıdır. Renge aldırılmazlık etmiyorum, ancak kesinlikle onu mümkün olduğunca yoğun yapmak istiyorum. Çizgiye aldırılmazlık etmiyorum, daha ziyade onun en güçlü ifadesini (oluşturmak) istiyorum. Şeylerin doğada akan çizgisi, biçimin gevşetilmesini icap ettirir. Beni anlamayan kimselere, görüneni, güzelliğin ilahi kaynağını betimlemiyor görüdüğümü söylüyorsunuz, ancak benim kişisel olarak yaptığım, sadece ondan soyutlama yapmak. Böyle görünebilir, ancak böyle değil. Şeyleri, dış görünüşleri içinde (normalde görüldükleri gibi) gördüğümüzde, o zaman gerçekten insanî, tekil olanın kendini ortaya koymasına olanak tanırız. Ancak içsel olanı, plastik olarak (dışsal olanın soyut formu yoluyla) ifade ettiğimizde, o zaman tinsel olanı, böylece de ilahi, tümel olanı ortaya koymaya yaklaşıyoruz. (Mondrian, 1987, 15-16)

Hegel, *Eстетik* metninde resmin esas ilkesi olarak, dışsal görünüm biçimleri içinde varolan zihnin öznelliğini belirlediğini belirtir. (Hegel, 1998, 799) Bu kavrayışa göre, resim, dışsal bir nesnenin biçimindeki içsel yaşamı taşır, onun gerçek içeriği tekil

öznenin duygusudur. (Hegel, 1998, 804) Şu durumda başlangıçta öznel, tamamen içsel olan içerik edimselleşerek, yani bir biçime kavuşarak nesneleşir. Bu özne nesne karşıtlığı, her şeyde var olan tümel bir özelliktir. (Hegel, 1998, 95-96)

Mondrian, sanatın ilk kaynağının öznel olan olduğunun, sanatçının öznelliği olduğunun ayırdındadır. Sanatçının tekilliği bir anlamda, tümelin, tinsel kendini açığa çıkarma aracıdır. Hegel'in ifade ettiği gibi, Mondrian da zihinsel olanın mutlak, tümelden pay aldığı inancındadır.

Tarzın tekilliği, içinde mutlağın görünür kılındığı üslubu ve dereceyi sağlar, zamanın tinsel görünüşünü gösterir (Mondrian, 1987, 32)

Tümelliğe ulaşmak Hegel'de olduğu gibi Mondrian'da da nesneleşme yoluyla olur.

Bilinçsizliğimizle tümeli daima öznelleştiririz. Tümeli, tinsel olarak belirlersek, o zaman salt tinsellik, kendimiz ve çevremizdeki her şey konusunda nesnel olabildiğimiz ölçüde mümkün olur. (Mondrian, 1987, 80)

Ancak,

İlişki, plastik ifadede asli olansa, o halde tümel aslidir. Ve tümel asli olansa, o halde o, bütün yaşamın ve sanatın temelidir. Tümeli tanımak ve onunla bir olmak, bu nedenle bize en büyük estetik doyumunu, en büyük güzellik duygusunu sağlar. Bu tanıma ne kadar belirli (bilinçli) deneyimlenirse, mutluluğumuz o denli yoğun olur. Tümelle kurulan bu birlik ne kadar belirli (bilinçli) hissedilirse, tekil öznellik o kadar zayıflar. (Mondrian, 1987, 71 t)

Tekil öznelliğin zayıflaması ve nesnelleşmemiz kuşkusuz her adımda, karşılıklı, diyalektik bir süreçtir.

Tümelin öznelleştirilmesi bir taraftan sanatı indirirken, diğer taraftan tekilin tümele yükselişini olanaklı kılar. Tümelin öznelleştirilmesi –sanat eseri-, bir çağın bilincini ya tümelle olan ilişkisi içinde ya da gündelik yaşamla, tekille ilişkisi içinde ifade eder. İlk durumda sanat gerçekten dinsel, ikincisinde dünyevidir. Bir çağın bilincinde tümelin yüksek bir derecesi, kendiliğinden bir sezgi bile olsa, sanatını alelâde olanın üzerine yükseltir; ancak tam anlamıyla dinsel olan sanat, tam da doğası gereği onu zaten aşar. Çünkü tümel –tohumu zaten içimizde olmasına karşın – çok üstümüzde yükselir; bu çok üstümüzde olan sanat dolayısıyla tümeli ifade edendir. Böyle bir sanat, din gibi, tam (sıradan) yaşamı aştığı zamanda yaşamla bir olur.

Bu birlik ve ayrılık, çağın bilinci içinde tekil ve tümelin birliği ve ayrılığı yolu ile mümkün olur: ayrılmaz ikili-birliğin, insanda içsel ve dışsalın dengeli ilişkisi sadece saf bir sanat, yani tümelin dolayısıyla plastik ifadesini meydana getirebilir. (Mondrian, 1987, 42)

Kompozisyon –bunlar karşılıklı zıt olsalar ve birbirlerini etkisiz hale getirirler bile, renk ve boyutların ilişkisinde biçimlendirilmiş olan – ritim aracılığıyla öznel olanı, tekil olanı ifade

eder. Aynı zamanda, boyutların oranları ve renk değeri aracılığıyla ve plastik araçların kendi sürekli karşıtlıkları yoluyla tümel olanı ifade eder. Soyut-gerçek resmi olanaklı kılan, kesinlikle kompozisyonun bu ikiliğidir. (Mondrian, 1987, 39)

Bununla beraber, Mondrian'a göre, plastik resmin araçları karşıtlıklar yoluyla tümeli ifade ediyor olsalar bile, gösterilmenin kaidesi dışsallaşma olduğu için tinsel olan tam olarak ifade edilemez. (Mondrian, 1987, 221)

Bu dışsallaştırma ile biçimsel araçlar tümelin tikelleştiği ve tekilleştiği araçlar olacaktır.

Sanat eseri, gözlerimizin önüne tümel oluş bağlamında, kendi tümelliği içerisinde değil, ancak tümelliği mutlak biçimde tekilleştirilmiş ve duyuşsal olarak tikelleştirilmiş bir içeriği koymalıdır. (Hegel, 1998, 51)

Ancak sanatçının yapması gereken, Hegel'e göre de, tekil olan özneye sıkışıp kalmamalı, eserde sergilenen sadece öznel ruhun yansıması olmamalıdır, aksine bireyde yansıyan içsellik ve tümellik içerik olarak gözler önüne serilmelidir. Nitekim Mondrian'ın dikey ve yatayları, ana renkleri, kendi bağımsız tikellikleri içerisindeki kavramlara işaret ederken, tuval üzerinde kurulan ilişkilerin her biri tümelliğin tekilleşmiş görüntüleridir.

(...) bu içsellik ilkesini biz sanatın romantik formunun ilkesi olarak gördük ve bu nedenle de o, resmin alanıdır ve bu biçimin içeriğinde ve temsil üslubunda kendinin tamamı ile uygun olan nesnesine tek başına sahip olan tek alandır. (...) Resimde konunun ana belirleyicisi, gördüğümüz gibi kendinin farkında olan öznelliktir. Bu nedenle de, onu içsel yanından ele aldığımızda, tekillik, daimi (ve tümel) olana bütünüyle intikal etmeyebilir, ancak aksine (onu) nasıl içerdiğini sergilemelidir, tekil olarak, her içerik (...) kendi içsel varlığına, kendi öz fikir ve duygu yaşamına sahip olmalı ve onları ifade etmelidir. (Hegel, 1998, 802)

Estetik anlayışında mimariyi sanatların en alt düzeyine yerleştiren ve bunu gündelik yaşamın bir parçası olması gerçeğine dayandıran (Hegel, 1998, 28) Hegel'in aksine diğer *De Stijl* katılımcıları gibi Mondrian da, Hegel'in üst mertebede, romantik sanatlar içerisinde kabul ettiği resim sanatının mimari ile bütünleşmesi savını benimsemiştir. Ayrıca Mondrian, gelecekte, bugün bildiğimiz anlamı ile duvara asılan, dekoratif nitelikli sanat anlayışının yok olacağını ve sanatın neredeyse görünmez olup, yaşamın içine nüfuz ederek onunla birleşeceğini iddia etmiştir.¹

¹ Bu nokta Mondrian'ın 1942 yılında, minimalist sanat, yerleştirme sanatı, arazi sanatı gibi 1960 sonrası akımları öngörmüş olması açısından ilginçtir. Bununla beraber Mondrian'ın bu sözleri söylemesinden önce, henüz 1923 yılında, Mondrian'ın eski arkadaşı van Doesburg'un bu dönemde yakın ilişki içinde bulunduğu ve birlikte projeler geliştirdiği, Maleviç'in de *Unovis* döneminde birlikte

Çünkü yetkin, bilgiye haiz insanların, ne değişken fenomenlerin görüntüleri olarak doğacı sanata ne de bu bilgiye giden yolu gösteren soyut-gerçek sanata ihtiyaçları olacaktır. Bugünkü anlamı ile sanat kaybolacak, hayatın içinde doğal bir mevcudiyeti olan yeni bir form, hatta formdan öte yeni bir sanatsal oluş mevcut olacaktır. (Mondrian, 1987, 390-391)

Yeni estetiğin birliği yoluyla mimari ve resim birlikte tek bir sanatı meydana getirebilirler ve birbirlerinin içinde çözünebilirler. (Mondrian, 1987, 174)

Sanatını tinsel, tümel olanın bir göstergesi olarak kurgulayan Mondrian, tümeli idrakin ancak öznelikten tam olarak kurtulma ile mümkün olacağını savunurken, bu kurtuluşun teozofist nitelik taşıyan ani bir evrimleşme ile gerçekleşeceği savını ortaya koymuştur.

Bütün sanatlar az ya da çok tümelin dolayimsız estetik ifadeleridir. Bu az ya da çok, dereceleri işaret eder ve yeni plastiği en saf tezahürüne yükselten tam da (tümelin öznel dönüşümünden türeyen) bu derece farklılığıdır.

Tümelin öznelleştirilmesi görelidir –sanatta bile. Özneliğin büyük bir yükselişi insanda gerçekleşir (evrim) –başka bir deyişle büyüyen, genişleyen bir bilinç. Öznelik öznel kalır, ancak bireyde nesnellik (tümel olan) büyüdüğü ölçüde azalır. Öznelik, sadece başkalaşımvari bir sıçrama öznelikten nesnelliğe, tekil varoluştan tümel varoluşa gerçekleştirildiğinde varlığını sona erdirir¹; ancak bu olmadan evvel özneliğin derecesinde bir farklılık meydana gelmelidir.

Bu derece farklılığı sanatsal ifadedeki farklılıkların nedenidir ve yeni plastiği, halen öznel olan bir dönemde tümelin mümkün olan en dolayimsız estetik tezahürü kılar. (Mondrian, 1987, 41)

Mondrian'ın ifade ettiği biçimi ile sanatın sonu, Hegel'in kendine kavuşan ve böylece mutlak durağanlığına ulaşan tin kavramından bir hayli ayrı düşmektedir. Aksine bu sanat artık daha yaşamsal, daha devingendir.

Karşıtlıkların kategorileşmeleri ile kurgulanan yeni-plastik sanat duyuyla değil, düşünce ile kavranacak bir sistemdir, yeni-plastik resim bir mantık sanatı olma hedefindedir. Yeni-plastik resim burada bu sistemin hem amacı hem de aracıdır. Kendi içinde amaç olan araçtır. Kendi metafizik tasarımını, kendi sistemi içinde

çalışmış olduğu El Lissitzki ilk yerleştirmelere örnek gösterilebilecek çalışmalar yapmaktaydı. (bkz. Şekil 2.75)

¹Bu ifadesinde Mondrian, tam bu noktaya şu dipnotu koymuştur. “Bugün sanat dediğimiz şey, o zaman, özellikle de özneliğin sona ermesi yüzünden yok olacaktır. Ondan sonra yeni bir dünya varolacak, yeni bir hayat doğacak.” (Mondrian, 1987, 41n)

gerçeklemeyi başaran bir sanattır. Hegel'in sanatı mantıkta ve felsefede erittiği gibi, Mondrian için de sanat, amaç olmada tamamlandığında yaşamın içinde eriyecektir. Felsefe ile birlikte sanat ve dinin insanı hakikate götüreceğini, ancak burada en büyük payın ve önderliğin felsefede olduğunu vurgulamış olan Hegel'in aksine ve bir anlamda onun savından da beslenerek Mondrian, felsefenin sanatın içinde eridiği ve böylelikle aydınlanma yolunda en büyük payı ve önderliği eline alan bir sanat biçimi gerçekleştirmeye girişmiştir¹.

Mondrian, Hegel'in saltık tin kavramını kullanmış, ancak bu kavramı, gerek modern çağın keşiflerinin farkındalığı ile gerekse Spinoza ve teozofi etkisiyle ve semavi dinlere, özellikle katı Protestanlık'a karşı geliştirdiği tepki sonucunda dinsel içeriğinden soyutlamıştır. Mondrian'a göre yeni-plastik sanat bu anlamda felsefenin önündedir, çünkü hem onu kapsamaktadır hem de sanatın dekoratif niteliğini değiştirerek onu, yaşamın içinde doğrudan karşı karşıya kalınan, bu nedenle insanın evrimine daha dolaysız biçimde etki edecek bir hale sokarak, sanatın felsefi kapsamını da gündelik yaşama dâhil etmiş olacaktır. Yeni-plastik resim, içsel-dışsal bütünlüğü gerçekleştirerek usun saltık olanı kavraması için tinsel-tümel olanın, hakikatin soyut-gerçek ifadesi, bir anlamda hem göstereni, hem gösterileni olmak amacındadır.

Plastik sanat, asıl işlevi tarif etmek değil, 'göstermek' olduğu için, gerçekliğin asıl görünüşünü tesis eder. Onun neyi temsil ettiğini 'görmek' bize bağlıdır. (...)Plastik sanat, kültürü, sadece insanî kültürü açığa çıkarmadığı, ancak onu özgür olarak geliştirdiği için insanlığı aydınlatılabilir. (Mondrian, 1987, 323)

Doğa ve zihnin, tekil ve tümelin, dışı ve erilin denkliği yoluyla denge –yeni-plastik'in bu genel ilkesi sadece plastikte değil, insanda, dolayısıyla toplumda da uygulanabilir. Maddeye özgü olanla zihne özgü olan arasındaki denklik, toplumda şimdiye kadar bilinmeyen bir uyum yaratabilir. Maddi olarak bildiğimizin içselleştirilmesi ve zihin olarak bildiğimizin dışsallaştırılması ile –şimdiye kadar ayrı olan- madde zihin birliğe kavuşur. (Mondrian, 1987, 214)

Yeni-plastik resmin ortaya koymak, görünüşe çıkarmak istediği tam da bu birliktir, bu amaçla da temel biçimsel karşıtlıkları kullanır ve Hegelci bir tavırla karşıtlıklardan bireşime, zihin-madde birliğine ulaşmayı amaçlar. Yine Hegelci bir tavırla bunu

¹ Hegel sanatçıyı felsefenin tamamen dışında tutma arzusundadır. Hegel'e göre sanatçı için felsefe zorunlu değildir, o, felsefi tarzda düşünüyorsa, sanatın tam karşıtı bir girişim içerisindedir. Çünkü sanatçı soyut genellemelerin zenginliğinden değil, hayatın zenginliğinden, dışsal, edimsel şekillenmelerden yaratmalıdır. (Hegel, 1998, 281-282)

insanın sürekli geliştiği, ilerlediği savı ile bir paralellik içerisinde ele alır. Söz konusu birlik, bu bağlamda mutlak nihayettir, gelişme ona doğrudur ve yeni-plastik resmin yatay-dikey karşıtlıkları da bu biresimi, mutlaka doğru gidiş gösterirler.

Mondrian'ın yeni-plastik resmi ve kuramı üzerinde Hegel felsefesinin bağıntısını tartıştığımız bu bölümün sonunda ulaştığımız sonuçlar şöyledir:

Mondrian'ın yeni-plastik dilinin temelini oluşturan karşıtlıklar ilkesini, Hegelci diyalektikten türettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu iki isim de sanat yapıtına tinsel olanın, tümel hakikatin temsili olma görevini vermiştir. Ancak Mondrian, Hegel'in olanak tanıdığından çok daha yüksek bir dereceye yerleştirdiği sanatı, felsefe artık sanatın içinde yer aldığından, bu görevde öncü mertebeye yerleştirmiştir. Mondrian'ın tin, tinsellik, öznellik, nesnellik, tekillik, tikellik, tümellik, mutlaklık gibi kavramları, içsel-dışsal, nesnel-öznel, bireysel-kolektif, erkek-dişi, tin-doğa, tümel-tikel, zaman-uzam, tin-beden, nesnellik- öznellik vb. karşıtlıkları Hegelci diyalektiğin terminolojisinden aldığı söylemek yanlış olmayacaktır.

Mondrian'ın Hegel'e ters düştüğü bir nokta, Hegel, sanatları kesin bir biçimde kendi tikellikleri içerisinde ayrılmış görme taraftarı iken, Mondrian'ın tümelliği ifade etme gayreti ile (felsefe ile birlikte) resmine, müziğin zamansallık ögesini katması ve resmi, Hegel'in mahkûm ettiği 'an'dan çıkarmasıdır.

Ayrıca, sanatı kendine kadar olan tarihi içinde değerlendirmiş olan ve doğal olarak nesnesiz bir resim dilinin varolacağını öngörmeyen Hegel'e göre resim sanatı doğa görünümüne zorunludur, asıl konu olmaması gerekse de doğa manzaraları ikincil unsur olarak resimde var olmalıdır. Nitekim Mondrian'ın yaptığı, Hegel felsefesini kendi resim anlayışına bire bir uygulamak değil, soyut-gerçek sanat dilinin oluşumunda etkili olmuş bir tinsel tümellik tasavvurunu ve bu tasavvuru oluşturan ana hatları kullanmaktır.

Mondrian'ın, Hegel felsefesinin tamamen dışında değerlendirilmesi gereken bir yönü de Hegel felsefesinin diyalektik devinimi ile ilgilidir. Hegel felsefesinin diyalektik devinimi doğrusal bir hareket olarak anlaşılmalıdır. Bu devinimde, her şey tını saltık özüne döndürmek, ama bilincini kazanmış bir biçimde döndürmek amaçlıdır. Burada, bu nedenle bir başlangıç ya da sondan söz edemeyiz. Her ne kadar Hegel felsefesi gibi, yeni-plastik kuram da kendini kendinde doğrulayan bir yapı arz etse de, Mondrian, sanat eserindeki öznelin hiçbir zaman tam olarak ortadan

kalkmayacağıının bilinciyle, bir mutlak tasavvur etmesine karşın, ona inanmaktan çekinir. Böylelikle sanatını mutlaklığa doğru giden ucu açık bir evrim sürecinin göstergesi olarak değerlendirir. Bu evrim kavramı, Mondrian'a teozofi'nin miras bıraktığı bir kavramdır.

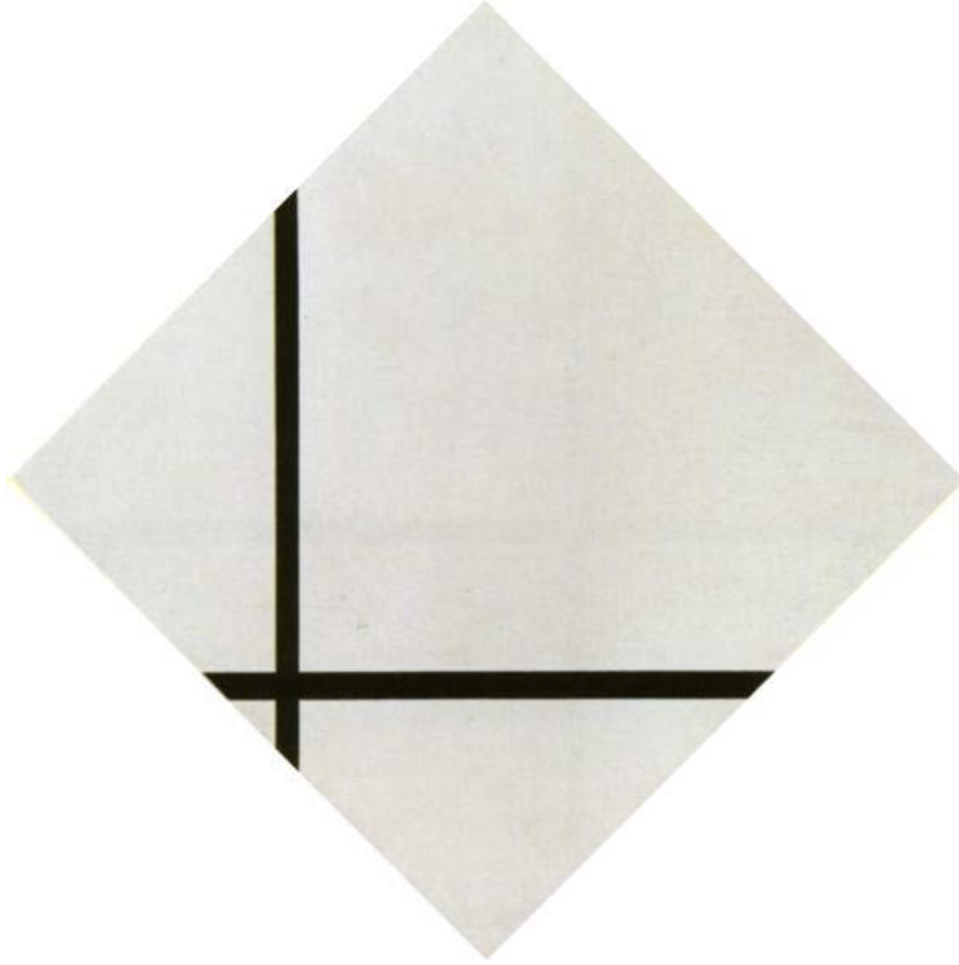
2.3.4. Mondrian'ın *De Stijl* sonrası yeni-plastik sanatı

2.3.4.1. Mondrian'ın Paris dönemi yeni-plastik sanatı

Paris'te yaşamayı sürdüren Mondrian'ın Hollanda ve *De Stijl*'le zayıflayan bağları, yukarıda da söylediğimiz gibi van Doesburg'la aralarında zamanla ortaya çıkan fikir ayrılıkları yüzünden zayıflamış, mimari ile ilgilenmek için 1920'lerin başlarında resmi bırakmış olan van Doesburg'un, resme geri döndüğünde, Mondrian'ın yeni-plastik üslup için kabul edilemez gördüğü çapraz öğeyi resminin temel elemanlarından biri haline getirmesi ile iki sanatçı arasında alevlenen tartışma, bir bakımdan Mondrian'a aradığı bahaneyi vermiş ve *De Stijl*'den tamamen ayrılmasına neden olmuştur. Mondrian bundan sonra resim sanatını tümel gerçekliğin betimi haline getirmek için yoluna yalnız devam edecektir. Böylelikle bir anlamda bir grubun içinden ortaklaşa doğmuş bir resim anlayışını, yeni-plastiği bir bakıma kendine mal edecek ve yeni-plastiğin ne olması, ne yönde ilerlemesi gerektiği konusunda tek söz sahibi olarak kendini görecektir.

Mondrian 1925 yılından sonra, muhtemelen van Doesburg'un çapraz kullanımına tepki olarak eşkenar dörtgen formata dönmüştür. Ancak bu dönemin eşkenar dörtgenleri daha önceki eserlere nazaran tutumlulukları ile dikkat çekmektedirler. 1931 tarihli *İki Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon* (Şekil.2.64) sol alta doğru yerleştirilmiş bir kesişme noktasına dayanan ve tuvali böylece yatay ve dikey olarak ayıran iki siyah çizginin beyaz zemin üzerine yerleştirilmesi ile meydana getirilmiştir. Eserde bu kesişme noktasının geometrik merkezin hayli dışında olması, durağan ve sistematik bir bölümlenme yerine dinamik bir dengenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu aşırı tutumlu resim böylece, mimarinin temel iki elemanını –yatay ve dikey- kullanarak mimari bir sağlamlık yakalamaktadır. Ayrıca siyah çizgiyi ve beyaz düzlemi her yönden açık bırakmak yoluyla ve siyah çizgilerin asgari teması ve eşkenar dörtgenin yayılıma, harekete açık canlı formu yoluyla eserin izleyicinin zihninde çoğalan bir ritim, hareketlilik ve yayılım kazanmasını sağlamaktadır. Bu

resim, Mondrian'ın sadece yatay ve dikeyin kontrastı ile dinamik denge yaratılabileceği iddiasının (Mondrian, 1987, 249) kanıtıdır.

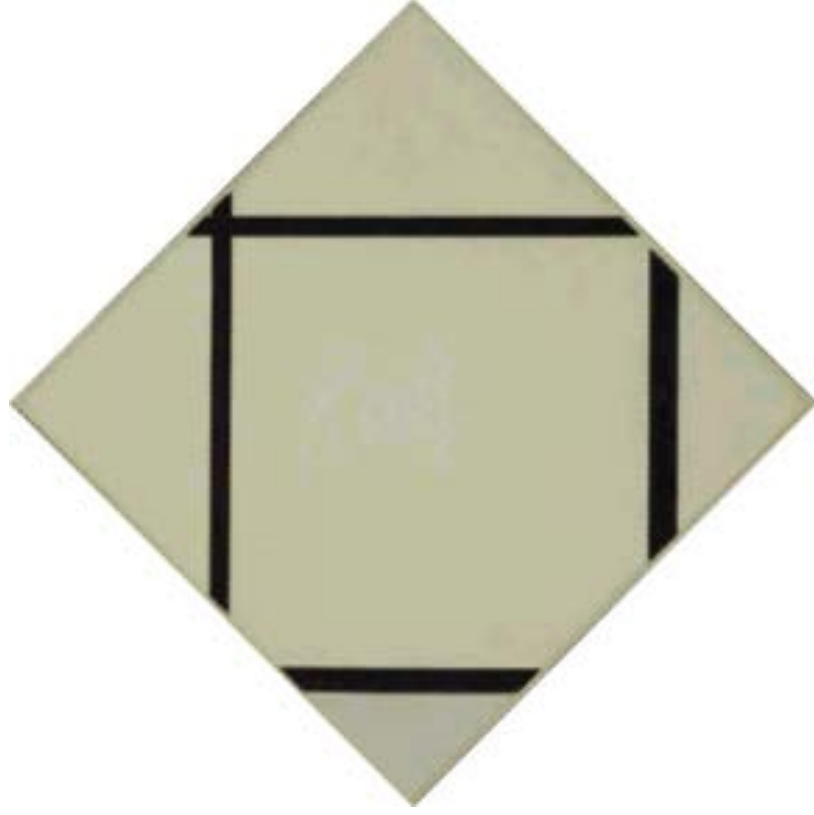


Şekil 2.64: İki Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon, 1931, tuval üzerine yağlıboya, köşegen 112 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

1926 tarihli *Siyah ve Beyazlı Kompozisyon*, (Şekil.2.65.) siyah çizgilerin beyaz eşkenar dörtgen zemin üzerinde asgari varlıkla azami hareket yaratılması sürecinin nasıl ilerlediğini görmek açısından ilginçtir. Overly'nin aktardığına göre yapıldığı yıl Katherine S. Dreier tarafından satın alınmış olan eser, Dreier tarafından *Aydınlanma (Clarification)* olarak yeniden adlandırılmıştır. Dreier sergi kataloğunda Mondrian'ın en özde olan dışında her şeyi resminden çıkardığını böylelikle onun bir düşünce aydınlanmasına ulaştığını belirtmiştir. (Overly, 1991, 193)

Eserde kalınlık açısından birbirinden biraz farklı olan dört siyah çizgi, sol tarafta başlayarak ve derece derece kalınlaşarak saat yönünde ilerlemektedir. Ancak Mondrian soldaki en ince çizginin karşısına sağdaki en kalın çizgiyi, üstteki ikinci

derece kalın çizginin karşısına da üçüncü derece kalınlıktaki çizgiyi yerleştirmiş, böylece tekdüze ilerleyişi kırarak hareketi güçlendirmiştir.

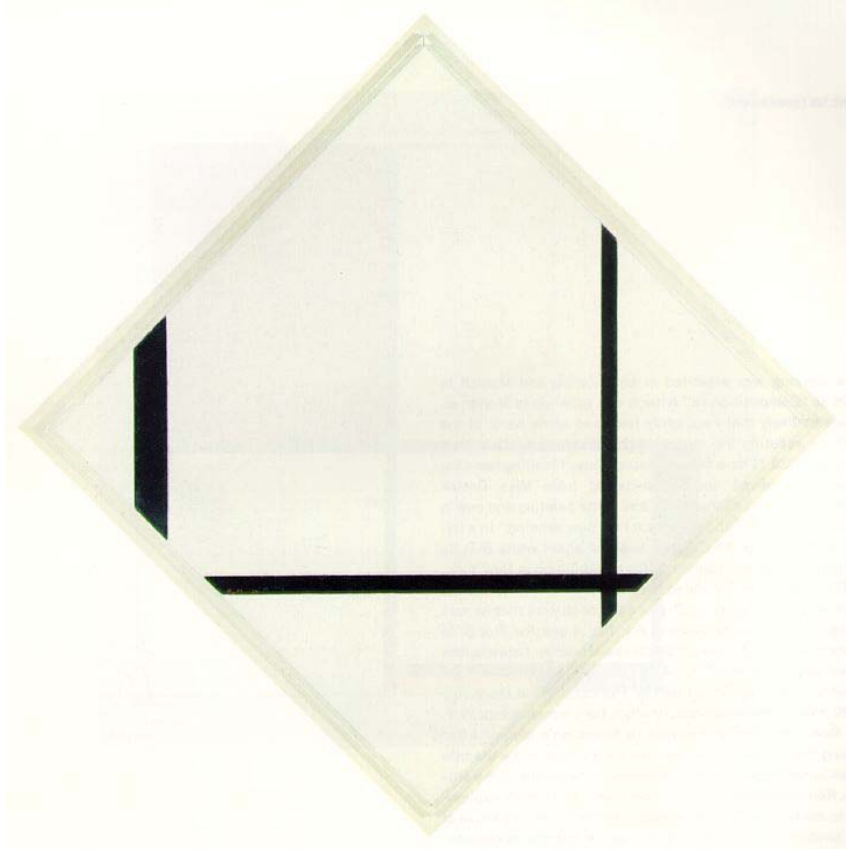


Şekil 2.65: Siyah ve Beyazlı Kompozisyon, 1926, tuval üzerine yağlıboya, köşegen 113.7 x 11.8 cm, (Modern Sanat Müzesi, Katherina S. Dreier Mirası, New York)

Eserde çizgilerin birbiriyle tek teması üstteki ve soldaki çizginin başlangıç noktalarından biraz sonra kesildikleri noktada sağlanmıştır. Aslında burada başlangıç noktası sözcüğünü kullanmak yanlışır, çünkü bu çizgiler sonsuzda başlayıp sonsuzda bitmektedirler, yani ne başları ne de sonları vardır. Bu keşisme noktasının tam karşısında çizgilerin tam temas edecekleri noktada tuvalin bitmesi, bu elemanların sona erdiğinden ziyade tuvalin dışında varlıklarını ve ilişkilerini sürdürdüklerini düşündürmektedir. Saat yönünde ilerlemeye devam ettiğimizde bu defa iki çizgi arasındaki açıklığın bir hayli arttığını görmekteyiz. Tıpkı çizgilerin kalınlık sırasına göre dizilmemesi gibi, keşişmenin sağlandığı noktanın tuvale uzaklığı da böylece katı bir disiplinden kurtarılmış, serbestlik, akıcılık pekiştirilmiştir. Sol üst taraftaki görünür keşişmenin karşısındaki ‘uzak’ keşisme nasıl bir kontrast sağlıyorsa, sağ üstteki az sonra gerçekleşecek keşişme de sol alttaki ‘biraz uzak’ keşismeye kontrast yaparak, sadece boyutta değil, zamanda da simetriyi kırmaktadır. Eşkenar dörtgenin en altındaki beyazın tonunun diğer kısımlara göre

biraz daha koyu olması, tuvalin iç dinamiklerini kuvvetlendirirken, eser hiç tükenmeyen ve sürekli canlanan ritmi ile, modern caz müziğinden bir doğaçlamayı betimler gibidir. Caza ve modern dansa olan sevgisini sık sık ifade eden Mondrian, yazılarında sanatını dış dünyanın dolaylı ya da dolaysız izlenimlerinden kurtarma hedefini vurgulasa da, çok geçmeden eserlerine çeşitli dans türlerinin adını vermeye başlayacaktır.

Mondrian'ın 1930 tarihli *Fox Trot A* (Şekil.2.66) adlı eseri müzik ve dansla bağlantılandırılmış ilk örneklerden biridir. İsminin sözcük anlamı tilkinin tırs yürüyüşü anlamına gelen bu dans müziği 4/4 lük ölçüye ve dansı ise bir dizi hızlı ve ritmik adıma dayanmaktadır. Mondrian'ın çok sevdiği bu müzik ve dans özellikle 1910'lu yıllarda Amerika'daki caz kulüplerinde doğmuştur. Burada Mondrian'ın Amerika'ya gitmek istemesinin ve 1940 yılındaki gidişinin nedenleri arasında İkinci Dünya Savaşı'nın varlığı ve Amerika'da daha serbest bir çalışma ortamı bulacağı inancının yanında şüphesiz caza olan tutkusunun çok etkili olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.



Şekil 2.66: Foxtrot A, 1930, tuval üzerine yağlıboya, köşegen 114 cm, (Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven)

Mondrian caz müziğini ve çağdaş dansları yeni hayatın bir simgesi olarak yeni-plastikle paralel görmüştür.

(...) Caz ve Yeni-Plastisizm yeni bir hayatın ifadesi olarak görünürler. Aynı anda neşeyi ve ciddiyeti ifade ederler. (...) Bireysel formla ve öznel duyguyla bağıni koparmaya çalışan farklı alanlardaki hareketlerle eş zamanlı olarak ortaya çıkarlar: artık “güzellik olarak” değil, ancak, kapalı olmadığı için birliği ifade eden saf ritim yoluyla gerçekleştirilmiş “hayat” olarak görünürler. Pek çok hareket bilfiil biçimi ortadan kaldırmak ve daha özgür bir ritim yaratmak için yola çıktılar. (Mondrian, 1987, 217)

(...) Caz, - yerleşmiş müzikal uygulamalardan kendini özgürleştirerek- tınının büyük yoğunluğu ve karşıtlıkları sayesinde neredeyse saf bir ritim gerçekleştiriyor. Onun ritmi “açık” olma, formla engellenmemiş olma yanlısamasını veriyor. Diğer tarafta yeni-plastisizm formdan bağımsız ritmi bilfiil sergiliyor: tümel ritim olarak. (Mondrian, 1987, 218)

Caz ve yeni-plastisizm uç noktada devrimci fenomenlerdir: onlar yıkıcı-yapıcıdır. Biçimin gerçek içeriğini yok etmezler: sadece biçimi derinleştirir ve onu yeni bir düzen lehine ortadan kaldırır. (Mondrian, 1987, 219)

Caz ve yeni-plastisizm, sanatın ve felsefenin, form olmayan ve bu nedenle “açık olan” ritim içinde çözüldüğü bir çevre yaratmaktadır. (Mondrian, 1987, 221)

Mondrian’ın *Fox Trot A* (Şekil 2.66) adlı eseri, yukarıda aktardığımız 1927 yılında kaleme aldığı sözlerinin betimsel bir ifadesi gibidir. Kalınlıkları çeşitlenen üç siyah çizgi resmin üst kısmı tamamen açık kalacak şekilde yerleştirilmiştir. *Siyah ve Beyazlı Kompozisyon*’da (Şekil 2.65.) sol üstte bulunan kesişme burada sağ altta uygulanmıştır. İki dikey çizginin bağlantısını ‘görünürde’ sağlayan bir unsur yoktur, ancak bu, bu çizgilerin tuval bittikten sonra “daha özgür bir ritim yaratmak” için başka ilişkilere girmeyecekleri anlamına gelmez. Tıpkı caz doğaçlamaları gibi, bu tuvalde, yenilenmeye, değişmeye, gelişmeye açıktır. Çünkü tıpkı müzik gibi, soyut resimde cismani bir zeminde değil, izleyicisinin zihninde-tininde bütünlenmek amaçlıdır. Mondrian’a göre her bireyin tinsel varlığı, temelde tümel-evrensel bir fenomenin parçaları olduğundan, bu tuval, benzerleri gibi bu tinsel ortaklıkta tümel-evrensel ritmi kurma eyleminin bir parçasını oluşturur. Bu nedenle, her ne kadar eserin adı, onun dış dünya, gündelik hayatla bağlantılı olduğunu düşündürüyorsa da, bu dış dünyanın izlenimi sayılamaz, daha çok caz müziğinin ve ‘özmeden kurtulmuş’ soyut resmin tinsel ortaklığının manifestosu gibi, izleyiciyi bu gerçeğin bilincine varmaya çağırır. Bunu da tıpkı bir caz doğaçlamasında müzisyenin bilinçli eylemi geride bırakarak müzik üretmesi gibi, tuval yüzeyine asgari müdahalede

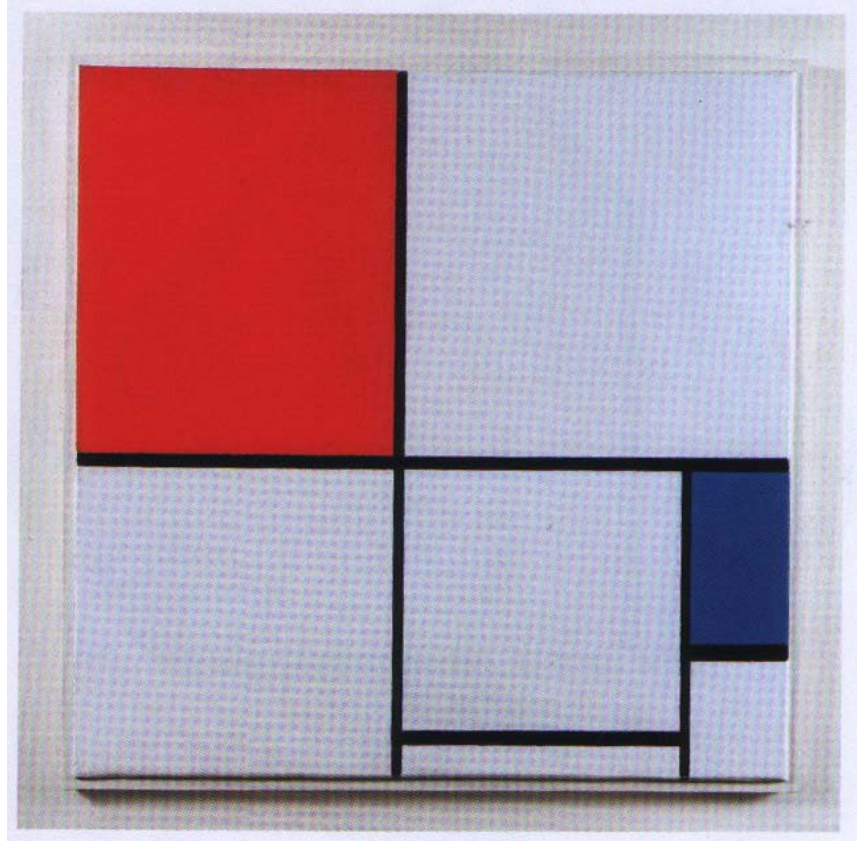
bulunarak yapmaktadır. Mondrian'ın burada gerçekleştirdiği bize sadece temel ritmi, ölçüyü vermektir, doğaçlama ve ritmi çeşitlendirme olasılığı sonsuzdur.

Mondrian'ın bir diğer eşkenar dörtgen biçimli eseri, *Sarı Çizgilerle Kompozisyon* (Şekil.2.61) Mondrian'ın dikey ve yatay çizgi olarak siyahtan başka bir renk kullandığı ilk resimdir. Bu eserde ilk başta bu durum yeni-plastik ilkelere ters düşüyor gibi görünse de, burada parlak sarı hiçbir şeyi sınırlandırmadığından bir kontur vazifesi görmez. Çünkü burada artık sarı çizgiler 'görünürde' birbirleri ile hiç kesişmezler. Böylelikle yayılcılığın en azami oranda başarılmasına, sarı rengin gücünden de yararlanılarak, olanak sağlanmaktadır. Alttaki sarı çizgiden başlanarak saat yönünde bir ilerleyişle sarı çizgilerin kalınlıkları artırılmıştır. Bu nedenle bu çizgiler tuval dışında keşisecek olsalar da, çizgilerdeki bu farklılık kareyi sistematik ve durağan kimliğinden çıkarıp ona bir hareketlilik kazandıracaktır. Bu yolla "tekrar ve simetri de dışarıda bırakılmaktadır". (Mondrian, 1987, 214) Bu eser ayrıca rengin çizgiyi, yani yapıyı meydana getirmesi ile özel bir nitelik kazanmaktadır. Sadece ifadede değil, malzemede de 'birlik' sağlanmıştır. *Sarı Çizgilerle Kompozisyon*, (Şekil.2.61) buna karşın, Londra ve New York dönemi resimlerine kadar rengin yapıyı kurduğu tek eser olarak kalacaktır.

Mondrian'ın 1920'de çalışmalarını ressam Léopold Survage'ye göstermesi üzerine, Survage, Mondrian'ın eserlerinde denge ve uyum olmadığını düşünmüş, Mondrian 'farklı bir uyum' aradığını söylemiş, Survage ise bunun bir çelişki olduğunu, uyum mutlaka, sadece bir tür uyum olabileceğini öne sürmüştür. (akt. Fer, 2000, 40) Mondrian o dönem sezgisel olarak aradığı bu uyum biçiminin simetriden değil asimetriden kaynaklanan bir uyum olduğunu 1926 yılında bilinçli olarak idrak edecektir. (Mondrian, 1987, 214)

1932 tarihli *Kompozisyon A* (Şekil.2.67.) simetrisinin tamamen dışlanması ve asimetrik dengeyle sağlanan uyumun kusursuz biçimde başarılmasının bir örneğidir. Burada geleneksel, dengenin, elemanların belli bir merkez etrafında simetrik dağılımı ile sağlanacağı yolundaki kanı tamamı ile çürütülmüş olmaktadır. Mondrian'a göre bu sistem merkezi diğer elemanlardan daha önemli bir konuma taşıdığı için resme hiyerarşi getirmiş oluyordu ki, bu da tümel dengenin, adalet kavramına dayanan uyum prensibinin tam karşısında olan bir uygulamadır. Eşitsizlik trajediyi yarattığı için, trajedi de özneliği beslemiş, böylece tümel birliğin önü tıkanmış olmaktadır. Bu nedenle simetri toplum etiğine, eşitlik ilkesine ve dolayısıyla yeni-plastiğin diline

de aykırıdır. Gerçek uyum, simetrisinin sebep olduğu tabiiyetle değil, asimetrinin özgürleştirici gücü ve karşıtlıkların dengesi ile yaratılacaktır. (Mondrian, 1987, 383-385) Böylece *Kompozisyon A*'da asimetri bu hiyerarşiyi kırarak, her elemanın özerkliğini tanımakla beraber özgürlükçü bir denge yaratmaktadır.



Şekil 2.67: Kompozisyon A, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 55 cm, (Sanat Müzesi, Winterthur)

Nitekim eserin sol üst köşesindeki kırmızı düzlem, rengin gücünün yarattığı etkiye karşın bir merkez olmadığı gibi, geometrik merkezden de bir hayli uzaktadır. Mondrian merkez ve simetri olgularını bilinçli olarak ortadan kaldırmak için, tuvali yatay ve dikey olarak kesek iki siyah uzun çizgiyi, geometrik merkezin daha soluna ve altına yerleştirmiştir. Böylece boyut olarak birbirinden tamamı ile farklı olan ve biri dışında hepsi de tuvalin dışına doğru yayılan yedi düzlem elde edilmiştir. Tuvalin dışına doğru yayılmayan tek düzlem olan, sağ alta doğru yerleştirilmiş, siyah konturlarla sınırlanmış beyaz düzlem böylece resmin uzlaştırıcı unsuru haline gelmektedir. Kırmızının tuvalin dışına doğru yayılımını, sağ taraftaki mavinin yine tuvalin dışından geriye doğru çekilişini dengeleyen bu nötr beyaz alandır. Bütün bu özelliklerinden dolayı *Kompozisyon A* (Şekil.2.67), Mondrian'ın ütöpik özgürlükçü adil toplum özlemini belgeleyen bir görsel metin halini almaktadır. Bütün unsurlar

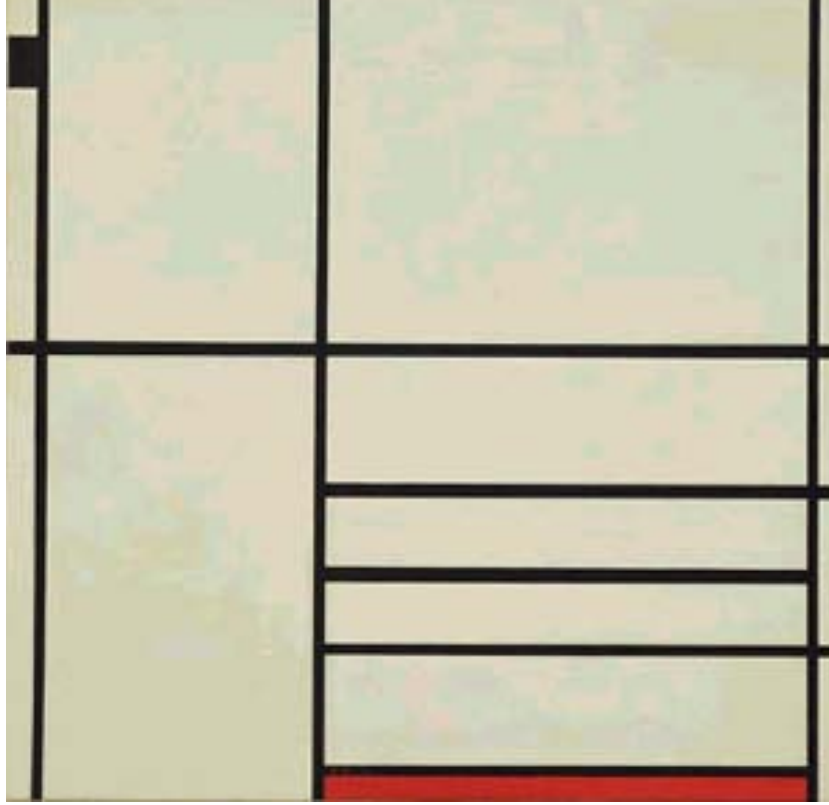
birbirinden farklıdır, hiç biri diğerine tabi olmadığı gibi, az ya da çok birbirine baskın çıkan hiçbir öge yoktur. Farklılıklara ve karşıtıllıklara rağmen, hatta onların sayesinde asimetrik-dinamik denge muazzam gücüyle karşımızda durmaktadır.

Bu özgürlük toplum yaşamında ve tümel-evrensel düzende olduğu gibi, plastik sanatta da özel farklılıklar yüzünden gereklidir. Temelde her şey bir olduğu için burada tümellik söz konusudur, farklılıklar ve benzerlikler olabilir, ancak yasalar hep aynıdır. Bu yasalar plastik ifadede çeşitlenen derecelerde gerçekleştirilir. (Mondrian, 1987, 312)

Yeni-plastisizm tam düzeni ortaya koyar. Plastik araçların kompozisyondaki denklığı, insan evrimine yardımcı olarak, sanatın, farklılıklarına karşın aynı değere sahip olan hakları ortaya koyduğunu gösterdiği için adaleti gözler önüne serer. Karşıt ve nötrleştiren zıtlık yoluyla denge özel kişilikler olarak bireyleri ortadan kaldırır ve gerçek birlik olarak geleceğin toplumunu yaratır. Sanatın açığa çıkardığı doğal görünüşlerin [altında yatan birlik] zamanımızda insan bilincinin daha büyük bir açıklığa sahip olduğunu işaret eder ve insani evrimi teyit eder. (Mondrian, 1987, 214-215)

Jaffé'nin aktardığına göre Mondrian 1932 yılında ilk defa olarak birbirine paralel siyah iki çizgiyi bir arada kullanmaya başlamıştır. (Jaffe, 1985,116) Bu incelikli oyunun resme ne denli zenginlik kazandırdığını idrak etmiş olacak ki, bu denemeden sonra çift çizgi Mondrian'ın temel biçim araçlarından biri haline gelmiştir. 1936 tarihli *Beyaz, Siyah ve Kırmızılı Kompozisyon* (Şekil.2.68) çift çizgi uygulamasının ilginç örnekleri arasındadır. Çift çizgi kavramı prensip olarak Yeni-plastiğin temel tekrardan kaçınma ilkesine uygun görünmüyorsa da, uygulama da tam aksi söz konusudur. Mondrian bu eserde çizgileri sıralarken kalınlıklarını değiştirmek, aralarındaki açıklık ölçüsünü derecelendirmek, bazı çizgilerin tuvalin kenarına ulaşmasına olanak sağlarken, bazılarının daha önce sonlandırarak, tekrara düşmek yerine çeşitlilik yaratmayı başarmıştır. Şekil 2.68'de görülen *Beyaz, Siyah ve Kırmızılı Kompozisyon*, özellikle neredeyse boş olan, ağırlığın mimari boşluk elemanına verildiği bir tuvalde yarattığı dinamik denge ile nitelik kazanan bir yapıttır. Nitekim sayıca daha az olan dikey çizgilerin karşısında yatayların ağırlığı, bu yatayların en altına yerleştirilen kırmızı ucu açık düzlemin güçlü varlığı, sağlam duruşu ile dengelenmiştir. Bunun yanında dikeylerin yayılmacı mevcudiyeti, yatayların kırmızı düzlemi aşağı doğru itiyormuş gibi görünmesine engel olarak, kırmızı düzlemin yarattığı dengeyi karşılamaktadır. Sol üst tarafa yerleştirilmiş, bu yönden dışa doğru yayılmaya devam eden siyah şerit ise yine tuvalin ağırlığının sağ

tarafa yönelmesini tek başına engelleyerek bu dengeyi pekiştirmektedir. Resmin her elemanının yerine getirilen bu görevde eşit oranda söz sahibi olması, esere dinamik niteliğini kazandırmaktadır.



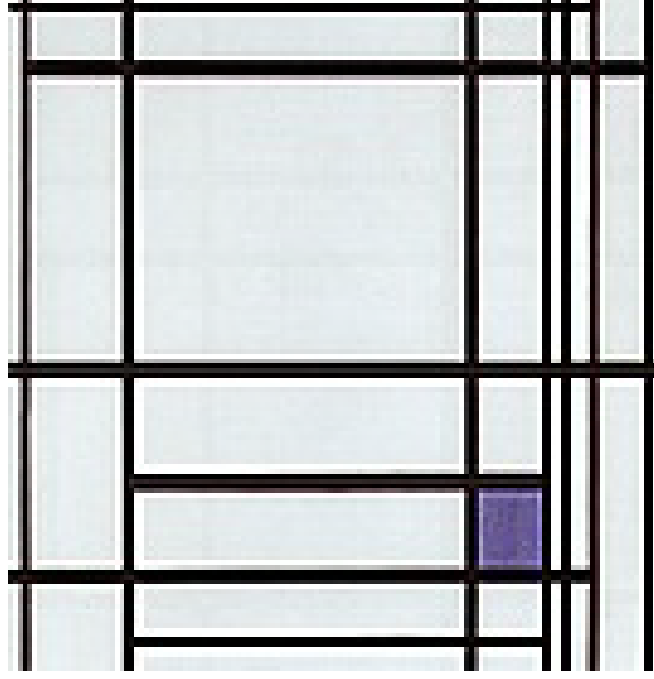
Şekil 2.68: Beyaz, Siyah ve Kırmızılı Kompozisyon, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 102 x 104 cm. (Modern Sanat Müzesi, New York)

Mondrian ilerleyen yıllarda birbirine paralel çizgilerin sayısını ve onların karşılıklı ilişkilerinin çeşitliliğini artırarak çalışmayı sürdürmüştür. *Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon*, (Şekil.2.63) bu uygulamanın gerçekleştirildiği nitelikli örneklerden biridir. Eserin yapıldığı tarih olarak iki yılın adının geçmesinin nedeni, Mondrian'ın 1939'da başladığı bu tuvali, 1942 yılında kırmızı büyük düzlemi ve mavi şeriti ekleyerek tamamlamış olmasıdır. (Locher, 1994, 76) Bu Mondrian'ın özellikle son yıllarında sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Kendisi bittiğine ikna olana kadar, tuvalerini sürekli değiştirmiş, bir şeyler ekleyip çıkarmıştır. Bu durum yeni-plastik sanatta hiçbir şeyin gerçekten de tesadüfi olmadığını, uzun denemeler ve planlamalar sonucunda geliştiğini açıkça görmemizi sağlayan somut bir örnektir.

Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon'da (Şekil.2.63) hem dikey hem yatay olarak birbirine paralel ve birbirini kesen çok sayıda siyah düz çizginin arasında üç renk tonu ile boyanmış dört renk düzlemi yer almaktadır. Resmin geometrik merkezine

yakın bir yerde tuvalin iki siyah dikey ile arada nispeten geniş bir alan kalacak şekilde kat edilmesi ilk başta tuvalin iki parçaya ayrıldığı izlenimini verse de, yatayların ritmik akışı bu yanılsamayı derhal ortadan kaldırmaktadır. Çizgilerin farklı aralıklarla yerleştirilmesi ve her iki çizginin birbiri ile bir çift oluşturabilmesi, resme caz müziğine özgü sürekli çeşitlenen çok neşeli ritim kazandırmaktadır. Bu ritim sol üstten resme dâhil olmaya çalıştığı kadar bir yandan da dışarıya ile bağını koparmayan sarı düzlemin yarattığı dış-ıç dengesinin karşılığını sağ alttaki ince kırmızı şeritte bulması ile daha da güçlenir. Bu kırmızı düzlem 'görüldüğü' gibi küçük bir kare değil, şüphesiz serbestçe gidebildiği kadar yayılan bir şerittir. Ancak sarı düzlemin içe doğru, kırmızı düzlemin dışa doğru yaptığı hareket, kuşkusuz resmin diğer iki renk düzlemi olmasa, tuvalin tüm akışının sağ alta yönelmesine neden olacaktır. Mondrian bunun çözümünü siyah konturlarla sınırlanmış, böylece hem tuvale zapt olurken hem de hareketin tek yöne akışını engelleyerek sol üst sağ alt ekseninde karşılıklı bir etkileşim yaratmış olan kırmızı düzlemde bulmuştur. Bu etkileşimi tamamlayan ve tuvalin bütününe yayılmasını sağlayan eleman ise sol alttaki mavi şerittir. Onun zapt edilmiş ve dikeylerle perdelenerek güçlendirilmiş geri çekilme etkisi sadece alt, üst, sol, sağ bölümleri birbirine bağlamakla yetinmeyerek, ileriye ve geriye de birbiri ve bu diğer yönelimlerle etkileşime sokmaktadır. Buradaki bütünlük artık tam anlamıyla, bizim zihnimizde yayılma ile kendini gösteren tümel birliğin tezahürüdür.

Mondrian'ın 1937 tarihli *Mavili Kompozisyon, Çizgili ve Renkli Kompozisyon III*, (Şekil.2.69.) adlı eseri ise çok zengin bir ifade bulan bu dinamik dengenin daha da tutumlu bir yöntemle nasıl başarıldığını görmek açısından ilginç bir örnektir. Resmin geometrik merkezinin hemen üzerindeki geniş beyaz düzleme karşılık yatay ve dikeylerin akışının sağ alt tarafa doğru yoğunlaştığı bu eserde, siyah konturların içine yerleştirilen küçük bir mavi düzlem yarattığı geri çekilme duygusuyla bütün tuvali birbirine bağlayıp elemanları etkileşim içine sokarken, böylelikle bir yandan da akışı zapt edip, harekete sürekli çoğalan ve çeşitlenen bir ritim kazandırmış olur. Mavi düzlemin orada olmadığını, yerinde boş –yani beyaz- düzlemin durduğunu farz edersek, bütün hareketin sağ alta doğru meydana getireceği sıkışma duygusunu ve bu sıkışmanın ağırlığının neden olduğu dengesizliği ve karmaşayı ayrımsayabiliriz. Ama mavi düzlem oradadır, beraberinde hem ritmi hem de dinamik dengeyi getirmiştir.



Şekil 2.69: Mavili Kompozisyon, Çizgili ve Renkli Kompozisyon 3, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 77 cm, (Haags Gemeente Müzesi, La Hey)

Mondrian böylece özellikle *De Stijl* sonrası yeni-plastik eserlerinde yazılarında 1917’de kalem aldığı *Resimde Yeni Plastik*’ten beri hedef olarak belirlediği noktaya ulaşmıştır. İlk olarak Schönmaekers kanalı ile tanıştığı, Hegelci ikilikleri teozofist, Yeni-Platoncu ve Hegelci birlik ilkesine taşıyarak, yani, dikeyin erilliği ile yatayın dişiliğini kesişmeler ve kontrastlar yoluyla bütünleştirerek, teozofist tek cinslik ülküsünü ifade etmiş, bütün bu öğeleri Spinoza’nın yayılma prensibi ile harmanlayarak kendi sisteminin öngördüğü biçimde tümel bir birlik ve denge ifadesine ulaşmıştır. Bunu biçim ve renk açısından çeşitlenen elemanların, bir taraftan sonsuza yayılan ya da sonsuzun bir parçası olarak var olan belli bir düzlemde tek bir bütünlük haline gelmesi ile başarmıştır. Bu da 1917 yılında koyduğu hedefe gerçekten ulaştığını doğrulamaktadır.

Resim bu yeni plastiği nesnelere cismanliliğini tek bir düzlem üzerinde duruyorlarmış izlenimi veren bir düzlemler kompozisyonuna indirgeyerek bulmuştur. (Mondrian, 1987, 38)

2.3.4.2. Mondrian’ın New York dönemi yeni-plastik sanatı

Mondrian 1940 Eylül’ünde İkinci Dünya Savaşı’nın oluşturduğu tehdidin Londra’ya kadar ulaşması üzerine, ileride varisi ve eserlerinin hak sahibi olacak Amerikalı sanatçı Harry Holtzman’ın daveti üzerine, neredeyse tam iki yıl önce geldiği kentten ayrılarak Birleşik Devletler’e, ölümüne kadar yaşayacağı New York’a taşınmıştır.

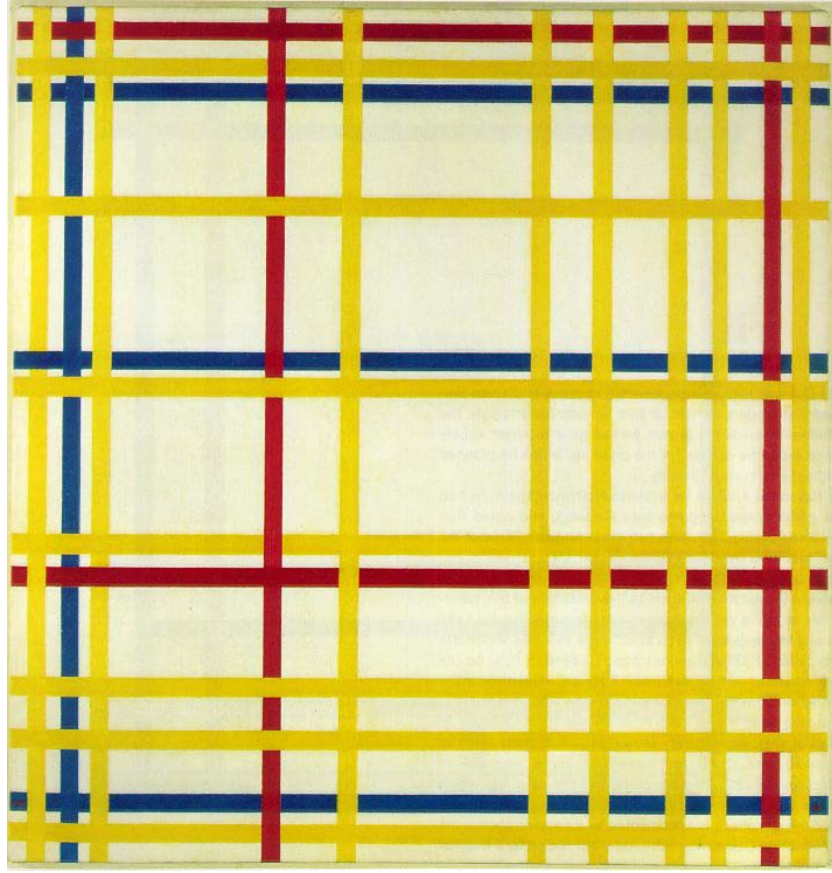
Henüz New York'a gelmeden, caz müziğinin doğduğu bu ülke ve metropol yaşamı hakkında olumlu düşüncelere sahip olan Mondrian, kısa sürede yeni ülkesine uyum sağlamıştır. Paris sokaklarında daha fazla ağaç olduğu için ona karşılık New York'u tercih ettiğini dile getiren ressamın doğaya tam anlamıyla sırt çevirişinin nedenleri metropol kavramına yüklediği anlamda yatmaktadır.

Gerçek modern sanatçı metropolü biçim verilmiş soyut yaşam olarak görür: o, ona doğadan daha yakındır ve içinde estetik duyguyu daha kolaylıkla harekete geçirecektir. Metropolde doğa zaten gerginleştiği, insan ruhu tarafından düzenlendiği için ilişkiler ve düzlemle çizginin ritmi onun mimarisinde insanı doğanın kararsızlığına ve değişkenliğine göre daha doğrudan etkileyecektir. Metropolde güzellik daha matematiksel olarak ifade edilir; geleceğin matematiksel sanatsal mizacının gelişeceği yer burasıdır – yeni üslup burada ortaya çıkacaktır. (Mondrian, 1987, 59 t)

1940'lı yıllarda dünyanın en büyük metropolü olan New York'ta Mondrian'ın sanatını biçimlendiren unsurun, anayurdu da dahil yaşadığı ülkelerde, kentlerde sanatının, gereksindiği kadar anlaşılammış ve takdir toplamamış olmasının da etkisiyle ve ardı ardına iki dünya savaşının neden olduğu, içe dönük bir biçimde geçirilen buhranlı ve ekonomik güçlüklerle dolu yılların ardından, sanatçının nihayet kendini ait olduğu yerde hissetmesi nedeniyle dışa dönük bir hal alan kişiliği olduğunu söyleyebiliriz. Metropol yaşamına kendini ait ve özgür hissedenden Mondrian, bu dönemde, esasen, yaşamaktan büyük keyif aldığı New York kentini tuvaline taşımıştır.

Mondrian'ın 1941'de yapmaya başladığı ve ertesi yıl tamamladığı *New York Şehri* (Şekil.2.70) 1933 tarihli *Sarı Çizgilerle Kompozisyon*'dan (Şekil.2.61) sonra yeniden sarı rengin egemen olduğu bir tuvaldir. Burada artık siyah çizgiler ve renk düzlemleri tamamen ortadan kalkmıştır, üç ana rengin oluşturduğu, birbirinin üzerinden ve altından geçen şeritler tüm tuvali baştan sona kat etmektedirler. Burada tuvalin canlı renklerle bu biçimde kuruluşu metropolün tüm enerjisini ve canlılığını tuvale nakletmiş gibidir. Renklerin birbirleri ile kurdukları canlı ilişki, tuvale tükenmez bir hareketlilik katmaktadır. Tuvalin bütününe birlikte hareket etmesi, yani hareketteki iç uyum özellikle dikkat çekicidir. Bu durum, resmin isminin de verdiği referansla, metropolün doğal akış haline gelmiş sürekli hareketliliğini düşündürmektedir. Renk şeritlerinin birbirine temas ettiği yerlerde beyaz zemin üzerinde, bir çeşit optik yanılsama ile bir derinlik duygusu meydana gelirken, ayrıntıdan kurtulup yeniden resme bütün olarak baktığımızda iki-boyutluluk tekrar algılanmaktadır. Bu tuval

Mondrian'ın sıklıkla vurguladığı, sanat eserini meydana getiren unsurların ilişkiler ve denge prensibi olduğu savını adeta kanıtlamaktadır.



Şekil 2.70: New York Şehri, 1941-42, tuval üzerine yağlıboya, 119.3 x 114.2 cm, (Georges Pompidou Merkezi Modern Sanat Müzesi, Paris)

Mondrian'ın kendi sözlerinden yukarıda yaptığımız alıntıda bariz olduğu üzere bu gerginleşmiş, matematikselleşmiş doğanın betimidir. Ancak ne var ki, resmin malzemesi ve inşa edilmiş tekniği fazlasıyla nesnel olsa da, bu nesnel bir yargı değildir; bu Mondrian'ın birey olarak genel anlamda metropolü, özelde ise New York şehrini nasıl gördüğü ve duyduğuyla ilgilidir.¹ Burada öznel duygular Mondrian'ın resmine girmişlerdir.

Mondrian'ın yine New York şehrinin adını taşıyan, 1941'de yapımına başlanmış ancak tamamlanmamış olan eseri, *New York Şehri I*, (Şekil 2.71) yeni-plastik resmin

¹ Mondrian, Hollanda'nın doldurulmuş kıyılarının yarattığı ufki düzlük söz konusu olduğunda, insan elinin biçimlendirdiği bir doğanın, doğal hali ile doğanın görünümünden daha güzel ve kusursuz bir görünüm arz ettiği görüşünde idi. Mondrian'ın *Broadway Boogie Woogie*'yi ya da *New York Şehri* tuvalerini meydana getirirken sahip olduğu düşüncelerin ve daha genelde New York şehrine duyduğu sempatinin kökeninde, yirmi yılı aşkın bir süredir resim dilinde dengenin ifadesi olarak gördüğü ızgara formunun, New York şehri planlanırken şehrin bir ızgara planı üzerinde kurulmuş olması ile açık bir ilgisi olduğu konusunda ressam tarafından ortaya konmuş bir görüş bulunmamakla beraber, mevcut durum böyle bir olasılığın söz konusu olabileceğini akla getirmektedir.

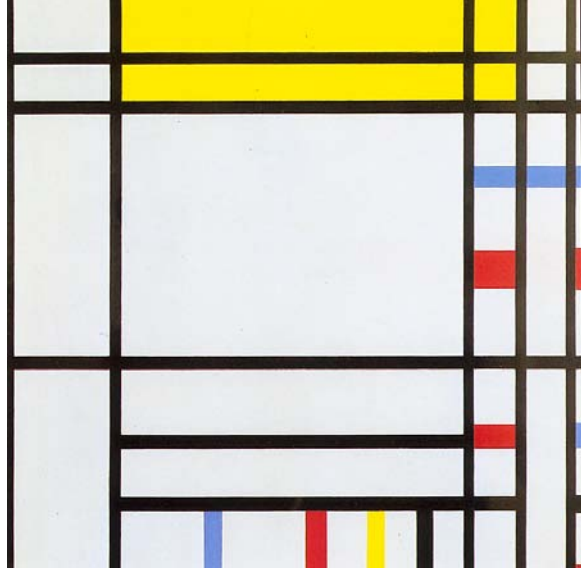
nesnelleştirilmesinde yeni bir tekniğin uygulandığı bir resimdir. Burada Mondrian renk şeritlerini yağlıboya ve cetvelle yapmak yerine, renkli bantları kullanmıştır. Bu teknik aynı tuval üzerinde bantların yerlerinin sürekli değiştirilmesine ve böylelikle sanatçı istediği etkiyi sağlayıncaya kadar deneme yapmasına olanak sağlamaktadır. Mondrian'a göre nasıl metropol doğanın hatalarının insan eliyle düzeltilmesi anlamına geliyorsa, bu bantlarla yapılan uygulama da öznenin tesadüflere açık etkisinin tamamen dışarıda bırakılarak, eser üstünde tek otoritenin bilinç olması anlamına gelmektedir. Teknik açısından artık, duygunun müdahale etmesi olasılığını taşıyan elle uygulama ortadan kalkmış olsa da yukarıda da söylediğimiz gibi artık, bilinç özneyi ve öznel izlenimi tuvale taşımaktadır.



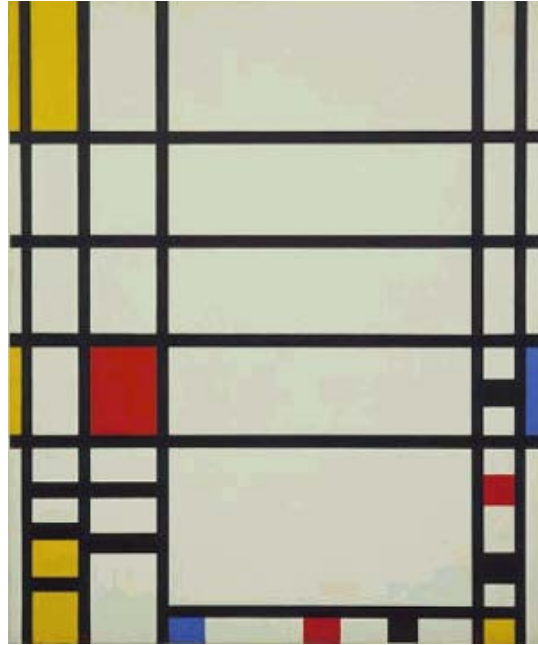
Şekil 2.71: New York Şehri I, (tamamlanmamış), 1941, tuval üzerine yağlıboya ve renkli bantlar, 119 x 115 cm, (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)

New York resimleri Mondrian'ın büyük şehir izlenimlerini tuvale taşıdığı ilk eserleri değildir. 1938'de Paris'te yapmaya başladığı ve 1943'te New York'ta tamamladığı *Concord Meydanı* (Şekil.2.72) ve *Trafalgar Meydanı* (Şekil.2.73) adlı resimler, Paris ve Londra'nın bu ünlü meydanlarını ve geniş meydanların etrafını kuşatan önemli ve devasa binalarıyla, eserlerin adının oluşturduğu ipucunun izlenmesi ile izleyiciye sezdirmektedir. Bununla beraber daha açık olan, bu eserlerin bir özne olarak

Mondrian'ın onlardan aldığı izlenimi yansıtmış olmasıdır. Her ne kadar bir sanatçı olarak kendisini sıradan insanlardan ilerde görse de, henüz evrim sürecini tamamlayamadığını kabul eden sanatçı (Mondrian, 1987, 93) böylece ilkelerinde geri adım atmış olmaktadır.



Şekil 2.72: Concord Meydanı, 1938-43, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 95 cm, (Sanat Müzesi, Sanat Koleksiyonu Vakfi, Dallas)



Şekil 2.73: Trafalgar Meydanı, 1939-43, tuval üzerine yağlıboya, 145.2 x 120 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York, William A M Burden Bağışı)

Mondrian adı ile birlikte ilk aklımıza gelen, en tanınmış eseri *Broadway Boogie-Woogie*'de (Şekil.2.62) New York'un belki de en ünlü caddesi olan, özellikle 1940'larda hareketli gece kulüpleri ve tiyatro salonları ile Mondrian'ın yaşama

sevincini besleyen Broadway caddesi, Mondrian'ın bir başka ruhsal besin kaynağıyla, caz müziği ile buluşmaktadır.

Bu tuvalin içeriğini tek kelime ile karşılamak gerekirse, enerjik ya da canlı sözcükleri bir hayli uygun düşecektir. Sarının egemenliğindeki dikey ve yatay şeritlere katılan diğer ana renklerle beraber küçük gri düzlemlerin yanıp sönen neon ışıklarının yerlerini tuttukları edindiğimiz ilk ve değişmeyen izlenimdir. Eser bütünüyle bu caddenin gece vakti kuş bakışı bir planını çıkarıyor gibidir. Hayatından en hoşnut olduğu günleri yaşayan Mondrian, bütün bu sevinci, coşkuyu tuvale aktarmıştır. Böylece planlı, kararlı, bilinçli düşüncelerin yerini sevinç, coşku, zevk gibi değişken duygular almaktadır. Jaffé eserin bölümlenmesi sonucunda ortaya çıkan küçük renk düzlemlerinin sekizlik ve onaltılık notalarla karşılaştırılabileceğine işaret etmektedir. (Jaffé, 1985, 124)

Ritimdeki beklenmedik sinkopla boogie-woogie müziği bu resimde görsel olarak incelikle işlenmiştir. (Jaffé, 1985, 124)

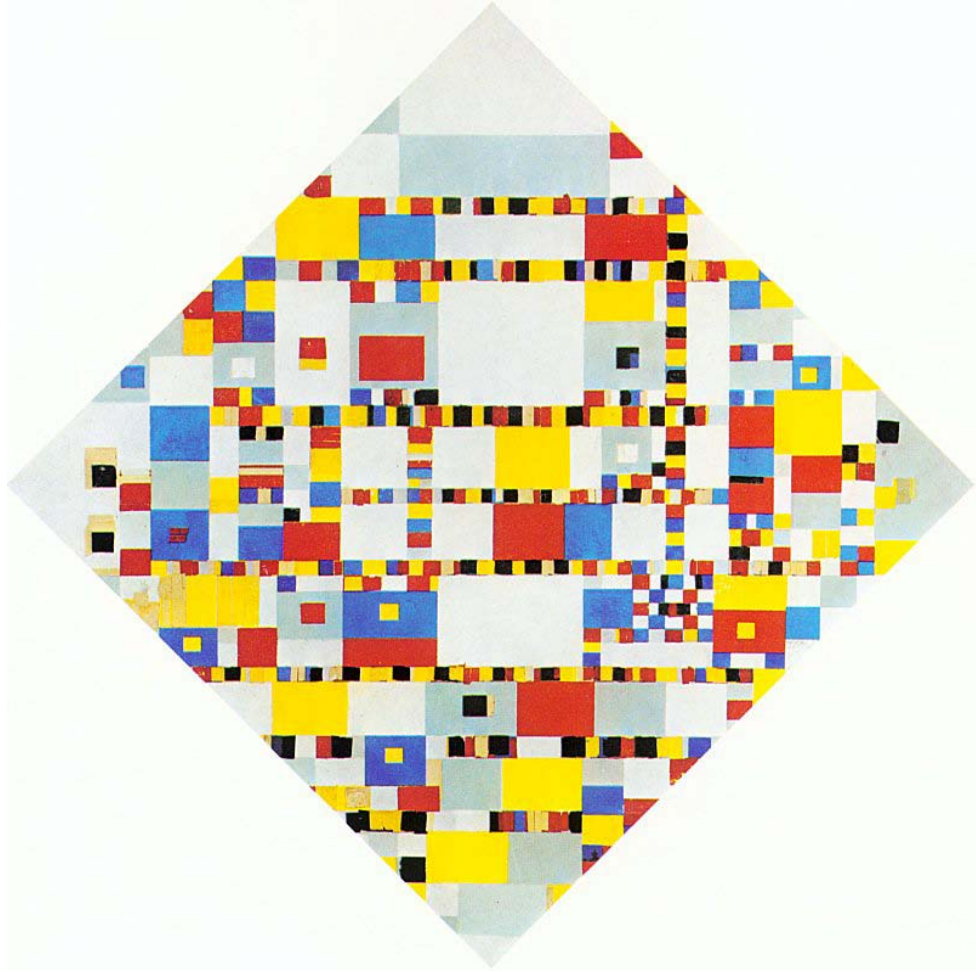
Mondrian'ın şehrin ve uyandırdığı duyguların doğrudan izlenimlerini tuvalinde betimlediğine işaret etmiştik. Mondrian'ın düşüncesine göre caz müziği ve modern dans, yeni-plastik sanata en az metropol kavramı kadar yakındır. Bu nedenle Mondrian metropolün ve çağdaş müzik ve dansın izlenimini betimlemekte bir sakınca görmemiştir. Onun anlayışında bu, bireyin evrensel-tinsel gelişimi açısından insanlığın genelinden çok ileride olan bir takım olguların bir araya getirilmesidir. Geçmişten, gelenekten bu tip keskin ayrılışlar, doğaya, eski inanç biçimlerine, geleneksel dinlere, adaletsiz toplum yapılarına vs. güçlü bir biçimde sırt çevirmek adına atılan her adım Mondrian için tümel olana doğru atılmış bir adımdır; ister doğanın kararsızlığının 'düzeltilecek' büyük kentin inşa edilmesi olsun, isterse geleneksel kural ve yaptırımlardan kurtulmuş özgür müzik ya da doğayı değişmeyen özünden yakalayıp, bu görünmeyen özü görünür kılmaya çabalayan yeni-plastik sanat, bütün bu gelişmeler ona göre geleceğin yetkin, kendini idare eden insanını meydana getirecek evrimin parçalarıdır. Modern dans da bu evrime bütün varlığıyla dahildir.

Her alanda hayat, bir yandan gerçek kalırken, giderek daha çok soyut oluyor. Makine giderek daha çok doğal gücün yerini alıyor. (...) Modern dans (step, boston, tango vs.) aynı gerilme görülüyor: eski dansların (vals vs.) kavisli çizgileri, düz çizgiye boyun eğdi ve her hareket derhal bir karşıt hareketle nötrleştiriliyor –ki bu, denge arayışına işaret eder.

Sosyal hayatımızda da bu görülüyor: mutlakiyet, emperyalizm en güçlü (doğal) kuralı ile birlikte düşmek -henüz düşmediği yerlerde- ve yasanın (tinsel) gücüne boyun eğmek üzere.

Aynı şekilde yeni ruh mantıkta da, bilim de ve dinde olduğu gibi- güçlü bir biçimde öne çıkıyor. Örtülü bilgeliğin açığa vuruluşu uzun zamandır saf aklın bilgeliğine boyun eğmekte ve bilgi giderek artan bir kesinlik gösteriyor. Gizemleri ve dogmaları ile birlikte eski din, tümelle kurulan açık bir ilişki yoluyla giderek daha çok kenara itiliyor. Bu -bilinebildiği ölçüde- tümelin daha arı bilgisi yoluyla mümkün kılınmaktadır. (Mondrian, 1987, 43-44)

Mondrian'ın ölümü ile yarım kalmış olan *Zafer Boogie-Woogie* (Şekil.2.74) onun yeniden eşkenar dörtgen forma döndüğü bir eserdir. Daha önceki eşkenar dörtgen tuvallerden farklı olarak *Zafer Boogie-Woogie* olağanüstü bir çeşitlilik ve enerjiyle doludur. *Broadway Boogie-Woogie*'de (Şekil.2.62) gördüğümüz yanıp sönen renkler burada nicelik ve nitelik açısından daha çeşitlidir. Eşkenar dörtgen biçimi de bu enerjinin güçlenmesine ve daha kolaylıkla yayılmasına olanak vermektedir.



Şekil 2.74: Zafer Boogie-Woogie, 1942-44, (tamamlanmamış), tuval üzerine yağlıboya ve kâğıt, köşegen 178.4 cm, [Gemeente Müzesi, La Hay (Hollanda Kültür Mirası Enstitüsü'nden ödünç)]

Bu tuvalde *Broadway Boogie-Woogie*'yi de aşan bir bütünlük, bir karşılıklı dinamizm söz konusudur. İlk başta tek tek yanıp sönüyor izlenimi veren parıltıların sürekliliği bir sonsuzluk tükenmezlik izlenimi doğurmaktadır. Adeta bütün tuval kendini sürekli tazeleyen hareketli bir caz doğaçlaması gibi bizi bir anda kuşatıp, ruhumuza tezahür etmektedir. Tuval tamamlanmamış olduğu halde, dinamizminin gücü şaşılacak denli yüksek ve yayılmacıdır. Bu eser, tümele ve geleceğin insanının trajik olana karşı kazanacağı zafere yönelik olarak duyulan heyecanın ifadesi, bu özlemin yaşamla buluşturulmasının manifestosu gibidir. Bir anlamda tuvalin bitmeyen hareketi tümel olanın sonsuzluğuna denk gelmektedir. Evrenin tükenmeyen enerjisi gibi bu resmin de tükenmeyen bir enerjisi vardır. Bu açıdan bakıldığında Mondrian'ın değişken duyguyu dâhil etmiş olmasına karşın, bu eser tümel uyumun ve sonsuzluğun bir betimi gibi algılanabilir.

Kuramında öznel referanslardan ve dünyevi hayatın kararsız imgelerinden sakınılması gerektiğini ısrarla vurgulayan Mondrian, New York döneminde bir düşüncenin değil de maddi-dışsal yaşamın izlenimlerini tuvallerine taşımıştır. Renkli New York ışıklarını ve gece hayatını, dans müziklerini gayet dolaysız biçimde algılayabildiğimiz bu eserler, tümel olandan ziyade yaşamsal-değişken, öznel ve duygusal olanın izlenimleri, ifadeleridir. Yaklaşık yirmi yıl önce yazılarında insan olarak doğaya bağlı olduğunu, her insan gibi bu bağlılığın handikapları ile engellenmiş olduğunu itiraf eden Mondrian (Mondrian, 1987, 93) bu resimlerde, bu itirafı bir de resimsel dilde yapmış olmaktadır. Ancak şunu da eklemek gerekir ki, bu eserleri, henüz aşkın bilgiye ve tümele ulaşamamış bizlerin algılaması, anlaması daha kolaydır. Onlarda, insani coşkuyu, dişi ve erkeğin zıtlıktan kaynaklanan dengesini, müzikal ritimden kaynaklanan uyumu ve bir anlamda öz varlığımızı görürüz. Farklı renklerin, farklı türlerin, farklılıktan kaynaklanan uyumu ve dengesi ile, ölümü ile yarım kalan *Zafer Boogie-Woogie* günümüze kadar en anlaşılammış ressamlardan biri olarak kalmış olan Mondrian'ın, hem günümüzün sıradan insanının bu uyumu ve dengeyi algılamasını, üstelik en dolaysız biçimde ona katılarak algılamasını sağladığı bir başyapıt olarak hem de iyimser kişiliği ile kurguladığı ütopyanın kahramanı olan geleceğin insanının bir gün yanılsamalara ve adaletsizliklere karşı kazanmasını beklediği, tasarladığı zafere, Nazizim karşısında kazanılacağını ümit ettiği zafer vasıtasıyla önceden hazırlanmış bir kutlama armağanıdır.

2.3.5. Yeni-plastik sanatla süprematizm arasında bir halka olarak van Doesburg El Lissitzki işbirliği ve van Doesburg'un elemtarizmi

2.3.5.1. Yeni-plastik sanatla süprematizm arasında bir halka olarak van Doesburg El Lissitzki işbirliği ve van Doesburg'un dört boyutlu mimari denemeleri

Van Doesburg'un 4. boyut ve çaprazı sanatında nasıl kullanacağı konusunda tereddütleri olduğundan 1920 yılında resme ve mimariye ara vermiş olduğunu yukarıda aktarmıştık. Van Doesburg'un 1921 yılında Bauhaus'ta Maleviç'in eski öğrencisi El Lissitzki ile tanışması ve 1922'de başlanan fikir alışverişi, van Doesburg'un 4. boyut kavramına bakışında yeni ufuklar açılmasına, onu nasıl kullanacağı konusunda yeni fikirler üretmesine yol açmıştır. Bu dönemde konstrüktivist *Gegenstand* (Nesne) grubu içerisinde faaliyet gösteren El Lissitzki, *De Stijl*'in 1922 Haziran sayısında *Proun* başlığını taşıyan bir makale yayımlamıştır. El Lissitzki'nin aynı zamanda uzay-zamansal nitelik taşıdıklarını öne sürdüğü kompozisyonlarına ve mimari tasarımlarına da verdiği bu isim, Rusça 'sanatta yeni biçimlerin kuruluşu taraftarı' anlamına gelen '*pro utwershdenije nowychform iskusstawa*' ibaresinin kısaltması olan *Prounowis* teriminden türetilmiştir. (Baljeu, 1974, 50) El Lissitzski, prounları "resim ve mimari arasındaki aktarma istasyonları" ve "sanat ve yaşam arasındaki ayrılığın ortadan kaldırılması" olarak tarif etmiştir. (Overy, 1991, 161) Kuşkusuz bu sloganvari ifade van Doesburg'un mimaride başarmaya çalıştığı ideallerin çok yakınında gibi görünmektedir.

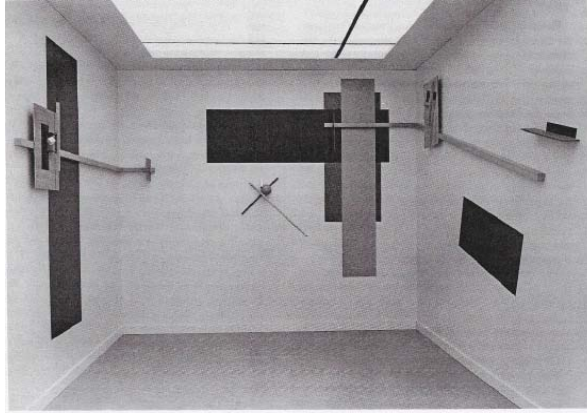
El Lissitzki, 1923 Temmuz ayında konstrüktivist *G□*¹ dergisinde yayınladığı *Raum*² adlı makalede tümel uzayın plastik ifadesine yönelik estetik yaratıcı bir işlevsel-konstrüktivist yaklaşımı savunmuştur. Bu yaklaşım düzlemler ve renklerden oluşan dinamik bir mimari tasarımına işaret etmektedir. Van Doesburg'la El Lissitzki'nin görüşleri bu bağlamda uyuşsa da, farklı olarak El Lissitzki önceliği işlevselliğe, van

¹ Almanca *Gegenstand* (nesne) sözcüğünün ilk harfi ile kare formunun birleştirilmesinden meydana bu isim kare formunun özel niteliğine dikkat çekmek amacını taşır.

² Almanca *der Raum* sözcüğü İngilizce'deki *space* sözcüğü gibi uzay, mekan ve boşluk anlamlarını bir arada barındırmaktadır. Flamanca'da da *de ruimte* sözcüğünün bütün bu anlamları kapsamı, bu üç dilde bir anlam ortaklığı yaratırken, Türkçe'de farklı karşılıkların olması bir anlam kapalılığına neden olmaktadır. Van Doesburg metinlerinde nadir de olsa dış uzay sözcüğünü vurgulayarak kullanmıştır. Biz bütün bu anlamları Türkçe'de ifade etme gücünden dolayı, dış uzayın açık bir biçimde işaret edildiği ifadeler dışında, kapsamı daha geniş bir sözcük olan uzam sözcüğünü uygun gördük. Ancak El Lissitzki ve Van Doesburg'un kuramlarında sözcüğün bu üç anlamı ile düşünülmesi gerektiğinin altını çizmek doğru olacaktır.

Doesburg ise estetiğe vermiştir. (Baljeu, 1974, 56-57) Bu farklılık, bu iki ismin arkadaşlığının kısa süreceğ olmasının en önemli nedenidir.¹ Van Doesburg bir yapının asla sadece yaşanacak ve çalışılacak bir ortam olarak sınırlanmaması gerektiği görüşündedir.²

El Lissitzki'nin 1923 yazında Almanya'da sergilediği *Prounen Raum (Proun Odası)* (Şekil.2.75) adlı tasarımı sanat dallarının bir aradılığı meselesi açısından *De Stijl*'in anıtsal sanat kavramına uygun bir nitelik taşımaktadır. Bugünkü anlamı ile bir yerleştirme örneği sayılabilecek eserini Lissitzki şu sözlerle anlatmıştır:



Şekil 2.75: El Lissitzky, Proun Odası, 1923, (rekonstrüksiyon) ahşap, 300 x 300 x 260 cm., (Stedelijk Abbe Müzesi, Eindhoven)

Büyük salondan gelen birine “içeri doğru yol gösteren” ilk biçim çapraz olarak yerleştirilmiştir ve kişiyi ön duvarın geniş yataylarına, buradan da dikeyleri ile üçüncü duvara götürür. Çıkışta –DUR! Yerde bir kare var, bütün tasarımın ana elemanı. Tavandaki kabartma (...) hareketi tekrar eder.

Oda (bir sergi odası olarak) temel formlar ve malzemelerle tasarlanmıştır. Çizgiler, düz yüzeyler, çubuk, küp, küre, ayrıca siyah, beyaz, gri ve ahşap, duvar (renk) üzerine düz dağıtılmış yüzeyler, duvar (ahşap) üzerine dik yerleştirilmiş yüzeyler. (akt. Troy, 126)

Lissitzki burada bütün elemanları birbiri ile ilişki içerisinde tasarlamıştır, ancak bu eserin, van Doesburg'un mimari anlayışında içinde yaşanacak anıtsal sanat ürününden amaç olarak çok uzak olduğu açıktır. Nitekim Lissitzki aynı metinde

¹ Van Doesburg, El Lissitzki arkadaşlığı 1924 yılı ortalarında sona erer. Bu tarihten sonra, Van Doesburg'un, yolunu ayırdığı hemen bütün çalışma arkadaşları gibi El Lissitzki ile ilişkisinin de farklı dergilerden karşılıklı olarak eleştiri ve saldırılarla devam etmesi, bu iki ismin, ancak özellikle Van Doesburg'un karakter özelliklerini işaret etmesi açısından dikkate değerdir.

² Van Doesburg'un bu görüşü, onu El Lissitzki'nin mimari anlayışından uzaklaştırmakla birlikte, El Lissitzki'nin hocası Maleviç'in arkitektonlarını tasarlarken savunduğu mimari anlayışa yaklaştırmaktadır. (bkz. Bölüm 3.2.2.1. 1917 Ekim Devrimi sonrası sanat ortamı ve Maleviç)

bunun bir oturma odası olmadığını, bir sergi tasarımı olduğunu özellikle vurgulamıştır. Ayrıca Lissitzki burada gayri-renkleri özellikle kullandığını belirtmiştir ki, bu van Doesburg'un mimaride dinamizm ifadesinin temel aracı olarak gördüğü renk kullanımına tamamen karşıttır.

De Stijl'in Eylül 1922 tarihli sayısının iç kapağına Maleviç'in *Siyah Kare*' sine (Şekil.3.38) yer verilmiştir. Van Doesburg'un 1923'teki Bauhaus Weimar ziyaretini duyurmak için hazırladığı ilanda kare biçimini *De Stijl* simgesi olarak kullanması ve ilana kareyi gösteren bir işaret ekleyerek, "pek çokları bunu kullanıyor ancak çok azı anlıyor" diye yazması dikkate değer bir anekdottur. Bu ilanın altına kendi isminin yanı sıra Mondrian ve van Eesteren'in adlarını eklemiştir. Ancak ilişkilerinin iyice gerildiği bu dönemde Mondrian'ın katılmadığı bu gezinin ilanına imzasını kendisinin atıp atmadığı meselesi bir soru işareti oluşturmaktadır. Bununla beraber, Mondrian'ın *De Stijl* katılımcıları içerisinde dörtgen biçiminin en büyük savunucusu olduğu da açık bir gerçektir.

De Stijl'in Ekim 1922 sayısında El Lissitzki'nin *İki Karenin Öyküsü*¹ adlı çocuklara yönelik kitabı illüstrasyonları ile birlikte yayımlanmıştır. Bunlar daire, kare ve küplerin beyaz zemin üzerine süzülme hissi verecek şekilde yerleştirildikleri çizimlerdir. Maleviç'in Süprematist uydularında (Şekil.3.35) bulunan uzayda uçuş duyumu hayli baskındır.

Van Doesburg süprematizmi resmin doğacı biçimi terk ettiğini göstermek için geometrik düzlemi sınırlandırmakla ihtar etmiştir. Buna karşın ona göre *De Stijl* ilave bir değer olmaksızın saf plastik araçların kullanımını genişleten pozitif bir niteliğe sahiptir. (Baljeu, 1974, 51) Ancak burada van Doesburg'un süprematizm'i bu derece kökten yargılayacak denli tanımadığını belirtmek gereklidir. Maleviç her ne kadar 1922'de Berlin'deki *Van Diemen Galeri*'de ve 1923'te Amsterdam'daki Stedelijk Müzesinde düzenlenen *İlk Rus Sanatı* sergisine, *Unovis*'le birlikte, bazı eserleri ile katılmış olsa da, bu genel bir yargıya varmak için yetersizdir. Van Doesburg'un bu iki sergiyi görüp görmediği hakkında bir bilgi yoktur. Onun

¹ Rusya'da Uspenski aracılığı ile tanınan Claude Bragdon'un *Kare Adam* karakteri hem Maleviç'in kare biçimine karşı yaklaşımının hem de o dönem Rus avangardında kareye özel bir yaklaşım geliştirilmesinin nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir. El Lissitzki'nin kareye verdiği önemin kökeninde süprematizmin olduğu kuşku götürmezdir. Süprematizm'de kare tartışması için bkz. Bölüm 2. Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar bölüm 3.2.1.3. Hinton'un metageometrisi ve Eukleides-dışı geometri ve bölüm 3.2.2. Süprematizm

süprematizm ile tanışıklığı daha çok ikinci elden, Başta El Lissitzki ve Popova olmak üzere, Maleviç'in eski öğrencileri olan konstrüktivist sanatçılar aracılığı ile olmuştur. Maleviç ancak 1927'de Berlin'e gittiğinde hatırı sayılır miktarda resmini batıya ulaştırma şansı bulmuştur. Van Doesburg bu dönemde Paris'te bulunmaktadır ve ölümüne kadar geçen yaklaşık üç yıllık sürede Paris'ten sadece Strasbourg'a, Meudon'a ve ölümünden hemen önce tedavi için Davos'a gitmiştir. Dolayısıyla van Doesburg'un Maleviç'in çok sayıda eserini veya eserlerin orijinallerini görmüş olma ihtimali yoktur. Sonuçta van Doesburg üzerinde süprematizm'in etkisi biçimsel olmaktan ziyade kuramsaldır. Süprematizm ve *Proun*, eğik çizginin 4. boyutun ifadesi için kullanılabileceğinin bir anlamda desteğini ve onayını vermiş, bir yandan da eğik çizginin kullanım olasılıklarını örneklendirerek, van Doesburg'a bu konudaki araştırmalarına katkıda, dolayısıyla resme ve mimariye dönmesi için gerekli teşvikte bulunmuştur.

Van Doesburg'un bu konudaki ilk denemesi Bauhaus Weimar'daki iki öğrencisi B. Sturzkopf ve H. Vogel'le birlikte yaptığı model evlerdir. Baljeu'nun aktardığına göre bu modeller, Bauhaus'un durağan mimari anlayışının aksine zemin planında ve cephede plastik hareketliliğe sahip modellerdir. İç içe geçen üç kareden oluşan, Vogel'in inşa ettiği model bu anlamda 1923 yılının 4. boyutlu mimari tasarımlarını önceleyen bir örnek olarak kabul edilebilir. (Baljeu, 1974, 52)

Van Doesburg sanatta 4. boyut fikrine yaklaşımına bulduğu uluslararası desteğin güveni ile 1923 yılında, yine Weimar'daki dersler aracılığıyla kısa süre önce tanıştığı genç mimar Cornelis van Eesteren ile bir işbirliğine girmiştir.¹ Bu ikili, van Doesburg'un aynı yıl yerleştiği Paris'te 1923 yazında Leonce Rosenberg'in galerisinde düzenlenen bir mimari sergi² için üç model ev tasarlamışlardır. Bu sergileme biçimi van Doesburg'un bir yıl önce Düsseldorf'ta *İlerici Uluslararası Sanatçılar Birliği Kongresi*'nde sunduğu talepler içerisinde yer alan, "sergi

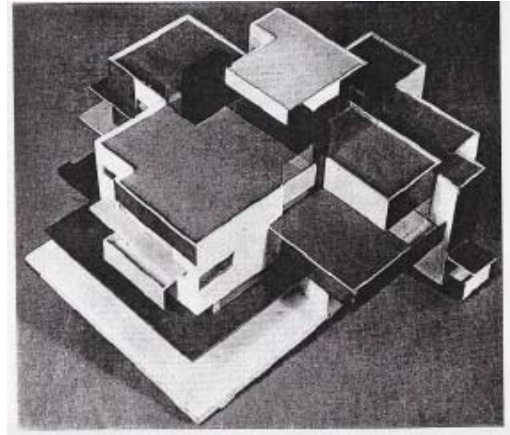
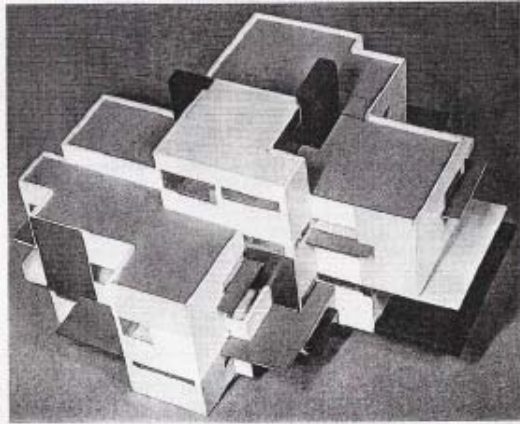
¹ Görüldüğü gibi artık belirli *De Stijl* katılımcılarından söz etmenin olanağı yoktur. Van Doesburg, öne çıkan ilgi ve kaygılarına göre düşüncelerine değer verdiği kimseleri yazmaya ya da eserlerinin illüstrasyonlarını yayınlamaya davet etmektedir. Artık *De Stijl* içeriği hemen hemen Van Doesburg'un ilgi alanlarına göre belirlenen bir tek kişilik yayın organı olma yoluna girmiştir.

² Bu sergiye van Doesburg ve van Eesteren'in dışında, Huszar, artık dergi ile ilişkileri olmamasına karşın Wils ve Oud'da katılmıştır. Galeri sahibi için hazırlanan Rosenberg Evi'nin maketini yapmış olan Rietveld'in sergiye başka bir katkısı olmamıştır. Bu sergide yer alan bu üç model, Le Corbusier tarafından dış cephede renk kullanımını mimariyi yıkan bir unsur olarak görülerek eleştirilmiştir. (akt. Baljeu, 1974, 63) Ancak Le Corbusier'nin eleştiri olarak yönelttiği ifade Van Doesburg'un belirlediği amaca ulaştığının bir mimar gözü ile oyalandığını göstermektedir.

salonlarının ekip çalışmalarının teşhir edileceği alanlarla değiştirilmesi” isteğini akla getirmektedir.¹ Bu kuşkusuz, sanatı bireysel üretimden çıkarma amacına yönelik bir taleptir.

Bu üç model ev, galeri sahibi için tasarlanmış, içinde bir de galerinin yer alacağı bir ev, orta sınıftan bir ailenin kullanımı için bir müstakil ev ve bir de içinde atölye bulunan sanatçı evinden oluşuyordu. İlk tasarım van Eesteren’e, sonuncusu van Doesburg’a aitti ve müstakil evi birlikte tasarlamışlardı.

Bu üç evden ortak tasarım ürünü olan *Müstakil Ev* (Şekil 2.76a ve 2.76b) zemin planında birbirine nüfuz eden mimari alanları barındırmaktadır. Baljeu, Van Doesburg’un ima edilen bir 45°lik açı ile çeşitli uzamsal noktaları (duvar ve bölmelerin başlangıç ve bitişleri) birleştirme yoluna gittiğini, böylece bu farklı noktalar arasında bir etkileşim ve koordinasyon sağladığını belirtmektedir. Bu tasarımda renk, pencere, kapı çerçeveleri vs. ile sınırlandırılmamış bütün mimari tasarıma yayılmıştır. (Baljeu, 1974, 60-62)



Şekil 2.76a: Van Doesburg, Van Eesteren, Müstakil Ev Modeli, 1923

Büyük ölçüde van Doesburg’un tasarladığı sanatçı evinde, yine Baljeu’nun aktardığına göre bütün cephelerde plastikliği sergileme amacıyla çıkıntı yapan unsurlar, sütunlar tarafından taşınmak yerine asılı bırakılmıştır. (Baljeu, 1974, 62) Bu van Doesburg’un yerçekiminden kaynaklanan dikey, yatay hareketin yol açtığı durağanlığı ortadan kaldırma, dolayısıyla yer çekimine meydan okuma uğraşının bir ürünüdür.

¹ Bildirinin tam metni için bkz. Baljeu, 1974, 126-127



Şekil 2.76b: Van Doesburg, Van Eesteren, Kontra-konstrüksiyon, Müstakil Ev modelinin kesitin gösteren aksonometrik çizim, 1923, taş baskı üzerine guvaş, 57.2 x 57.2 cm, (Edgar Kaufmann, Jr. armağanı, Modern Sanat Müzesi, New York)

Van Doesburg'un Rosenberg Galerisi'nde sergilediği bu modeller, 1923'te yayınladığı bir dizi yazıda savunduğu ilkelerin uygulanması olarak görülebilir. Bu metinlerden *De Stijl*'in Mart 1923 sayısında yayınlanmış olan *Yeni Estetik ve Gerçekleştirilmesi* adlı makalede,

- plastik mimarinin konstrüksiyonun ötesinde bir anlam taşıdığını,
- bu anlayışta mimarinin bir araya getirilmiş bir kutular ya da hücreler yığını olmadığını,
- uzam ve malzeme dahil olmak üzere plastik araçların bir bütün içerisinde örgütlenmesini öngördüğünü, bu birliği bozacak her türlü süsleme ve fazlalığın ihraç edilmesi gerektiğini,
- madde-zihin ikiliği tasavvurunun terkedilerek onların birliğinin mimaride sağlanmasının doğru olduğunu, estetiğin gerçekleştirilmesine yönelik bu hareketin Hollanda'da yeni-plastikle, Rusya'da süprematizm ve proun'la sağlandığını,
- maddenin artık bir enerji birimi olarak görülerek, mimaride böyle ele alınması gerektiğini, maddenin bu niteliğinin en doğru ifade yolunun saf enerji olan rengin kullanılması olduğunu,

-karşıt renklerin enerjiyi açığa çıkarması gibi, ahşap (daralma) ve beton (yayılma) ya da beton (durağan yayılım) ve demir (elastik yayılım) gibi kontrastlı maddelerin bir arada kullanılmasının enerjiyi açığa çıkaracağını öne sürmüştür. Van Doesburg bu metinde ayrıca, mimari tasarımın talebini karşılayacak malzeme olmaması durumunda mühendisten yeni malzeme icat etmesini talep etmektedir.¹

Aynı yıl *Bouwkundig Weekblad*'da (*Mimari Dergisi*) yayınlanan *İç ve Dış Mimari İçin Rengin Önemi* makalesi ise genel olarak, anıtsal mimaride rengin artık bir bezeme unsuru olmadığı, mimari ifade için birincil değere sahip olduğu savına dayanmaktadır. Gri bir iç mekanı, bu rengin nötr niteliğinden dolayı bir boşluk olarak gören van Doesburg, konstrüktif mimariyi rengi sadece nemden korumak gibi işlevsel değerlerle kullandığı, renge gereken değeri vermediği için bütünlük sağlayamamakla eleştirmiştir. Renk mimaride mesafenin, konunun, yönün tayinini sağlamanın yanı sıra oran, ölçek ve yön arasındaki ilişkileri görselleştirme amacına hizmet etmektedir. Buna göre renk mimaride uzamı kuran en temel araçtır. Renk bu amacı kontrast ilişkileri yoluyla başaracaktır.²

Bu amaca yönelik üçüncü makale *G*□'nin Temmuz 1923 sayısında yayınlanmış olan *Elemanlara Dayalı Plastik İfadeye Doğru* mimaride her tür süslemeyi reddeder ve mimarinin temel elemanlara dayalı olarak kurulmasını talep eder.

1924 tarihli *Plastik Mimariye Doğru* isimli mimari programında ise bu modelleri uygulamış olmanın getirdiği deneyimle, mimari anlayışını özetleyen bir bildiri sunmuş olur. Burada van Doesburg mimarinin plastik elemanlarını işlev, kütle, düzlem, zaman, uzam, ışık, renk ve malzeme olarak belirlemiştir. Bu programda yeni bir ifade, ekonomi ifadesi van Doesburg'un kuramına dahil olur. Bu terim, temel mimari elemanlarının en etkili ve ekonomik biçimde örgütlenmesi anlamına gelir. Maleviç'in aynı terimi süprematist eserlerini açıklamakta kullanmış olması ilginçtir. Maleviç ekonomiyi bir 5. boyut olarak değerlendirmiş ve bu terimi var olan enerjinin korunarak en tasarruflu biçimde kullanılması şeklinde açıklamış, kare formunu bunu en iyi biçimde yapan form olarak nitelendirmiştir.³

¹ Makalenin tam metni için bkz.Baljeu, 1974, 127-131

² Makalenin tam metni için bkz.Baljeu, 1974, 137-140

³ Bkz. Bölüm 3.2.2. Süprematizm

Van Doesburg'un programda yer alan şu sözleri yine Maleviç'in evren kavrayışı ve bu kavrayışta aracılığına başvurduğu Eukleides-dışı projektif geometriye işaret etmektedir.¹

İşlevsel uzamların bölümlenmesi, (biri diğeri tarafından) tanımlanmış olmalarına karşın, hayal gücü tarafından sonsuza kadar genişletilebilir olduklarından, ferdi bir biçimi olmayan dikdörtgen düzlemlerle kesin bir biçimde belirlenirler. Böylelikle içinde bütün noktaların evrensel-tümel, sınırsız açık uzamda bulunan eşit sayıda noktayı karşıladığı koordine bir sistem yaratabilirler. Bunu, düzlemlerin açık (dış) uzayda doğrudan bir ilişkiye sahip olması izler. (akt. Baljeu, 1974, 143)

Burada kısaca özetlemek gerekirse, projektif geometri, başlangıca noktayı koyan Eukleides geometrisinin aksine, uzayda doğrusal bir yönelimi başlangıç noktası alır ve bu doğrunun her noktasının uzayda koordinasyon sağlayacağı bir başka noktanın mevcudiyetinden söz eder. Bu koordinasyonun sonucunda ortaya çıkan ilişki dörtgen bir düzlemi meydana getirecektir.

Baljeu bu mesele ile ilgili olarak El Lissitzki'nin *De Stijl*'de yayımlanan *Proun* makalesindeki bir ifadeye dikkatimizi çeker. Burada Lissitzki, eş ve karşılıklı ilişkiler yoluyla uzamda saptanan belirleyici noktaların kuruluşunun ve ölçüsünün uzama belirli bir gerilim vereceğini, bu noktalar değiştirildiğinde, uzamın geriliminin de değişeceğini dile getirmiştir. (Baljeu, 1974, 64) Burada El Lissitzki'nin noktaların ilişkisi ile kastettiği kuşkusuz, projektif geometride sözü edilen doğrusal yönelimlerdir.

Bu iki adamın bu dönemde bakış açılarındaki benzerlik El Lissitzki'nin van Doesburg'a yazdığı bir mektupta bizzat Lissitzki tarafından kabul edilmiştir. (Baljeu, 1974, 65)

El Lissitzki 1925 tarihli makalesi *S. ve Pangeometri'de*² Maleviç'in kareyi 1913'te kullanmaya başladığını, *De Stijl* katılımcılarının, onu Mondrian'ın üslubunda kullanarak süsleme unsuruna dönüştürdüklerini öne sürmüştür. Aynı makalede El Lissitzki, adını vermemekle birlikte van Doesburg'un dört boyutlu mimarisini yüzeysel olarak nitelendirmiştir. Baljeu, van Doesburg'un aldığı bir nota istinaden Maleviç'in kareyi 1918'de kullanmaya başladığını düşündüğünü aktarmaktadır.

¹ Maleviç'in sanatı ile projektif geometri ilişkisi için bkz. bölüm 2. Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar bölüm 3.2.1.3. Hinton'un metageometrisi ve Eukleides-dışı geometri

² Özgün adı ile *K. und Pangeometrie*, burada K. Almanca sanat anlamına gelen *Kunst* sözcüğünün kısaltmasıdır.

(Baljeu, 1974, 73) Van Doesburg'un bu yargıda *Beyaz Üzerine Beyaz'ı* (Şekil 3.40) göz önünde bulunduruyor olması muhtemeldir. Kare ya da dörtgen biçiminin sanatta keşfini *De Stijl*'e mal etme isteğinin de burada etkili olduğu kuşkusuzdur. 1926 yılına gelindiğinde, van Doesburg'un tasarımlarını fazla işlevci bulduğu El Lissitzki'yi eleştirmesi üzerine, El Lissitzki'de onu mimariye ihanet etmekle ve bir ressam olmayı istemekle itham edecektir. (Polano, 1982, 91) Van Doesburg ise süprematist mimariyi 'hayal ürünü' olarak nitelendirecektir.

Van Doesburg bu programda ayrıca yeni plastik mimarinin pencere açıklıkları gibi boşlukların, boşluk olmak sıfatıyla sahip olduğu edilgen niteliğinden sıyrılarak duvar yüzeyinin kapalılığı karşısında hareket kazandığını işaret etmiştir.¹ Taşıma işini duvardan alarak sütunlara veren yeni plastik mimari böylece duvarları açarak, açık bir zemin planı inşa eder. Bütün zeminin tek bir alandan oluştuğu bu açık sistem, kullanılacak alanın işlevine göre, sabit duvarlar yerine hareketli bölmelerle ayrılabilir. Ancak bu sistem geleneksel yük-destek sisteminin dışında bir uygulamayı talep ettiğinden, bu taşıma hesaplamaları bilindik şekilde yapılamaz. Van Doesburg işte bu noktada açık bir ifade ile, bu meselede Eukleidesçi matematiğin yetersiz kalacağını, bu hesaplamaların Eukleides-dışı matematikle yapılması gerektiği ifade etmiştir. Bu, mimariye zaman ifadesi olarak 4. boyutu katmanın bir başka yöntemidir. Simetri ve tekrarın tamamen ortadan kaldırılması ve yapının kapalı bir küp içine yerleştirilmek yerine birbirine nüfuz eden parçalardan oluşması, böylelikle elde edilen çıkıntılarının yerçekimine meydan okuması ile durağanlığın kaldırılması bu 4. boyut ifadesini besleyecektir. Bu bağlamda yeni-plastik mimari sabit bir ön cephe kavramını da ortadan kaldırır ve yapının her yönünü cephe olarak kabul eder. *Yeni Estetik ve Gerçekleştirilmesi*'nde mühendislere yönelttiği, tasarımın gerektirdiği hallerde ihtiyaç duyulan rengi içkin olarak taşıyan sentetik malzemenin üretilmesi talebini bu defa kimyagerlere yöneltmektedir.

¹ Maleviç ise mimari tasarımı olan arhitektonlarda kapı ve pencere gibi açıklık öğelerini hareketi ve plastik duyumu zayıflatan unsurlar olarak kabul ederek kullanmamayı tercih etmiştir. Maleviç arhitekton tasarımlarında hareketi bakışsızlıktan gelen bir ritimle ve yapının kütleli azameti ile sağlama uğraşı içinde olmuştur. Bkz. bölüm 3.2.2.1. 1917 Ekim devrimi sonrası sanat ortamı ve Maleviç

Van Doesburg'un bu programda belirlediği koşullar başka bir tasarımda hiç olmadığı kadar, *De Stijl*'le kuramsal anlamda hiç bir zaman fazla yakın olmamış bir isim olan Rietveld tarafından, *Schröder Evi*'nde (Şekil.2.77) gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2.77: Rietveld, Schröder, Schröder Evi, 1923-24, yandan ve karşıdan görünüş

Rietveld'in 1923-24 döneminde Bn. Schröder ile birlikte tasarlayıp inşa ettiği bu evin üst katı açık bir alan olarak kurulmuş, Rietveld, Bn. Schröder'in isteği üzerine alanları ihtiyaca göre ayırabilecek, geleneksel Japon mimarisinden esinlenilmiş, kayan bölmeler inşa etmiştir. Bu bölmelerin üzerinde, devam ettiği açıkça görülen tavan bütün katın birliğini sağlamaktadır. Üç kenarı açık olan bu evde bir ana cephe tasarımı yoktur. Birinci kattaki kuzeydoğu güneydoğu ekseninde yer alan köşe penceresi, açıldığında tamamen ortadan kalktığı izlenimini vermekte ve dış uzamla iç uzamı birleştirmektedir. Ana renklerin renk olmayanlarla birlikte kullanıldığı yapıda çıplak gözle strüktürü ayırıştırıp, elemanların ilişkilerini, kuruluş ilkelerini kavrayabilmek mümkündür. Özellikle giriş kapısının yer aldığı cephede çıkıntılar arasındaki asimetrik ilişki barizdir. Hem dış cephelerde hem de iç mekanda renk uygulaması, tıpkı Rietveld mobilyalarında olduğu gibi ana renkler ve renk olmayanlarla sınırlandırılmıştır. Üç cephede de sütun ya da kirişlerce desteklenmeyen çıkıntılar, van Doesburg'un arzu ettiği havada asılı kalma ve yerçekimine meydan okuma ilkesini başarmaktadırlar. Van de Groeneken'in ürettiği gömme mobilyalar dışındaki bütün mobilyaları da Rietveld tasarlamıştır.

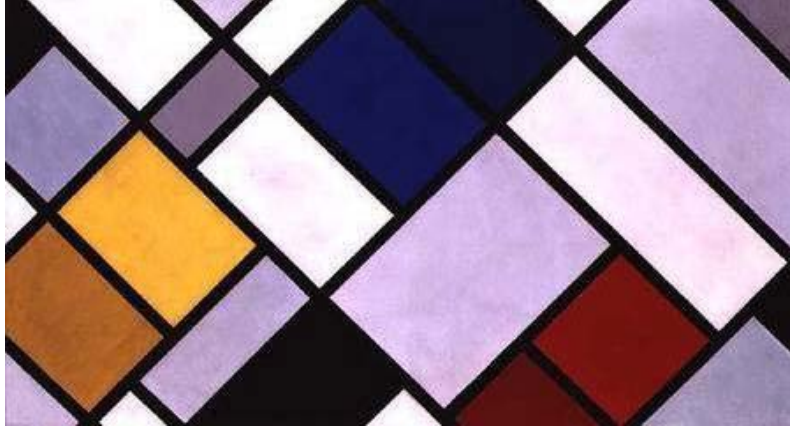
Overy bu dönemde van Doesburg'un Rietveld'e yazmış olduğu bir kartpostalı kanıt olarak sunarak, van Doesburg'un bu evi hiç görmemiş olduğunu, makalenin yazıldığı tarihte inşaatın çoktan başlamış olduğunu belirtmektedir. (Overy, 1991, 119) Şu halde van Doesburg'un Rietveld'in ne inşa ettiğinden haberi olmadığı gibi, Rietveld de onun yazdıklarından bihaberdir. Van Doesburg'un kuramsal olarak

tasarladığı şeyi Rietveld'in mimari olarak eşzamanlı uygulaması bu bağlamda, karakter ve zihniyet açısından çok farklı olan bu iki adamın aynı mimari gereksinimler ve amaçlarla ilgilenmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak van Doesburg'un *Rosenberg Sergisi*'ndeki tasarımlarının gerçekleştirilmemiş olmasına karşın, Rietveld'in tasarımı bu mimari anlayışın tipik özelliklerini somut bir biçimde uygulamaya geçirmiştir.

2.3.5.2. Van Doesburg'un elemtarizmi

Van Doesburg 1918 yılından beri zihnini kurcalayan, resimde çaprazın ve 4. boyutun kullanımı sorununu nihayet 1924 yılında geliştirdiği bir yöntemle, *Karşı-Kompozisyon* yöntemi ile uygulamalı olarak ele almaya başlamıştır. Bu tuvallerin doğuşu van Doesburg'un *Rosenberg Sergisi*'ndeki modeller için yaptığı *Karşı-Konstrüksiyonlar* adını taşıyan çizimlerden kaynaklanır, nitekim van Doesburg bu resimleri kısa bir süre de olsa *Karşı-Konstrüksiyonlar* diye adlandırmıştır. Van Doesburg bu resimleri kısa süre sonra, "temel elemanlara dayalı" anlamında *elemtarist*, anlayışı da *elemtarizm* olarak adlandıracaktır. Artık maddeyi de bir sanat elemanı olarak kabul eden van Doesburg, böylece hareketli madde, enerji tasımını, temel biçim elemanı olan düz çizgiyle kurulmuş tuvallerin çapraz ilişkilerinde ifade edebileceğine ikna olmuştur.

Van Doesburg'un çaprazı nasıl değerlendirebileceği konusundaki arayışlarının örneği olarak gösterilebilecek bir eser, 1925 tarihli *Uyumsuz Karşı Kompozisyon 16*'dır (Şekil.2.78) Siyah çizgilerle ayrılmış dörtgen düzlemlerin çapraz yerleştirilmesi, mor ve pas sarısının ana ve gayri-renklerle bir arada kullanılması Van Doesburg'un yine sınırlarla oynadığını göstermektedir. Bu eserde van Doesburg'un amacı uyumsuz elemanların bir aradalığından doğan bir denge yaratmaktır. Izgara biçimi korunmakla beraber, ızgaranın tamamen çapraz bir yapı içerisinde kurulmuş olması, dengeli olmaktan ziyade akıcı bir dinamik sağlamaktadır. Düzlemlerin boyutlarının ve renklerinin çeşitliliği bu dinamiği pekiştiren bir unsurdur. Hareketin akışını yavaşlatan tek unsur, siyah konturların varlığı gibi görünür, bu sorunun farkında olan van Doesburg'un onları resminden çıkarması çok sürmeyecektir. Bu tualde Mondrian'ın yatay dikey karşıtlıkların hareketi ile tekrarlanan, içeride çoğalan, tuvalin dışına doğru düz yayılım hareketi yapan dinamizmine benzer hiçbir şey yoktur. Burada elemanların hareketi hem birbirine karşı hem de çok yönlüdür.



Şekil 2.78: Van Doesburg, Uyumsuz Karşıt Kompozisyon 16, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 180 cm, (Gemeente Müzesi, La Hay)

Van Doesburg 1918 yılında etüt ettiği Schönmaekers'in *Plastik Matematik* kuramını, sanatına matematik kesinliği katma kaygısı ile bu dönemde yeniden incelemiştir¹, ancak bu salt bilimsel olmaktan ziyade, mistik kavramlarla desteklenmiş bir sözde-matematiksel tavidir. Nitekim van Doesburg'un bu tavrı bırakıp, salt bilimsel matematiği yansıtmaya arayışına girmesi de çok uzun sürmeyecektir. Van Doesburg'un *De Stijl*'in Ekim 1918 sayısında yayınladığı *Düşünce Görü Yarattı* makalesinde yer alan şu sözler onun matematiğe olan temel ilgisini ifade etmektedir.

Saf soyut düşüncede, algıda (doğanın algısında) hiç bir duyuşal çağrışım dahil edilmemiştir. Bu ilişki kesin (matematiksel) bir sayıda görselleştirilebilir ve rakamlar tarafından içerilir. (akt. Baljeu, 1974, 108)

Açık bir biçimde görüldüğü üzere, van Doesburg'un matematiğe bu dönemdeki yönelimi daha ziyade matematiğe yüklenen mistik anlamlarla ilintilidir. 1920'lerin başlarında, I.K. Bonset'in ağzından söylediği şu sözler ise bu mistik eğilimin ve 4. boyut kavramının etkisinin devam ettiğinin işareti olarak kabul edilebilir.

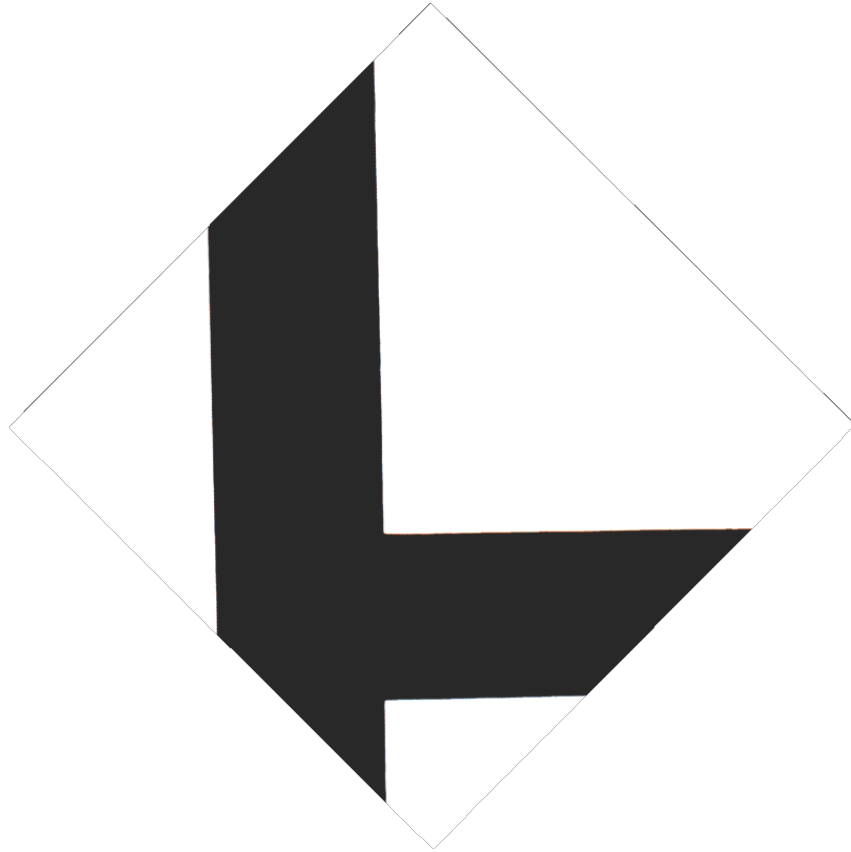
Fethedilmiş her uzam/uzay boyutu bir seferde ve bir süre için yaşam eksenini olma görevi görür. Bu eksen tükenir tükenmez, yeni bir uzam/uzay boyutu keşfedilir ve önceki yaşam eksenince belirlenmiş bütün hakikatler, yaşam gerçekleri ve gerçekliğin temsilleri amansızca namevcut varlığın dipsiz kuyusuna batarlar. (akt. Blotkamp, 1982, 30)

Elementarizmi önceki çapraz uygulamalardan ayıran en temel özellik kompozisyonun 45° açı ile döndürülmüş olmasıdır. Van Doesburg artık, yatay dikey

¹ Baljeu, van Doesburg'un Haziran 1918'de Anthony Kok'a yazdığı bir mektupta Schönmaekers'ten başka, J. Ubink'in *4. Boyut* adlı makalesini, Poincaré'nin *Yeni Mekanik* kitabını, E. Cohn'un *Uzay ve Zaman Üzerine Fiziksel Olgular* kitabını okuduğunu belirttiğini ve Kok'a Lorentz'in *Görelilik Kuramı*'ni okumasını tavsiye ettiğini aktarmaktadır. (Baljeu, 1974, 30)

kuruluşun, dış doğada her yerde bulunabilecek olan ve dış doğanın strüktürünü oluşturan ilişki olduğunu düşünmektedir¹. Bu bağlamda, amaç doğayı resim dilinden tamamen çıkarmaksa, araç da tinsel, dinamik boyutun göstergesi olan çapraz olacaktır. Bu sabit doğa algısının karşısında enerjiden kurulu, hareketli madde tasımının ifadesidir. Nasıl geleneksel resimde perspektif doğanın temelindeki katı, sabit kuruluşa işaret ediyorsa, elemtarizmde çapraz bunun tam aksini ortaya koymaktadır. Van Doesburg böylece hareketi ardılık ve tekrar yoluyla veren fütürizm'in 'yanılgısını' sonlandırarak, hareketi görünür doğanın bağlarından da azad etmektedir.

Van Doesburg'un 1924 tarihli *Karşıt Kompozisyon 8* (Şekil.2.79.) eseri eşkenar dörtgen formatı ile bu resim üslubunun ilk örneği ve ya daha doğrusu ilk denemesi sayılır. Birbirine genişlik açısından tam eşit olan iki çizgi zemin üzerinde resmin strüktürünü kuran yegane öğedir.



Şekil 2.79: Van Doesburg, *Karşıt Kompozisyon 8*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 101x101 cm, (Chicago Sanat Enstitüsü Müzesi, Peggy Guggenheim Armağanı)

¹ Mondrian trajediyi ortadan kaldırmanın ve mutluluğa ulaşmanın, Hegelci ikiliklerin karşılıklı ilişkilerinin dengelenmesi sonucu mümkün olduğunu savunmuştur. Buna karşın van Doesburg, trajediyi bu tür bir dengenin durağanlığında görür. Yatay dikey ikilik de trajiktir, çünkü doğaya bağımlıdır, temel evrensel gerçeklikten, uzay-zamansal 4. boyuttan yoksundur.

Bu resim tasarım itibari ile Mondrian'ın 1926 sonrası yaptığı yedi eşkenar dörtgen tuvale benzemektedir. Bunlardan *İki Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon* (Şekil.2.64) van Doesburg'un yapıtına en yakın duran eserdir. Bu iki tuval arasındaki en büyük ayırım, Mondrian'ın tuvalinde yatay ve dikeyin kesişim noktasından sonra ilerlemeye devam etmeleri sonucu ortaya çıkan dışarı doğru yatay ve dikey yayılma izlenimidir. Nitekim eşkenar dörtgen format bu izlenimi pekiştirmeye yardımcı olmaktadır. Van Doesburg'un tuvalinde ise çizgilerin kalın oluşlarının da etkisi ile daha çok içeride, kesişme noktasından başlayan bir hareketin doğrusal olmayan ve tuvalin sağ üst çapraz sınırına doğru ilerleyen yönelimi söz konusudur. Kuruluş dikey yatay eksenli olsa da, ima tamamen tuvalin çaprazına yöneliktir.

Van Doesburg elemtarizmi açıklayan ilk metnini 1926 yılında *De Stijl*'de *Resim: Kompozisyondan Karşı Kompozisyona*¹ başlığı ile yayımlamıştır. Bu metinde van Doesburg, *Beyaz, Siyah ve Gri Kompozisyon* ile klasik soyut kompozisyon dönemini kapattığını ifade etmiştir. Van Doesburg'un kavrayışında karşı-kompozisyon kavramı klasik olana, doğa ve mimarinin temel strüktür elemanlarının her yerde egemen olmasına karşıttır. (akt.Baljeu, 151) Van Doesburg'un bu "klasik soyut" terimini Mondrian'ın yapıtları için kullandığı açıktır. Nitekim van Doesburg'a göre Mondrian'ın yapıtları, halen yatay dikey kuruluşa dayanmaları ve durağanlıkları nedeni ile doğaya bağlı kalmış oluyorlardı. Van Doesburg'un aşağıya olduğu gibi alıntıladığımız sözlerinde, yorumun yöneldiği açık bir özne olmamasına karşın, Mondrian'ın eleştirildiği açıktır.

Yatay-dikey, fiziksel, gerçek ya da optik doğanın temel içeriğini meydana getirir. Klasik sanat tasımı, dengeli bir birlik olarak, bu kutupluluğun plastik ifadesinden oluşur, ancak bu çözüm, doğaya, fiziksel strüktürlere ve onların bütün sembolik romantikleştirilmesine karşı kaçınılmaz bir güçlü karşıtlıkla karakterize edilmiş olan modern tinin ifadesine uygun olmadığını göstermiştir. (akt. Baljeu, 1974,153)

Aynı makalenin ilerleyen satırlarında van Doesburg, mutlak bir hakikat tasımını yadsımakta, böyle bir mutlak var olsaydı bunun dogmacı bir sterilliğe yol açacağını öne sürmektedir. Artık bu mutlak hakikat fikrinden bağımsız bir yeni tin vardır ve bu yeni tin, karşıtlık, kontrast, direniş ve mücadeledir. Van Doesburg, burada kuşkusuz Mondrian'ı da işaret ederek, tını teozofistlerden farklı anladığını, mutlakçı tasarımın her tür değişme olanağını ortadan kaldırdığını; bu idealin, bu tip dogmaların ise

¹ Makalenin tam metni için bkz. Baljeu, 1974, 151-156

geçerliliği olmadığını dile getirmektedir. Van Doesburg'un tasarımında tin, "insanın düşünme ve kendini hayvanlardan ayırma becerisini" işaret etmektedir.¹ Van Doesburg düşünsel (*intellectual*) terimini de sezgiden ayrı olarak sadece tin yoluyla, yani zihinsel edimle anlaşılır diye açıklamaktadır. Anlak (*intelligence*) ise tinin temel faaliyetidir. Burada sezginin, sezgisel olanın eleştirisi de açık bir biçimde Mondrian'a yöneliktir.

Van Doesburg bu makaleyi 1926 yılında yayınlamış olmasına karşın, 1924 yılından başlayarak bu ve benzeri gerekçelerle Mondrian'ın sanatına ve kişiliğine çeşitli biçimlerde saldırıda bulunduğu bilinmektedir. Bu süreç doğal olarak Mondrian'ın 1925'te hareketle, dergi ve van Doesburg'la bütün bağlantısını kesmesi ile sonuçlanmıştır. Görünür sebep van Doesburg'un çapraz kullanması olsa da, Mondrian'ın 1925-33 arasına yaptığı eşkenar dörtgen tuvaler ve ölümü ile yarım kalan *Zafer Boogie Woogie*'nin eşkenar dörtgen formatı, Mondrian'ın bu biçimin olanaklarını araştırmayı sürdürdüğünü göstermektedir. Ancak, o hiç bir zaman bu tuvaleri, içerisindeki kuruluş çapraz görünecek biçimde kare formatında asmayı düşünmemiştir.

Van Doesburg'un Mondrian'ın üretiminde klasik ve dogmacı bulduğu yatay dikey karşıtlığa ve genelde karşıtlıkların ilişkisine dayanan denge ve dinamizm ögesi, Mondrian'da zamana bağlı olmayan metafizik bir mutlak arayışını işaret etmektedir. Mondrian bu konudaki düşüncesini 1938-1944 arası tuttuğu notlarda şu şekilde ifade etmektedir.

Sanatın gerçek içerikleri değişmez: biçim değişir. (...) Değişmez olan zamandan bağımsızdır. Biçimler zamana bağlıdır. (...) Zaman bizim için gerçek. Zamanın ötesinde hakiki gerçeklik, ancak bizim gerçekliğimiz değil (...) Bizim gerçekliğimizde, az çok gizlenmişse de, hakiki gerçeklik daima mevcuttur. (...) İlerleme hakiki gerçekliğin örtüsünü kaldırır. (Mondrian, 1986, 360-361)

Bu ifade, Mondrian'ın Hegelci mutlaklıkla teozofist evrim görüşünü harmanladığı kuramında ve bu düşüncelerle meydana getirdiği eserlerinde zaman kavramına neden yer vermediğini açıklamaktadır. "Göreliliğin, şeylerin değişkenliğinin kendisinde mutlak ve değişmez olana yönelik bir arzu yarattığını" (Mondrian, 1986, 178) dile

¹ Flamanca *geestelijk* sözcüğü, Almanca *Geistig* sözcüğü gibi, tinsel anlamının yanında, zihinsel, düşünsel olan anlamlarını da barındırır. Bu bağlamda van Doesburg, bu kavramı Schönmaekers ve Hegel'in saltık tin kavramından yola çıkarak kullanan Mondrian'dan farklı olarak akli, zihnin becerisini vurgulayarak kullanmaktadır. Ancak bu, öznel, bireyle kısıtlanmış değil, nesnel ve kolektif bir akla vurgu yapmaktadır.

getiren Mondrian'ın 1924 Ekim ayında yaptığı bir söyleşide 4. boyut kavramı hakkında söyledikleri de, meselenin onun anlayışından ne denli uzak olduğunu göstermesi açısından olduğu kadar, van Doesburg'un mimari programına yönelik eleştirisi ile dikkate değerdir.

Dördüncü boyut hakkında bu müphem konuşmayı takdir etmekten tamamen acizim. Birisi Eukleidesçi geometrinin artık yeni mimaride belirleyici destek noktaları olarak yeri olmadığını, bunu dört boyutlu Eukleides-dışı geometri ile yapmanın daha kolay olduğunu söylüyor. Yeni mimaride onlar dahası sadece uzamı değil, zamanı da arıyorlar (uzam-zamanın plastik görünüşü) ve her iki ilişkiyi de renk yoluyla ifade etmeye uğraşıyorlar. Bunu kim anlayabilir ki? (Mondrian, 1986, 206)

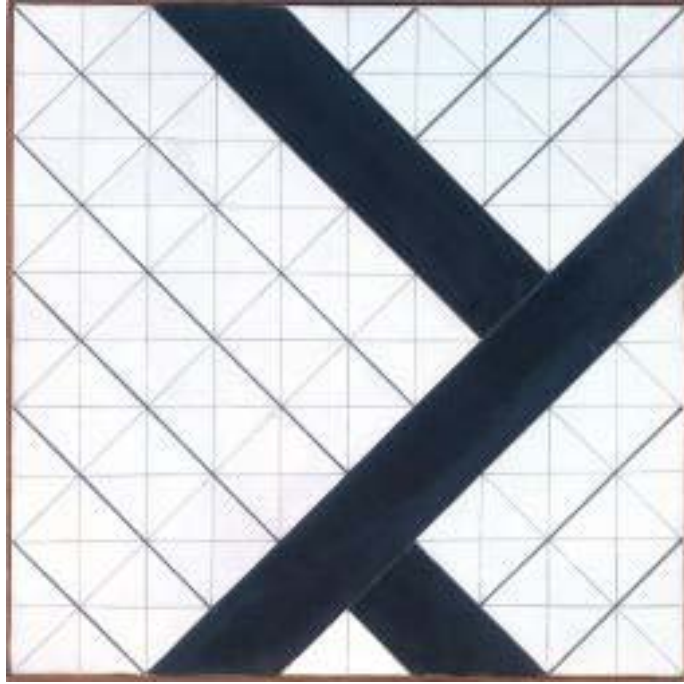
1917'de ortak bir ülkü ile, sanatı doğaya bağımlılığından kurtarma, kendi içkin araçları ile içkin niteliğine döndürme ve saf niteliğine dönmüş sanat dallarının bir arada birlik içinde uygulanması yoluyla anıtsal sanatı yaratma ülküsü ile yola çıkmış olan hareketin son iki katılımcısının ve aynı zamanda iki liderinin yolu, bütün bu görüş ayrılıklarından ve kişilik farklılıklarından dolayı, böylece ayrılmış olur.¹

Blotkamp derginin katılımcılarının birbirinden uzakta bulunmalarının, arada sırada birkaç ismin ziyaret ya da işbirliği için bir araya gelmelerinin, yakın temasta olmaları halinde fikir ayrılıkları çok daha çabuk su yüzüne çıkacağından, hareketin ömrünü uzatmış olabileceğine işaret etmiştir. (Blotkamp,1982, 35)

Van Doesburg'un 1925 tarihli *Karşı-Kompozisyon 6* (Şekil.2.80) resmi açık bir ızgara kuruluşunu gözler önüne sermektedir. Geometrik kesinlikle kurulmuş bu ızgarada, üstteki ızgaranın konturlarının daha belirgin verilmiş olması, çapraz kuruluşun yatay dikey kuruluş karşısında baskın olmasına sebebiyet vermiştir. Burada ızgaranın üzerine yine geometrik kesinlikle kurulmuş olan çapraz siyah çizgiler, yönelimleri itibari ile hem hareket hem de karşı hareket yaratmaktadırlar. Bu Mondrian'ın dikey yatay eksenli düzenli ızgalarının, elemanların etkileşimine dayanan ve ilişki dinamiği ile doğru orantılı olarak çoğalan hareketinden çok farklı bir harekettir. Karşıt yönlere doğru uzatılmış siyah şeritlerin konumlandırılmaları saat yönünün tersine bir dönme hareketini de telkin etmektedir. Böylece bu tuval iki-boyutluluğun sınırlı yönelimlerini aşarak, üçüncü boyuta, yani derinliğe hiç temas etmeden 4. boyuta ulaşmaktadır. Bunu yapabilmesinin nedeni, projektif geometride

¹ Mondrian ve van Doesburg 1928'de Paris'te tesadüfen karşılaştıklarında eski arkadaşlıklarında bir canlanma olmuş olsa dahi, bu ilişki bir daha asla derin bir fikir alışverişine dönüşmemiştir.

öngörülen bir doğrudan çıkan sonsuz doğrusal hareketi ve sonsuz sayıda doğrusalın ilişkisini işaret etmesidir.



Şekil 2.80: Van Doesburg, Karşı-Kompozisyon 6, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 50 cm., (Tate Galeri, Londra)

Van Doesburg 1926 yılında Roma’da kaleme aldığı *Resim ve Plastik Sanat: Karşı-Kompozisyon ve Karşı-Plastik Elemtarizm*¹ üzerine adlı, *Resim ve Plastik Sanat* manifestosunun bir bölümü olan makalesinde Marinetti’nin ‘karşı-kompozisyon’ terini yerine ‘anti-statik’ terimini önerdiğini ve kendisinin de bunu olumlu karşıladığını belirtmektedir. Van Doesburg bu metinde ‘plastik’ ve ‘yeni-plastik’ terimlerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirerek bu terimlerin üç-boyutlu heykel fikrini telkin ettiğini ve pitoresk olana işaret ettiğini ya da en azından bazı kimselerce böyle anlaşıldığını ifade etmiştir. Bu bağlamda yeni-plastik üç boyutlu olanın iki boyutlu soyutlamasını ve yalıtılmışlık kavramını işaret ederken elemtarizm bir gerçeklik inşa etmektedir: Soyut olanın, saf düşüncenin gerçekliğini. Bu bağlamda van Doesburg, Mondrian’ın soyut-gerçek nitelemesinin şanslı bir buluş olduğunu, ancak ‘gerçek’ sözcüğünün tek başına pekâlâ yeterli olduğunu öne sürmüştür. Elemtarist eser bu gerçeklik niteliliğini görelilik kavramı dolayısıyla kazanır. Şöyle ki matbaacı için bir gazetenin gerçekliği, okur için gazetenin gerçekliğinden

¹ Burada Karşı-Plastik Elemtarizm ibaresi özellikle, Van Doesburg Elemtarizm’i Yeni-Plastik’in bir karşısavı olarak gördüğü için bilinçli bir biçimde belirlenmiş bir ifadedir. Tam metin için bkz. Baljeu, Joost, , 1974,157-161

farklıdır, kağıt üzerinde siyah beyaz bir düzenleme olarak gerçektir. O halde ressam için de sadece elemanlara dayalı resim gerçek olacaktır. Kuşkusuz van Doesburg'un bakış açısı burada Mondrian'inkinden genel itibari ile çok farklı değildir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi fark resim elemanlarının belirlenmesinde ve bunlara hareketli maddenin ve 4. boyut kavramının dahil edilerek, karşıtların dengelenmesi ve denkliği kavramlarının yadsınmasında yatmaktadır.

Adı geçen makalede van Doesburg, yeni-plastik kompozisyonla elemantarist kompozisyonu resmin tarihsel gelişiminde iki ayrı evre olarak değerlendirmiştir. Yeni-plastik, simetrinin ve merkezin ortadan kaldırılmasıyla ve sınırların ötesinde devamlılığı işaret etmesiyle tarihsel süreçte önem arz ederken, elemantarizm, çaprazın ilavesi ile yatay-dikey gerilime yeni bir boyut eklemiş, yerçekimine, mimari-statik kuruluşa uyumsuz düzlemleri dahil etmiştir. Burada denge artık birincil önem taşımaz. Renk, resimde ve mimaride bağımsız enerji olarak, uyumsuzluk, kontrast ve çeşitlik yaratmanın temel aracı olarak vardır. Doğa ve insan zihni arasındaki ikiliği ve dogmacı mutlak prensibini reddederek yaşamı "sürekli bir dönüşüm" olarak ele alır.

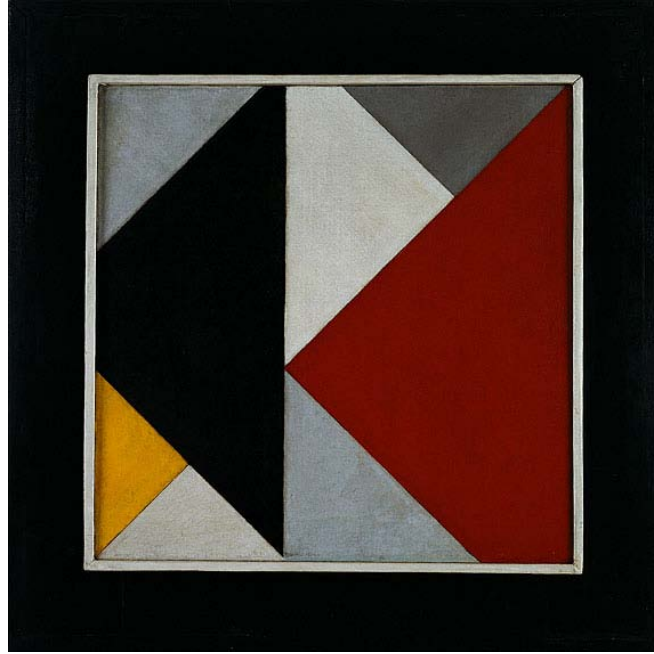
Bu manifestonun bir başka bölümü olan *Resim ve Plastik Sanat: Elemantarizm*¹ metninde, rengin madde ve bağımsız enerji olduğu ilk defa bir madde olarak vurgulanmakla birlikte, elemantarizm yeni-plastiğin karşı savı olarak ve dengesiz karşı kompozisyon, dengeli ilişki kompozisyonuna karşıtı olarak önerilmektedir. Elemantarizm felsefe ve din gibi geleneksel sistemleri reddettiği gibi geleneksel mutlakçılığı ortadan kaldırmayı talep etmektedir. Bu bağlamda erkek- kadın, insan-tanrı, iyi- kötü gibi katı karşıtlıkları anlamsız bulur ve evrensel/tümel hareketi çoklu göreliliğin nedeni olarak görür, buna göre

Madde ve zihin, gerçeklik ve üstün-gerçeklik, soyut ve somut, düşünme sürecindeki bilinç gelişiminin tesis ettiği ve tam da bu anda var olan bir formülden başka bir şeyi temsil etmez. Bu düşünme süreci ya da bilinç gelişimi çok boyutlu hareketin güvenilebilir yegane tezahürüdür. (akt. Baljeu, 1974, 165)

Van Doesburg'un 1926 tarihli *Karşı-Kompozisyon 13* (Şekil.2.81) adlı resmi *Karşı-Kompozisyon 6*'ya (Şekil.2.80) göre daha hareketli bir yapı arz etmektedir. Ana renklerin gayri-renklerle bir arada kullanıldığı tuval bütünüyle çaprazlar, dolayısı ile

¹ Tam metin için bkz. Baljeu, 1974,163-166

üçgenlerden kuruludur. Üçgenlerin sivri uçlarının bir diğer üçgene temas ettiği noktalarda bu biçimlerin birbirini ittikleri izlenimi doğmaktadır. Bu durum tuvalin dışına uzanan doğrusal yayılmacı yeni-plastik hareket karşısında, rengin ve biçimin iç dinamiğine dayanan bir hareketlik yaratmaktadır. Ancak kırmızı ve sarının göz alıcı tonları, gayri-renklerle kurulu alanların zemin hissi doğurmasına yol açmakta, bu nedenle de van Doesburg'un bu eserde ilkelerini uygulamakta pek başarılı olmadığı sonucuna ulaştırmaktadır.



Şekil 2.81: Van Doesburg, Karşı-Kompozisyon 13, 1925-1926, tuval üzerine yağlıboya, 49.9 x 50 cm, (Solomon Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik)

Van Doesburg'un geç dönem bir karşı-kompozisyonu olan 1929 tarihli *Eşzamanlı Karşı-Kompozisyon* (Şekil.2.82) ise beyaz zeminin tekrar karşımıza çıkması ve dörtgenlerin birbirini hareketlendirecek şekilde, değişiklik gösteren açılarla yerleştirilmiş olması sonucunda bize Maleviç'in süprematist uydularını anımsatmaktadır. Burada eserin elemantarist niteliğini vurgulayan unsurlar, biçimlerin düzenli dörtgenler oluşu ve belli bir merkezden dağılan bir hareket yerine eşzamanlı olarak farklı alanlardan kaynaklanan bir hareketin söz konusu olmasıdır. Dörtgenlerin üzerinden geçen ve bütün tuvali boydan boya kuşatarak bir noktada buluşan iki siyah çizginin, dik açı yapmalarına karşı eğik yerleştirilmeleri ise yeni-plastik dikey yatay yönelime karşı elemantarist bir yorum olarak değerlendirilebilir.

Van Doesburg *Resim ve Plastik Sanat* manifestosunda yıllar süren araştırmalarının kendisine, mimari ile resmin ayrı varlıklar olduğunu gösterdiğini dile getirmiştir

(Baljeu, 1974, 164), ancak 1926-1928 arasında yaptığı bir iç mekan tasarımı onun kuramı ve uygulaması arasında çelişkiye düşmesine sebep olur. Ancak bu ifadenin Rosenberg Galerisi’de sergilediği modellerin gerçekleştirilemez olduğunun idrakine varması sonucu yaşadığı hayal kırıklığı ile dile getirilmiş olması muhtemeldir. Sözünü ettiğimiz bu iç mekan tasarımı, Strasburg yakınlarında *Aubette* binasının iki salonunun tasarımıdır. (Şekil. 2.83) Kısmen 13. yüzyılda yapılmış olan ve 18. yüzyılda restorasyon ve değişiklik geçirmiş olan yapı, sinema, dans salonu, bar ve pasta salonundan oluşan bir mekana dönüştürülmek istenince iç mekan tasarımının siparişi Arp çiftine verilmiştir ve onlar da van Doesburg’la işbirliğini talep etmişlerdir.



Şekil 2.82: Van Doesburg, Eşzamanlı Karşı-Kompozisyon, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 50.1 x 49.8 cm, (Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu, Modern Sanat Müzesi, New York)



Şekil 2.83: Van Doesburg Aubette, Sinema-Dans Salonu, 1926-28

Tarihsel değeri olan dış cephenin değiştirilmeden korunduğu yapıda, sinema ve dans salonu olan büyük salonla kk dans salonunun tasarımı van Doesburg, pasta salonunun ve *Aubette* barın tasarımı Sophie Taueber-Arp, bodrum kattaki Amerikan barın ve mahzen katındaki dans salonunun tasarımı Hans Arp tarafından yapılmıştır. Van Doesburg bu salonların renk şemalarını yapmakla kalmamış, özel harf karakterleri ile oluşturduğu alfabe ile ziyaretçilerin gidecekleri mekana kolayca ulaşmalarını sağlayacak kat içeriklerini belirten levhalar, bu harf karakterleri ile oluşturulmuş logolarla bezenmiş kl tablaları, sigorta panellerinin, aydınlatma sisteminin tasarımı gibi pek çok farklı alanda tasarım yapmıştır. Böylelikle bu tasarımla van Doesburg, anıtsal sanat kavramını gerçekleştirmiş, insanı sanat eserinin içine yerleştirmeyi başarmıştır.

Van Doesburg büyük salonda çapraz unsurları ve parlak renkleri kullanırken, kk salonda dik yönelimli ve toprak renklerinin de kullanıldığı daha mat tonların hakim olduğu bir uygulama yapmıştır. Van Doesburg tasarımını tamamladıktan kısa süre sonra, bu tasarıma ayırdığı özel bir *De Stijl* sayısı yayımlayacaktır. Bu dergi, ölümünden sonra, 1932’de Nelly van Doesburg’un editörlüğünde yayınlanan zel *Van Doesburg* sayısı sayılmazsa, aynı zamanda *De Stijl*’in son sayısı olacaktır.

Van Doesburg büyük salonda güçlü bir hareketlilik yaratmak için büyük boyutlu renkli düzlemlerini çapraz olarak yerleştirmekle kalmamış, ana ve ara renkleri bir arada kullanarak bu hareketliliği artırmayı amaçlamıştır. Bu düzlemlerin arasına yerleştirilmiş olan nötr gri şeritler, hayli alçak oldukları için, düzlemlerin yüksek kabartma izlenimi vermesine neden olmaktadırlar. Bu da hareketin aprazların ve renklerin ilişkisi ile sınırlı kalmasına engel olarak, alçaklık-yükseklik ilişkisinden doğan yani yönelimi farklı olan, derinlik duyumundan kaynaklanan bir hareketi tasarıma dahil etmiş olur.

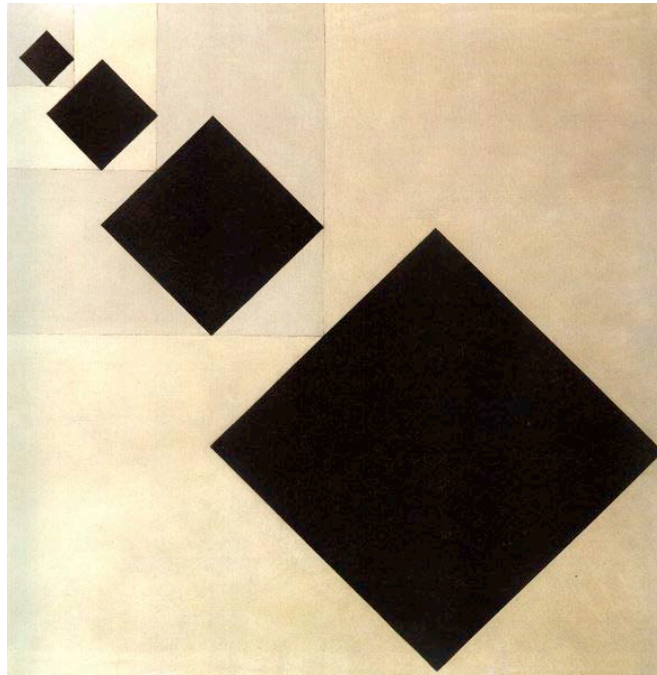
Ancak tasarımın tamamlanmasının ardından, *Aubette* ziyaretçi ve müşterilere açılır açılmaz, tasarımlar ciddi eleştiriler almış, işletme sahipleri dekorasyonu bir kaç yıl içerisine palmiye ağaçları ve n figürlerden oluşan bir tasarımla değiştirmişlerdir. Van Doesburg’un tasarımı fotoğraf, çizim ve tanıkların ifadelerinden yola çıkılarak 60’larda, 70’lerde ve 80’lerle çeşitli sergilerde özgün boyutlarda ya da daha kk ölçekli olarak defalarca uygulanmıştır. (Overy, 1991, 186)

Overy'nin aktardığına göre küçük salonun dik yönelimli olarak yerleştirilmiş geniş düzlemlerinin arasında bulunan beyaz lakeden dörtgenler, çıplak ampulün ışığının uzamda yansıması amacını taşımaktadırlar. (Overy, 1991, 182) Böylelikle van Doesburg sadece rengin ışığını değil, ışığın kendisini de tasarıma dahil etmiş olmaktadır. Overy ayrıca büyük salondaki çapraz yerleştirmelerin dönemin revaçta dansları *Çarliston* ve *Black Bottom* gibi caz danslarında insan bedeninin hareketlerini ima etme amacı taşıdığını da belirtmiştir. (Overy, 1991, 70)

1928 yılına gelindiğinde matematiğin mistik yönüne bütün ilgisini kaybetmiş olan van Doesburg, somut sanat adını verdiği bir kavramdan söz etmiştir. Bu kavramın en büyük ayrımı nesnel, bilimsel matematiği, aritmetik ölçüleri, cetvelleri, gönyeleri resim yapma sürecine dahil etmiş olmasıdır. Bu dönemde van Doesburg'un terimlerine yeni bir terim dahil olur: taydaş terimi. Bu terim karşıtlıkların yarattığı öne sürülen Hegelci birliğe karşı, alternatif, aynı türden ilişkilerin birliğini telkin eden bir anlam taşımaktadır. 1929 yılının Nisan ayında yayını tek sayı olarak kalacak olan *Art Concret* dergisini yayınlamış olan van Doesburg, burada *Somut Sanat: Somut Resmin Temeli* ve *Somut Resmin Temeli Üzerine Yorumlar* adını taşıyan iki metinde somut resim kavramını, ilkelerini ve taleplerini açıklamıştır. Bu metinlerde van Doesburg, sezgisel sanat üretimini bütünü ile reddeder ve eserin yapılmaya başlanmadan en ufak ayrıntısına kadar tasarlanmasını öngörür. Sanat eserinde hiç bir doğacı biçim ve duygusallığı kabul etmez. Resmin olduğu şeyden başka anlam taşımadığı savı ile resmi içkin elemanlarına, düzlem ve renklere terk eder. Uygulamada mekanik ve sistematik bir teknik ve mutlak açıklık talep eder. Lirizm, dramatism, sembolizm, duyarlık, alt-bilinç, düşler, esinlenme gibi akılcı zihinsel faaliyetin dışında kalan her türlü yöntemi resmin dışında bırakmak gerektiğini ileri sürer. Ressamın iki aracı düşünce ve ölçü olmalıdır. Ressam, Eukleidesçi veya değil matematiksel verileri kullanmalıdır. Somut resim sayısal bir temele dayanır. Teknik kusursuzluk için gerekiyorsa pergel, cetvel gibi araçlar kullanılabilir. Sanat eseri, titreme, tereddüt gibi bir zayıflığın belirtisini göstermemelidir. (Baljeu, 1974, 180-182) Bu sanat soyut değil, somut sanat olacaktır, çünkü

Hiçbir şey bir çizgiden, bir renkten, bir yüzeyden somut değildir. Bir kadın, bir ağaç, bir inek; bunlar resimde somut elemanlar mı? Hayır. Bir kadın, bir ağaç ve bir inek sadece doğada somutturlar; resimde onlar soyut, aldatmacı, muğlak ve spekülatifdir. Bununla beraber bir düzlem bir düzlemdir, bir çizgi bir çizgidir ve ne bundan fazlası ne de azıdır. (akt. Baljeu, 1974, 181)

Van Doesburg'un 1930 tarihli *Aritmetik Resim* (Şekil.2.84.) adlı tuvali bu ilkelere göre yapılmıştır. Gri ve beyaz zemin üzerinde sistematik bir biçimde sol üst köşeye doğru küçülen dört siyah karenin/eşkenar dörtgenin yerleştirildiği bu tuval karşı-kompozisyonların zengin dinamizmine sahip değildir. Kareler eşkenar dörtgen olarak yerleştirilmelerine karşın tek yönlü hareketin doğrultusu ve ardılığı motiflerin kare olarak da okunmasını sağlar. Karelerin ebatındaki orantılı küçülmeye ve her bir karenin bitip de diğerinin başladığı noktada zeminin renk tonunun gri ve beyaz olarak değişmesine karşın, bu durum bir derinlik algısı ya da optik bir oyun yaratmaz. Tuval olağanüstü düzlemsel, açık ve nettir. Gerek karelerin kenarları gerekse zeminin tonunun değiştiği sınırlar cetvelle çizilmiş gibi bir kesinliğe sahiptir. Van Doesburg artık sanatçının elini, duysal ya da sezgisel temasını resimden tamamen çıkarmıştır. Bu hem Maleviç'in hem de Mondrian'ın kuramlarına tamamen ters bir tutumdur. Mondrian, van Doesburg'un *Somut Sanat* manifestosunu kaleme aldığı yıl olan 1930'da yazdığı *Gerçekçi ve Üstün-Gerçekçi Sanat* adlı makalesinde, "matematiğin, hesaplanabilirlikleri ve ölçülebilirlikleri oranda büyüklük özellikleri ile ilgilenen bilimin sanatta özgür ritmin yaratılması ile hiçbir ilgisi olmadığı" görüşünde olduğunu dile getirmiştir. Metnin ilerleyen satırlarında "sanatın insan yaratımı olduğunu", ancak, son tahlilde, "doğal görünüme dayandığı için bilim olmadığını" ifade etmiştir. (Mondrian, 1986, 231)



Şekil 2.84: Van Doesburg, *Aritmetik Kompozisyon*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 101 x 101 cm, (özel koleksiyon, Basel)

Mondrian'ın 1929 yılında kaleme aldığı bir makaleye *Saf Soyut Sanat* adını vermesi de bu bağlamda ilginç bir anekdottur. Van Doesburg soyut terimini bütünü ile reddederken, Mondrian ona sahip çıkar ve bu davranışını sezgisel olanın sanatta elzem olduğu düşüncesi ile destekler ve “saf soyut sanatın dogmacı ya da dekoratif olmadığını” ifade eder. (Mondrian, 1986, 224)

Bununla beraber, van Doesburg sürekli ve tekrar tekrar Mondrian'ı dogmacılıkla itham etmiş olsa da, Mondrian onu haksız çıkarır biçimde, nasıl *De Stijl*'den ayrılışından sonra çapraz elemanını denediği eşkenar dörtgen tuvaler yaratmışsa, benzer biçimde matematiksel kesinlik meselesini sınınamaya girişmiştir. Bu amaçla 1940'ların başlarında yaptığı, yatay dikey ızgaralardan oluşan New York resimlerinde, sezgisel öğeyi ve elin müdahalesini ortadan kaldırmak için bu ızgara modellerini, renkli bantları tuval yüzeyine yapıştırmak yoluyla kurmuştur. 1941 tarihli *New York Şehri I* (Şekil.2.71) adlı tuval bu yöntemin kullanıldığı örneklerden biridir. Ancak Mondrian bantlar ve cetvel kullanmış olsa da, eserin “tamamlandığına” kanaat getirmesi için bantları tekrar tekrar söküp yapıştırmış, sezgisel olarak gereksindiği ritmi yakalayınca eserin tamam olduğuna ikna olmuştur.

Van Doesburg, *Art Concret* dergisinin 1930 yılında çıkmış tek sayısında, *Beyaz Resme Doğru* başlığını taşıyan manifestovari bir makale yayınlamıştır. Burada kendi sanatsal gelişimini ayırdığı üç evreye verdiği isimlerle “kahverengi”, “mavi” ve “beyaz” dönemleri sanat tarihi ile özdeşleştirmiş ve gelinen noktayı beyazın ve beyaz resmin dönemi olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda beyaz tinselliğin/zihinselliğin rengi olarak ele alınır ve sanatçılar beyaz resim yapmaya davet edilir. (akt. Baljeu, 1974, 183) Van Doesburg'un burada beyaz resimle kastettiği şüphesiz salt düşünsel, sezgi ve duygudan yalıtılmış bir resim anlayışıdır. Ancak onun bu talebi ister istemez, Maleviç'in 1918 tarihli, modern sanatın tarihinde biçimsel araçların ilk defa bu denli minimalist bir üslupta kullanıldığı, tek renk ve tek biçimden oluşan eseri *Beyaz Üzerine Beyaz Kare*'yi (Şekil.3.40) getirmektedir.

Van Doesburg'un gerek resmi süslemeden tamamı ile arındırarak resim elemanlarını hem asgariye indirme hem de asgari oranda kullanma talebi, gerekse de eserin yapılmaya başlanmadan her ayrıntısı ile tasarlanması ve sanatçı elinin ortadan kaldırılması talebi bir sanat akımı olarak minimalizm'in paylaştığı, bir anlamda onu önceleyen kavramlardır. Ancak benzer talepleriyle ve resme içkin nitelikleri iade ederek sadece biçimsel elemanlara dayalı üretimi savunmuş olan Mondrian ve

Maleviç'in de minimalizm'in doğuşu üzerinde oynadıkları rol açıktır. Van Doesburg yeni-plastikçi kökeniyle ve 4. boyut tasımını resme taşıma uğraşısıyla, bu iki öncü ressam, çıkış noktaları açısından çok benzer kaygılar taşıyan, ancak bambaşka geometrik soyutlama dillerine ulaşmış olan bu iki üslup arasında bir halka, bir köprü işlevi de görmüştür. Çalışmanın dördüncü bölümünde Mondrian ve Maleviç'in kuramsal ve kılışsal anlamda minimalist sanat fikri üzerindeki etkileri, Elsworth Kelly, Carl Andre, Robert Mangold, Sol Le Witt gibi minimalist sanatçılarının eserlerinden örnekler verilerek kısaca tartışılacaktır.

3. MALEVIÇ'İN SANATINDA METAFİZİK VE FELSEFİ ARAYIŞLAR SANATÇININ METİNLERİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME

3.1. Maleviç'in Erken Dönem Sanat Anlayışı ve Üretimi

3.1.1. Maleviç'in sanatla tanışması ve izlenimci, sembolist, fovist, yeni-primitivist eserleri

3.1.1.1. Maleviç'in sanatla tanışması ve izlenimci eserleri

Kazimir Severinoviç Maleviç 23 Şubat 1878'de¹ Kiev'de kalabalık bir ailede doğdu. Babası bölgedeki şeker fabrikasında memurdu, ailesi Polonya kökenli Ukraynalılardı ve evde genelde Lehçe konuşuluyordu. 20. yüzyılın pek çok öncü soyut ressamının aksine, dindar bir ortamda büyümemiş olan Maleviç anılarında, ailesinin kiliseye gitmemek için bahaneler aradığını belirtmiştir. (*Malevich*, 1990,169)

Maleviç'in 1923-25 yılları arasında kaleme aldığı otobiyografik notları, çocukluk günlerine ait anıları, sanatçı kimliğinin gelişiminin yanı sıra dünya görüşünün, hayata, dünyanın işleyişine, teknolojiye, toplumsal sistemlere vs. karşı tavrının tohumlarını bulmamız açısından önemlidir. Maleviç bu notlarda özellikle köylü yaşamının üzerinde bıraktığı canlı ve olumlu etkiyi vurgulamıştır. Günlerini gözlemleyerek ve aralarına karışabilmek için çeşitli formüller arayarak geçirdiği köylülerin yaşamında en çok ilgisini çeken unsur daima 'renk'tir: Bir memur ve kentli çocuğu olarak tek tip özenli giysileri karşısında, köylülerin rengarenk giysileri; babasının çalıştığı fabrikanın havasız, kötü kokulu, iç karartıcı atmosferi karşısında, köylülerin çalıştığı çiftliklerin, meyve bahçelerinin, açık havanın rengârenk atmosferi ve özgürlük duygusu; sanata dair hiçbir şeyin, bir ikonanın ya da bezemenin dahi olmadığı evleri karşısında, kil ve köklerden yaptıkları boyalarla duvarlarına, ocaklarına bezemeler, hayvan ve çiçek motifleri çizen, kışın tarlalarda çalışmadıklarında rengârenk dokumalar yapan, giysiler dikip, nakış işleyen ve bütün

¹ Kazimir Maleviç'in doğum tarihi hakkındaki beyanı böyledir ve kaynaklarda ekseri bu tarih verilir. Ancak Maleviç arşivlerinde araştırma yapmış ve birçok belgenin batı dillerine çevrilmesinde rol oynamış olan Jean Claude Marcadé Maleviç'in vaftiz belgesinde bu tarihin 11 Şubat 1979 olarak geçtiğini belirtmektedir. (*Kazimir Malevich*, 2006,13)

bunları çok büyük bir doğallık ve kolaylıkla yapan köylüler. Boyalarını dahi kendileri yapan bu insanlar, onun için kendine yetmenin ve bağımsızlığın temsilidirler.

Maleviç'te doğa sevgisinin ve sanat tutkusunun temeli hiç kuşkusuz bu gözlemler sonucunda atılmıştır. Nitekim çocuk Kazimir'in gözünde fabrika, işçilerin 'düdüklerin merhametsiz çağrılarına uyduğu bir nevi kale'dir. Fabrikadaki makineler ise, işçiler her hareketlerini büyük bir dikkatle kollamadıkları takdirde, 'kendilerini köleleştiren kimseleri yere devirmek ve parçalara ayırmak için yanlış bir hareketlerini bekleyen merhametsiz, vahşi canavarlardır.' Fabrika çalışanlarının sadece çalışma ortamları değil, bütün yaşamları 'renksiz'dir. Gündüz çalışıp gece uyuyan bu makineleşmiş insanların aksine, köylülerin gündüz güneş ışığı altında yaşanan renkli günleri, geceleri, şarkılar ve danslarla ay ışığı altında devam etmektedir. Geceyi aydınlatan bu ışık Maleviç için lambadan daha aydınlıktır. (Malevich, 1985, 25-27)

Evlerinde sanat sözcüğü telaffuz dahi edilmediğinden, babası ile birlikte Kiev'e yaptığı bir geziye dek, Maleviç için bütün sanatsal deneyimler köylü sanatı, gündelik yaşama dair çağrışımdan yoksun, soğuk şeyler olduğunu düşündüğü renkli ikonalar ve köylülere öykünerek yaptığı resim ve bezemelerdir. Kiev'de görme fırsatı bulduğu bir takım resimler köylü sanatı ile akademik sanat arasında bir fark olduğunu sezgisel olarak idrak etmesini sağlamıştır. Ancak bu resimlerde gördüğü gerçekçi kopyalama, her ne kadar bu tekniği edinme hevesinin doğmasına neden olsa da, onlarda köylü kadınlarının resimlerinin Maleviç'i cezbeden doğallığı, yaşamsallığı yoktur. (Malevich, 1985, 29-30) Maleviç'in çocukluk yıllarında edindiği bir diğer merak olan ve annesinden öğrendiğini aktardığı nakış ve iğne işinin, (Malevich, 1985, 30) şüphesiz *UNOVİS*'in idareciliğini yaptığı yıllarda okulda yoğun olarak kumaş tasarımı, bezeme ve işlemlerle süslenmiş kimi eşyaların üretimini teşvik etmesinde ve bizzat yapmasında büyük payı vardır.

Böylece sanat üretiminin okulda öğrenilebileceğini fark etmesinin ardından *Moskova Sanat Okulu*'na başvurusu babası tarafından engellenen Maleviç, 1889'da ailesiyle taşındığı Parkhomovka'da iki yıllık bir ziraat okuluna devam etmiştir. Maleviç'in ilk resim eğitimi 1893'te yine bu kentte, Nikolay Pimonenko'nun sınıfına katılması ile gerçekleşmiştir. 1896'da babasının Kursk'ta Moskova-Kursk demiryolu hattında çalışmaya başlaması ile aile bu kente taşınmış, Maleviç demiryollarında teknik

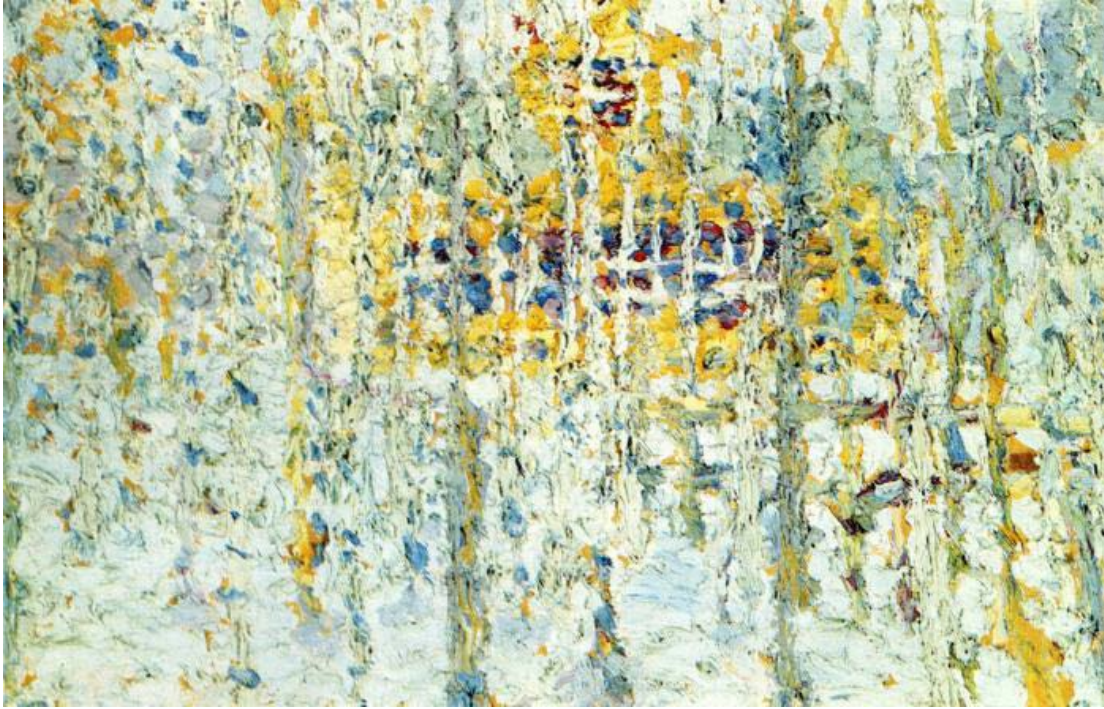
ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Kendisine rahatça çizim ve resim yapabilmesi için pek çok olanağın sağlandığı bu iş yerinde sanatsever bir çevre edinen Maleviç'in, çağdaş Rus resmi üzerine edindiği ilk bilgiler yine bu çevre dolayısıyla olmuştur. Bu dönemde Maleviç, Sen Petersburg ekolünden bir ressam olan Lev Kvaçevski aracılığı ile tanıdığı *Gezginler*'in¹, özellikle Şişkin ve Repin'in gerçekçiliğini tuvaline taşıma kaygısı gütmüştür. Bu dönemin ağırlıklı bir diğer üslubu ise doğa gözlemine dayalı, açık havada çalışılan izlenimci resimlerdir. 1904 yılında izlenimci üslupta yaptığı bir kaç eserle Moskova'ya giden Maleviç burada ilk defa olarak birkaç karma sergiye katılmıştır. Moskova'ya taşınma kararı veren Maleviç, bu kentte bir sanatçı kolonisine dâhil olur. Yoksulluğun, açlığın ve tembelliğin had safhada yaşandığı bu koloni, sonraki iki yıl için Maleviç'in kışları Kursk'taki işinden kazandığı parayla, bahar ve yaz aylarında sefalet içerisinde resim yapma uğraşı verdiği yer olacaktır. Moskova'da gördüğü usta işi ikonaları, köylü ikonaları ve köylü sanatı ile karşılaştırma olanağı bulan Maleviç için ikonalar azizleri değil, sıradan insanları betimleyen; o insanların ruhlarını anlamasına ve sanatta tinselliğin ifadesini keşfetmesine yardımcı olan bir araç olarak hatırlanacaktır. (Malevich, 1985, 33- 38)

Maleviç otobiyografisinde sanatının gelişim aşamalarını anlatırken, köylü sanatının ilkel betimlerinden doğacı okula, Şişkin ve Repin'e ilgi duymaya başladığı evreyi birinci evre kabul etmektedir. Doğacı etkilenimin kayboluş sürecini ressam şu sözlerle aktarmaktadır:

¹ *Gezginler*, 1860'lı yılların başlarında sanatı halkla buluşturmak amacıyla Akademi'den ayrılıp ülkeyi dolaşarak resim yapma kararı veren on üç kişilik ressam grubuna verilmiş olan isimdir. Milliyetçi bir siyasi tavırla hareket eden ve Büyük Petro'nun ülkeyi Avrupalılaştırması sonucu, Batı Avrupa klasik resim anlayışının Rus sanat diline egemen olmasına karşı duran bu grubun başını Şişkin ve İlya Repin çekmiştir. Rusyanın kültürel gelişiminin Avrupa'ninkinden tamamen farklı temellere oturduğunu ve farklı bir süreç izlediğini düşünen grubun genel tavrı, sanat üretiminin ve izleyiciliğinin Yeni-Klasisizmin egemen olduğu Sen Petersburg ile sınırlı tutulmuş olmasına tepki olarak, uzun süre yok sayılmış Rus köylüsünü özgün bir Rus sanat dili ile buluşturmak yönündedir. Moskovalı tüccar P.M. Tretyakov bu grubun en büyük mali destekçisi ve müşterisi olmuştur. Bu ressamların eserlerinin yer aldığı Tretyakov'un Moskova'daki evi, bir sanat galerisi gibi haftanın belirli günlerinde sanatçılara ve halka açılmıştır. 1892'de bütün koleksiyonunu evi ile birlikte kente bağışlayan Tretyakov, böylece Rusya'nın bütünü ile Rus sanat eserlerinden oluşan ilk müzesini oluşturmuş olur. Rus geleneksel sanatlarını canlandırmak adına bu dönemde yapılan bir diğer önemli girişim, işadama Savva Mamantov'un Abramtsevo'daki evinde oluşturduğu sanatçı kolonisidir. Zanaatkâr yetiştirme amacının yanı sıra arkeolojik çalışmalar, bezemeler, oymalar, nakışlar, tiyatro için sahne ve kostüm tasarımları gibi çalışmaların yürütülmesi, Ortodoks, özellikle Bizans sanatına olan ilgi, bir okul olarak bu koloniye Rus modern sanat tarihinde ayrı bir yer kazandırmıştır. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz, Gray, 1996, 9-36)

Bu yol beklenmedik bir biçimde büyük bir anla, resim yoluyla, doğa algımda olağandışı bir fenomende tökezlediğim bir anda kesildi. Ağaçların ortasında önümde yenilerde badanalanmış bir ev duruyordu. Güneşli bir gündü. (...) İlk defa mavi göğün, saf, şeffaf tonların parlak yansımalarını gördüm. O zaman parlak, neşeli, aydınlık renklerle çalışmaya başladım. (...) O andan itibaren bir izlenimci olmuştum. (Malevich, 1985, 38)

Maleviç'in aynı yıl içerisinde yaptığı *Sarı Evli Manzara* (Şekil.3.1.), her ne kadar sözü edilen resmin kendisi olduğuna dair bir kanıt olmasa da, sanatçının sözlerinde betimlenen etkilenimin izlerini çok açık bir biçimde taşımaktadır. Güneş ışığının kuvvetli ve yoğun olduğu bir kış manzarasını izlenimci bir tavırla betimleyen eserde, karlarla örtülü bir bahçe içerisinde sarı bir evi, siluet halinde betimlenmiş ağaçlar arasında yine bir siluet olarak canlandırılmış biçimde görürüz. Beyaz renk burada resmin aydınlığının sağlanmasının en büyük aracıdır. Bütüncül olarak resmin bıraktığı etki, yoğun kar yağışının, karın dantelsi yapısının ışıkla girdiği oyunun izlenimleridir. Ağaçların geri plandaki sarı evin izleyici ile doğrudan temasa geçmesini engelleyecek şekilde yerleştirilmeleri izlenimcilik etkisini pekiştirmektedir.



Şekil 3.1: Sarı Evli Manzara, 1904, karton üzerine yağlıboya, 19.2x29.5cm, (Rus Devlet Müzesi, Sen Petersburg)

Maleviç, 1905'ten itibaren 1910 yılına dek Moskova'da Fedor Redberg'in, batı sanatına ve çağdaş yerel eğilimlere fikren yakın duran ve akademilere öğrenci yetiştirmek üzere eğitim veren atölye okulunda resim yapmayı sürdürdü. Bu dönemdeki eserleri halen izlenimciliği takip eden bir üslup içerisindedir¹.

Maleviç, yukarda sözünü ettiğimiz otobiyografik notlarında izlenimci resimlerinden söz ederken, kendi resim dilinin anahtar sözcüğü olacak olan süprematizmin temeline koyduğu bir takım ilkelerle –resmin bağımsız gerçekliği, duyuşal gereklilikler, konunun resmin alanı dışında olması-, izlenimci resimlerinin bağlantısını ortaya koymaktadır. Maleviç, burada kendisini resmin saf dokusuna biçim veren bir dokumacıya benzettir. Ancak onun üretiminde,

bu biçim sadece duyuşal gerekliliklerden ve resmin kendi içindeki doğasından kaynaklanarak ortaya çıkıyordu. Bir ressamın temel içgüdüşünün her zaman sadece bu niteliklerden kaynaklandığını anladım. Başka her şey –örneğin konular- meselenin dışındaydı. (...) Resim sanatının genelde iki bölümden ibaret olduğunu belirledim. Bir bölüm saf olandı; diğer bölüm ise içerik olarak bilinen nesnel bir temadan ibaretti. (...) Gerçeklik, bana tam bir kesinlikle nakledilmesi gereken bir fenomen gibi gelmiyor, ancak benim için gerçeklik tamamen resimsel bir fenomen. (...) İzlenimcilik çalışmakla, nesnel bir imgenin asla resmin ilgilerinden biri olmadığını öğrendim. (...) İzlenimcilik beni, doğaya yeni gözlerle bakmaya götürdü; doğa, içimde sırayla yeni tepkiler uyandırıyor, tinsel enerjimi yaratıcılığa ve fenomenlerin tamamen farklı anlayışları üzerinde çalışmaya doğru ateşliyordu. (Malevich, 1990, 173)

Sanatsal sürecinde Maleviç'in izlenimci üretimi kısa ömürlü olmuş olsa da bu süreç, resmin nesneden arınması anlamında, birçok öncü soyut ressam gibi Maleviç için de önemli bir referans noktası ve yol gösterici olmuştur. 1919 tarihli metni *Sanatta Yeni Sistemler Üzerine: Statik ve Hız*'da, Maleviç Monet'nin bıraktığı etkiden şöyle söz etmiştir:

¹ Maleviç'in üslubunun evrimi, süprematizmi ilk defa olarak meydana getirdiği 1913 yılına kadar, Moskova'da sergilerde ve Tretyakov, Şukin, Morozov gibi tüccar koleksiyonerlerin evlerinde görme şansı bulduğu çağdaş Batı resminin izinden gitmiştir. İzlenimcilik gibi, sembolizmi, fovizmi, neo-, kübizmi ve fütürizmi de bu sergiler ve koleksiyonlar aracılığıyla tanıyacaktır. Tretyakov koleksiyonu bütünüyle Rus sanatı örneklerinden oluşurken, Şukin kardeşlerin koleksiyonları, doğu sanatından, Rus Halk sanatından, Monet başta olmak üzere, Renoir, Degas gibi Fransız İzlenimcilerinden, Cézanne, Matisse, Picasso, Van Gogh gibi avangard sanatçıların eserlerinden ve Nabiler başta olmak üzere simbolist örneklerden ve Afrika heykel ve masklarından oluşurken; Morozov koleksiyonu ise Cézanne ve Monet'den örneklerin yanı sıra özellikle Nabiler'in, Gauguin ve ağırlıklı olarak Matisse'in eserlerinden oluşmaktadır. Moskovadaki bütün genç sanatçılar gibi Maleviç de bu koleksiyonları sık sık ziyaret etmiş, eserleri incelemiş ancak kullandığı her üsluba kendi ifadesini katmayı ve üslubu kendine uydurmayı başarmıştır.

Kimse resmin kendisini görmedi, kimse renk dokunuşlarının hareketini görmedi, kimse onların engellenemez, süresiz büyüyüşünü görmedi. Çoğu insan için Monet katedrali¹ resmederken duvarlardaki ışık ve gölgeyi vermeye uğraşmıştı. Ancak onlar yanılıyorlardı. Aslında Monet'nin bütün çabası katedralin duvarlarına gitmişti. Onun asıl ödevi gölge ve ışık değildir; o, gölge ve ışıkla mevcut olan resimdir. ... semavere, katedrale, su kabağına ya da Gioconda'ya değil, resimsel olana odaklanmalıyız. Ve sanatçı resim yaptığında, o renkleri eker ve nesne onun çiçek tarhıdır, o renkleri nesnenin kaybolacağı bir biçimde ekmelidir, çünkü o sadece resmedildiği görünür renkler için bir zemindir. (akt, Néret, 2003, 13)

Burada Monet'nin *Rouen Katedrali* (t.3.1.) resminde Maleviç'i bu denli etkileyen, kendisinin de belirttiği gibi, sanılanın aksine Monet'nin aslında duvarlardaki ışık oyunları ile ilgilenmemiş olmasıdır. Monet'in görüneni değil, algıladığını, algısının ona sunduğu Rouen Katedrali gerçekliğini resmetmiş olmasıdır. Onun için önemli olan katedralin betimi değil, Monet'nin algıladığı ve aktardığı temsildir.



Şekil 3.2: Claude Monet, Akşam Saatlerinde Rouen Katedrali, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 65 cm, (Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova)

¹ Maleviç, Monet'nin *Rouen Katedrali* resimlerinden söz ediyor, bugün Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi'nde bu eserin *Öğlen Saatlerinde Rouen Katedrali* ve *Akşam Saatlerinde Rouen Katedrali* (Şekil 3.2.) isimli 1894 tarihli iki versiyonu bulunmaktadır. 1917 devriminden sonraki süreç içerisinde birçok özel koleksiyon Sovyet Hükümeti'nce müzelere dağıtılmıştır. Maleviç'in bu resmi ya da resimleri Morozov'un mu, Şukin'in mi koleksiyonunda görmüş olduğunu bilemiyoruz.

3.1.1.2. Maleviç'in Sembolizist ve Fovist, Yeni-Primitivist Eserleri

1905 devrimi, Rusya'da politik atmosferin yanında gündelik yaşamda ve sanatta da önemli değişikliklere yol açmıştır. Sanayileşmeye verilen önemin artması ile işçi ve köylü sınıfı arasındaki ayrımlar belirginleşmiş, yabancı yatırımcıların ülkeye girişi batılı bir ekonomik sistem yaratmıştır. Sanat dünyasında batı ile ilişkilerin yeniden güçlenmesi, Avrupa avangardının önemli örneklerinin Rusya'ya taşınması anlamına da gelmekteydi.¹ Ancak devrim günleri kanlı sokak çatışmalarının yanı sıra açlığa, sefalete ve büyük kısımlara tanıklık etmiştir. Potemkin Zırhlısı direnişinin örnek olduğu gibi, askerler de dâhil olmak üzere toplumun her sınıfından insanın Çar'a başkaldırmasına neden olan 'Kanlı Pazar' olayı, sosyalizm yanlıları ile muhafazakar-milliyetçilerden oluşan 'Kara Yüzler' arasında başlayan ancak tüm Moskova'yı, daha sonra da tüm ülkeyi saran silahlı çatışmalara neden olmuştur. Maleviç de otobiyografisinde anlattığı üzere bu çatışmalara, 'Kara Yüzler'e ve Çarlık kuvvetlerine karşı aktif direnişe katılmıştır. (Malevich, 1985, 39-42)

Maleviç, 1905 yılında Kursk'ta, *Moskova ve Kent Dışındaki Sanatçılar Sergisi*'ni düzenlemiş ve bu sergide diğer yerel sanatçılarla birlikte Sembolizist eserlerini sergilemiştir. 1905, 1906 ve 1907 yıllarında, üç defa Moskova Sanat Okulu'nun giriş sınavlarında başarısız olan Maleviç, 1910 yılına kadar gerçek anlamda tek öğretmeni olmuş olan Redberg'in atölyesinde çalışmıştır.

1905 devriminin ardından Rus sanat dünyasında adeta Sembolizmin egemenliği başlar. Yayını kısa süre önce durdurulmuş olan *Sanat Dünyası*'nın ardından, çıkarılan *Terazi (Vesy)*, *Yeni Yol*, *Apollon* gibi sanat dergileri Avrupa'da sanatın her alanında görülen yenilikleri Rusya'ya taşımanın yanında, birçok önemli metni Rus diline kazandırır. Yüzyıl başından itibaren Şukin ve Morozov'un koleksiyonlarına yoğun bir biçimde Sembolizist eserleri katmaları da Rus sanat dünyasında Sembolizist

¹ Kuşkusuz 20. yüzyıl başında Avrupa sanatının Rusya'da yeniden popüler olmasında Şukin, Morozov gibi koleksiyoncuların, Avrupa'da sanat gündemini yakından izleyerek henüz dönemin sanat başkenti Paris'te dahi sergilenmeden birçok önemli eseri koleksiyonlarına dâhil etmelerinin çok büyük bir rolü vardır. Ayrıca 1898'den itibaren Benois ve çevresinin çıkardığı *Sanat Dünyası (Mir Iskusstva)* dergisi çevresinde gelişen, sanatı bir araç değil, kendi içinde bir amaç olarak ve 'Gezginler' dönemini ise bir yanılğı olarak gören bir anlayışın varlığı da hayli etkili olmuştur. Avrupalı atalara sahip olan Benois'den başka Filosofov, Somov, Serov, Vrubel, Gustave Moreau'nun atölyesinde çalışmış olan Borisov-Musatov gibi isimlerin söz sahibi olduğu bu çevre özellikle Rus halk sanatını küçümseyen, Batı edebiyatı ve sanatı ile beslenen, Sembolizist akıma yakın bir anlayış geliştirmiştir. Tercih edilen okumalar Baudelaire, de Sade, Verlaine gibi isimlerin eserleridir. Puvis de Chavannes, Beardsley, Burne-Jones, Böcklin, Bonnard, Denis gibi Sembolizist ressamların eserleri hem *Sanat Dünyası* dergisinde, hem de 1904'e kadar her yıl düzenlenen sergilerde yer almıştır. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz: Gray, 1996, 37-65)

eğilimi tetikleyen unsurlardır. Astronomi, geometri, matematik gibi bilimlerin mistik yönüne artan merak, gerek bu alanlarda gerekse simya ve astroloji üzerine yapılan yayınlarda görülen çok büyük bir artış, Rusya’da Maeterlinck, Baudelaire, René Ghil gibi isimlerin Sembolizm edebiyatının çok rağbet görmesinin yanında, doğu gizemciliğini Hıristiyanlıkla harmanlayan H. Blavatskaya’nın Teozofî Cemiyeti’ni kurması, cemiyetin faaliyetlerinin yanı sıra Blavatskaya’nın kitapları ve konferansları, Hinton’un *Dördüncü Boyut* ve *Yeni Bir Düşünce Çağı* kitaplarının Rusça’da yayınlanması, *Sanat Dünyası* hareketinin sadece yüksek kültürlülüğe hitap eden sanat anlayışını eleştirmekle beraber Sembolizm tavrı benimseyen *Altın Post (Zolotoe Runo)* dergisinin yayınlanması ve *Mavi Gül* sergilerinin düzenlenmesi gibi olaylar Rusya’da Sembolizme gösterilen ilginin büyüklüğünü işaret etmektedir.¹

Maleviç de bu egemen Sembolizm etkiden payını alan ve bu doğrultuda eserler üreten ressamlar arasındadır. Sanatçı bu dönemde altın renginin egemen olduğu, Sembolizm ve mistik içerikleri ile öne çıkan *Dua Eden?* (şekil.3.3) ve *Öz-Portre* (şekil 3.4.)’nin aralarında bulunduğu bir “sarı dizi”, *Öz-Portre*’nin (şekil 3.5.) aralarında bulunduğu fovist etkiler ve primitivist nitelikler taşıyan bir “kırmızı dizi” ve 1908 tarihli *Silindir Şapkalı Topluluk Dinlenirken* adlı resmin aralarında sayılabileceği art-nouveau ve fov üslubunun etkilerini harmanlayan bir “beyaz dizi” meydana getirmiştir. 1907 yılının Mart ayında düzenlenen *14. Moskova Sanatçılar Topluluğu Sergisi*’nde Maleviç’in yanı sıra David Burlyuk, Natalya Gonçarova, Mihail Larionov, Aleksander Şevçenko, Vasili Kandinski gibi isimler yer almıştır. Bu sergi dolayısı ile Larionov ve Gonçarova ile tanışan Maleviç böylelikle *Altın Post* dergisi çevresinde toplanan sanatçı grubuna dâhil olur ve bu derginin Nisan 1907’de düzenlediği *Mavi Gül* sergisi Maleviç üzerinde büyük etki bırakır. Ocak 1908’de düzenlenen *Altın Post* sergisinde Larionov ve Gonçarova’nın eserlerinin Redon, Signac, Vuillard, Van Gogh, Derain, Matisse, Bonnard, Cézanne, Gauguin gibi isimlerin eserleri ile birlikte sergilenmesi, o yıllarda Rus sanat çevresinin çağdaş batı sanatı ile olan yakın temasının bir göstergesidir. 1909 Ocak - Şubat aylarında düzenlenen ikinci *Altın Post* sergisi ise özellikle Braque’ın dört pre-kübist eserinin² yer alması nedeniyle sanat gündeminin yakın takibini işaret etmektedir.

¹ Yüzyıl başında Rusya’da mistisizme ve Sembolizme olan ilgi konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Milner, 1996, 1-35 ve Gray, 1996, 65-93

² Bu eserler arasında Maleviç’in yeni-primitivist eserlerini değerlendiren değineceğimiz *Büyük Çıplak* da vardır.

Altın Post dergisi çevresinde oluşan *Mavi Gül* grubunu, *Sanat Dünyası* grubunun ardından, ikinci kuşak Rus Sembolistleri olarak değerlendirebiliriz. Gray, bu grubun içerisinde yer alan Kuznetsov, Georgi-Yakulov, Natalya Gonçarova, Mihail Larionov, Martoris Saryan gibi isimlerin belirli bir felsefe etrafında toplanmadıklarını, *Sanat Dünyası* üyelerinden Vrubel'in düş gücüyle zengin betimlemelerini, dekoratif resim kuruluşunu, Borisov-Musatov'un akıcı çizgisini tuvallerine aktardıklarını, ancak bunu yaparken, biçimleri basitleştirme, renklere canlılık getirme uğraşında olduklarını aktarmaktadır. (Gray, 1996, 74)

Maleviç'in bu dönemde, özellikle 1907-8 yıllarında yaptığı resimlerde Sembolist dile ikona renk kullanımının eşlik etmesi özellikle çarpıcıdır. Maleviç'in 1908'de düzenlenen *Moskova Sanatçılar Topluluğu*'nun 15. ve 16. sergilerine gönderdiği eserler arasında bu anlayışla yapılmış freskleri yer almıştır. 1907 tarihli *Bir Fresk Resmi İçin Etüt (Dua Eden?)* (şekil 3.3.) ve *Bir Fresk Resmi İçin Etüt (Öz-Portre?)* (şekil 3.4.) Maleviç'in bu sergide teşhir ettiği Sembolist freskleri arasındadır.



Şekil 3.3: Bir Fresk Resmi İçin Etüt (Dua Eden?), 1907, karton üzerine tempera, 70 x 74.8 cm, (Rus Devlet Müzesi, Sen Petersburg)

Şekil 3.3'te, stilize edilmiş ağaçlıklı bir manzaranın önüne yerleştirilmiş olan çıplak kadın figürü, Batılı Sembolizmin aksine erotizmden hiçbir iz taşımaz. Bütün yüzeyin

ağır ve yoğun bir sarı ışık altında olmasını sağlayan, Bizans ikonalarından yadigâr temperanın altın renginin etkisi ile bu manzara, daha ziyade ulvi ve dinsel bir izlenim sunmaktadır. Figürün başının etrafındaki halemsi kütle de bu dinsel izlenimi pekiştirmektedir. Figürün duruşu ve çıplaklığı, inananın ruhunun çıplaklığı ve melankoli gibi kavramları akla getirmektedir. Ön plandaki figürün bedeninde ve saçlarında egemen olan serbest kıvrımlar, Art-Nouveau etkisini işaret eder. Bu eser, her şeyden önce bir renk resmi; onu, tamamı ile tonlamalar ve Ortodoks ve özellikle Bizans ikonalarının altın sarısının egemenliği kurmuştur.

Maleviç'in yine 1907 tarihli bir diğer simbolist eseri *Bir Fresk Resmi İçin Etüt (Öz-Portre?)* (şekil 3.4.), *Dua Eden*'de (Şekil 3.3.) olduğu gibi, Bizans ikona geleneğine referans veren altın rengi tempera ile boyanmıştır. En gerideki ağaçlıklı planla en öndeki öz-portre arasında, bize azizleri veya melekleri düşündüren, başları haleli, dua eden, yine erotizmden bir hayli uzak çıplak figürler bulunmaktadır. Maleviç'in kendini cennette resmetmiş olduğunu düşünmek işten bile değildir.

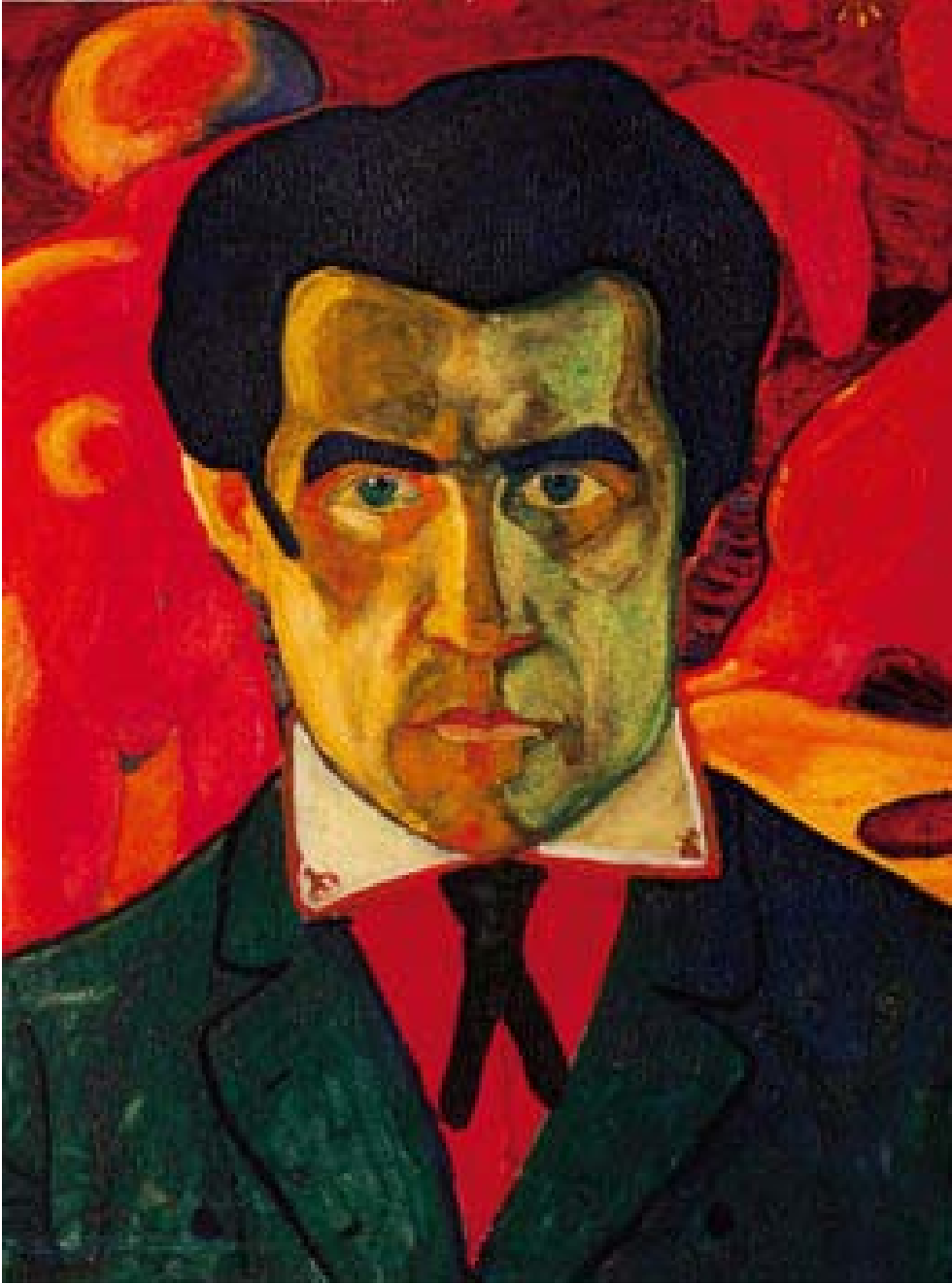


Şekil 3.4: Bir Fresk Resmi İçin Etüt (Öz-Portre?), 1907, karton üzerine tempera, 69.3 x 70 cm, (Rus Devlet Müzesi, Sen Petersburg)

John Milner, bu eserde bütün haleli figürlerin adeta Maleviç'i gözlemekte olduğuna, Maleviç'in cennetteki mevcudiyetinde atölye giysilerini giymekte olduğuna, eserdeki ağaçlıkların, Serusier ve Denis'nin gizemli orman motifleri ile benzerliğine dikkat çekmiştir. (Milner, 1996 1996, 9) Milner'in bu yorumu, yaklaşık on beş yıl sonra kaleme alacağı *Tanrı Devrilmedi* metninde Maleviç'in, sanatçıyı yaratıcı güç, yeni Tanrı olarak göstermiş olmasını akla getirmektedir.

Milner'in bu eserler üzerinde vurgu yaptığı bir diğer nokta, onların hiçbirinde geleneksel perspektifin ve tek kaçış noktasının bulunmayışdır. Milner bu durumu, Rusya'da yeni geometriye giderek artan ilgiye bağlamıştır. (Milner, 1996, 32) Milner'in üzerinde durduğu bir diğer nokta, Maleviç'in bu fresk etütlerinin hepsini hemen hemen kare biçiminde kartonlar üzerine uygulamış olmasıdır. Milner, Maleviç'in zihninde matematik ve geometriye dair ilginin bu dönemde başlamış olduğuna işaret ederek, bu kartonların hepsinin yaklaşık 1x1 arşın (71.2x71.2 cm) olduğuna dikkat çekmektedir. Rus ölçü sisteminde 1 arşının 16 verşoktan oluşması dolayısıyla, burada katlanarak çoğalan bir oranlama, bir geometrik düzenlilik, altın oranla olan bir bağlantı söz konusudur. (Milner, 1996, 11-12) Milner, Serusier ve Denis gibi sembolistlerin metinlerinden alıntılar yaparak, altın oranın ve birtakım kutsal ölçülerin bu sanatçılar için önemine değinmiş, Maleviç'in de geometriyi eserlerinde sistematik bir biçimde kullandığı, bir altın oran arayışında olduğu savından yola çıkmış, sanatçının kübo-fütürist ve süprematist eserlerinde yer alan bütün açıların 9°'nin katları olduğunu belirterek, bu sistematikleştirmenin evrenin mistik düzeni ile bağlantılı olduğunu öne sürmüştür.

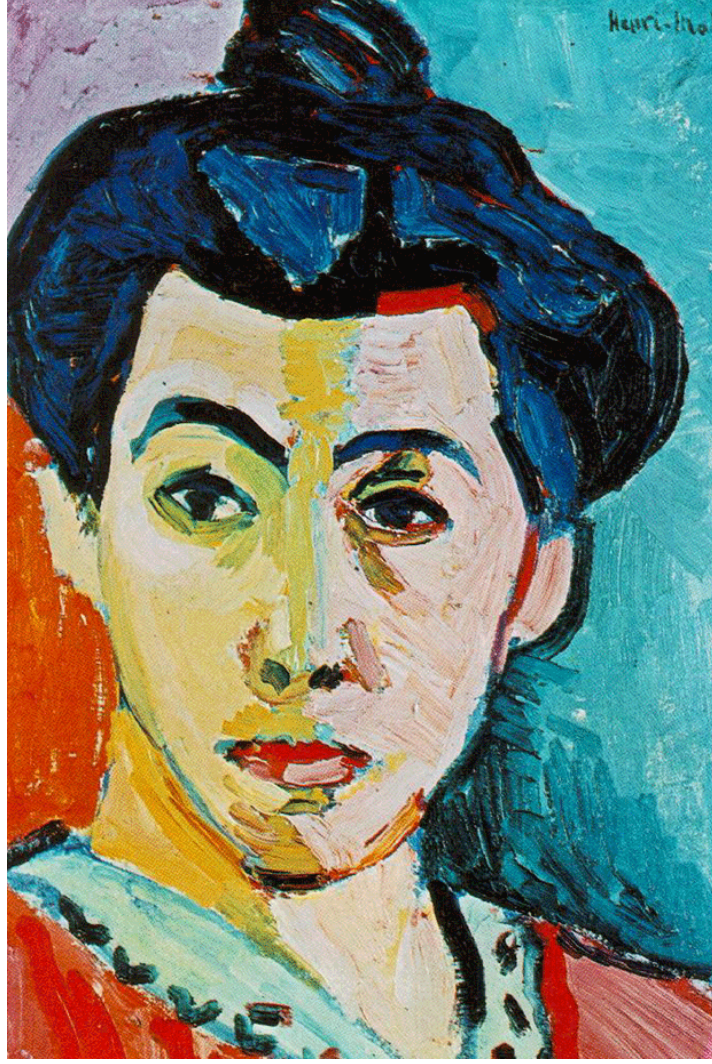
1908-1909 yıllarında Maleviç'in resim dilinde, renk kullanımında fovist etkinin, özellikle Matisse'in etkisinin öne çıktığını görmekteyiz. Maleviç'in, Moskova'da yaşayan hemen her Rus sanatçı gibi, koleksiyonunu sık sık ziyaret ettiği Şukin, Matisse'in büyük bir hayranı ve müşterisi idi. Maleviç'in 1908-1911 yılları arasında yaptığı birkaç adet 'Yıkananlar' konulu resim, Matisse'in etkisinin büyüklüğüne işaret etmektedir. Maleviç'in 1908-09 yıllarına tarihlendirilen bir *Öz-Portre*'si (şekil. 3.5.) bu etkiyi tartışmamıza olanak tanımaktadır.



Şekil 3.5: Maleviç, Öz-Portre, 1908-9, kağıt üzerine guvaş, 27 x 26.8 cm, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)

Neredeyse tam bir kare olan bu tuvalde Maleviç kendini, çıplak figürlerin konu edildiği bir eserin önünde betimlemiştir. Takım elbisesi içinde, kendini ciddi bir ifade ile resmetmiş olan Maleviç'in yüzündeki fovist renk uygulaması, Maleviç'in muhtemelen sanat dergilerindeki röprodüksiyonlarından tanıdığı Matisse'in ünlü *Madame Matisse, Yeşil Çizgi* (şekil 3.6.) adlı eserini anımsatmaktadır. Maleviç burada, tıpkı Matisse'in eşini betimlerken yaptığı gibi, yüzünün iki tarafını, burundan geçen yoğun bir fırça darbesi ile ayırmıştır, yüzün her iki bölümünün de sağ tarafında rengin ve ifadenin cansızlaşması dikkat çekicidir. Bunun yanında arka plandaki

tablonun renginin, kıvrımlı kuruluşunun ve arka planı sınırlandırmasının yarattığı klostrofobik ve düzlemsel duyum, Nolde ve Munch başta olmak üzere, kuzeyli ekspresyonistlerin canlı renklerle oluşturdukları ve kırmızının boğucu, kasvetli bir vurguyla kullanıldığı tuvallele benzerlik göstermektedir.



Şekil 3.6: Henri Matisse, Madame Matisse, Yeşil Çizgi, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 31.5 cm, (Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag)

Milner'in bu eserde dikkat çektiği bir nokta, gerideki tuvalin bir perspektif unsuru olarak değil, bir perde gibi durmasıdır. Bu unsur ve yüzün tam cepheden duruşu, yine kaçış noktasını ortadan kaldırmıştır. (Milner, 1996,14-15) Bu durum resmin üç boyutlu bir izlenim vermekten ziyade üst üste eklenmiş iki adet iki boyutlu düzlem etkisi doğurmasına yol açar. Bu nokta, Maleviç'in biçimi adım adım üç boyutluluktan önce iki boyutluluğa taşıyacağı ve daha sonra süprematist döneminde

iki ya da dört-boyutluluğa ulaştıracağı bir sürecin parçasıdır ve bu anlamda süprematizmin doğuşunun bir referansı olması açısından çok önemlidir.¹

Maleviç'in 1908 tarihli *İsa'nın Kefeni* (şekil 3.7.) adlı resmin dinsel sanatla tek bağının, halesi ile betimlenen İsa'nın naaşı olduğu söylenebilir. Ancak alışageldiğimiz acı ve İsa'nın günahımızın kefareti ödemesinin ağırlığı bu resimde mevcut değildir.



Şekil 3.7: İsa'nın Kefeni, 1908, karton üzerine guvaş, 23.4 x 34.3 cm, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)

Bu resimde İsa'nın bedeni dekoratif bir biçimde stilize edilmiş ve canlı, aydınlık renklerle oluşturulmuş, adeta Art Nouveau üslubunda bir ormanın ön planında Bizans ikonalarından ve Klimt'in resimlerinden ödünç alınmış gibi duran altın sarısı toprağın üzerinde, bu toprakla canlı bir kontrast oluşturan sarı çiçekli lacivert kefene yatırılmıştır. Onun altın sarısına meyleden bedeni bu kontrastı daha da güçlendirmektedir. Resimdeki ruhani denebilecek tek özellik, kefenin üzerinde

¹ Maleviç yeni-primitivist döneminde figürlerin anatomisini bozmak yoluyla onları basıklaştıracak, kübo-fütürist eserlerde paramparça edecek, perspektifsel derinlikten arındıracak, 1913 yılının mantıkdışı eserlerinde doğrusal zamanı yadsıyarak, perspektifsel derinliği olmayan biçimleri ya da geometrik biçimleri üst üste istif edecek, nihayet 1915 yılında *Son Fütürist Resim Sergisi 0.10'da* yer alan iki boyutta resimsel gerçeklik olarak listelediği süprematist resimlerde üç boyutlu varlıklar olarak bizlerin algısına göre hareket kavramını tamamen dışarıda bırakarak iki boyutlu tuvalin üzerine yerleştirdiği bir kare, haç ya da uzatılmış kare ile tuvalin oluşturduğu zeminden teşkil düzlemin üzerine durağan bir geometrik biçimden teşkil düzlemi buluşturacaktır. Bu resmin temel iki boyutlu olanakları ile yüzey geometrisinin iki boyutlu olanaklarının bir buluşmasıdır.

İsa'nın ölü bedeninin ağırlıksız duruşudur. Bitkilere ve kefeneye motifler yoluyla kazandırılan mücevhersî doku ve yoğun parlaklık yine Klimt'in resimlerinden (şekil 3.8.) tanıdığımız bir özelliktir.



Şekil 3.8: Gustav Klimt, Emilie Flöge'nin Portresi, 1902, tuval üzerine yağlıboya, 178 x 80 cm, (Tarih Müzesi, Viyana)

Maleviç'in üyesi olmasa da sanatçıları ile temas halinde olduğu *Mavi Gül* grubunun ilk Sembolizm kuşağından en büyük farkı, Rus kültürüne ve halk sanatına duydukları yakınlıktır. Batı sanatını Rus sanat dilinde egemen kılmak isteyen ilk grubun aksine, *Mavi Gül* katılımcıları kendi sanatlarını batıya tanıtmaya çalışmışlardır. Bu amaç uyarınca dergilerini Fransızca ve Rusça olarak yayınlamışlardır. Batılı Sembolizm eğiliminin mistik niteliklerine duydukları ilgiyi kendi kültürleri ile kaynaştırmaya çalışmışlardır. Yine Gray'in aktardığına göre, Kuznetsov ve Kuzma Petrov-Vodkin'in ikinci sergide yer alan eserlerinde ağırlık kazanan Bizans ve Rus halk sanatı etkisi, 1909 sonunda düzenlenen Larinov ve Gonçarova'nın eserlerinin baskın olduğu 3. *Altın Post* sergisinde belirleyici etmen olmuştur. (Gray, 1996, 88-92) Bu eğilim böylece kısa süre içerisinde Rus yeni-primitivizminin doğuşuna neden olacak ve Sembolizm tuvalerin canlı renkleri ve akıcı çizgileri, fovcu bir enerji ve primitivist

biçim bozma ile birleşerek Rus insanların gündelik yaşamından sahnelerin betimlenmesine aracılık edecektir.

Mavi Gül grubu içerisinde ilk olarak Gonçarova ve Larinov'la başlayan bu yeni-primitivist eğilim, kısa süre içerisinde Maleviç'in yapıtlarının yeni üslubu olacaktır. 1910 yılının Aralık ayında Maleviç, Gonçarova ve Larionov tarafından *1. Karo Valesi*¹ sergisine davet edilmiş ve sergiye üç eseriyle katılmıştır. Bu sergide yapıtları sunulan diğer ressamlar arasında Kandinski, Yavlenski, Gleizes, Le Fauconnier, Lentulav, Konçalovski, Burlyuk kardeşler, Larionov ve Gonçarova da bulunmaktadır. Maleviç'in bu dönem yaptığı eserlerde, konular Rus kültürüne, Rus köylü yaşamına dayansa da üslup ve renk seçimi açısından ikonaların, Gauguin ve Matisse'in izleri halen görülmektedir. Bu eserlerde yüz uzuvları şematiktir, badem biçimli gözler, ayrıntısız, stilize biçimde belirtilmiş burun ve ağız, ağır yaşama koşullarını ve toprağa bağlılığı düşündüren kocaman eller ve ayaklar, bedenlerin ağır kütleler halinde biçimlendirilmesi, bu eserlerde betimlenen figürlere tek bir ortak kimliğe sahip olma olanağı verir: Rus köylü ve emekçileri. Bu figürlerin biçimleri ve jestleri pagan Rusya'nın ağır taş oymalarını anımsatırken, yüzlerdeki donukluk, bedenlerin hemen her zaman kambur duruşu, acı ve sıkıntı dolu ağır yaşam koşullarını duyurur. Figürlerdeki ve genel olarak resimlerin bütün yüzeyindeki kaba biçimlendirme, boyanın yoğun tabakalar halinde kullanılması, figürlerin ve eşyaların kalın siyah çizgilerle oluşturulmuş konturları, bembeyaz göz akları içinde oldukça abartılmış siyah gözbebekleriyle yüzlerin yoğunluğu, genelde kilise mozaiklerinde ve ikonalarda rastlanan bir etki yaratmaktadır. Betimlenen tarlada çalışan, kovalarla su taşıyan, çamaşır yıkayan kadınlar, odun kıran, yer cilalayan, toprak kazan, ekin biçen, sırtında ağır yükler taşıyan, bütün dünyanın yükünü sırtında taşıyormuş gibi omuzları çökmüş, sırtı kamburlaşmış olduğu halde bir banka ilişmiş adamlardır. Bu resimlerin ortak noktası ifadenin yüzde değil, bedende sunulmuş olmasıdır.

Maleviç otobiyografik notlarında bu evrenin başlangıcını şu sözlerle ifade etmiştir:

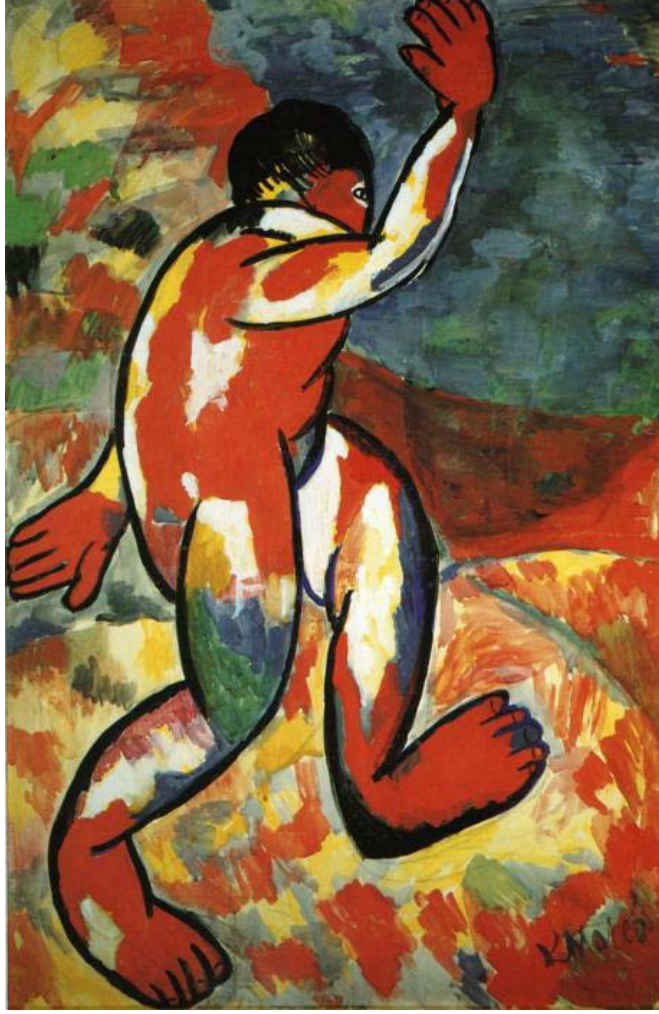
İkona sanatı yoluyla, köylülerin duyuşsal sanatını, önceden de sevdiğim, ancak anlamını bütünüyle kavrayamadığım sanatını anladım. Bu sanat hangi yolla benim gerçeklik ve bilime –anatomi,

¹ Milner, *Karo Valesi* isminin mahkûm üniformaları üzerinde yer alan karo biçimli mührü bir gönderme olarak yorumlandığını aktarmaktadır. Ayrıca serginin simgesi olarak daire içerisinde yerleştirilmiş bir altıgenin seçilmiş olmasına ve bu işaretin mistik çağrışımlarına dikkat çekmektedir. (Milner, 1996, 35) Dönem Rusyasında mistisizme, doğunun falcılık geleneklerine olan ilgi göz önüne alındığında, bu ismin günümüzdeki oyun kartları aracılığı ile bu kartların atası olan tarot kartlarına ve mistik eğilimlere bir gönderme olduğu da düşünülebilir.

perspektif, eskiz çizimleri yoluyla doğa etütleri- ulaşma mücadelemi alt üst etmişti? *Gezginlerin* doğa ve doğacılıkla ilgili bütün kanaatleri, büyük bir teknik ustalığa sahip olan, anlamı uzamsal ve çizgisel perspektifin dışına taşımış olan ikona ressamı gerçeği ile alt üst olmuştu. Onlar konunun salt duyuşsal yorumu temelinde rengi ve biçimi kullanmışlardı.

Ayırt edici biçimde kendime büyük ikona sanatının bütün çizgisinden, duvar resimlerinin atlarına ve horozlarına, köylü sanatının çıkırıklarına ve giysilerine doğru bir yol çizdim. (...) Bana öyle geliyordu ki, Rönesans sanatı ve antik sanat güzellik uğruna yapılan bir sanattı, buna karşın *Gezginlik*'te otoritelerin ve toplumsal gerçekliğin bir propaganda ve açıklama sanatını gördüm. Daha sonraları ne antikite ve Rönesans'ın ne de '*Gezginlik*'in yolundan yürüyecektim. Köylü sanatının tarafında kaldım ve primitif bir ruhla resim yapmaya başladım. İlk dönemde ikona resmini taklit ettim. İkincisi salt 'emek' dönemi idi: İşlerinin başındaki ekin biçen, harman döven köylüleri çizdim. Üçüncü dönemde 'banliyö üslubuna' yakın çizimler yaptım (marangozlar, bahçıvanlar, tatil yerleri, yüzücüler). Dördüncü dönem 'şehir suretleri' idi (yer cilalayanlar, hizmetçiler, uşaklar). (Maleviç, 1996, 38-39)

Maleviç'in 1911 tarihli *Yıkanan* (şekil 3.9.) isimli guvaş çalışması bu yeni-primitivist eserler içerisinde ikonaların, Matisse'in ve Afrika sanatının etkisinin kaynaşımını açıkça gösteren eserlerdendir. Nitekim yüzyıllardır batı resminin sıklıkla kullandığı bir konu olan "yıkananlar" hem Cézanne'ın hem Matisse'in hem Gauguin'in kendi resim dillerine taşımış oldukları bir konudur. Figürün tüm eseri dolduran akıcı hareketliliği ve bedeninin boyanmasında kullanılan çarpıcı renklendirme, bize Şukin'in bir yıl önce özel siparişle yaptırdığı Matisse'in *Dans*'ındaki (şekil 3.10a.) figürleri anımsatmakla birlikte yine Şukin koleksiyonunun parçası olan *Matisse'in Top Oyunu* (şekil 3.10b) ve 2. *Altın Post* sergisinde teşhir edilmiş olan Braque'ın *Büyük Çıplak* (şekil 3.10c) eserlerindeki deforme ve stilize edilmiş figürlemeye yakın bir üslup ortaya koymaktadır. Braque'ın çıplağının iri uzuvları, burada özellikle ellerin ve ayakların iriliğinde yansıtılmıştır. Matisse'in hem *Dans*'ında hem de *Top Oyunu*'nda perspektifi ve ufku ortadan kaldıracak şekilde zeminle arka planı kaynaştırması, böylelikle resme düzlemsel bir ifade vermesi, yine Maleviç'in *Yıkanan*'ında rastladığımız bir etkidir, nitekim bu eserde resmin sağ üst kısmında bulunan suya dalmak üzere olan figürün bedeninin özellikle kollarının yerleştirilme biçimi, onun sanki cismani derinlikten yoksun, yassılaştırılmış bir figür gibi görünmesine neden olmaktadır; figürün iki tane sol ayağının olması da resimde perspektif varmış gibi görünen tek alan olan figürün ayaklarının zeminle temas ettiği alanda bir yanıltıcı oyunun varlığına işaret etmektedir.



Şekil 3.9: Yıkanan, 1911, kağıt üzerine guvaş, 105 x 69 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)



Şekil 3.10a: Henri Matisse, Dans, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 391 cm, (Hermitage Müzesi, Sen Petersburg)



Şekil 3.10b: Henri Matisse, Top Oyunu, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 151 x 147 cm, (Hermitage Müzesi, Sen Petersburg)



Şekil 3.10c: Georges Braque, Büyük Çıplak, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 100 cm, (Alex Maguy Koleksiyonu, Paris)

Maleviç'in 1911-12 yıllarına tarihlendirilen *Hamamdaki Ayak Bakımcısı* (şekil 3.11.) hem konu olarak hem de tek seferlik işlenmiş bir konu olması ile diğer yeni-primitivist eserlerden ayrılır.



Şekil 3.11: Hamamdaki Ayak Bakımcısı, 1911-1912, kağıt üzerine karakalem ve guvaş, 77.7 x 103 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Bu eserde, Rus ikonalarında ve genel olarak Hıristiyan sanatında egemen olan üçlü küme kuruluşuna benzer biçimde, merkeze ve onun iki yanına birer erkek figürü yerleştirilmiştir. Diğer iki figüre göre daha aşağıya yerleştirilmiş olan merkezdeki figür, sağ taraftaki figürün alt merkezdeki küçük masanın üzerine uzatmış olduğu ayağına bakım yapmaktadır. Bu figürün havluya sarınmış devasa bedeni karşısında, başının oransız küçüklüğü dikkat çekicidir. Küçük masanın sol tarafındaki kovanın yeşili, masanın koyu renk bacakları, mumun beyaz gövdesi ve bakımı yapılan ayak/bacak dışında bütün figürler ve bütün tuval homojen bir renk dağılımına hapsolmuştur. Her şey gri, yeşil ve sarının karışımı olan bir tonla renklendirilmiştir. Renklerin bu denli homojen bir nitelik göstermesi arka planla figürleri yakınlaştırarak, özellikle sağda ve soldaki figürlerin profilden görülen derinliksiz stilize yüzlerinde açığa çıkan düzlük izlenimini pekiştirmektedir. Merkezdeki figürün gözleri siyah çizgilerle belirtilmişken, diğer figürlerin gözleri Maleviç'in bilindik iri badem gözleridir. Figürler, Maleviç'in diğer yeni-primitivist resimlerinde olduğu gibi oldukça iri yapılı ve hantaldırlar. Eller ve ayaklar, özellikle başlara oranla çok

büyüktür. Tuvalde hiçbir figür ya da nesnede ince bir ayrıntı bulmak mümkün değildir.

Eserde figürlerin ağır kütlelerine ve masanın ikonalarından ters perspektifine rağmen derinlik hissi oldukça zayıftır. Figürler ve giysileri ile aynı tonda boyanmış olan geriplandaki duvar, derinliği kısaltmakta ve figürlere yassı bir izlenim kazandırmaktadır.

Gilles Néret, bu resmin kuruluşu ile Cézanne'ın ünlü *Kağıt Oynayanlar* (şekil 3.12) tablosunun kuruluşundaki ve kimi detaylarındaki benzerliklere dikkatimizi çekmektedir. Néret'nin aktardığına göre *Kağıt Oynayanlar*'ın 1910 yılında *Apollon* dergisinde bir röprodüksiyonu yayınlanmıştır. Néret iki yapıttaki üçgen konstrüksiyon ve katı simetri ortaklığına dikkat çekmektedir. (Néret, 2003, 22) Nitekim Cézanne'ın tuvalindeki masa etrafında toplanmış olan üç kişinin konumlandırılışı ile Maleviç'in guvaşındaki üç figürün konumlandırılışları, alt merkezin masa/sehpa motifinin egemenliğinde olması, iki yapıtta da ortadaki figürün ve ellerinin ilgi odağı oluşu, özellikle Maleviç'in sağ taraftaki, sarındığı kocaman havlunun verdiği ağırlık hissi ile pekiştirilen devasa figürünün, Cézanne'ın masasının sağında oturan “çok ağır kumaşlarla giydirilmiş devle” benzerlikleri açıktır. Cézanne'ın tuvalinde devlere oranla hayli ‘küçük’ olan masa, Maleviç'in resminde iyice ufalarak bir sehpaye dönüşmüştür.



Şekil 3.12: Paul Cézanne, *Kağıt Oynayanlar*, 1890-1892, tuval üzerine yağlıboya, 134 x 181.5 cm, (Barnes Vakfı Koleksiyonu, Lincoln Üniversitesi, Philadelphia)

Maleviç, *Izo Narkompros*'ta öğretmenlik yaptığı dönemde bu resmi öğrencilerine şu sözlerle analiz etmiştir:

Bu resim bizi çok ağır kumaş kumaşlarla giydirilmiş devler olarak dehşete uğratan dört figürü gösterir. Devlerden üçünün oturduğu masa, paltolu ya da ceketli ayakta duran adamın tuttuğu alanın üç katını işgal etmiş olabilecek gerçekten çok küçük bir şeyi sunar. (...) Uzamsal elemanlar, havasal perspektifle renklendirilmiş uzamsal farklılıkların iç içe dokunması yüzünden bu eserde eksiktirler. Ortaya çıkan sonuç, bu eserin bir düzlük izlenimi vermesidir, onun düz yüzeyinde bütün nesnelere özdeş resimsel gerçekleştirme ile verilmiştir. Bu gerçekleştirimin gücü, izlenimcilerde gördüğümüz gibi uzamsal olarak ışık derecelendirmeleri ile örtülmüş değildir. (akt. Néret, 2003, 22)¹

Maleviç'in sanat yolculuğunda, tüm öncü soyut ressamalarda olduğu gibi Cézanne'in tartışmasız bir yol göstericiliği olmuştur. 1920'de Narkompros tarafından yayınlanan *Cézanne'dan Süprematizme'de (Ot Sezanna Do Suprematizma)* söz edildiği gibi, o, Cézanne'in yapıtlarındaki geometrik temeli, biçimin geometrikleştirilmesine ve basitleştirmesine bir referans olarak kabul etmiştir. O, Gauguin'in ilk primitivist olduğunu düşünen çoğunluğun aksine, Cézanne'in doğayı küp, koni ve küreye indirgeme çağrısı ile ilk olarak primitif karakteri ortaya koyduğu düşüncesindedir. (akt. Néret, 2003, 20-21)

Bu eserde ikona sanatına verilen referanslar arasında ortadaki masanın ters perspektifini ve İncil betimlerindeki ağır, katlı, dökümlü ve bütün vücudu örten giysileri anımsatan havluları işaret etmek mümkündür.

Ancak bu tür kutsal bir temanın böyle bir sahneye aktarılması, Maleviç'in dini değerlerle incelikli bir alayını telkin eder. Bu sahnede ekmek ve şarap altarının üzerine ayak uzatılmakta, umursamazca sigara içilmektedir. (Douglas, 1994, 58)

Maleviç burada, onu ikona sanatına yakın kılan unsuru, biçimin duyuşal niteliğini, köylü sanatının kaba ve hoyrat yorumunu benimsediğini göstermektedir; kuvvetli bir iman duygusunu değil. Maleviç'in, otobiyografik notlarında da belirttiği üzere, ikona sanatında hayran olduğu şey, akademik sanatın tamamen dışında kalmasıdır, o, anatominin ve perspektifin kurallarına uyulmaksızın yapılmış oldukları için bu eserlere yakınlık duymuştur. İkona resmi, Maleviç'in, gerçekliğin ya da ana temanın,

¹ Cézanne 1890-92 yıllarında aynı ismi taşıyan iki resim yapmıştır. Maleviç'in dört figürden söz etmesi, analizini yaptığı eserin bugün Metropolitan müzesinde bulunan tuval olduğunu düşündürmektedir. Ancak Philadelphia'da Lincoln Üniversitesi'nde bulunan diğer yapıtta Cézanne'in, Maleviç'in pencere yerleştirdiği üst merkeze, bir çerçeve yerleştirmiş olması, Maleviç'in iki yapıttan da haberdar olduğunu düşündürmektedir.

estetik derinliğinden kaynaklanarak ortaya çıkan ideal bir biçime dönüşebilen bir şey olduğunu görmesini sağlamıştır. O, ikonalarda köylü sanatını ve tinselliğini anlamının anahtarını bulmuş, azizlerin yüzlerinden yola çıkarak, sıradan insanların yüzlerini görmeyi öğrenmiştir. İkona resmi sayesinde anlamı, anatomi ve perspektifin ötesine taşımaya yolunu bulmuştur. (Malevich, 1996, 44)

Bu yıllar, Maleviç'in Moskova'daki sanat çevresine kendini iyice kabul ettirdiği ve tanınır olduğu yıllardır. 1911 yılı başlarında *Moskova Salonu*'nda düzenlenen ve Ivan Klyunkov'un da katıldığı bir sergide yirmi dört eserini sergiledi. Aynı yılın Nisan-Mayıs aylarında *Sen Petersburg Gençlik Birliği* grubunun düzenlediği ve David ve Vladimir Burlyuk, Gonçarova, Larionov, Morgunov ve Tatlin'in de katıldığı bir sergide dört eserini sergiledi. Bu sergi aynı zamanda Kandinski, Münter ve Yavlenski aracılığı ile Mühih ekolünün Rus sanat çevresi ile tanışması anlamını taşımaktadır. Gonçarova ve Larionov tarafından 1912 yılında Moskova Sanat Okulu'nun sergi salonunda düzenlenen *Eşek Kuyruğu* sergisinde Maleviç'in yirmi dört fovist ve neo-primitivist eserinin yanı sıra Gonçarova, Larionov, Morgunov, Chagall ve Tatlin'in de birçok eseri sunuldu.

Maleviç'in otobiyografik notlarında yaşama sevinci ile dolu olduğunu ve bu nedenle onlara imrendiğini anlattığı köylü yaşamı, 1910 sonrasının yeni-primitivist eserlerinde yaşam yükünün altında ezilen figürlerle temsil edilmiştir. Maleviç artık 30'lu yaşlarındadır ve aradan geçen 20 yılda, özellikle de 1904'te Japonya ile girişilen savaşın, 1905 olaylarının ve ardı arkası kesilmeyen grevlerin ardından, sefalet ve açlık tüm ülkeyi etkisi altına almıştır. Maleviç 1910-12 yılları arasında yaptığı bu resimlerde köylünün ve emekçinin yüzyıllara varan unutulmuşluğunun eleştirisini, köylü sanatının unsurlarını kullanarak dile getirmektedir. Nitekim Maleviç'in etrafında gördüğü köylüler, banliyö insanları, kısacası bütün emekçiler ağırlaşan yaşam koşullarının içinde çok çalışmalarına karşın zorlukla karınlarını doyuran insanlardır. Bu kişiliklerden biri Maleviç'in süprematist dönemine de taşıyacağı *Kovalar ve Çocukla Köylü Kadın*'dır. (şekil 3.13).

1912 tarihli resim, bir sopanın iki ucuna astığı ahşap su kovalarıyla yürüyen bir kadını ve yanındaki küçük kız çocuğunu betimlemektedir. Bu eser, Maleviç'in yeni-primitivist eserlerinde tipik olan her özelliği göstermektedir. Yüz uzuvları çok stilize bir biçimde belirtilmiştir; burunlar iri, gözler badem biçimli ve aşırı iri, gözbebekleri

kocamandır. Eller ve ayaklar olağanüstü büyüktür, hem kadının serbest olan sol kolu hem de çocuğun iki kolu normalden uzundur, ellerin aşırı büyüklüğünün verdiği ağırlık duygusu ile her iki figür de adeta bütün bedenleriyle yere doğru çekilmektedirler. Kadının yüzünde alnındaki kırışıklarla desteklenen kederli ve sıkıntılı bir ifade, çocukta yerini bir ifadesizliğe ve amaçsızlığa terk etmiştir. İkisinin bakışları da tınısız ve içe dönüktür. Omuzların düşüklüğü, sırtların kamburluğu, bu yere doğru çekilme ve bıkkınlık ifadesini pekiştirir.



Şekil 3.13: Kovalar ve Çocukla Köylü Kadın, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 73 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Maleviç bu eserde, perspektife dair bir oyun yapmaktadır. Figürlerin yürüdükleri yolun kenarındaki sarı şerit, adeta kaçış noktasını ima eder gibi giderek incelmektedir; ancak bu incelme resmin ön planına doğru gerçekleşmektedir ve söz konusu şerit de geriye doğru yerleştirilmek yerine, tuvali çapraz biçimde kesecek şekilde, cepheye neredeyse paralel olarak yerleştirilmiştir. Sonuçta ortaya çıkan durum, derinlik duygusunun tam aksidir, uzam sıkıştırılmış, yassılatılmıştır. Buradaki figürler, görünürdeki yürüme izleniminin aksine durağandır, bu yassı dünyanın içinde sıkışmışlardır, ne ileri ne geri hareket ederler. Boyunsuz ve omuzlarının içine çökmüş başlarında içe dönük bakışları ne ‘ileriye’ ne de ‘dışarıya’ yönelmiştir. Buradaki hareket, resmin içkin malzemesinin hareketidir: Kadının yere doğru çekilen sol eli ile yerçekimine karşı koyan sağ eli arasındaki gerilimin yarattığı

hareket, iki kovanın denge ile dengesizlik arasındaki duyumunun yarattığı hareket, gerideki ağaçların arka planı biraz daha öne iten, böylece tuvali düzleştiren dairesel hareketi.

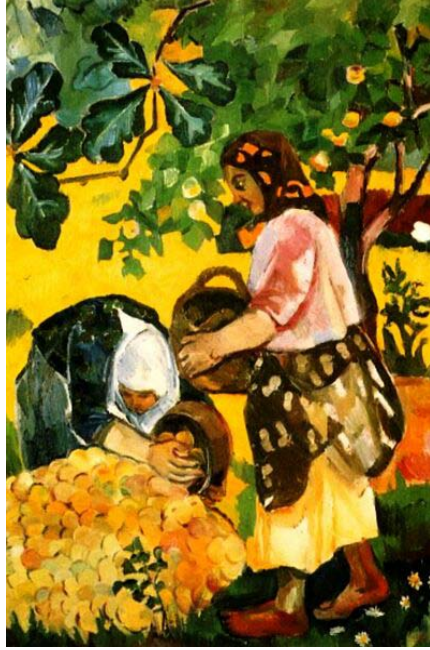
Maleviç bu eserde, ikona ressamlarından öğrendim dediği bir resim tarzını, akademik bir anatomi ve perspektif anlayışını reddederek ve resmini kaba, olağandışı hatlarla inşa ederek duyusal ifadeyi ön plana çıkarma yöntemini uygulamıştır. Sanatçının 1911-12 yıllarına tarihlendirilen *Kilisede Köylü Kadınlar* (şekil 3.14.) adlı eseri ikonaların izdüşümünü daha net bir biçimde göstermektedir. Bu eserde tuvalin dar alanına sıkıştırılmış çok sayıda kadın figürünün bedenlerinde ve yüzlerindeki durağanlık, yüzey üzerinde istif edilmiş gibi görünmelerini sağlayan iki boyutluluğa meyleden yassılaştırmanın yanı sıra maskeyi andıran düz, oval yüzler ve iri gözler, kurtuluş için Tanrı'ya yakarıyormuş gibi görünen çaresiz bakışlar ve kalplerin üzerinde kavuşturulmuş eller resmin ikona sanatından etkileniminin göstergeleri kabul edilebilir.



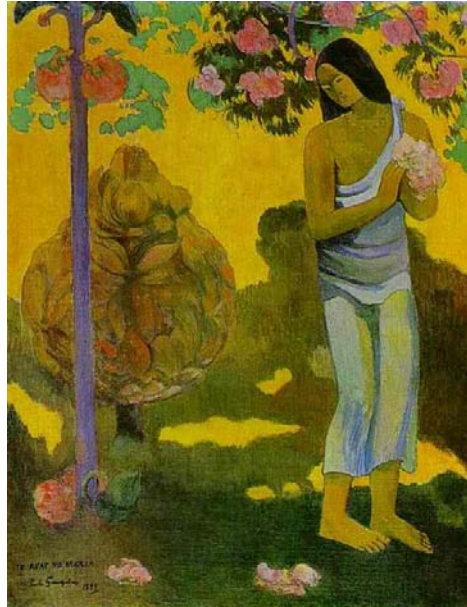
Şekil 3.14: Kilisede Köylü Kadınlar, 1911-12, tuval üzerine yağlıboya, 75x97.5 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Maleviç'in bu dönem yakın temas halinde bulunduğu Gonçarova ve Larionov'un resimleri de Rus kültürünün özüne dönmek kaygısını taşırlar. Hatta Maleviç'ten farklı olarak bu çift, batı ile ilişkinin tamamen koparılması, batı sanatının Rus resmini kötü yönde etkilediği görüşünü savunmaktadırlar. Buna karşın özellikle Gonçarova'nın eserlerinde Gauguin'in etkisinin bariz olduğu bir primitivist anlayış

göze çarpmaktadır. Gonçarova'nın 1909 tarihli *Meyve Hasadı* (şekil 3.15a) adlı eseri renk kullanımından figürlerin biçimlendirilişine Gauguin'in sanatının izini taşır. Gauguin'in Şukin koleksiyonunda yer alan *Maria'nın Ayı* (şekil 3.15b) adlı eseri bu karşılaştırmaya olanak sağlamaktadır. Her iki tuvalde de arka planda sarının egemen olmasından başka, özellikle Gonçarova'nın eserinde sağ tarafta ayakta duran kadının yüzünün, Gauguin'in figürünün yüzüne benzerliği ilgi çekicidir.



Şekil 3.15a: Natalya Gonçarova, Meyve Hasadı, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 72 cm, (Rus Devlet Müzesi, Sen Petersburg)



Şekil 3.15b: Paul Gauguin, Maria'nın Ayı, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 96 x 74.5 cm, (Hermitage Müzesi, Sen Petersburg)

Larionov'un eserlerinde ise geleneksel lubok¹ çizimlerini hatırlatan, karikatürleştirmeye varan bir biçim bozma söz konusudur. 1909-1910 yıllarına tarihlendirilen *Dans Eden Askerler* (şekil 3.16) tuvali, tek tipleştirilmiş ve karikatürize edilmiş asker figürlerini konu edinir. Akordiyon çalıp dans ederken betimlenen bu askerler iki boyutlu ve resim yüzeyine paralel gibi görünürler. Figürlerin anatomisi tamamen bozulmuş ve özellikle yüzler ayrıntıya girilmeden stilize edilmiştir.



Şekil 3.16: Mihail Larionov, *Dans Eden Askerler*, 1909-1910, tuval üzerine yağlıboya, 87.95 x 102.08 cm, (Los Angeles Şehir Müzesi)

Gonçarova'nın 1910 tarihli *Ekin Biçme* (şekil 3.17) adlı eseri, özellikle bu dönemde Maleviç ve Gonçarova arasındaki mevcudiyetinden söz edilebilecek bir dil ortaklığına ayna tutacaktır.



Şekil 3.17: Natalya Gonçarova, *Ekin Biçme*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 117.7 cm, (Özel Koleksiyon)

¹ Lubok, içinde halk masallarının, dinsel anlatıların, destanların, gündelik yaşamla ilgili meselelerin, gülmece öykülerinin yer aldığı, geçmişi 17. yüzyıla dayanan, takvim olarak hazırlanmış örnekleri de bulunan resimli kitaplardır.

Burada konu, Maleviç'in aynı dönemde sıklıkla işlediği, tarlada çalışan insanlardır. Ancak fikir benzerliğine karşın, biçimlerin işlenişindeki farklılıklar dikkati çekmektedir. Gözlerin, Maleviç'in betimlerine benzer biçimde badem biçimli olmasına karşın, figürlerin daha zarif bir biçimde ve normal oranlarda betimlenmesi, genel olarak tuvaldeki hareketlilik, derinlik duygusu Gonçarova'nın tuvaline bir naiflik eklerken, tuval, Maleviç'in yeni-primitivist eserlerinin sağlamlığından ve etkileyciliğinden uzaktır. Nasıl ki, Maleviç'in eserlerindeki durağanlığın içine gizlenmiş içsel hareket süprematizmin referansını veriyorsa, bu eserin akıcı dinamiği de Gonçarova'nın rayonizminin tohumlarını taşımaktadır.¹

Ancak kısa süre içerisinde bu çiftle Maleviç'in yolları ayrılacaktır. Bütünüyle ulusçu fikirlerin izinden gitme ve batı sanatını yok sayma kararı alan Larionov ve Gonçarova, 1912'de düzenlenen 2. *Karo Valesi* sergisini, *Köprü* ve *Mavi Süvari* gruplarının katılımı yüzünden bir çürüyüş olarak kabul etmiş ve sergiye katılmamışlardır. Münihli *Mavi Süvari* grubunun da aynı dönemde ilkel sanata ve halk sanatına yönelmiş olması ve 1912 tarihli *Almanak*'larında bu tür eserlere ağırlık vermeleri dikkat çekici bir husustur. Maleviç'in bu çiftle birlikte katıldığı son sergi, onların *Karo Valesi*'ne alternatif olarak düzenledikleri, Chagall, Tatlin, Rozanova, Filonov, Morgunov ve Şevçenko'nun da iştirak ettiği *Eşek Kuyruğu*² sergisi olacaktır. Kökenlerinin ve öz kültürünün son derece bilincinde olan Maleviç ise batı kaynaklı iki akımın fütürizm ve kübizmin verdiği esinle Rus fütürizmini yaratan isimler arasında yer alacaktır.

3.1.2. Kübo-fütürizm, mantık-dışı kavramları ve Maleviç'in kübo-fütürist, mantık-dışı eserleri

3.1.2.1 Kübo-fütürizm kavramı ve Maleviç'in kübo-fütürist eserleri

1912-13 dönemi, Maleviç için yeni bir çevre, yeni etkilenimler ve yeni bir sanat dilinin doğuşu; Rus sanat çevresi içinse yeni arayışlarla buluşma anlamına gelir. İtalya kökenli sanat akımı fütürizmin Rusya'da tanınması ile birlikte avangard sanatçıların büyük bir kısmı yeni çağın sanatı olarak gördükleri bu akımın prensiplerini benimsemekte gecikmemişlerdir. Einstein ve Minkowski'nin

¹ Bu konuya bir sonraki bölümde değinilecektir.

² Milner, *Eşek Kuyruğu* isminin Paris'te *Bağımsızlar Salonu*'nda sergilenmiş olan ve aslında Montmartle'lı bir eşeğin kuyruğuna bağlanmış fırça ile yapılmış olan bir resme gönderme olabileceğine işaret etmektedir. (Milner, 1996 33)

araştırmaları üzerine Rus dilinde yayınlanan makaleler, Rus semalarında süzülen uçak ve zeplinler, tramvay, tren ve otomobillerle hızlanan yaşam, atağa geçen makineleşme süreci ve bu makineleşmeyi bir amaç haline getiren, 1917 devrimi öncesi Bolşevikler'in propagandaları, Hinton'un Rusça'ya çevrilen *Dördüncü Boyut* ve *Yeni Bir Çağ Düşüncesi*, Uspenskiy'in 1911'de yayınlanan *Tertium Organum* isimli kitaplarının yeni ve dördüncü bir boyut olarak zaman kavramını ve bu boyutu algılama yetisine sahip geleceğin üstün insanını konu edinmeleri bu benimseme sürecinde hayli etkili olmuştur.

1912 yılında David Burlyuk, Kruçenyih, Mayakovski ve Hlebnikov imzası ile yayınlanan *Yaygın Beğeniye Bir Tokat* Rus fütürizminin ilk manifestosudur. Sanatın her alanında akademizme ve gelenekçiliğe başkaldırıyı ifade eden bu manifesto özellikle dilde devrimi ve sözcüğün bağımsızlığını savunmaktadır. Rus fütürizmi şiir alanında Mayakovski, David Burlyuk, Vasili Kamenski, Hlebnikov ve Kruçenyih'in, tiyatro alanında yine Mayakovski, Hlebnikov ve Kruçenyih'in öncülüğünde, resim ve taş baskı alanında ise Maleviç dışında Filonov, Gonçarova, Tatlin, Rozanova, Kulbin, Vladimir Burlyuk üretimleri ile şekillenen ve 1912 yılından itibaren 1916'ya kadar yayını sürececek fütürist kitaplar ile savların açıkça, şiirler, manifestolar, taş baskı ve çizimler aracılığıyla ortaya konacağı bir hareket olarak gelişmiştir. Bu kitaplardan Haziran 1913 tarihli *Patlama (Vzorval)*, Ağustos 1913 tarihli *Domuzcuklar (Porosyata)*, Eylül 1913 tarihli *Üç (Troe)* ve Ekim 1913 tarihli *Olduğu Gibi Sözcük (Slovo kak takovoe)* kitapları için Maleviç birçok çizim ve taş baskı yapmıştır.

Ancak Rus sanatçılar, ulusal kimliklerini ön plana çıkarmak, batı kültürüne tepkilerini ve giriştikleri uğraşının bir doğrudan öykünme ya da taklit değil, ulusal ve bireysel bilinçlerini ve becerilerini kattıkları bir üretim biçimi olduğunu göstermek için bu yeni üretimlerine kübo-fütürizm adını vermişlerdir.

Maleviç'in fütürist çevreye girişi 1912 yılındaki *Gençlik Birliği Sergisi* dolayısıyla besteci ressam Mihail Matyuşin'le tanışıklığı sonucunda gelişmiştir. Bu tanışıklığın ardından Matyuşin'in Sen Petersburg'da eşi şair Elena Guro ile birlikte yaşadığı evde düzenlenen fütürist toplantılara katılması, Kruçenyih, Hlebnikov ve Rozanova ile tanışmasına ve Matyuşin'le ölümüne dek sürececek bir dostluğun başlamasına neden olacaktır.

Maleviç'in yeni-primitivizm'den kübo-fütürizm'e geçişi bir süreçtir. Eşsiz ve bütünüyle kendine özgü bir üslup yaratmış olduğu, bir nevi pre-kübo-fütürist dönemden söz etmek mümkündür. Bu dönemde resminin konusu, kübo-fütürist dönemde de olacağı gibi yine Rus insanının olağan yaşamından sahnelerdir: Ekin biçenler, odun kesenler, marangozlar, yine su kovaları ile köylü kadınlar, başlarında eşarpları ile köylü kızlar, bıçak bileyicileri, otel çalışanları.

Malevich'in 1912 tarihli *Gençlik Birliği* sergisinde teşhir edilmiş olan ilk kübo-fütürist eseri *Oduncu*'da (şekil 3.18) mujik giysisi içinde bir rus köylüsü odun keserken görülmektedir. Bu eserde, figürün şematik gözleri ve kim olduğunu açığa vuran baltası nedeniyle köylü sanatının ve ikonaların etkisi halen görülmekte ise de resmin düzlemi bütünüyle bariz bir kübist etki taşımaktadır. Bir dizi silindirik formdan oluşmuş olan figür, bu nedenle arka planı ve zemini meydana getiren silindirik odun yığınlarının bir parçası olarak algılanmaya açıktır. Bundan dolayı figürün dahi renk ve ışık kullanımının da etkisiyle, kısmen içine karışmış, kaynaşmış olduğu düzlemin bir arka plan olduğundan söz etmek artık mümkün değildir. Burada, kütüklerin dağınık, karmakarışık bir biçimde, yön gözetilmeksizin yerleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan planların bütünüyle birbirini içinde erimesini engelleyen ve derinliğin tamamen yok olmasını sağlayan tek unsur, sağ alttaki irice kütüğün iki tarafına yerleştirilmiş bacakların çapraz hareketidir.

Maleviç'in sanatında artık 'yukarı', 'aşağı' gibi kavramlar ortadan kalkmaya başlamıştır. Artık burada doğacı bir perspektiften söz etmenin imkânı yoktur. Üç boyutlu perspektif ortadan kalkmış, onun yerini kübizmin nesnelere çok yönlü gösterme prensibi almıştır. Figürün elleri ve görünen sol ayağı, önceki yeni-primitivist resimlerden farklı olarak normal boyutlardadır. Oduncunun görünen sol ayağına giydirilmiş olan 'gerçekçi' biçimde betimlenmiş ayakkabı bir yeni-primitivist nitelik olarak, resmin kübist doğasına aykırı bir biçimde Rus kimliğini ortaya koymaktadır. Maleviç otobiyografik notlarında anlayamamakla beraber hayranlıkla gözlemlediğinden söz ettiği, güneş ışınlarının su birikintilerinde kırılmasını (*Malevich*, 1990, 172) burada, tuvalin bütün yüzeyinde ele geçirmiştir: Oduncunun yüzünde, giysisinde, kütüklerde. Tayfın bütün renklerinin oluşturduğu bu olağanüstü zenginlik, kütüklerin birbirine karşıt açılarla yerleştirilmesinin oluşturduğu öne doğru hareketin doğacı bir derinlik algısını tamamen ortadan kaldırmasına karşın, tuvalin kendi boyutlarını, derinliğini ve çoklu hareketliliğini

inşa etmektedir. Bu hareketin önündeki tek engel, bu hareketi meydana getiren oduncunun kütleli duruşudur.



Şekil 3.18: Oduncu, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 71.5 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Tuvalde dikkat çeken bir nokta, kütüklerin dağılımı sebebi ile oluşmuş bunca engebenin arasında, oduncunun nasıl olup da bu denli sağlam durabildiği sorusudur. Bunun cevabı açıktır: Buradaki oduncu, geçmişin sanatını ve geleneğini yıkmakta, parçalamakta olan Maleviç'in ve diğer devrimci sanatçıların bir simgesidir. Onlar, geçmişin sanatının geleneğini parçaladıkça, kendi üretimleri üzerinde daha sağlam ve güvenli bir biçimde durmaktadırlar.

Douglas, Maleviç'in şair arkadaşı Aleksey Kruçenyih'in manifestosunda, 'Biz nesnelere kestik! Dünyanın içinden geçerek görmeye başladık' diye yazmış olduğunu aktarmaktadır. (Douglas, 1994, 64) Burada oduncunun yaptığı da bundan başka bir şey değildir.

Ancak sağlam ve hareketsiz duruşu ile yeni sanatçı kimliğini ortaya koymanın yanı sıra bu figür, gelişen ve giderek daha hızlanan dünyanın bir köşesinde yüzyıllardır unutulmuş olan, dünyadaki bütün değişmelere karşın hep aynı hayatı yaşayan, bir anlamda zamansızlığa terk edilmiş olan Rus köylüsüdür. Onun harekete geçişi, mujik kıyafeti ve ayakkabısı ile simgelenen öz kültürüne dayanarak ve ondan güç alarak engelleri parçalaması ile mümkün olacaktır. Böylelikle bu resim, Maleviç'in sadece sanatının değil, dünya görüşünün de devrimci yönünü ortaya koymaktadır.

Bu eserde dikkat çeken bir diğer unsur, *İvan Klyun'un Kusursuzlaştırılmış Portresi* de (r.3.16) dahil olmak üzere dönemin bir çok kübo-fütürist tuvalinde karşımıza çıkacak olan merdiven imgesidir. Resmin sol üst kısmında yer alan iki kütüğün birer basamak oldukları düşüncesini telkin etmeleri hemen onların aşağısında yer alan yarım bir küp görüntüsü oluşturan basamağın varlığı ile desteklenmektedir.

Maleviç'in aynı yıl yaptığı ve resim düzleminin kuruluşu açısından Oduncu'ya hayli benzer olan bir diğer tuvali *Çavdar Hasadı*, (şekil 3.19) köylü yaşamı ile ilgili bir diğer konu olan tarlada çalışan köylü kadınları işlemektedir.



Şekil 3.19: Çavdar Hasadı, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 74.5 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Oduncu'daki silindirik kuruluşları teşkil eden kütükler burada yerlerini başak demetlerine bırakmıştır. Arka planın perspektifsel derinlik olasılığı buraya arda ardına istif edilmiş olan demetlerin birbirini kesen ve engelleyen çapraz yerleştirilmeleri ile ortadan kaldırılmıştır. Onların önünde duran ve resmin soluna yönelik hareketlerine yine sola doğru edilmiş olmakla katılan tek erkek figür aynı zamanda resmin arka planı ile ön planını ayıran bir bariyer görevi yapmaktadır. Nitekim sol ayağının arka kısmını görebildiğimiz alan, yine sola doğru ilerleyişi mümkün kılan bu alan resmin hareketinin en zayıf olduğu tek boş alanı oluşturmaktadır. Bu boşluğun sağladığı kısa es, hemen sol taraftaki bir başak demetini kaldırmakta olan kadının sağa doğru hafif hareketi ile doldurulur; böylece resmin üst kesiminin sola yönelik hareketi de dengelenmiş olur. Sağ alt köşeyi dolduran kadın figürü ise 'görünen' hareketin durduğu noktadır. O, resmin karşıt yönelimlerle kurulmuş hareketli dünyasına girebilmek için aşmamız gereken ilk ve tek engeldir. Yerdeki başak demetini kaldırmak için bütün gövdesi ile eğilmiş olan figür, bize bu demetin ağırlığını ve onu kaldırabilmek için gerekli kuvveti duyurur. O, ağır bir yükün altına girmeye hazırlanan bir köylü ve emekçidir. Ancak demeti kavrar kavramaz doğrulacak ve harekete katılacaktır. Böylece bizi bu hareketli atmosfere hazırlamaktadır. Tuvaldeki her hareket, her açı eserin bütüncül kübo-dinamik ritmine yapılmış bir katkıdır. Resmin sol üst köşesinde sırttan gördüğümüz kadın figürü ise silindirik kuruluşu ile adeta başak demetlerine katılmış, onlardan biri olmuş izlenimini vermektedir. Onun varlığı bize bu tuvalin bir öykü anlatmak değil, bir resim unsuru olarak biçimi bütün özerkliği ile ortaya koymak, bir resmi var edenin her şeyden önce geometrik ilişkiler olduğunu göstermek amacıyla olduğunu bildirir. Renkler *Oduncu*'da (şekil 3.18) olduğu gibi canlı primitivist renklerdir ve ışık oyunları ile metalik bir nitelik kazanmışlardır. Bedenlerin ve yüzlerin uzuvları yine şematik nitelikleri ile ikonalara ve köylü sanatına verilmiş referanslardır.

Milner, Maleviç'in tarımsal konulara olan ilgisinin nedenlerini tartışırken, bunun köylü yaşamının takvimini oluşturan tarımsal faaliyetler dizgesi –ekim, işleme, hasat vs.- ile olası bağlantısına ve dolayısıyla lubok takvimleri ile aralarında bir ilişki olabileceğine dikkat çekmiştir. Ortaçağdan beri Batı Avrupa'da aylara göre tarımsal faaliyetlerin zodyak işaretlerinde simgeleştirildiğini hatırlatan Milner, dolayısıyla Maleviç'in tarımsal faaliyetleri betimlemesinin mistik, özellikle gök hareketleri ile ilgili olabileceği iddiasındadır ve lubok takvimlerinde de bu işaretlerin kullanılmış

olduğuna dikkat çekmektedir. Buna göre lubok takvimlerinde tırpancı temmuz-ağustos aylarını ve orakçı ağustos-eylül aylarını, oduncu mart-nisan aylarını, su taşıyan kimse ise kova burcunun işareti ile bağlantılı olarak ocak-şubat aylarını işaret eder vs. (Milner, 1996, 29, 34-35)

Maleviç'in yine 1912'de yaptığı bir diğer resim, bilindik *Su Kovaları ile Köylü Kadın: Dinamik Ayrışım* (şekil 3.20) yine su kovaları taşıyan köylü kadını betimlemektedir. 1913 *Gençlik Birliği Salonu*'nda sergilenmiş olan bu eser aynı zamanda fütürist etkinin, kübist etki karşısında ağırlık kazanmaya başladığı ilk yapıtlardan biridir. Burada fütürizmin kendisine mesele edindiği hiçbir kavramla-hız, yenilik, makineleşme, teknoloji, trenler, uçaklar- ilişkisi olmayan bir konunun, durağan gündelik yaşamında evine su taşıyan köylü kadın konusunun seçilmesi, bize bir kez daha Maleviç'in bu akımlara yaptıkları biçimsel devrimden dolayı yakınlık duymuş olduğunu hatırlatmanın yanında ilginç bir ironi oluşturmaktadır. Maleviç, köylü yaşamına karşı beslediği heyecanı ve yakınlığı, sanattaki bu biçimsel devrime duyduğu heyecan ve yakınlıkla birleştirmektedir.

Oduncu'daki (şekil 3.18.) ve *Çavdar Hasadı*'ndaki (şekil 3.19.) metalik çok renklilik burada metalik grinin hakimiyetine bırakılmıştır. Onlardan farklı olarak, burada figürün zeminden rahatlıkla ayırt edilebildiğini söylemek mümkün değildir. Arka plan ve kadın figürü, özellikle resmin alt kısmında, zeminde birbirine geçmektedir. Konilerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş kadın figürünü bir kadın figürü olarak tanımamız için bize verilen ipuçları, kovalar, onları bağlayan boyunduruğu tutan sağ el, konilerin oluşturduğu kıvrımlı etek ve konunun daha önceden bilinin olmasıdır. Sağ üste doğru yerleştireilmiş stilize binalar, aynı konunun önceki betiminde olduğu gibi, bir yöne gidilmekte olduğunu telkin etse de burada hareket tam aksi yöndedir: Basamak motifini çağrıştıran bir geometrik kuruluşun yer aldığı sağ alt köşe hariç, tuvalin tüm köşelerine yerleştireilmiş metalik gri kütlelerin hareketinin geometrik merkeze, kadın figürüne yönelimi ve kadın figürünü teşkil eden konilerin bu köşelere doğru karşı hareketi, doğrusal bir ilerlemeden ziyade, kendi içinde devinen bir dinamizm bir kübo-dinamizm yaratmaktadır. Aynı yıl daha önce yapılmış olan *Kovalarla Köylü Kadın ve Çocuk*'taki (şekil 3.13.) figürün aksine buradaki kadının ne omuzları çökmüş ne de sırtı kamburlaşmıştır. O, oduncu gibi, değişimin içinde yere güçlü ve sağlam basmaktadır.

Maleviç'in yeni-primitivist eserlerinden tanıdığımız bir diğer tema olan köylü kadın başı, kübo-fütürist üslupta tekrarlanan konulardan biridir. 1912-13 yıllarına tarihlenen *Bir Köylü Kadının Başı*'nda (şekil 3.21.) bu konu ancak eserin ismi yoluyla tanınır olmaktadır.

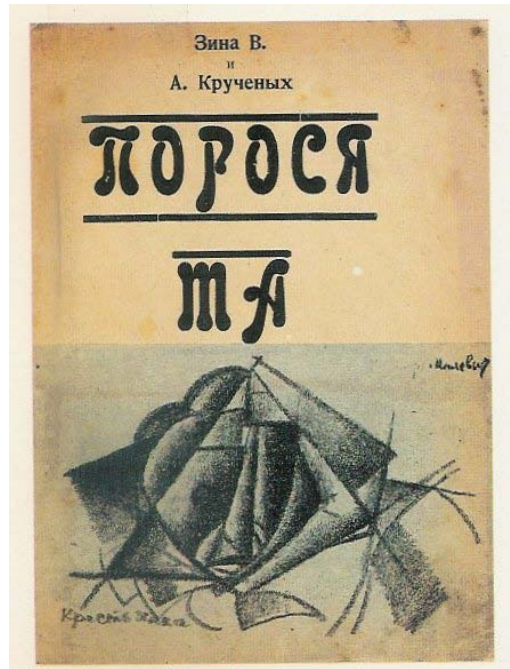


Şekil 3.20: Su Kovaları ile Köylü Kadın: Dinamik Ayrışım, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80.3 x 80.3 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Bu resimde *Kilisede Köylü Kadınlar*'ın (şekil 3.14) yalvarış dolu dua eden bakışları iki daireye indirgenmiştir. Önceki resimde figürlerin başlarını sarmalayan eşarp artık konilerin, üçgenlerin, yamukların ve daha başka geometrik biçimlerin karşılıklı ilişkileri ile sağlanan bir dinamizmin sahnelendiği alandır. Ayrıştırma ve çok açılılık kübizmden, dinamizm fütürizmden ve konilerle üçgenler ikisinin de atası olan Cézanne'dan ödünç alınmıştır. Maleviç'in bu dönemde hemen her eserinin bir yağlıboya, bir taş baskı ve bir çizim örneğini yaptığı görülmektedir. Şekil 3.21a'da görülen *Kübo-Fütürist* kitap *Domuzcuklar*'ın kapağı aynı konunun taş baskısını göstermektedir.



Şekil 3.21: Köylü Bir Kadının Başı, 1912-13, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 95 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)



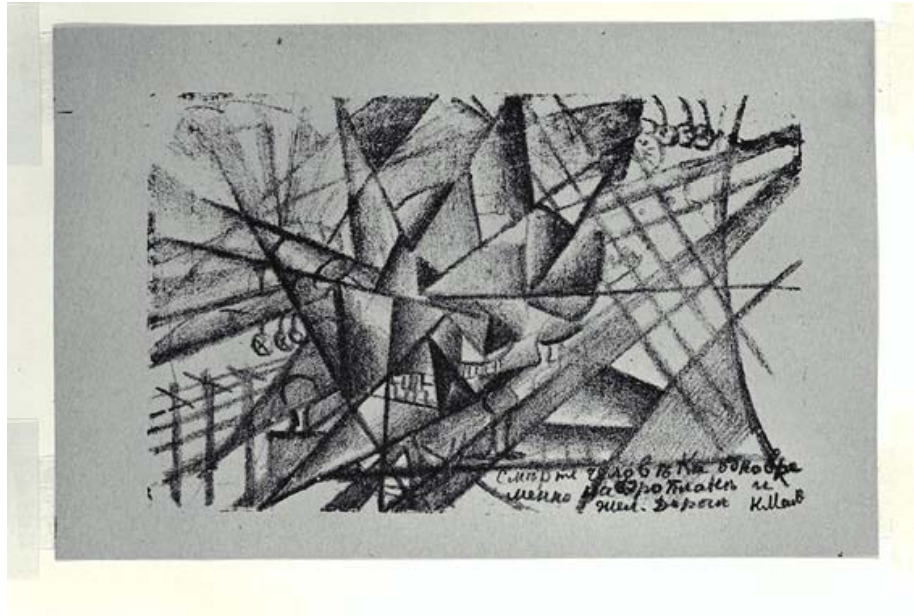
Şekil 3.21a: Domuzcuklar (Porosyata), 1913, Kapak, Maleviç, Köylü Kadın, taş baskı, 9.6 x 14.5 cm

Bu eserleri İtalyan fütürizminin örneklerinden farklı kılan en önemli ayrımlardan biri de özellikle Boccioni'nin sıklıkla hareketi betimlemek için kullandığı bir araç olan saydamlık etkisine rastlanmamasıdır. (şekil 3.22)



Şekil 3.22: Umberto Boccioni, Ruh Durumları: Uğurlamalar, 1911, 70.5 x 96.2 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Bununla beraber Maleviç'in İtalyan fütürizmine özgü saydamlaştırma tekniği kullandığı da görülmektedir. Kübo-fütürist kitap *Patlama*'da (*Vzorval*) yer alan bir litograf olan, 1913 tarihli *Bir Adamın Uçakta ve Tren Yolunda Eşzamanlı Ölümü*, (şekil 3.23.) hem bu saydamlığı hem de merkezin solundaki tekrarlanan tekerlekler yoluyla sinematografik tekrarlamayı kullanmaktadır. Ancak İtalyan fütürizminin yücelttiği, uçak, tren gibi araçların simgelediği hız kavramının burada ölümle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir.



Şekil 3.23: Bir Adamın Uçakta ve Tren Yolunda Eşzamanlı Ölümü, 1913, taş baskı, 17.5 x 11 cm

Maleviç'in 1912-1913 yılına tarihlendirilen *Bileyici: Titreşme Prensibi (Bıçak Bileyicisi)* (şekil 3.24) isimli eseri, bu sinematografik tekrarı ve saydamlık etkisini

kullanması ile eşsiz bir örnektir. Resim biley makinesine eğilmiş olan bir bileyicinin bıçak bileyemesini konu edinmiştir. 1913 *Gençlik Birliği Salonu*'nda sergilenmiş olan eser yine aynı sergide yer alan *Kovalarla Köylü Kadın: Dinamik Ayrışım* (şekil 3.20.) ve *Fırtınadan Sonra Sabah*'la birlikte “zaumny”, “akıl ötesi” gerçekçilik olarak etiketlenmiştir. Bu üç tuvalin en belirgin ortaklıklarından biri ışığın metalik bir etki vermek amacıyla kullanılmış olmasıdır.



Resim 3.24: Bileyici: Titreşme Prensibi (Bıçak Bileyicisi), 1913, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm, (Yale Üniversitesi Sanat Galerisi)

Tuvalin sağ tarafı neredeyse tamamen metalik mavi ve grinin egemenliğindeyken sol tarafta bir renk çeşitliliği görülmektedir. Bileyici sağ elindeki bıçağı makinede bileylerken, yüzü ve bedeni, gözleri, burnu, ağzı, elleri, kolları, ayakları, bacakları, kısacası tüm uzuvlarıyla yapılan eylemin işleyişini yansıtacak şekilde parçalanmış ve tekrarlanmış geometrik biçimlerle kurulmuştur. Yüzü ve üst bedeni cepheden verildiği halde, bacakları pedala basış sürecini izleyebilmemiz için yandan betimlenmiştir. Başın, omzun, elin hareketli iniş çıkışlarında, makinenin pedalına basan ayağının ve bacağının ritmik hareketlerinde bileyleme işleminin sürecini takip edebilmekteyiz. Bileyici ve biley makinesi dışında kalan, kübist etkinin ağırlıklı olduğu bölümlerde, köşeli biçimlerin ağırlığı daha dengeli ve ihtiyatlı bir hareket

meydana getirirken, bileycinin üst bedeninde, başında ve bilek makinesindeki dairesel hareketler, yapıtın devinimini geometrik merkeze doğru yoğunlaştırmaktadır. Sanatçıyı görünenin ötesine taşıyan merdiven, yine burada sağ tarafa yerleştirilmiştir. Merdivenin trabzanları ise kübist bir oyunla tam karşıya, sol üst köşeye yerleştirilmiştir. Figürün duraksız hareketi karşısında bileyi sehpasını taşıyan üçgen ayakların sabit geometrik duruşu, aslında hareketin kaynağının makine değil, onu idare eden insan olduğu gerçeğini düşündürmektedir. Konu olarak kesme işi ile alakalı bir durumun seçilmiş olması Kruçenyih'in yukarıda alıntılıdığımız sözlerini hatırlatmaktadır.

Maleviç'in fütürist prensiplere açık bir biçimde yer verdiği eserler 1913 yılında sonlanır. Onun için fütürizm ödevini yerine getirmiş, yaşamın bütüncüllüğünü kurgulayan hareket ilkesine ve gökyüzüne dikkatini çekmiştir. Maleviç çok kısa bir süre sonra, yine 1913 yılı içerisinde bakışlarını göğün de ilerisine uzaya ve uzaysal hareket kavramına çevirecektir. Bu mesele çalışmamızın bir sonraki bölümünde *Güneşe Karşı Zafer* operası ve süprematizmin doğum süreci tartışılırken ele alınacaktır.¹ Ancak Maleviç'in sanatsal üretiminde bir sonraki evreyi tartışmaya geçmeden önce yeni-primitivist dönemini birlikte geçirdiği ve kübo-fütürist döneminin başlangıcında halen temas halinde olduğu Gonçarova ve Larionov'un fütürist etkiler taşıyan eserlerini ve fütürizmin ilkelerini izleyerek ulaştıkları rayonizmin dayanaklarını tartışmak, Maleviç'in tuttuğu yolun farklılığını işaret etmek açısından aydınlatıcı olacaktır.

Natalya Gonçarova'nın 1912-13 yıllarına tarihlendirilen *Bisikletçi* (şekil 3.25a) adlı resmi fütürizmin bu farklı yorumlanışına, fiziksel dünyanın ve hareketin temel geometrik araçlarla sunulmasına ışık tutmak için uygun bir örnektir. Gonçarova'nın bisiklet tekerleklerinin dönüşünü yorumlama ve hızı ifade etme biçimi Giacomo Balla'nın 1913 tarihli *Bir Motosikletin Hızı* (şekil 3.25b) adlı resmindeki dönüş ve hareket betimlemesine oldukça yakındır. Gonçarova tekerleklerin dönüşünün dairesel niteliğini bisikletçiye taşımıştır, buna karşın Balla figürden soyutladığı yapıtında sadece bu dönme eyleminin zamansal ve uzamsal ardıllarını ifade etmiştir. Kuşkusuz Gonçarova'nın eseri, Kiril alfabesinden harflerin baskınlığıyla ve figürünün

¹ Uçaklar, makineler gibi fütürist çağrışımları olan kimi unsurlar, Maleviç'in 1927 sonrası figüratif süprematizm döneminde betimlenmekle beraber, çok farklı bir anlayışla ele alınmışlardır. Bu anlayış farkı ileride tartışılacaktır.

Rusya'nın bakımsız yollarında “zoraki” ilerliyor oluşu nedeni ile halen bir hayli Rus ve eleştirel niteliği ile bir açıdan da yeni-primitivisttir.



Şekil 3.25a: Natalya Gonçarova, Bisikletçi, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 78 x 105 cm., (Rus Devlet Müzesi, Sen Petersburg.)



Şekil 3.25b: Giacomo Balla, Bir Motosikletin Hızı, 1913

Gonçarova ve Larionov bu dönemde yüzlerini tuhaf biçimlerde boyayarak, ilginç giysiler giyerek ve Mayakovski ile birlikte oldukları halde sokaklarda sloganlar eşliğinde “performanslar” gerçekleştirerek geleneğin ve akademizmin reddine ve sanatçıların “fildişi kuleden” çıkmalarına çağrılar yapmaktaydılar.

Ressam çift aynı yıl içerisinde fütürizmle, 4. boyut kavramını ve 1896’da keşfedilmiş olan x-ışınlarının nesnelerin içini gösterme özelliğini harmanladıkları rayonizm akımını meydana getirecekler ve iki yıl içerisinde rayonizmi açıklayan ve propagandasını yapan dört manifesto yayınlacaklardır.

1913 yılında Gleizes ve Metzinger'in ünlü *Kübizm* isimli kitapları, Paris'te çıkışının hemen bir yıl sonrasında Rusça'ya çevrilmişti. Bu kitapta kübizmin nesnelere kavramak için görünenin ötesine geçtiği ve maddeyi yeniden tasarlamak için dördüncü boyuttan söz edilme olanağı sağlayan bir uzaya nakletme gereksiniminde olduğundan söz edilmiştir. (akt. Gibbons, 1981, 141) Bunun yanında çeşitli Rus sanat dergilerinde parçaları yayınlanan *Kübist Resim* adlı eserinde Apollinaire, kübizmin nesneyi akademik perspektifin dışına çıkararak eşzamanlı olarak pek çok açıdan görülebilir hale getirmesini ve plastiklik derecesine göre oranlama sağlamasını, dördüncü boyut teriminin yeni uzamsal ölçü olasılıkları ile ilişkilendirilmiştir. (akt. Gibbons, 1981, 131) Dördüncü boyut kuramını ilk tartışan isimlerden biri olan yazar C.H. Hinton'un 1904 tarihli *Dördüncü Boyut* adlı kitabı, aynı anda bütün yüzlerin görülebildiği bir "hiperküp" tasavvuru ile kuşkusuz bu ilişkilendirmeye katkıda bulunmuştur.¹ 1911'de yayınlandıktan çok kısa süre sonra Rus avangard çevresinde hayli popüler olan Uspenskiy'in *Tertium Organum* adlı eserinde Hinton'un metinlerinden birçok alıntı yapılmış ve kuram tartışmaya açılmıştır. Larionov ve Gonçarova'nın bu metinleri okumuş oldukları ve dördüncü boyut tartışmalarını yakından izledikleri rayonist manifestolarındaki ifadelerden açıkça anlaşılmaktadır. Ayrıca röprodüksiyonlarını gördükleri Sonya ve Robert Delaunay'nin orfik kübist eserlerindeki ışık saydamlık ilişkilerini etüt eden çift, böylece bir yandan ulusçuluk çağrılarını yaparken batı kökenli üç akımın "–kübizm, fütürizm ve orfizmin- sentezi olan"² rayonizmi açıklamaya girişmekteydiler.

Ressam çiftin 1913 tarihli *Rayonistler ve Fütüristler: Bir Manifesto* adlı metinlerinde rayonist resmin kaygan görünüşünün, dördüncü boyutun bir duyumunu vermek (Bowl, 1976, 91), 1914 tarihli *Resimsel Rayonizm* adlı manifestolarında ise renk kütlelerinin içkin yaşamının ve sürekliliğinin izleyici zihninde zaman ve uzayın ötesinde bir imge yaratmak amacını taşıdığı, rayonist imgelerce yaratılan duyumların dördüncü boyuta dair duyumlar olduğu (Bowl, 1976, 102) ifadeleri yer almaktadır.

Larionov ve Gonçarova rayonist resimlerinde sanki maddelerin içerisinden x-ışınları geçiyormuşçasına bir saydamlık etkisi yaratmayı ve bunu ışığın gücüne dayanarak yapmayı hedeflemişlerdi. "Elle tutulamaz formları" ifade etmek kaygısındaydılar.

¹ Hinton'un ve diğer kuramcılarının dördüncü boyut tasavvurları Maleviç'in Süprematist eserleri ile dördüncü boyut arasındaki ilişki tartışılırken daha geniş çaplı bir biçimde ele alınacaktır.

² Tırnak içerisindeki ifade 1913 tarihli ilk rayonist manifestodan alınmıştır. (Bowl, 1976, 90)

Böylece Larionov'un 1912 tarihli *Mavi Rayonizm: Bir Aptalın Portresi* (şekil 3.26) adlı eserinde biz bir insan yüzünü değil, sadece bir yüz izlenimi kurgulayan renkli çizgilerle oluşturulmuş ışık ışınlarını görürüz. Eukleides-dışı geometride ve Hinton'un metageometrisinde kesişen her çizginin bir geometrik biçim oluşturması gibi burada da ışınların kesişmesi yüzü ve bütün resmi oluşturmaktadır. Çünkü, *Resimsel Rayonizm* manifestosu'nda ifade edildiği gibi;

Rayonizm nesnelerin konturları, hatta onların biçimsel renklendirmesi tarafından değil, ancak bütün şeylerin birliğini meydana getiren ışınların bitmez tükenmez ve yoğun dramasinca açığa çıkarılan uzay resmidir (Bowl, 1976, 101).



Şekil 3.26: Mihail Larionov, Mavi Rayonizm: Bir Aptalın Portresi, 1912

Larionov ve Gonçarova'nın Rus avangard sahnesinde oynadıkları son rol rayonizm olmuştur. 1915'te Diaghilev'in *Rus Balesi* eseri için sahne ve kostüm tasarımı yapmak üzere Paris'e giden çiftin böylece Rus çağdaş sanat çevresi ile bağları kopmuş olur. Kübizm, fütürizm ve dördüncü boyut kavramları Maleviç'in eski yoldaşlarını rayonizme ulaştırırken Maleviç'in süprematizme giden yolunu açacaktır. Ancak Maleviç bir yandan dördüncü boyut ve Eukleides-dışı geometri üzerine kafa yorarken, bir yandan Uspenskiy'nin eserindeki bir başka tartışmayı, konvansiyonel mantığın ötesine geçme tartışmalarını eserlerine taşımaya başlamıştı.

Maleviç'in 1921 tarihli *Fütürizm-Süprematizm* metninden aşağıda yaptığımız alıntı, ressamın deneyüstü bir gerçeklik algısına ve resmin kendi bağımsızlığına, geometri

ve fiziğin keşifleri sayesinde uzaysal gerçekliğe ulaşma gayretine girdiği bu dönemde, bu amaçlarını kübizm ve fütürizmle nasıl ilişkilendirdiğini belirtmektedir.

Sanat üzerine notlarımda hemen her zaman kübizm, fütürizm ve süprematizm arasında ilişki kurdum. Kübizm ve fütürizm doğrudan bağlantılıdır; ilk bakışta fütürizm ve süprematizm arasında böyle bir bağlantı yokmuş gibi görünür. Gerçekten de kompozisyonla ya da resmin işlenmesiyle ilgili olarak ikisinin de hiçbir bağı yoktur. Fakat bu yaratıcı eylemi felsefi olarak algılamaya çalışırsak, bağlantı kendini atomlara ayırma misyonunda –birimlerin oluşumlarını umursamayan özgürlüğünde- gösterir. Diğer bir deyişle, eski yapının atomlara ayrılması ve birimlerini serbest bırakması ve şiddetli bir değişim çok yakında. Sanıyorum ki, özgürlüğe ancak bizim katı madde kuruluşu hakkındaki düşüncelerimiz tamamen iflas ettikten sonra ulaşılabilir. Her bir birimi tek, kompleks kütlelerinden kurtarmak, enerjinin birimlerini oluşturacaktır. Gerçeklikte, her şey dünyanın içinde, onunla birlikte vardır; hiçbir şey bağımsız olarak var olamaz. Doğanın mükemmelliği, onun içindeki birimlerin mutlak, kör özgürlüğünde yatar – birimler aynı zamanda kesinlikle birbirine bağımlıdır.

Sonuç olarak, her katı madde tamamıyla serbest biçimlerin bir araya gelmesidir; doğada gördüklerimiz, serbest birimlerin basit kütleler halinde bütünlenmesi ve çeliğin ve taşın çeşitli karışımlarıdır. Bu gözle görülür karışım, gerçekte, uzayı kapsayarak çok çeşitli türde birimleri içerir. Diğer bir deyişle, tam bir kaynaşma olmaz ve böylece katı madde doğada var olmaz. Orada sadece enerji vardır. Bununla beraber, her şey bağlantılıdır ve aynı zamanda kendi hareketleri içinde ayrılmaktadır. (Malevich, 1990, 177-178)

Evrenin, uzayın hakikatte enerjiden oluştuğu ve bu gerçekliği ifade edecek bir sanat biçiminde nesnesiz olanın hakikat olduğu yolunda ilk ipuçlarını Maleviç şüphesiz kübizmden almıştır. 1915 tarihli manifestosunda bu durumu şu sözlerle açıklar:

Nesnenin tam da kendisi, özü, amacı, duygusu ve içeriğinin doluluğuyla birlikte, kübist düşünceye göre tamamıyla gereksizdir. Şimdiye kadar bütünüyle resme aktarıldığında nesnenin güzelliğinin korunduğu görüldü. Onların özü, özellikle çizginin kabalığında ya da basitliğinde açığa çıkarıldı. Nesnelerin keşfedilmesindeki bir diğer gerçek de, onların yeni güzelliği bize göstermeleridir. Yani: Sezgisel duyum, iki zıt biçimin uzlaşmazlığı içinde meydana gelen uyumsuzluktan türeyen enerjinin nesnelere keşfedildi. Nesnelere, zaman içindeki geçici anlar yığını içerirler. (...) Şeyler ve onların bütün bu geçici yönleri –bir ağacın yaş halkaları- onların özünden ve anlamından daha önemli bir hale geldi. Ve bu yeni koşullar, resmin bir inşa aracı olarak kübistler tarafından benimsendi. Aynı zamanda bu araçlar, gerilimin en büyük gücünün uyumsuzluğunu sağlayan iki biçimin beklenmedik uzlaşmazlığıyla inşa edildi. (...) Sonuçta, kübizimde nesnelerin aktarım prensipleri yıkılmıştır. Bir resim yapılır ama nesne bu resme aktarılmaz. (Bowl, 1976, 131-132)

Maleviç ilk süprematist yapıtlarını sergilediği *0.10 Son Fütürist Sergi*'de süprematizmin ilk manifestosu kabul edilen *Sanatta Kübizmden ve Fütürizmden Süprematizme, Resimde Yeni Gerçekçiliğe* isimli bir kitapçık yayınlamıştır. Bu

metin, onun neden kübizme ve fütürizme yakınlık duyduğunu ve neden çok kısa sürede bu akımlara sırtını döndüğünü anlamamıza yardımcı olmaktadır. Kübizm ve fütürizm, diğer çağdaş soyut ressamalar gibi, Maleviç'in de doğadan kopuşunu gerçekleştirmesinde bir aracı olmuştur. Çünkü doğayı kopyalamak sanat kabul edilemez, sadece hırsızlıktır.

Sadece bir sanatçının, bu aldatıya boyun eğen ve sanatını onun üzerine kuran korkak bilinci ve yetersiz yaratma gücü, yabanın ve akademinin sanatlarını dayandırdıkları temeli kaybetmekten korkar. Sevilen nesnelerin ve doğanın küçük ayrıntılarını yeniden üretmek, sadece zincire vurulmuş bacakları yüzünden kendinden geçmiş bir hırsızın durumuna benzer. Sadece ahmak ve yetersiz sanatçılar eserlerini doğrulukla perdeleyebilirler. Sanatta hakikat gereklidir, doğruluk değil. Yani sanatsal kültüre ulaşmak için nesnelere duman gibi kayboldular, sanat kendi içinde bir nihayet olarak yaratıya, doğanın biçimleri üzerinde egemenlik kurmaya doğru ilerliyor. (Bowl, 1976, 118-119)

Maleviç'in dış dünyanın görünür nesnelere kurtularak, sanatını hakikate taşıması Uspenskiy'in zihinsel olarak nomenler dünyasına ulaşmış kişiye sunduğu beceridir. Nomenler dünyasına ulaşan kişi fenomenler dünyasının sahteliğini görür ve eski düzenin gerçeklik duygusunu yitirir. Görünür dünya ona hayali ve gerçekdışı görünür, bu dünya hakkındaki her şey, dehşetli bir yanılsama duygusu bırakarak "duman gibi yok olmaktadır". (Uspenskiy, 2004, 257)

Maleviç, ilkel sanatı sanat kabul etmez; çünkü onlar, kendi dış görünüşünü ve içsel koşullarını algılamaktan aciz olan yabancı insanın doğayı taklidine dayanırlar, doğacı sanatın da temeli budur. Maleviç'e göre, sanatın gelişimi insan bilincinin gelişimiyle paralel olarak ilerlemiştir. Ancak doğaya bağımlı sanat, ne kadar gelişmiş olursa olsun, sanatın doruğunu oluşturamaz.

Onun bilinci sadece bir yönde gelişti; sanatın yeni biçimlerini değil de, doğanın yarattığı biçimleri yaratmak yönünde. Bu nedenle, yabanın ilkel resimleri yaratıcı bir eser olarak düşünülmemeli, onun resimlerindeki biçimsizlik teknik alandaki zayıflığın sonucudur. Onlar, bilinç ve teknik gelişmelerinin sadece başındadırlar. Ve yabanın resimleri asla sanat olarak ele alınmamalıdır. Çünkü yetersizlik sanat değildir. Yabanın yaptığı, ancak sanatın yönünü işaret etmekte. Sonuçta, orijinal şema kuşaklar boyu üzerine doğadan yeni keşiflerin eklendiği bir iskeletti. Ve bu şema daha komplike bir hale gelerek büyüdü, antik dünyada ve sanatın rönesansında gelişip olgunlaşmayı başardı. Bu iki çağın ustaları, insanı, hem içsel hem de dışsal olarak kendi bütüncül biçimi içinde resmettiler. İnsan figürü aslına uygun biçimde oluşturuldu ve onun iç dünyası ifade edildi. Fakat muazzam ustalıklarına rağmen, yabanın, doğanın tuval üzerine aynada olduğu gibi yansıtılması düşüncesini kusursuzlaştıramadılar. Onların çağının, sanattaki en parlak gelişme olduğuna ve daha genç kuşakların ne pahasına olursa olsun bu ideale ulaşmak için çabalaması

gerektiğine inanmak bir hatadır. Böyle bir anlayış yanlıştır. Bu, genç güçlerin ilgisini, hayatın çağdaş akışından başka yönlere çekmenin yanında, onların cesaretlerini de kırar. (Bowlt, 1976, 119-120)

Geçmişin giysilerini giymediğimiz, artık seyahatlerimizi atlı arabalarla yapmadığımız gibi sanatımız da geçmiş sanatının devamı ve taklidi olmamalıdır. (Bowlt, 1976, 125) Doğaya bağımlı sanatın yolundan gitmeyi tercih edenler,

geçmiş yaşamın güzellikleriyle yaşamayı seçtikleri için bizim modern yaşamımızın yeni güzelliklerini görmeyi beceremezler. (Bowlt, 1976, 120)

Maleviç'e göre, modern çağın önemli sanat akımları olan izlenimciliğin, kübizmin, fütürizmin ve süprematizmin anlaşılmasının nedeni geçmiş yaşamın güzelliklerine olan bu bağlılıktır. Ancak, geleneğin ve gelenekçiliğin değişen zamana ve yeni teknik gelişmelere, kısacası zamanın akışına karşı koyması mümkün değildir. Doğanın sürekli hareketliliği ve değişimin sürekliliği keşfedilmiştir. İnsanoğlu yeryüzünden sonra gökyüzünde de egemenlik kurmaya hazırlanmakta ve uzay çağı yaklaşmaktadır. Bu durumda sanatı, geçmişin geleneği içinde tutmaya ve çağımızı, geçmişin eski biçimleri içine sokmaya çalışmak abestir. (Bowlt , 1976, 120)

Sanatçı ancak, resimlerindeki biçimler doğa ile ortak hiçbir şey taşımadığında yaratıcı olabilir. Sanat, biçimin ve rengin karşılıklı ilişkisini ya da kompozisyondaki güzelliğin estetik temelini inşa etmek değil, hareketin yön, hız ve ağırlık temelini kurabilme becerisidir. Biçimlere hayat ve varoluş hakkı verilmelidir. Doğa canlı bir resimdir ve biz ona hayranlık duyabiliriz. (...) Onu yinelemek hırsızlıktır. (...)Sanatçı özgür bir yaratıcı olma yükümlülüğü altındadır, özgür bir hırsız olma değil. Sanatçıya yeteneği, hayata, yaratıdaki hissesini sunabilsin ve hayatın akışını hızlandırın diye verilmiştir. O, bu hakkı sadece mutlak yaratımda elde edebilecektir. Bu, sanatımızı kaba, yontulmamış fikirlerden ve konudan kurtardığımızda (...)mümkün olacaktır. (...) Resimsel yaratıda renk ve doku en yüksek değere sahiptir. Bunlar resmin özüdür, ancak bu öz her zaman konu tarafından tahrip edilmiştir. (Bowlt,1976, 123)

Resmin, doğacı ve akademik gerçekçilikten, modern yaşamın, geçmişin zincirlerinden kurtulması konusunda Maleviç, fütürizmden övgü ile söz eder.

Modern hayatın bir temsili olan fütürizm'in yolunda yürümeyen her kim ise, antik mezarlar arasında sonsuza dek emeklemeye ve geçmişten arta kalanlarla beslenmeye mahkûm edilmiştir. Fütürizm modern hayatta yeniyi başlattı: hızın güzelliğini. (...) Ve sadece dün fütürist olan bizler ise hız sayesinde yeni biçimlere, doğa ve şeyler arasındaki yeni ilişkilere ulaştık. Geçmişin arzusunu ardında bırakan bu şeylerin sayesinde, bir çıkış noktası olan fütürizmden ayrılarak süprematizme ulaştık. (Bowlt, 1976, 124)

Ancak fütürizm, Maleviç için asla bir amaç olmamıştır. Fütürizm, geçmişin sanatını, etin betimini terk etmenin yolunu, makineyi ve hızı betimleyerek göstermiştir. Bununla beraber fütürizm halen faydacı aklın hizmetindedir, resmin kendi bağımsız, canlı varlığının değil. Onlar, doğaya sırtlarını dönüp yeni bilincin yolunda ilerlemişler, biçimin bütünlüğünü ve durağanlığını bozarak yolun ancak yarısına kadar gelebilmişlerdir. (Bowlt, 1976, 125-127) Yolun sonunda nesnesiz yaratı vardır ve bu metni kaleme aldığı tarihte Maleviç oraya ulaşmıştır.

3.1.2.2. Mantık-dışı kavramı ve Maleviç'in mantık-dışı eserleri

1913'ün yaz aylarına geldiğimizde Maleviç'i Matyuşin'in Finlandiya'daki evinde, onunla ve Kruçenyih'la birlikte, Kruçenyih'in türettiği bir terim olan ve kökeninde Hlebnikov'un '*Olduğu Gibi Sözcük*' fütürist kitabında sözünü ettiği, özerk, kendine yeten, anlamı ve çağrışımları ile değil, harfleri ve tınısı ile var olan sözcük kavramına dayanan ve aklın ötesinde anlamına gelen *zaumny* kavramını ve yeni aklın ve mantığın nasıl olması gerektiğini tartışırken buluruz. Néret, bu dönemde Hlebnikov'un Kant'ın aklın sınırlarını değil, Alman aklının sınırlarını tanımladığı şeklinde alaylı ifadelerde bulunduğunu aktarmaktadır. (Néret, 2003, 37) Maleviç artık izlenimcilikten, primitivizmden, kübizmden ve fütürizmden ihtiyacı olanları almış, böylece kendi özgün yaratısına giden yolda bu akımların baskın niteliğini eserlerinden çıkararak, ona kazandırdıkları kuramsal etkiler üzerine kendi dilini inşa etmeye koyulmuştur. Bu süreçte Maleviç, Uspenskiy'in kitabında uzun uzun tartışılan üç-boyutlu dünyanın mantığının ötesinde tasavvur edilen, dördüncü boyutun kavrayışını sunduğu savunulan bu yeni mantığın izini sürmeye başlamıştır. Böylece Maleviç, şair ve ressam dostlarının portrelerini, reklam sütunlarını, keman ve inek motiflerinin üst üste bindirildiği, '*Giaconda*'nın geçerliliğinin ortadan kaldırıldığı tuvaleri, sentetik kübizmden ödünç aldığı bir araya getirme ve kolaj yöntemlerini kullanarak bu mantık-dışı düzleme taşıma çabasına girişecektir. Maleviç bu konuyla ilgili olarak, 1913 yazında Matyuşin'e şu sözleri yazıyordu:

Aklın reddi noktasına kadar geldik, ancak biz akıllı, içimizde başka tür bir akıl, reddettiğimiziz akılla karşılaştırılınca öte akıl (*zaumny*) denebilecek, aynı zamanda yasası, kuruluşu ve duyusu olan, sadece onu öğrenerek, yasaya dayanan eserler, tamamen yeni, 'öte aklın' eserlerini yapabileceğimiz bir akıl büyüdüğü için reddettik. Bu akıl, bir şeyi ifade etmenin aracı olarak kübizm'i buldu... Bu öte akılda aynı zamanda, resimlere var olma haklarını veren katı bir yasa olduğunu anlamaya başlıyorum. Onun yasasının bilinci olmaksızın tek bir çizgi bile çizilmemeli, ancak ondan sonra biz canlı oluruz. (akt. Smith, 1998, 160-161)

Uspenskiy *Tertium Organum*'da, dünyanın üç boyutluluğunun onun özelliği değil, bizim kusurlu algımızın bir sonucu olduğunu savunmuştur. (Uspenskiy, 2004, 110) Diğer boyutlar –uzunluk, genişlik, derinlik- gibi uzamsal bir boyut olan zamanı doğrusal ve ardıl olarak algılamamızın, harekete bağımlı düşünmemizin nedeni bu kusurluluğumuzdur. Oysa geçmişin, şimdinin ve geleceğin eşzamanlı olarak var olduğu bir boyut tasavvuruna ulaştığımızda, bu kusurluluğu aşarız. (Uspenskiy, 2004, 46-49) Olayları bir nedensellik dizisinde görmemiz ve mantığımıza bu nedenselliğin egemen olması bu doğrusal zaman algısından kaynaklanmaktadır. (Uspenskiy, 2004, 39) Aristoteles ve Bacon'ın sistemlerine dayanan, sadece kavramlardan yola çıkan, bu nedenle sözcüğe bağımlı, şeyler arasındaki kategorik ilişkilere dayalı bu mantık, her şey sözcükler ve kavramlarla ifade edilemeyeceği için yetersizdir. Sanat bütünüyle mantık dışı olan bir alandır ve mantık dışını ifade etme gereksinimine dayanır. (Uspenskiy, 2004, 247) Bu konvansiyonel mantık sistemi düalistiktir, özneyi nesnenin, beni ben olmayanın, mevcudiyeti gayri mevcudiyetin, hareketi hareketsizliğin karşısına koyar. Dış dünya ile öznenin bağdaşmazlığına işaret eder. Oysa yüksek gerçeklikte karşıtların birliği egemendir. (Uspenskiy, 2004, 265) Bu mantık sistemi sonlu ve sabit sayılarla uğraşan matematiğe benzer. Ancak sonsuz üssü sonsuzun sonsuza eşit olduğu, A'nın A olmayan olabileceği bir matematiksel gerçeklikte bu mantığın yasaları kabul edilemez. İşte dördüncü boyutun işaret ettiği uzay bu sonsuzluktur ve bu sonsuzluğun mantığını gerektirir. Uzaysal gerçeklik öznel ve kusurlu algımızla mahkum olduğumuz fenomenler dünyasının ötesindeki nomenler dünyasıdır. Bu gerçekliği algılamak için ilk yapmamız gereken bu sınırlı ve kusurlu mantık sisteminden kurtulmaktır. (Uspenskiy, 2004, 255-256) Bu mantık sezgisel bir mantıktır. (Uspenskiy, 2004, 261) Bu yüksek mantıkta, üç boyutlu düşünme yönteminin dışına çıktığımız mantıkta, mevcut mantık açısından saçma görünecek olan pek çok şeyle karşılaşacağız. (Uspenskiy, 2004, 254) Şu halde orada bir arada var olması, şimdiki mantığımızla ziyadesiyle saçma görünen bir çok şeyin bir aradalığı mümkündür. (Uspenskiy, 2004, 247)

İşte Maleviç'in 1913 yılında ürettiği mantık-dışıcı tuvalerini karakterize eden, bu yüksek mantığın penceresinden bakma ve onu üç-boyutlu algımızın kavrayacağı şekilde sunma gayretidir. Bu girişimde, amacına mükemmelen uyan sentetik kübist yöntemleri kullanacaktır. *Cézanne'dan Süprematizme*'de dediği gibi, artık nesnenin

bütünlüğünü sunmak önemli değildir, nesneyi yerle bir etmek için onu ayrıştırmak gerekir. Bunun yolu da nesneyi sezgisel yönden ele almaktır. (akt. Néret, 2003, 38) Maleviç'in burada 'sezgisel ele alış'la bir çeşit 'sezgisel mantığı' kastettiği açıktır.

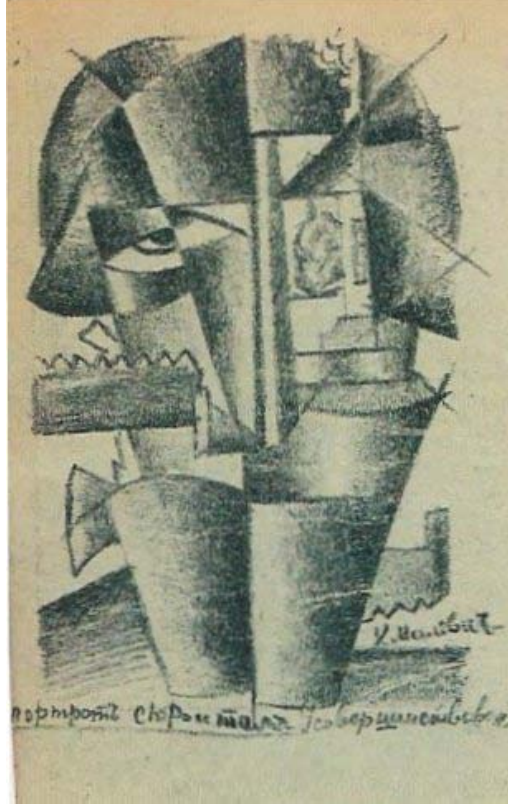
Maleviç'in ressam arkadaşı Ivan Klyunkov'u 'konu ettiği' *Ivan Klyun'un Kusursuzlaştırılmış Portresi* (şekil 3.27) kübo-fütürizmden mantık-dışıcılığa¹ geçişi gözler önüne sermektedir.



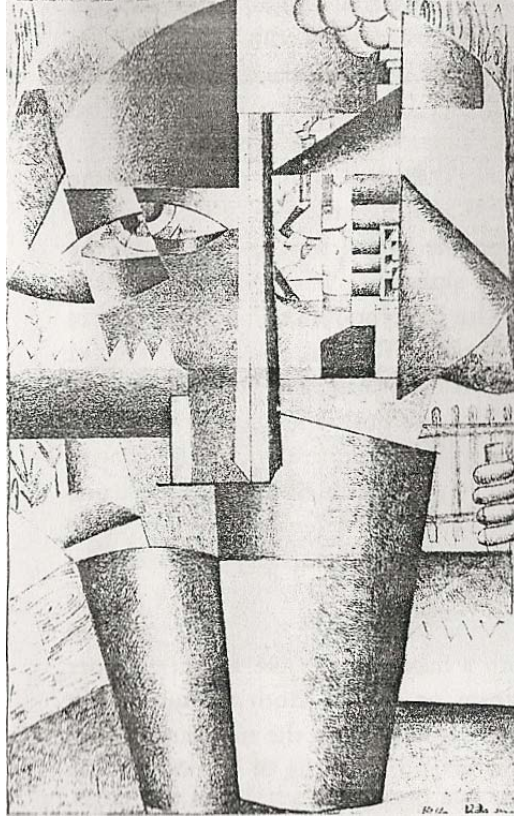
Şekil 3.27: İvan Klyun'un Kusursuzlaştırılmış Portresi, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 112 x 70 cm, (Devlet Rus Müzesi, Sen Petersburg)

¹ Maleviç 1913 yılı Kasım'ından 1914 yılı Ocak ayına kadar devam eden *Gençlik Birliği Sergisi*'nde eserlerini bu iki kategori altında listelemiştir. *Ivan Klyun'un Kusursuzlaştırılmış Portresi* zaumny gerçekçilik olarak nitelendirilmiştir.

Rus Kübo-Fütürist kitabı *Domuzcuklar*'da bu tuvalin bir taş baskı versiyonu yayınlanmıştır, ancak bu taşbaskıya verilmiş olan isim *Tamamlanmış Bir Yapıcının Portresi*'dir (şekil 3.27a).



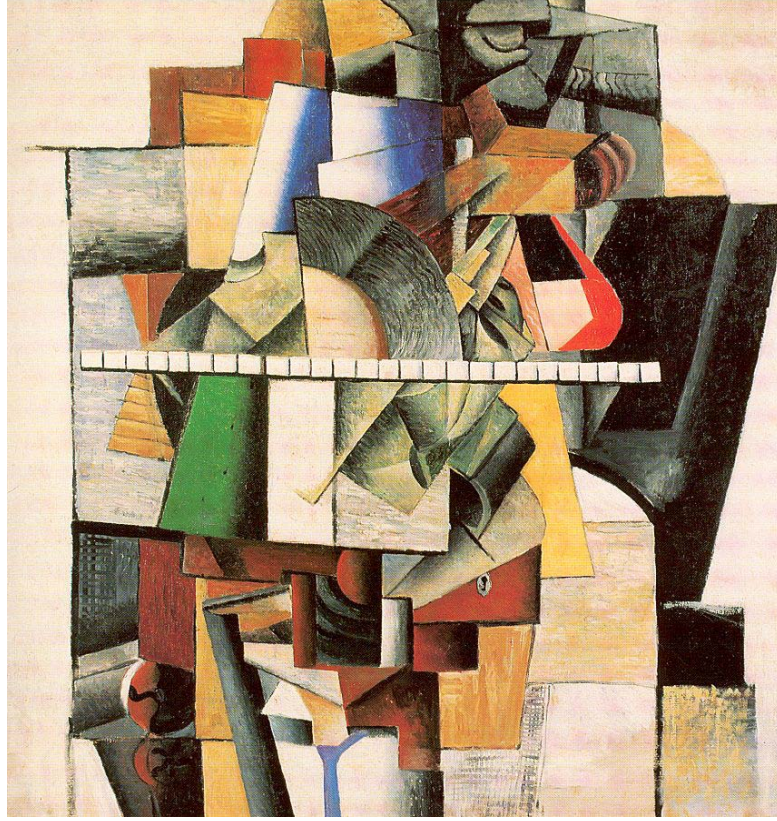
Şekil 3.27a: Tamamlanmış Bir Yapıcının Portresi, 1913, taşbaskı, 17.5 x 11.2 cm, (*Porosyata* içinde) Milner'in dikkatimizi çektiği gibi tamamlanmış olan portre değil, yapıcıdır. (Milner, 1996, 77) Çünkü ressam her şeyden önce bir yapıcıdır ve bu taş baskıda parçalanmış, farklı ilişkilerle bir araya getirilmiş yüzü ile yapıcı yeniden yaratılmıştır. Taş baskıda 'tamamlanmış' olan inşacı iken, tuvalde 'kusursuzlaştırılmış' olan portredir. İki eser arasındaki bu niteleme farkının, tuvalin daha sonra yapılmış olmasından kaynaklanması mümkündür. Önce 'konu' olgunlaşmış, daha sonra da yapıt 'kusursuzlaşmıştır'. Şekil 3.27b'de gösterilen *Bir Yapıcının Portresi: Etüt*, muhtemelen *Porosyata*'da yayınlanan taşbaskıdan sonra yapılmıştır. Bu kurşun kalem etütte sağ alttaki testere motifi yoktur, onun yerine ahşap bir çit bulunmaktadır. Ancak taşbaskıda olmayıp da nihai eserde mevcut bir unsur, sol gözün içerisindeki pencereci ahşap bina motifi bütün ayrıntılarıyla burada mevcuttur. Anlaşılan odur ki Maleviç "yapıcıyı kusursuzlaştırmak", yapıcı imgesini eksiksiz verebilmek için çeşitli simgelerle tekrar tekrar denemeler yapmıştır.



Şekil 3.27b: Bir Yapıcının Portresi: Etüt, 1913 civarı, kağıt üzerine kurşun kalem, 49.6 x 33.4 cm, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)

Yağlıboya tabloda arka planı ve yüzü oluşturan parçalanmışlık kübo-fütürizmin anısıdır. Buna karşın sağ taraftaki gözün yerinde bulunan fasetalı yüzey, metalik yansımaya yapan penceresi ile kütüklerin üst üste bindirilmesi ile oluşturulmuş ahşap duvar, sol tarafta kesmeye başladığı yüzün sağ tarafında sakalın arkasından çıkan testere, sağ üstte dumanı tüten baca mantık-dışıcılığın unsurlarıdır. Ancak bir araya getiriliş henüz saçmalık olgunluğuna ulaşmamıştır. Ahşap duvar, testere, baca, bunların hepsi ‘yapıcının’ kimliği ile alakalıdır: Kesip parçalama ve yeniden bina etmekle mükellef olan yapıcının yani sanatçının kimliği ile. Ancak resme tanımlanamayan bir unsur da dahil olmuştur: göz boşluğundaki fasetalı yüzey.

Maleviç, bir diğer arkadaşı Matyuşin’i ‘betimlediği’ *Besteci M.V. Matyuşin’in Portresi*’nde (şekil 3.28) bu mantık-dışılığın bütün gereklerini yerine getirir. Matyuşin’in alnının sağ tarafı ve kravatlı boynu, içinde bir kemanın sapından ve gövdesinden parçaların da bulunduğu, parçalanmış düzlemlerin arasına yerleştirilmiştir.



Şekil 3.28: Besteci M.V. Matyuşin'in Portresi, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 106.3 x 106.3 cm, (Tretyakov Devlet Galerisi)

Resimde geometrik merkezin hemen üzerine yerleştirilmiş olan yirmi altı tane birbirine bitişik küçük karenin, Matyuşin'in notasyonlarına ya da piyano tuşlarına bir gönderme olması olasıdır. Ancak mantık-dışılığın dünyasında siyah tuşların olmadığı bir klavyedir bu, bilindik olmayan bir mantığın müziğini üreten bir klavye, ki zaten 'sanat bütünüyle mantık dışıdır'. Tuvalin sol tarafında, Matyuşin'in alnının diğer yarısının olması gereken yerde bulunan açık kahverengi ile boyanmış, Maleviç'in bir çok eserinden aşına olduğumuz merdiven, iki sanatçının aşkın gerçeklik peşindeki ortaklığına işaret etmektedir. Bestecinin özellikle alnının açıkça betimlenmiş olması, zihinsel yaratıya duyulan saygının, özellikle doğa ile açık hiçbir ilişkisi olmayan müzikal yaratımın sezgisel duyum ile olan ilişkisine olan saygının bir göstergesidir. Uspenskiy, yüksek sezgi ve kozmik bilinç kavramlarını ortaya atan Bücke'den yaptığı alıntıda, sözcüklerin kavramların ifade edemeyeceği birçok şeyi müziğin duyurduğunu ifade etmişti. (Uspenskiy, 2004, 319)

Bu dört-boyutlu, uzaysal ve sezgisel üstün mantıkla ulaşılan gerçeklik arayışında Maleviç'in ülküdaşı olan Matyuşin, Rus kübo-fütürist kitabı *Üç'e* yazdığı girişte, *Tertium Organum*'un satırlarına doğrudan gönderme yaptığı şu sözleri dile getiriyordu:

Üç-boyutlu uzayın, aldatıcı, damlavari zamanın ve korkakça nedenselliğin ve başka pek çok şeyin fethedilmiş hayaletlerinin bize tam da ne olduklarını gösterecekleri gün belki de çok uzak değil: içinde insan tininin hapsedildiği kafesin can sıkıcı parmaklıkları – hepsi bu. (akt. Compton, 1978, 102)

Mantık-dışıliğin görür görmez tanınır olduğu tuvali *İnek ve Keman*'da (şekil 3.29) Maleviç, üst üste bindirilmiş çok sayıda geometrik düzlemin üzerine, popüler bir kübist imge olan devasa bir keman, onun üzerine de üç-boyutlu dünyanın oranlarından bakıldığında saçma görünen bir inek yerleştirmiştir. Keman ve inek figürleri Maleviç'in çocukluk yıllarını imrenerek geçirdiği köylü yaşamının simge motifleridir. Gerçekçi sanatın mantığında asla bu biçimde bir araya gelmeyecek bu iki motif böylece havada asılı duran bir keman ve onun önünde yine havada asılı duran bir ineğin 'saçma' bir aradalığına işaret etmektedir.



Şekil 3.29: İnek ve Keman, 1912-13, tuval üzerine yağlıboya, 48.8 x 25.8 cm, (Devlet Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Maleviç, *Cézanne'dan Süprematizme* makalesinde dile getirdiği ve aşağıda alıntıladığımız sözlerde bu mantık dışılığın açıklamasını, Matyuşin'in yukarıdaki sözlerinde olduğu gibi Uspenskiy'in yapıtına ve dört-boyutlu, zamanın uzamsal, geçmiş, şimdi ve geleceğin eşzamanlı olduğu bir gerçeklikte her şeyin bir arada ve karşıtların bir olacağı ifadelerine göndermelerde bulunarak yapmaktadır:

Nesneler kendilerinde zamansal anların çokluğuna sahiptirler, onların görünüşleri çeşitlilik gösterir ve sonuç olarak onların resmi de çeşitlilik gösterir. Nesnelerin bütün bu zamansal görünüşleri ve anatomileri (bir ağacın kesiti veya bu gibi) bir resim inşa etme aracı olarak sezgi ile boyutlandırılmıştır; bu süreçte, bu araçlar, iki anatomik yapının buluşmasının beklenmedik karakterinin, gerçek nesnelerin kısımlarının doğada görünmedikleri yerlerde görünmelerini haklı çıkaran aşırı bir gerilim kuvvetine yol vererek bir disonans yaratmayacak şekilde inşa edilirler. Böylelikle biz nesnelerin uyumsuzluğunu, nesnenin bütünlüğünü sunma olasılığına tercih ettik. (akt. Néret, 2003, 41)

Bir başka mantık dışı yapıt olan *Transit İstasyon*'un (şekil 3.30.) üst yarısı üst üste bindirilmiş ve Maleviç'in süprematist resimlerindeki boşlukta süzülen motifleri hatırlatan geometrik biçimlerle kurulmuştur.



Şekil 3.30: Transit İstasyon, 1913, ahşap üzerine yağlıboya, 49 x 25.5 cm, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)

Eserde alt yarının en üst kısmında bir ahşap görüntünün üzerinde yer alan bir menteşe dikkati çekmektedir. Milner'in aktardığına göre bu doku resmedilmiş bir motif değil, resmin üzerine yapıldığı malzemenin kendi dokusudur. (Milner, 1996, 84) Hemen menteşenin altında yer alan sürgü motifi menteşeyi tamamlamaktadır. Maleviç burada mantık dışı oyununu doğrudan resmin ham malzemesine, üzerine resim yaptığı ahşap levhaya taşımıştır. Nitekim 'bir ağacın kesiti olan' bu levha resmin temel bir parçasıdır ve nasıl onun gerçekliğinden, varlığından kuşku duyulmuyorsa, boya ile üzerine betimlenmiş ve böylece levhanın belki de diğer resimlerde yer alan merdiven imgesinin yerini tutan bir kapıya dönüşmesini sağlamış olan menteşe ve sürgünün gerçekliğinden kuşku duyulmamalıdır.

Aynı yıl yapılmış bir eser olan *Tramvay Durağındaki Kadın*'da (şekil 3.31.) bu bir araya getirilmiş nesnelere ve biçimlerin yığınının içerisinde, hemen resmin geometrik merkezinde bir tarifeye, onun üzerinde etiketi ile bir şarap markasının reklamına, reklamın hemen sağında melon şapkalı bir adamın başına, merkezin altında kırık alfabesinden harflere, onun sağında ve en sağda tersten yerleştirilmiş basamaklara rastlamak bu yeni mantıkta ne kadar doğal ve mantıklı ise, eserin adında yer alan kadına rastlamamak da o kadar doğal ve mantıklıdır.



Şekil 3.31: Tramvay Durağındaki Kadın, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 88 x 88 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Maleviç'in 1914 tarihli mantık-dışı resmi *Mona Lisa'lı Kompozisyon: Moskova'da Kısmi Güneş Tutulması*, (şekil 3.32) süprematist siyah dörtgenin de içlerinde bulunduğu süprematist düzlemlerin üst üste bindiği bir kolaj düzenlemesine merkezin sol alt tarafında *Mona Lisa*'nın iki kırmızı çarpı işareti yapılmış olan gazeteden kesilmiş bir resmi dahil edilmiştir. Maleviç böylece üç-boyutlu dünyanın mantıklı sanatını, mantık-dışılığın içinde eritmiş olur. Eserin, sol üst tarafta Kiril harfleri ile yazılmış olan adı *Kısmi Tutulma*, bize Rönesans sanatının ve onun en bilinen simgesi olan *Mona Lisa*'nın mı bu tutulmaya sebebiyet verdiğini düşündürür. Maleviç'in kupürün üzerine yapıştırdığı etikette, Néret'nin aktardığına göre 'kiralık daire' yazmaktadır. (Néret, 2003, 41)



Şekil 3.32: *Mona Lisa'lı Kompozisyon: Moskova'da Kısmi Güneş Tutulması*, 1915 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 54 cm, (özel koleksiyon)

Maleviç bu eserle bir anlamda Duchamp'ın beş yıl sonra *Mona Lisa*'nın resminin basılı olduğu bir kartpostal üzerine kurşun kalemle bıyık çizdiği hazır yapım eserini de (şekil 3.33) öncelemiş olmaktadır.



Şekil 3.33: Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919, Da Vinci'nin Mona Lisa'sının kartpostalı, sanatçı tarafından bıyık, keçi sakalı ve isim eklenmiş, 19.7 x 12.4 cm, (Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia)

Maleviç süprematizmin başlangıcını çeşitli metinleri, mektupları ve konuşmalarında 1913 yılına dayandırmıştır. Maleviç'in aralarında kavramsal bağ olan bir dizi resme başladığında, diziyi tamamlamadan sergilemediği, bu nedenle her yeni girişiminin seyirci önüne bir ila birkaç yıl sonra çıktığı bilinmektedir. Maleviç mantıkdışı eserlerini 1915 Şubat-Mart aylarında Petrograd'da düzenlenen İvan Puni'nin finanse ettiği *İlk Fütürist Sergi: Tramvay V*'de teşhir etmiştir. Bu eserler arasında, *Besteci M.V. Matyuşin'in Portresi*, (şekil. 3.28) *Moskova'da Bir İngiliz, Havacı ve Tramvay Durağındaki Kadın*'in (şekil.3.31) olduğu bilinmektedir. Aynı yıl bitmeden de süprematist eserlerini sergileyecektir. Buradan hareketle Maleviç'in birçok süprematist tuvalinin, bu mantık-dışı eserlerle birlikte yapılmış olduklarını düşünmek yanıltıcı olmayacaktır. *Mona Lisa'lı Kompozisyon*'daki süprematist biçimlerin mevcudiyeti de bu olasılığı pekiştirmektedir.

Bu sergiye katılan diğer sanatçılar arasında *Kabartma Resimler* ile Tatlin, kübist resimleri ile Puni, Maleviç'in *UNOVIS*'te çalışma arkadaşları olacak olan Popova ve Udaltsova, kübo-fütürist eserleri ile Rozanova ve Altman, Ivan Klyun ve Aleksander Exter sayılabilir. Maleviç üretiminde çok farklı bir noktaya ulaşmış olsa da halen kübo-fütürist çevrenin içindedir.

3.2. Güneşe Karşı Zafer Operası ve Süprematizm

3.2.1. Güneşe Karşı Zafer operası

3.2.1.1. Güneşe Karşı Zafer operası ve Uspenskiy'in *Tertium Organum*'u ile bağlantısı

1913 yılında Maleviç'in sahne dekorunu ve kostümlerini tasarladığı, müzikleri Matyuşin tarafından bestelenen, prelüdünü Hlebnikov'un ve sözlerini Krucheniyh'in yazdığı fütürist opera *Güneşe Karşı Zafer (Pobeda nad solnstem)*, Maleviç'in kübo-fütürizmden süprematizme geçişinin dönüm noktasını oluşturmaktadır. Bu eser için yaptığı tasarımlar, birçok süprematist resmi ve konstrüksiyonu için temel oluşturmuş olmanın yanında, Maleviç'in süprematizmin doğuşunu 1913 yılına dayandırmasının doğruluğunu kanıtlamaktadır. Opera, 1913 yılı sonlarında Sen Petersburg'daki Luna Park Tiyatrosu'nda 3 ve 5 Aralık gecesi, *Mayakovski'nin Vladimir Mayakovski: Bir Trajedi* adlı 2 ve 4 Aralık gecesi oynanan eseri ile dönüşümlü sahnelenmiştir¹. Milner, iki gösteriyi bir arada duyuran afişte, gösterilerin dünyada ilk olarak yapılan fütürist tiyatro prodüksiyonları olduğu iddiasının yer aldığını belirtmektedir. (Milner, 1996, 89)

Hlebnikov'un prelüdü zamanda yolculuğa, yeniden dirilmeye ve büyüye göndermeler yapmaktadır. Krucheniyh'in yazdığı libretto anlamsız, tuhaf sözcüklerden oluşmaktadır.

Güneşe Karşı Zafer iki bölümdür; ilk bölüm güneşin zapt edilmesini, ikinci bölüm ise güneşe karşı zafer kazanıldıktan sonra yerleşilen Ülke 10'daki yaşamı anlatmaktadır. Güneşin nihai biçimde tutulması, gün ve mevsim dönümlerinin ortadan kalkması, zamanı ölçmenin geleneksel yollarının terk edilmesi anlamına gelir. 1. perde 3. sahnede güneşin cenazesi betimlenir, bu sahnede arka perde olarak Maleviç'in tasarladığı bir siyah kare kullanılmıştır.² (Golding, 2000, 64) Güneşin temsilî tabutunu taşıyan *Cenaze Kaldırıcı*'ların (şekil.3.34.) kostümlerinin üst kısmı siyah kareden oluşur.

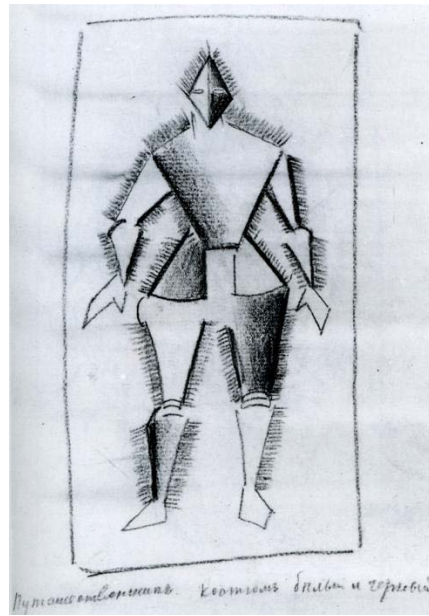
¹ Opera 6 Şubat 1920 tarihinde, *UNOVIS* Vitebsk'te Lissitzki'nin girişimleri ile tekrar sahnelenmiştir. Bu prodüksiyonda sahne tasarımını Vera Elmolvea yapmıştır. 1980 yılında bu opera, müziğin, Maleviç'in bazı tasarımlarının ve metnin eksik olmasına karşın Los Angeles County Sanat Müzesi girişimi ile Robert Benedetti prodüksiyonu ile bir defa daha sahnelenmiştir.

²Ancak bu dekor günümüze ulaşmadığı için, yazışma ve belgeler sayesinde varlığından söz edilebilmektedir.



Şekil 3.34: Güneşe Karşı Zafer'den Cenaze Kaldırıcı, 1913, kağıt üzerine kurşun kalem, 27 x 21 cm, (Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi, Sen Petersburg)

Eserde iki fütürist güçlü adam ana karakterleri oluşturmaktadır. Bu karakterlerden birisi zaman içinde seyahat eden güçlü bir kişilikken, (şekil 3.35.) diğeri geçmişin sürekli ağlayıp sızlanan bir temsilidir. Karakterler tek boyutlu kişiliklerdir, yukarıda belirtilen kişilik özelliklerinden başka herhangi bir özelliğin iması yapılmaz. Ülke 10'da, ikinci bölümde geçmiş unutulmuştur ve onunla birlikte anılar, hatalar ve yalvarışlar da yok olmuştur.



Şekil 3.35: Zaman Gezini, 1913, kağıt üzerine kurşun kalem, 27.2 x 21.3 cm, (Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi, Sen Petersburg)

Ülke 10'da zaman hem geriye hem ileriye doğrudur, bütün yollar aynı yönlerden gelir. Bu, Uspenskiy'in sözünü ettiği geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir arada bulunduğu, doğrusal değil, uzamsal olan zaman kavrayışına bir referanstır.

Karakterlerden biri, Hlebnikov'un kuramına istinaden sadece ünlü seslerle konuşur, Hlebnikov'un kuramında bu zaman ve uzayın dilidir, *zaumny*, aklın ötesinde bir dildir. (Railing, 1990, 11) Hlebnikov bunu 1913 Şubat'ında yayınladığı fütürist kitabı *Yargıçlar İçin Bir Tuzak II*'de yer alan şu sözlerle açıklamaktadır.

Bizler isimleri (esasnda bizden önce yapıldığı gibi) sadece sıfatlar yolu ile karakterize etmeyiz, bunun yanında tek tek harfler ve sayılarla olduğu kadar konuşmanın diğer kısımları ile de karakterize ederiz. (...) Bizler ünlüleri uzay ve zaman (yön karakteri); ünsüzleri renk ve koku olarak düşünürüz. (akt. Milner, 1996, 71)

Hlebnikov'un bu sözleri, Uspenskiy'in konvansiyonel mantıkla, kavramlar mantığı ile bağlantılı gördüğü, o mantık sisteminin dayandığı dile yönelik bir eleştiridir. Hlebnikov, bu sözleri yazdığı zaman dil ve etimoloji üzerine araştırmalar yapmaktaydı ve hiyerogliflerden esin alarak kurguladığı sembollere dayanan bir alfabenin temelini oluşturduğu bir evrensel bir dil yaratma projesi üzerinde çalışıyordu. Hlebnikov ve Kruçeniyh, birlikte yazdıkları 1913 tarihli *Olduğu Gibi Sözcük (Slovo kak takovoe)*¹ metninde harfin bir çeşit mühür olduğunu, yazı karakterinin, müsveddedeki el yazısı tipinin de özerk bir niteliği olduğunu, bu nedenle müsveddenin basılı eser kadar hatta belki daha da önemli olduğu savını ortaya atmışlardır. Kelimenin değeri nasıl anlamı ile sınırlı değilse, tınısı ile ve ayrıca 'olduğu gibi' de değeri varsa, bu harf içinde geçerlidir; yazı karakteri, harfin formunu oluşturan kıvrımlar, çizgiler, sesletildiğindeki tınısı, yazan elin uygulaması, hepsi harfin ayrı bir değeridir. İkili bu savlarını metni el yazısı halinde yayınlayarak desteklemişlerdir.

Kruçeniyh *Üç*'te yayınladığı *Sözcükle Yeni Yollar (Novye Puti Slova)* makalesinde sözcüğün anlamdan daha geniş olduğunu, her harfin, her tınının kendi ilişkisine haiz olduğunu, bu nedenle anlamın yadsınması ve yazının sözcük-fikirlerle oluşturulması gerektiği, çünkü anlamların ve sembollerin araçlardan başka bir şey olmadığı, Rus fütürist şairler olarak duyuyüstü, evrensel-tümel bir dil yarattıkları iddiasında bulunmuştur. (akt. Compton, 1976, 578) Bu tam da yukarıda sözünü ettiğimiz Uspenskiy-vari bir tavidir: Mantığın, kavramın ve o kavramı besleyen anlamın, sözcüğün aracılık niteliğinin reddi. Ancak sözcüğün bu şekilde, kendine yeten bir şey olarak ele alınışı kendilerini "sözcüğün yapıcıları" olarak adlandıran Hlebnikov ve

¹ *Slovo* sözcüğü hem sözcük hem de harf anlamına gelmektedir. Bu nedenle metnin ismi ve içeriği hem sözcük hem de harf bağlamında ele alınmalıdır.

Kruçeniyh'a özgü değildir. Mayakovski ve David Burlyuk başta olmak üzere fütürist şairlerin ortak savıdır.¹

Kruçeniyh'ın aynı metinde Uspenskiy'in, içinde bulunduğumuz anda ruhsal yaşamımızın üç temel biriminin duyu, algı ve kavrayış olduğu, dördüncü bir birim olan yüksek sezgiye ulaşmanın başlangıcında olduğumuz savını doğrudan alıntılması (Compton, 1978,102) Uspenskiy'in fikirlerinin onlar üzerindeki etkisinin dolayimsız bir kanıtıdır.

Güneşe Karşı Zafer'in sonunda bir dizi gerçeküstücü imgenin sunulmasının ardından, geleceğin temsilcisi olan sporcular (şekil 3.36.) sahneye girip şarkı söylemeye başlayınca, bir başka fütürist öge olan bir uçak sahneye çarpar, ancak pilot/gezgin zarar görmemiştir. Oyun güçlü fütürist adamların 'dünya yok olacak ama biz sonsuzuz' sözleriyle sona erer. (Douglas, 1994, 17-20)

Güneşe Karşı Zafer, kartonpiyer kostümleri, perdeleri, librettosu, müzikleri ve ışık oyunları ile ilk bütüncül sanat eseri olarak düşünülebilir: Geleceğin dünya tasavvurunu anlatmak üzere kurgulanan bir eser. Bu bağlamda Uspenskiy'nin "geleceğin dilinde ilk deneyimlerimizi edinme aracı olarak sanat" kavramının bir karşılığını sunar. (Uspenskiy, 2004, 83)

Nitekim Kruçeniyh'ın kesilmiş sözcükleri, bu sözcük parçalarını karmaşık kombinasyonlar haline getirmesi, Matyuşin'in Schönberg'i² izleyen atonal müziği,

¹ İtalyan fütüristlerinin "görsel şiirleri" de ortak bir kavrayışa dayanmaktadır. Bu girişimleri ile İtalyan ve Rus fütüristler üç yıl sonra Zürih'te Hugo Ball'ın başını çektiği dadacı gösterilerde sözcüğün aynı biçimde değerlendirilmesi ve seslerden, tınılardan, Rus fütürist deyimini ile anlamdan bağımsız sözcük-fikirlerden oluşan şiirlerin sunulması ile ortaya çıkan dadacı şiir anlayışını da öncelmiş olurlar. Rusya'nın bu dönemde Fransa dışındaki Avrupa ülkeleri ile büyük bir kültürel alışverişi yoktur. Sözcüğün tınısı ile yaratılan şiir kavrayışından yola çıkılarak meydana getirdiği *Tınılar* dizisinden *Görmek* adlı şiiri de 1912 Aralık ayında *Yaygın Beğeniye Bir Tokat*'ta yayınlanmış olan Kandinski'nin Rus olmasından dolayı *Mavi Süvari* grubu ile olan temas nispeten zayıftır ve istisnaidir. Bir yıl geçmeden patlak verecek savaş 1918'e kadar bu teması bütünüyle koparacaktır ve Lissitzki'nin 1920-21 yıllarında gerçekleştireceği gezilere dek güçlü bir bağlantı kurulmayacaktır. Dolayısıyla Rus fütürist şairlerin dadacılara esin olması ihtimal dahilinde görünmemektedir. Ancak Marinetti'nin ilk görsel şiiri olan *Zang Tumb Tuuumb Adrianopoli 1912*'yi, bir dizi konferans vermek için Ocak-Şubat aylarında Rusya'yı ziyaret ettiği ve Rus fütüristlerle temasa geçtiği 1914 yılında yayınlaması Marinetti'nin Ruslar'dan esinlenmiş olabileceği meselesini tartışmaya açmaktadır.

² Arnold Schönberg'in ilk atonal kompozisyonları, bestecinin Viyana'da yaşadığı 1909 yılında bestelenmiştir. Matyuşin'in bu kompozisyonları dinlemiş olması olasılık dışı olmakla beraber, dönem Rusya'sında Avrupa kökenli her tür avangart sanat hareketine yönelik güncel yayınların çokluğu, bu alanda Rus diline yapılan çevirilerin çokluğu ve çabukluğu, Schönberg'in arkadaşı olan ve onun müziğinden esinlenerek *Sarı Tını* gösterisini meydana getirmiş ve teatral etkinliğin metnini ve notalarını 1912'de *Mavi Süvari Almanacağı*'nda yayınlamış olan Kandinski'nin ülkesinden uzak olmasına karşın, Rus avangard çevresi ile temasını sürdürüyor olması, Matyuşin'in Schönberg'in üretiminden ve fikirlerinden haberdar olduğu olasılığını da akla getirmektedir.

sahne ışıklandırmasının efektler yaratmakta kullanılması yeni bir zaman formu yaratma amacındadır. (Compton, 1976, 580)



Şekil 3.36: Geleceğin Sporcusu, 1913, kağıt üzerine kurşun kalem ve suluboya, 53.3 x 36.1 cm, (Devlet Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Compton 1976 tarihli makalesinde operanın sahnelenişine tanık olmuş olan yazar ve şair Benedikt Livşits'in ışık oyunlarından söz ettiği bir bölüm aktarmaktadır. Livşits burada ışık oyunlarının gövdeleri ayrıştırdığını, parçaladığını, çünkü Maleviç için bu gövdelerin resimsel uzayda tam bir ayrışmayı arzulayan geometrik gövdeler olduğu yorumunu yapmaktadır. Compton *Güneşe Karşı Zafer*'de kullanılan ışığın dönem için çok yeni olduğunu ve spotların tek bir kaynaktan yönetilebildiğini belirtir. Görsel efekt yaratmakta kullanılan üç renk kırmızı, yeşil ve sarıdır, örneğin giysisi yeşil-siyah ve tek eli kırmızı olan "kötü niyetli kişi"nin (şekil 3.37) üzerine yeşil ışık doğrultulunca bu figür kırmızı eli dışında kaybolmaktadır. (Compton, 1976, 580) Bir

figürün sahnede ödevini yerine getirirken, birdenbire geride tek elinden başka bir şey kalmayacak şekilde ayrıştırılması, üç-boyutlu maddenin, bununla beraber üç boyutlu 'ben'in de ayrıştırılmasıdır.



Şekil 3.37: Kötü Niyetli Kişi, 1913, kağıt üzerine kurşun kalem, 27 x 21 cm, (Devlet Tiyatro ve Müzik Müzesi, Sen Petersburg)

Maleviç 1915'te opera'nın ikinci defa sahnelenmesi gündeme gelince Matyuşin'e şöyle yazmıştır:

Zaferin kazanıldığı oyun için perde tasarımlarımı kullanacak olursan minnettar olurum. (...)
Bu çizimin (ya da tasarımın) resim için büyük önemi olacak; bilinçsizce yapılmış olan şimdi olağanüstü bir tohum taşıyor. (aktaran Harrison, 1994, 236)

Maleviç şüphesiz burada, güneşin ölümünün, arkasında gerçekleştiği siyah kare ile tasarlanmış perdeden söz etmektedir. Bu perdeyi bilinçsizce yapmış olduğunu itiraf etmesi, sezgisel duyum diye adlandırdığı bilinç biçimine işaret etmektedir. Onun kübizmi ve fütürizmi terk etmesinin nedenlerinden biri de, bu sanat hareketlerinin,

Maleviç'in altbilinç ya da üstbilinç¹ dediği bir bilinç biçiminin sezgisel mantığını kavrayamamış olmalarıdır. Şayet bu sezgisel duyumun ayırdına varmış olsalardı, sanatçı olarak, resmi faydacı aklın cenderesinden tamamı ile çekip almaları, nesnesizliğe, kendi bağımsız varlığına ulaştırmaları gerekirdi. Ancak onlar bir şekilde, bilinçli ya da bilinçsiz, nesneyi parçalamayı ve hareketi ifade etmeyi başarmışlardır.

Bilinçli ya da bilinçsizce, bu yapıldı; hareketin ya da izlenimlerin betimlenmesi uğruna şeylerin bütünlüğü bozuldu. (...) Bu yıkımın altında yatan, temelde nesnelere hareketinin betimlenmesi değildir, bu yıkım, ancak saf resimsel cevhere ulaşmak için gerçekleşti; yani nesnesiz yaratıya ulaşmak için. Nedenselliğin aşılmasıyla, fütüristler sezgiyi bilinçaltı kavramı olarak açıkladılar. Bununla beraber, resimlerini sezginin bilinçaltı biçimlerinde yaratmadılar, yararçı aklın biçimlerini kullandılar. (...) Sanatta sezgisel olanı, nesnelere yönelik arayış duyumumuzun hedefi olarak kavramanın gerekli olduğu kanısındayım. (...) Fakat, faydacı aklın talimlerine alışkın olan bilinç, nesnelere dünyasının yıkımına rehberlik eden duyumla uyumlu değildir. Sanatçı, bu amacı anlamadı ve bu duyguya boyun eğerek bilince ihanet etti ve biçimi bozdu. Yararçı aklın yaratışı belirli bir amaca sahiptir. Ancak sezgisel yaratının böyle bir amacı yoktur. Biz şimdiye kadar sanatta, sezginin böyle bir tezahürüne sahip olmadık. Sanatta bütün resimler, yararçı bir düzenlemenin yaratıcı biçimlerinden meydana geldi. Bütün doğacı resimlerdeki biçimler, doğada bulunduğu gibidir. Bununla beraber, sezgisel biçim hiçlikten meydana gelmelidir. Aynı yöntemle, gündelik yaşamın şeylerini yaratan bu akıl, onları hiçlikten alır ve kusursuzlaştırır. (...) Sezgi, bilinçli olarak yeni biçimler yaratan yeni akıldır. (Bowl,1976, 128)

Maleviç'in bu 'sezgisel bilinç' kavramı kökenini Uspenskiy'in *Tertium Organum*'unda alıntılıdığı Dr. R. Bücke'nin kozmik bilinç ya da yüksek sezgi dediği kavramdan alır. Bücke'nin kuramına göre her birey, insanın kendini dış dünyadan ayırmasını sağlayan bir öz-bilince sahiptir. Kozmik bilinç ise yaşam ve evrenin düzeninin bilincidir, öz-bilince sahip olan insan ancak bir zihinsel aydınlanma yoluyla bu bilince ulaşabilir. Havacılıkta ilerleme yoluyla gökyüzünün fethi, bireysel mülkiyetin ortadan kalkması bu bilinç düzeyini sağlamak için gerekli dış koşullardır. Bu bilince ulaşılması ile bilinen dinler ortadan kalkacak tek ve yeni bir din doğacaktır. Duyular, algılar, imgeler, kavramlar ve dil öz-bilinci oluşturan unsurlardır. Kavram üstü bir zihnin elemanları ise sezgilerdir. Bu kozmik sezgiler bütün önceki duyum, algı, kavram ve deneyimlerin bir birliğidir. Fenomenlerin dünyasının kavramlarını aşan bir zihin kozmik bilince ulaşacak ve muhtemelen başta dehşete düşecektir. Karşılaştığı bilinç, bilinçsiz, katı, ölü maddeden ibaret olmayan,

¹ Maleviç ifade etmek istediği kavramı adlandırırken kararsızdır, 34 *Çizim* albümünün içindeki *Süprematizm* ve *Nesnesiz Dünya* metinlerinde bu iki terimi sıklıkla yan yana kullanmaktadır.

bütünüyle gayri-maddi, tinsel ve canlı bir kozmosun bilincidir, orada her şey canlıdır. Bu bilince eren kişi dört boyutlu uzayı anlamaya başlayacaktır, bir sonsuzluk duyumuna sahip olacaktır ve dehşeti geçtikten sonra sonsuzluğun tadına varacaktır.¹ (Uspenskiy, 2004, 311-320)

Maleviç bu dört boyutlu algıyı kendi sanatının nesnesiz algısı ile denk görür, sanatta nesnesizliğe ulaşmakla kozmik gerçeklikte üstün bilincin alanına ulaşmanın süreci özdeşdir. Çünkü;

Nesnesiz sanatın doruklarına tırmanmak çetin ve zahmetlidir. (...) bununla beraber mutluluğu getirir. Aşına olunan ufak ufak geri çekilir. (...) Nesnelere dünyasının konturları her dakika biraz daha silinir ve aynı şey figüratif kavramların dünyasında da süregelir –sevdiğimiz ve onlarla yaşadığımız her şey kaybolur. (Maleviç'ten akt. Drutt, 2003, 35)

Maleviç'in bu sözlerinde kullandığı terimlerin ve ifade üslubunun Uspenskiy'le ortaklığı açıkça ortadadır. “Ufak ufak geri çekilen” ve “kaybolan” şeyler tam da Uspenskiy'in dört boyutlu dünya ile karşılaştığımızda unutacağımız eski dünya ile kastettiği şeydir.

Bu sezgisel-kozmetik bilinç kavramı Maleviç'in *Nesnesiz Dünya*'sında (*Mir kak bespredmetnost*) altbilinç ya da üstün bilinç olarak işaret edilen kavramdır. Süprematizmin nesneciliğin anlamsız, bilinçli zihnin kavramlarını değersiz olan bir noktaya, kendisinin ise onun aracılığı ile kavramı aşarak, duyuma, nesnesiz duyumun ruhu ile dolu bir çöle ulaşmış olduğunu (Malevich, 2003, 67-68) belirtir. Bu çöl bir anlamda kozmik bilince ulaşan kişinin önünde bir anlık dehşet yaşadığı sonsuzluktur. Süprematist tuvalin beyaz zemini ile simgelenen sonsuzluktur, kozmostur.²

Maleviç'in sezgi sözcüğünden anladığı, bilindik anlamı ile bir araca, mantıksal bir ön hazırlığa gerek kalmadan, doğruyu dolaysız olarak kavrama yetisi, güdümlü düşünmenin, usavurmanın tersine güdüsel bir dolaysız kavrama durumu değildir. O çok başka bir şeyi kast eder, bu bağlamda onun sezgisi, binlerce yıldır kolektif altbilince yerleşmiş olan bütün birikime dayanarak, onun üzerine özbilincini ve dış

¹ Bücke, Aziz Pavlus, Hazreti Muhammed ve Walt Whitman'ı bu bilince ermiş olan kişiler olarak zikretmiştir.

² Uspenskiy ve Maleviç'in kullandıkları dilde sıklıkla aynı terimlere başvurdukları görülür. Maleviç 1927 yılında Bauhaus kitapları arasında yayımlanan *Nesnesiz Dünya* manifestosunda beyni ayna olarak nitelendirirken (Malevich, 2003, 18), Uspenskiy, beynin üç boyutlu dünya kesitimizde ruhsal yaşamı yansıtan bir ayna olduğunu söyler. Ayrıca beyni kendini bize anlık olarak gösteren ruh bölümünün geçtiği bir zoraki prizma olarak niteler. (Uspenskiy, 2004,183) Maleviç sanat eserini öznel beynin prizmasından görülen fenomenin betimi olarak açıklarken (Malevich, 2003,40) süprematizmin nesneci betimi, yaşamı saf sanatsal duyumun prizmasından görmek için terkettiğini dile getirir. (Malevich, 2003, 84)

dünyanın kavrayışını geliştiren, uslamalarla kendinin ve dış dünyanın analizini yapan insanın bunların da üzerine çıkararak, bir bütün olarak varoluşu ve kozmosu, bu bütüncüllüğü içerisinde ve anlamların 'etkinliği' ile idrak etmesi sonucunda, özbilincin ve benin öznelliğini, gereksinimlerini ve zaafalarını da aşarak geliştirdiği bir kavrayış biçimidir. Bireysel bilinci, kolektif alt bilinci ve kozmik düzenin yasalarının kavrayışını bir arada gerektiren bir durumdur. Bu niteliği ile, sezgi kavramının içkin bir niteliği olan gayri-entelektüellikten ziyade bütünüyle entelektüel bir edimdir.

Maleviç 1916'da Matyuşin'e yazdığı bir mektupta süprematizmin yeni bir din bilincini işaret ettiğini, bir öğretiyi ortaya koyduğunu dile getirir.

Sanatta yeni İncil (...) İsa dünyada göğü gösterdi, uzaya bir son koydu ve iki uç nokta, iki kutup koydu (...) Bize gelince, biz binlerce kutbu geçiyoruz (...) Uzay bir gökten fazlasıdır, daha güçlü ve kudretlidir; bizim yeni kitabımız ıssız, denetimsiz uzayın öğretisidir. (akt. Gurianova, 2003, 58)

1920'de felsefeci ve alim Mikhail Gershenzon'a yazdığı bir mektupta ise dinsel dünyaya geri döndüğünü, tinsel dünyaya bakmak için kiliselere gidip azizleri seyrettiğini, bunun nedenini dinlerin değişimi için zamanın geldiğini hissetmesine bağladığını dile getirmiştir. Ona göre resim süprematizmde nasıl saf edim biçimine gittiyse, dinlerin dünyası da saf edim dünyasına gitmektedir. Maleviç mektuba şöyle devam eder.

Bütün azizler ve peygamberler tam da bu edimle harekete geçirildiler, ancak onlar onu idrak etmeye kadir değillerdi, her şeyde amaç ve anlam gören akılla engellenmişlerdi ve dinsel dünyanın her edimi akli parmaklıkların bu iki duvarına çarptı. (Marcadé, 2003, 55)

Bu parmaklıklar kuşkusuz Matyuşin'in Üç'te sözünü ettiği parmaklıklardır. Amacın ve anlamın, yani irade ve kavramın egemen olmadığı din tasavvurunun, Bücke'nin "gayri-maddi, tinsel ve canlı bir kozmosun"un, saf edimin dinidir. Üç boyutlu algıya bağlı aklın üstünde olan yüksek sezginin gösterdiği dolayimsız bir edimin, sonsuzluğu idrakin, dahası sonsuzlukla bir olduğunu idrakin¹, kişinin her şeyle bir olduğunun, "her şeyin bir olduğunun"² sonucunda doğan saf inançtır.

Maleviç'in *Sanatçı, Sonsuzluk, Süprematizm* başlığı altında toplanmış olan yazılarında geçen şu ifadesi onun bu tavrına iyice açıklık kazandırmaktadır.

¹ Maleviç *Tanrı Devrilmedi*'de insanın kafatasının bir kosmos olduğunu söyler. (akt. Néret, 2003, 66)

² Uspenskiy, 2004, 262

Kendim hakkında böyle düşünüyorum, benim her şey olduğumu ve benden başka hiçbir şey olmadığını; gördüğüm her şeyin bu olduğunu, çok cepheli, çok düzlemliliğini, kendimi gördüğümü söylerken, kendimi ilahlık katına yükseltiyorum. (...) Dünyalar benim bilincimde yaratıldığından, her şeyin başlangıcı benim. Tanrı'yı arıyorum. Kendi içimde kendimi arıyorum. (akt. Smith, 1998, 161)

Maleviç'in kendine bu üstün niteliği, Tanrı oluşu atfetmesinin en büyük nedeni, ne maddeci bir ateist oluşu ne de anarşist çevreye yakınlığıdır.¹ O bir yaratıcı, bir sanatçı olarak kendinde bu niteliği bulur. O yaratıya bilimsel-formel yaklaşımı bilinçli zihnin, estetik-sanatsal yaklaşımı üstünbilinçli zihnin alanında görür. (Malevich, 2003, 39) Bu Uspenskiy'le hemfikir olduğu meselelerden biridir. Uspenskiy, sanatçının doğuştan durugörür olduğunu, kozmik bilinci açığa çıkarmak konusunda doğal bir avantaja sahip olduğunu, sezgiye sahip olduğunu, bu nedenle de yüksek boyutlara çıkıp üstün insan olma becerisine haiz olduğunu düşünür.

Sanatta biz geleceğin dilindeki ilk deneyimlerimizi edinmişizdir. Sanat ruhsal evrimi öngörür ve onun gelecekteki biçimlerini haber verir. (Uspenskiy, 2004, 83)

Fenomenler dünyası sanatçılar için ancak bir araçtır –ressamlar için renkler ve müzisyenler için sesler olarak- noumenler dünyasını ifade etmek için bir araç. Gelişimimizin mevcut aşamasında sanat kadar, nedenler dünyasının bilgisine (ulaşmak için) bir araç olan, bu denli güçlü hiçbir şeye sahip değiliz. (...) Sadece bir sanatçının ruhu olarak adlandırılan araç, noumenlerin fenomenlerdeki yansımaları duyabilir ve anlayabilir. Sanatta okültizmi –yaşamın gizli yanını- etüt etmek zorunludur. Sanatçı bir durugörür olmalıdır: Diğerlerinin görmediğini görmelidir (...) diğerlerinin kendi başına göremediğini, ancak kendisinin gördüğünü onlara gösterme gücüne sahip olmalıdır. Sanat bizim gördüğümüzden daha fazlasını ve ilerisini görür. (Uspenskiy, 2004, 161-162)

Maleviç 1922'de *UNOVİS* tarafından yayınlanan kitabı *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise, Fabrika (Bog Ne Skinut: Iskusstvo, Tserkov, Fabrika)*'da bu aklın parmaklıklarına hapsedilmiş dini eleştirir. O dinin ibadet mekânının kilise ya da fabrika olması fark etmez. Her iki mekânda da şehitler veya kahramanların portreleri payeye göre sıralanmış bir biçimde duvarları süslemektedir. Bu iki mekânın bu biçimde düzenlenmesi arasında hiçbir ayırım görmez Maleviç; mesele aynıdır, amaç aynıdır ve gaye Tanrı arayışıdır. (akt. Petrova, 2003, 93)

¹Bu mesele 3.2.1.2. *Güneşe Karşı Zafer Operası*'nın Bakuninci anarşist düşünce ile benzerlikleri bölümünde, Bakuninci anarşizmin Maleviç'in sanatı ile bağlantısının tartışılırken ele alınacaktır.

Maleviç bir yandan üstün ve bağımsız bir aklın dinini kurgulayıp savunurken, diğer yandan üzerinden beş yıl geçtikten sonra, hayal ettiği özgürlüklerin, her yurttaşa tanınacak eşit hakların ve daimi bir ilerlemenin hayalini kurduğu devrim öncesi ve sonrası döneminden farklı olarak düşünüyordu kurduğu toplum biçiminin gerçekleşeceğine yönelik inancını kaybetmeye başlamıştır. Bunda kuşkusuz proleter kültürün, hasmı Tatlin'in 'faydacı' eserlerini onun süprematizmine tercih etmeye başlamış olmasının etkisi büyüktür. Ancak hayal ettiği eşitlikçi ve özgürlükçü toplumun yerini her edimin, her üretimin, verilen her dersin giderek daha fazla denetlendiği ve bütün sistemini yararçı, işlevsel meseleler, makineleşme ve proleter kültürü üzerine kurmuş olan bir sistem, onun için bir Tanrı'nın diğeri ile yer değiştirmesi anlamına geliyordu. Yine gözetleyen, yine denetleyen ve hesap soran bir Tanrı vardı ve sürekli yüceltiliyor, onun için peygamberler, azizler yaratılıyordu. ¹

3.2.1.2. Güneşe Karşı Zafer operasının Bakuninci anarşist düşünce ile benzerlikleri

Kazimir Maleviç yaşamı boyunca hiçbir zaman açık bir biçimde anarşist felsefenin ve yaşam görüşünün bir kuramcısı, propagandacısı ya da militanı olmamıştır. Ancak hem politik duruşu hem dünya görüşü anarşist kuram ve söylemlerden belirli ölçülerde etkilenmiştir, sanat kuramının ve üretiminin değişik dönemlerinde de çeşitli anarşist kuramların izlerine rastlamak mümkündür.

Güneşe Karşı Zafer operasında sahnelenen güneşin ölümü, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, geçmişin reddedilmesine ve terk edilmesine yapılan bir çağrı, fütürist insanların sıfırdan başlayarak inşa edecekleri bir gelecek tasavvurunun göstergesidir. 1914 tarihli eseri *Kısmi Tutulma*'da (Şekil 3.32) Mona Lisa'nın üzerine çarpı işareti koyması da bu geçmişe, yerleşik değerlere meydan okuma ve onları yıkma arzusu ile bağlantılıdır. Maleviç'in, Hlebnikov ve Kruçenyh'la birlikte kurguladıkları, zaumny (akıl-ötesi) gerçekçilik ve mantıkdışıılık, yine daha önce belirttiğimiz gibi, yerleşik değerlerin, geleneksel mantığın reddini ifade etmektedir.² Onlar var olanı reddetmekle kalmayarak, *Güneşe Karşı Zafer* Operası yoluyla geleceğin dünyası tasavvurunun gerçekleşmesi için mevcut dünyanın yıkılmasının elzem olduğunu

¹ Bu tartışmaya, Maleviç'in figüratif süprematist eserlerinin inceleneceği bir sonraki bölümde devam edilecektir.

² Hatta Hlebnikov kurguladığı yeni bir görsel alfabe ile yerleşik dilleri ve alfabeleri reddetme noktasına kadar gitmiştir.

savunmuşlardır. *Güneşe Karşı Zafer*'in sahne perdesinde doğmuş olan süprematist *Siyah Kare*'de, (Şekil 3.38) güneşin ölümünde simgelenen sıfır noktasına dönülmesi arzusu, önemli anarşist kuramcılardan¹ Mihail Bakunin'in (1814-1876) kuramında ağırlıklı bir biçimde yer bulan yıkım tutkusundan izler taşımaktadır.²

Ancak Maleviç var olanı yıkmaktan, mevcut akli ve mantığı reddetmekten söz ederken, insanı varlığına dayanak olan moral değerlerden bütünüyle soyutlamak şöyle dursun, insanı bireysel ve toplumsal mutluluğa ulaştıracak değerlerin, özellikle de bireysel özgürlüğün, toplum yaşamında etkin kılınması kaygısını gütmektedir; bu bağlamda onun yıkım arzusu bir toptan reddedişe işaret etmez. Maleviç'in arzuladığı yıkım ve reddediş, yeniden kurmak ve bizi hakikate dolaysız bir biçimde ulaştıracak bir akıl ve mantık biçimini egemen kılmak amacına yöneliktir. Nietzsche'nin üstün insan tasavvurunu akla getiren, *Güneşe Karşı Zafer*'in başkişisi olan geleceğin güçlü insanı, bu yıkıntıların üzerine yeni dünyayı kuracak olan kimsedir. Bu anlamda Maleviç'in 1913-15 yıllarında sık sık sözünü ettiği bu yıkım, nihilist bir yok etme ve yadsıma değil, Bakuninci anlamda, yeniden inşa etmeye yönelik bir yıkımdır.

¹ Anarşizm tarihinde altı önemli kuramcıdan söz etmek mümkündür. William Godwin (1756 - 1836) Max Stirner (asıl adı Johann Kaspar Schmidt, 1806 – 1856), Pierre Joseph Proudhon (1809 - 1865), Mihail Bakunin (1814-1876), Peter Aleksandroviç Kropotkin (1842 - 1921), Lev Tolstoy (1829-1910) Godwin hem bireysel, hem kolektif akıldan yola çıkan, akılcılık ve aydınlanma kavramlarından türettiği bir anarşizm ortaya koymuş, Stirner “Biricik” adını verdiği bireyi egoyu her şeyin üzerine yerleştirdiği ve egonun yücelmesi ve çıkarını koruması için her tür yöntemi mübah gördüğü, bugün anarşizm sözcüğüne kaos ve şiddetle bağlantılı bireysel başkaldırı anlamını kazandıran bir kuram geliştirmiştir. Proudhon ise devleti ve özel mülkiyeti bütünüyle yadsıdığı, karşılıklılık olgusuna dayanan kolektif anarşist söylemin ilk adımlarını atmıştır. Stirner'in anarşizminin Maleviç'in etkileniminde hiçbir rolü olmadığı için, çalışmamızda Stirnerci anarşizme değinmemeyi uygun gördük. Godwin ve Proudhon'un kuramları ise meselemizle, Bakunin ve Kropotkin'in düşünce biçimlerinde etkili olmaları açısından dolaylı olarak ilişkilidir. Bu nedenle Godwinci ve Proudhoncu anarşizm, sadece Bakunin ve Kropotkin'in öğretileri içerisinde sentezledikleri hali ile ele alınacaktır.

² Maleviç'in bu “sıfır noktasına dönme” söylemi görünürde, 19. yüzyıl başlarından itibaren Rusya'da bazı kimselerce yaygın biçimde benimsenmiş olan Nihilizm akımının söylemine koşut bir biçimde algılanmaya açıktır. Rus edebiyatında dönemin önemli yazarları Turgenvey (*Babalar ve Oğullar romanında*) ve Dostoyevski (*Ecinniler romanında*) tarafından da konu edinilmiş ve edebi kurmaca yoluyla tartışılmış olan, Latince'de “hiç” anlamına gelen “nihil” sözüden türetilmiş olan Nihilizm veya Hiççilik, özünde var olan her şeyi, tüm inanç biçimlerini, gelenekleri, bütünüyle kurulu düzeni, tarihin başlangıcından beri insanoğlunun inandığı ve bağlandığı her tür değeri yadsıma prensibine dayanır. Nihilistler, tanrının varlığını, iradenin özerkliğini, bilginin olanaklılığını, geleneksel anlamda ahlakı ve tarihin mutlu sonunu, insanlığın ilerleyişinin iyiye, güzele doğru olduğu düşüncesini reddetmişlerdir. Bu yaklaşımın uzantısı olarak da nihilizm, toplumda yerleşik kuralların, kurumların, değer yargılarının ve ahlak kurallarının yadsınmasına varır. Ancak nihilistler var olanın yıkılmasını, yok edilmesini tasavvur ederken ve bütün yerleşik değerleri yadsırken, yeni bir oluşum veya insanoğlunun benimseyeceği yeni değerlerin tasavvurunu meydana getirmezler. Bir anlamda bireyi, varlığına dayanak olan her tür değerden soyundurup varlığın anlamsızlığına ulaştırırlar. Hem Turgenvey hem de Dostoyevski'nin romanlarında nihilist karakterlerini intihar eylemi ile buluşturması (*Babalar ve Oğullar*'da Bazarov ve *Ecinniler*'de Kirilov isimli karakterler intiharı deneyimlerler) bu anlamda nihilizmin yorumlanması açısından dikkat çekicidir.

Gençlik yıllarını bir Pan-Slavist milliyetçi olarak geçirmiş ve Slav uluslarının birliği için mücadele etmiş olan Mihail Bakunin, (Woodcock, 160, 165, 1996) Genç Hegelcilik'ten türettiği, sav ve karşı savın çatışmasının bireşime ulaştırılması sürecinden, sadece çatışmayı yani mücadeleyi tercih ettiği kuramında, karşıtların kaçınılmaz çatışmasından ileri gelen bir yok etme zorunluluğuna vurgu yapmıştır. Bakunin'in Hegelci diyalektikten türettiği diyalektiğine göre, insanın içgüdülerinin tutsağı olduğu dönem beşeri hayvanlık anlamına gelen olumlama dönemidir, düşünme melekesinin baskınlaşması ile insan olumsuzlama yani isyan dönemine gelmiştir. (Arvon, 46, 1966) Bakunin, düşünmenin ve isyanın insanda insani olanı var eden ve insani gelişiminin aşamalarını oluşturan unsurlar olduğunu, düşüncenin bilimi, isyanın özgürlüğü doğrduğunu vurgulamıştır. Bakunin'e göre insanın özgür düşüncesinin karşısındaki en önemli engellerden bir Tanrı olgusudur.¹ Devleti ve

¹ Bakunin şeytani ilk isyancı olarak nitelmiş, Adem ve Havva'nın bilgi ağacının meyvesini yemelerine ön ayak olmasının, insanın kendini, iyi ve kötüyü bilmesinin insani gelişimin ilk adımları olduğunu savunmuştur. Kitab-ı Mukaddes'ten, bu ilk günahın ardından, Tanrı'nın "insanın artık iyi ve kötüyü bildiği, böylece 'bizden' biri gibi olduğu, ölümsüz olmaması için, sonsuz yaşamın meyvesinden yemesinin engellenmesi gerektiği" (Tekvin:3:22) sözlerini alıntılararak, insan özgürlüğünün düşmanı olan kıskanç, despot ve bencil bir Yehova portresi çizmiştir. (Bakunin, 1998, 65-66) *Tanrı ve Devlet* adlı yapıtında sıklıkla Tanrı'nın insanı, can sıkıntısından dolayı ve kendine uşak, köle olması için yarattığını savunan Bakunin, idealist Tanrı tasavvurunun Tanrı'nın mutlaklığı savunusuna, buradan yola çıkarak bir eleştiri getirmektedir. Kendisine hizmet edecek ve onu sevgisi ile besleyecek kölelere ve onların sevgisine gereksinen bir tanrısallık, mutlaklıkta gereksinme söz konusu olamayacağından mutlak olmaz. Ayrıca teolojinin ve idealistlerin, insanın Tanrı suretinde yaratıldığı, insan ruhunun onun sonsuz tininden pay aldığı ve böylece sonsuz olduğu savunusundan yola çıkarak şu halde tanrısallığın, mantık gereği, madde gibi bölünebilir olduğuna, bölündüğünde ise parçaların birbirlerini sınırlandıracaklarına, böylelikle bütünden küçük parçaların ortaya çıkacağına, bu durumun maddeselliğin özelliği olduğuna dikkat çekmiştir. Sınırlı ve bölünebilen bir şey ne sonsuz ne de mutlak olacaktır. Şu halde sonsuz bir tanrısallık gibi sonsuz bir insan ruhu düşüncesi ve sonsuz bir şey sonlu bir şeyde içerilemeyeceğinden, bu mutlak madde-dışı, sonsuz ruhun, mutlak maddi ve sonlu bedende yer alması mantık gereği saçmadır, ruh maddenin yani bedenin bir üretimidir. Mutlak olanın, her şeyin karşısında ancak hiçlik söz konusu olabilir. Böylece hem teoloji hem de idealizm insanı hiçliğe indirgemektedir. (Bakunin, 1998, 100-104, 117, 138-139) İnsanın hiçliğe indirgenmesi de insan özgürlüğünün ve şerefının inkârı anlamına gelir (Bakunin, 1988, 88-89) Bakunin'e göre Tanrı olgusu zihinsel gelişim süreci içerisinde yetersizliğinin ve sonluluğunun ayırıcına varmış olan insanın bir icadı, insanın hayvansallıktan insanlığa geçiş sürecindeki bir üretimidir. O, kendi zihinsel etkinliğinin henüz bilincine varamadığı için kurgusal atıflarda bulunmuş, böylece zaman içerisinde kaba fetişten mutlak tanrısallığa ulaşmıştır. Tanrı düşüncesi köklü ve kolektif bir çılgınlık halini almıştır ve her çılgınlık gibi, yerleştiği insan beyninde, kolektif anlayıştan da beslenerek sonsuz bir güç kazanmıştır. Hristiyan tanrısallığı bu süreç içerisinde Yehova'nın bencilliğinin, Romalıların gaddar egemenlik anlayışının, yeni-Platoncuların metafizik dogmalarının harmanlanması ile meydana gelmiştir. (Bakunin, 1998, 118-123) Bakunin'e göre erken dönem Hristiyanlık, gücünü ezilenlerin, yoksulların, kadınların yanında olmasından dolayı kazanmıştır. Bu durum Hristiyanlığa ilk büyük kolektif proleter hareket olma özelliğini vermiştir. Ancak Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı kabulü, onun barındırdığı gizil gücün ayırıcına vararak onun karşısında dirençlerini kaybetmeleri sonucunda olmuştur. (Bakunin, 1998, 130) Bakunin tarihte kitlelerin inanç yoluyla nasıl baskı altına alınabileceğinin idrakine ilk varan kurumun Roma Kilisesi olduğunu savunur. (Bakunin, 1998, 92) Bakunin'e göre, insanın zihinsel gelişim sürecinde yansıma ve soyut tasarımlama melekeleri sayesinde ulaştığı Tanrı olgusu, dinsel kurumlaşma sürecinde en büyük sömürü ve zulüm aracı olmuştur. (Bakunin, 1998, 211)

kiliseyi birbiri ile bağlantılı, birbirlerini destekleyen ve güçlendiren kurumlar olarak gören Bakunin hemen bütün önde gelen anarşist kuramcılar gibi devleti, özel mülkiyeti ve Tanrı inancını reddetmiştir¹. Tanrı ve devlet isimli metninde Voltaire'in "bir Tanrı olmasaydı, bir tane bulunması gerekeceği, çünkü halkın bir dine gereksindiği ve dinin devlet için bir emniyet sübabı olduğu" yönündeki sözlerini aktaran Bakunin, ruhban sınıfının ve bütün kademeleri ve üyeleri ile devlet mekanizmasının, kapitalist sistemin varlığını sürdürmek ve onu güçlendirmek için var edilmiş araçlar olduklarını, dolayısıyla çoğunluğu sömürerek yaşayan ayrıcalıklı azınlığın bu sübaba dayanarak halkı sömürdüklerini, dinin bu sömürüyü haklı kılmak için bu dünyada çekilen acıların, öte dünyada ödüllendirileceği safsatasını bahane ettiğini, bu tür metafizik kandırmacalar yoluyla bu sömürüyü sürdürmenin en önemli ve güçlü aracının ise halkı cahil bırakmak olduğunu işaret etmiştir. (Bakunin, 1998, 69-71)

Kendisini ve yandaşlarını *devrimci materyalist* olarak adlandıran Bakunin, bu halkın bu cehaletten kurtulmasının iki adımı olduğunu düşünür: İlk adım bu düzeni ve kalıntılarını ortadan kaldıracak kitlesel isyanlar dizisi sonucu meydana gelecek bir toplumsal devrimdir, ikinci adım ise devrim sayesinde özgürlüğüne kavuşacak olan halkın, her tür sınıf ayrımının ortadan kalkması ile birlikte yararlanacakları eşit ve tam eğitim hakkıdır.² Bakunin'in 1869'da yayınladığı, dört bölümden oluşan ve *Tam Eğitim* başlığını taşıyan yazılarında aktardığına göre bu yeni eğitim anlayışı, itaat ve dindarlığa yönelik geleneksel eğitim anlayışının aksine, dinsel ve otoriteryan dogmalardan arındırılmış, cinsel, ataerkil, sınıfsal geleneklere dayalı geleneksel ahlakın bütünüyle reddedildiği, bireysel aklın gelişimine ve bireysel onur ve özgürlüğün kazandırılmasına yönelik olacaktır. Sınıfsal eşitsizliklerin temelini herkesin genel ve mesleki nitelikte eşit bir eğitimden yararlanamamasında gören Bakunin bu tabakalaşmanın yetenek ve zekâyâ göre değil, varsıllık düzeyine göre olduğuna işaret etmiştir.

Miras hakkının kaldırılmasını savunan Bakunin, miras hakkı ile gelen servetin kişisel emeğin sonucu olmadığından bir hak olarak kabul edilmemesi gerektiğini ve özel

¹ Anarşizmi hakiki Hıristiyanlıkta harmanladığını, hatta savunusunun anarşizm değil, hakiki Hıristiyanlık olduğunu ileri süren Tolstoy diğer kuramcılar arasında bir istisnadır.

² Bakunin'in toplumcu anlayışı bu bağlamda Marxçı düşünceye zıttır. Marksizmde halkın önce eğitilmesi, daha sonra özgürlüğünü böylelikle kendisinin kazanacağı savı öne çıkar.

mülkiyet ve miras hakkı ortadan kalkınca ekonomik, politik ayrımların ortadan kalkacağını, insanları farklı kılan unsurların sadece kişisel özellik ve becerileri olacağını dile getirmiştir. İnsanlar elbette özdeş değildirler, ancak eşit değerdendirler. Bu eşitsizlikler içerisinde teknik ve bilimsel buluşlar halka değil, ayrıcalıklı sınıfların hayatını daha da kolaylaştırmaya ve politik merkezleşmeyi güçlendirmeye yöneliktir. Tam ve eşit bir eğitim bilimi ve sanatı da ayrıcalıklı sınıflara mahsus zevkler olmaktan çıkaracaktır. (Bakunin, 1998, 41-63) Böylece eğitim yoluyla öznel aklını kullanmayı ve geliştirmeyi öğrenen kitleler bilimsel düşünmeyi de öğrenecekler, böylece metafizik dogmalardan yüz çevirecekler, insanın maddi varlık olduğunu, ruhun bir maddi varlık olan bedenin zihinsel üretimi olduğunu, insanın tabii olduğu tek egemen yasanın doğa yasası olduğunu idrak edecekler, bir öte dünyada ödüllendirilmeyi bekleyerek sömürüye boyun eğmek yerine görevi yönetmek değil, aydınlatmak olan bilim aracılığıyla doğa yasalarını inceleyip tanıyarak onları dünyevi ve toplumsal yaşamlarını daha iyiye götürmek için kullanacaklardır. (Bakunin, 1998, 92-107, 78-82)

Bakunin bu bağlamda, “Dünyalar kendi bilincinde yaratıldığı için, kendisini her şeyin başlangıcı ve kendi Tanrı’sı kabul eden” Maleviç’in düşüncesine (akt. Smith, 1998, 161) koşut bir tavırla, Feuerbach’ın insanın kendi Tanrı’sı olması gerektiği tezini benimser. Ona göre, insanın hürriyeti için Tanrı’nın yok olması gerekir. Devlet de yarı tanrısal bir iktidar biçimi olarak kökenlerini dinden almaktadır. Devlet de aynı biçimde insanın hayvansallıktan, insanlığa geçiş sürecinde ödevini tamamlamıştır. Devlet durağan bir yapıdır; iyiyi zorla, baskı ile kabul ettirmeye çabaladığı için iyiyi özüne yabancılaştırır ve kötüye dönüştürür. Yönetilenleri yönetenlerin, yönetenleri ise iktidar kavramının, otokrasinin kölesi haline getirir. İmtiyaz sahibi olanlar, insan oluşun özüne, temel ihtiyaçlarına ve benliklerine yabancılaşırlar, kendilerinin efendisi değil, imtiyazların kölesidirler. Düzeni koruma kaygısı ile gelişmeye ve yaratıcı çabalara karşı çekinceler üretirler. Şu halde devlet, hem yönetenler hem de yönetilenler için bireysel ve toplumsal özgürlüğü engelleyen bir mekanizmadan başka bir şey değildir.

Özel mülkiyet de bir imtiyazlılar, bir de ezilenler sınıfı oluşturduğu için, insanı ekonomik bir mücadele sürecine mahkum ettiği için, özgürlük karşısında devlet kadar engelleyicidir. Üretim araçları özel mülkiyetten çıkarılıp kolektif kullanıma açılmalıdır. (Arvon, 1966, 46-48) Bakunin’e göre iktidarın birey üzerinde yarattığı

tehdit sadece dinsel odaklı devlet biçimlerine özgü değildir, aksine burjuva devriminin ardından devletin kapitalizmin en büyük destekçisi olduğu iyice açıklık kazanmıştır. (Bakunin, 1998, 169) Bakunin, kolektifliği bireyselliğin önüne koyar; herkesin ortak mülkiyeti haline dönüşen üretim araçlarının kullanımını herkesin gücü yettiği ölçüde prensibi ile belirlerken, elde edilen ürünün dağıtımında herkese emeğine göre sınırlaması getirir (Woodcock, 170, 1996).

Bakunin'in anarşizmi kelimenin tam anlamı ile başsızlık, bir otorite mekanizmasının yokluğudur. Bakunin seçimle gelen temsili bir hükümetin, halkı ancak sözde temsil edebileceği ve yönetmenin kaçınılmaz handikaplarından korunamayacağı düşüncesindedir. (Bakunin, 1998, 90-91) Bakunin bireyin davranışlarının, yaşama biçiminin denetiminde yargılayıcı tek mekanizma olarak kamuoyunu göstermiştir. Bakunin'e göre toplum bireyin değil, birey toplumun bir ürünüdür. Bireyin yaşam tarzını, dünya görüşünü, alışkanlıklarını belirleyen toplumun kültürel mirasının etkileridir. Devlet otoritesine nazaran daha belirsiz, görünmez, daha yumuşak olan, ancak gerçekte ondan çok daha güçlü ve belirleyici olan kamuoyunun doğal etkisi kökenini bireyi oluşturan toplumsal yaşamdan ve onun bilincinden almaktadır. Kamuoyunun baskıcı, hoşgörüsüz ve bireysel çıkarıcılığa yönelik yıkıcı bir karakter benimsemesi kaçınılması gereken bir tehlikedir. Kamuoyunun karakterini belirleyen temel ilke, kişinin ancak başkalarının özgürlüğünü tanıdığı ve sorumluluklarını yerine getirdiği ve herkese kendine davranılmasını istediği gibi davrandığı oranda özgür olacak olduğudur. (Bakunin, 1998, 143-149)

Bakunin merkezi devletlerin ortadan kalkacağı, yerine komünlerin eyaletleri, eyaletlerin ulusları ve ulusların bir evrensel federasyonu oluşturacağı, herkesin emeğine göre üretimden pay alacağı, temelde takas ilkesine ve herkesin hem bedensel hem de zihinsel çalışma içerisinde bulunacağı iş bölümüne dayalı bir ekonomik bir yapılanma hayal etmiştir. (Bakunin, 1998, 200, 208)¹

¹ Bakunin 1860'ların sonlarına doğru kurduğu *Sosyal Demokrasinin Enternasyonel İttifakı* adlı örgüt ile anarşizmi Birinci Enternasyonel'de Karl Marx önderliğindeki Sosyalistlere karşı temsil etmiştir. İttifak bir sınıf mücadelesini değil, sınıfların tamamen ortadan kalkmasını, ekonomik adalet için miras hakkının kaldırılmasını talep etmiştir. (Woodcock, 172, 1996) Marksizmi ve sosyalizmi baskıcı niteliğinden dolayı eleştiren Bakunin ve arkadaşları 1872 yılında Enternasyonel'den çıkarılmışlardır. Bakunin 1870'li yıllarda İsviçrenin Jura bölgesinde tarım ve zanaate dayalı bir komün yaşamının örgütlenmesinde etkili olmuş, burada tasavvur ettiği ekonomik yapılanmanın bir modelini oluşturmaya çalışmıştır. (Woodcock, 174-175, 1996) Bakunin'in bu ekonomik örgütlenmesinde, insan her şeyi bilemeyeceği için uzmanlaşma olacaktır, ancak kişi sadece bedensel ya da sadece zihinsel çalışma ile kısıtlanmayacak, bir alanda uzmanlaşırken diğer alanda da faaliyet gösterecektir.

Bakunin'in tasavvur ettiği bu toplum yaşayışına ulaşmak için ilk adım, mutlak bir nihayeti olmamakla beraber, sürekli evrilen, gelişen bir toplumsal devrimdir. Bu devrim sürecinin başlangıcı da ayrıcalıklı kimselerin hizmetinde olan kapitalist sömürü düzeninin destekçileri olan din, devletin ve özel mülkiyetin ortadan kaldırılması için gerekli olduğu ölçüde şiddetin de rol oynadığı bir yıkım etkinliğidir. Toplumsal devrimin başarılı olabilmesi için din ve devlet odaklı yaşam kültürü ve onun tüm göstergeleri ortadan kaldırılmalıdır.

Kendisi ayaklanmaları kışkırtmak ve barikatlarda çarpışmak dışında bu yola başvurmamıştır, ancak takipçileri arasında anarşist terörizmi destekleyen ve gasp, suikast gibi yöntemlerle uygulamaya geçirenler olmuştur. Bakunin 1842 tarihli *Almanya'da Gericilik* isimli eserinde yıkıma yönelik tutkusunu şu sözlerle dile getirmiştir:

Tüm yaşamın keşfolunmaz ve ebediyen yaratıcı kaynağı olduğu için yıkan ve imha eden ebedi ruha güvenelim. Yıkıcı tutku aynı zamanda yaratıcı bir tutkudur. (akt. Woodcock, 157, 1996)

Maleviç'in 1913 yılında *Güneşe Karşı Zafer*'i hazırlarken, Kruçeniyh ve Hlebnikov'la birlikte akılı ve dili reddetmeye kadar gtrdkleri çabalarının temelinde yer alan olgu, bu bağlamda yeniden kurmaya yönelik bir yıkım olma niteliğini taşımaktadır. Hlebnikov'un harfler yerine simgelerle kurgulamaya uğraştığı alfabeti sınırları aşmayı ve evrensel olmayı hedefler. Bakuninci düşüncede ekonomik araçlar yoluyla ulusal sınırların aşılması, ortadan kaldırılması düşüncesi ile paralel olarak ulus kültürünün bir uzantısı olan dil, evrensel bir niteliğe brndrlmek istenir. Bakunin uygarlığı yeniden, ulusal sınırların ve engellerin, ekonomik eşitsizliğin, özel mülkiyetin, yöneten ve yönetilen ayrımının olmadığı bir dünya meydana getirmek için yıkmak isterken, Maleviç sanatı, evrensel-tümel olanın sezgisel ifadesi haline getirmek için sıfır noktasına götürmüş, bu amaçla tüm sanat tarihinin biçimsel mirasını bir anlamda yıkarak ve yok sayarak, siyah bir kareden yeniden yola çıkmıştır. Bu anlamda Maleviç'in yıkım düşüncesi yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi nihilist olmaktan ziyade sıfırdan yeniden başlama gereksinimine yöneliktir ve bu nedenle Bakuninci tavırla benzerlik taşımaktadır.

Maleviç'in ve arkadaşlarının bu yaklaşımlarında Bakuninci düşüncenin doğrudan bir etkisi olup olmadığı konusunda bir veri bulunmamakla beraber, Maleviç ve arkadaşlarını etkileyen İtalyan fütürizminin kökeninde Bakuninci anarşist düşüncenin yer tuttuğu bilinmektedir. Bakunin'in İttifak'ı içerisinde oldukça güçlü bir İtalyan

seksiyonunun varlığından ve bizzat Bakunin'in İtalya'da, Napoli bölgesinde giriştiği örgütlenme çalışmalarından söz edilebilir (Woodcock, 1996, 167, 174). Nitekim İtalya'da anarşist düşünce, hiçbir zaman büyük bir zafer kazanmamış olmakla birlikte, Bakunin ve arkadaşlarının çabaları sonucunda 19. yüzyılın ortalarından itibaren varlığından söz edilebilen, İkinci Dünya Savaşı sonrası *İtalyan Anarşist Federasyonu*'nun kurulmasına kadar uzanan, günümüzde dahi çeşitli gruplarca benimsenmiş bir dünya görüşü olarak karşımıza çıkmaktadır.¹

1910'lu yılların ortalarında Maleviç'in sanatında ve kuramında baskın olan bu yıkma ve yeniden inşa etme eğilimi, kuşkusuz yaklaşan devrimin müjdelediği yeniden yapılanma olgusu ve Maleviç'in devrimci kişiliği ile de ilgilidir. Dönemin birçok Rus aydını gibi Maleviç de çarlık rejiminin yıkılması ve soyluların imtiyazlarını yitirmeleri ile devrimin arkasından bir özgürlükler ve refah ortamının gerçekleştirileceğini hayal etmişti. Hatta otobiyografik notlarında aktardığı gibi, 1905 devrimi öncesinde, *Kara Yüzler* adı ile bilinen çarlık yanlısı çetelere karşı savaşmak için barikatlara çıkmıştır (Maleviç, 42, 1985). Maleviç 1917 devriminin hemen sonrasında, propaganda çabalarına bireysel eylemleri ve sanatsal üretimi ile coşku içerisinde katılmıştır.² Henüz sosyalist rejimin vaat edilen özgürlükleri sağlayacağı yönünde ümitlerini canlı tutan Maleviç ve arkadaşı Hlebnikov, 1918 yılında, o dönemde Sovyet sınırları içerisinde en etkili anarşist yayın olan ve Moskova'da yayınlanan *Anarkhiya* gazetesine çeşitli yazılar yazmışlardır. Bu gazete ile olan ilişkisi, gazete çevresi ile temasta olması Maleviç'in anarşist düşünce ile bağlantısı konusunda elimizde bulunan en somut veridir.

3.2.1.3. Hinton'un metageometrisi ve Eukleides-dışı geometri

Eukleides-dışı geometri ya da projektif geometri, Eukleidesçi üç-boyutlu geometrinin ötesinde bir uzaysal geometri tasarımıdır. Eukleides'in üçüncü, paralel doğruların asla kesişmeyeceği belitine karşı gelişmiştir. Eukleides'in yer ölçüsüne (geo-metri) bağlı sistemi dünyanın düz olduğu tasımından temellenmektedir. Oysa dünya, her yönde belirsiz bir biçimde yayılan bir evrende, hareket halinde bir küredir. O halde

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Woodcock, George, *Anarşizm: Bir Düşünce ve Hareketin Tarihi*, 1996, s. 340-370

² Maleviç'in devrim sonrasında giriştiği bu tip faaliyetler bölüm 3.2.2.1. 1917 Ekim Devrimi sonrası sanat ortamı ve Maleviç bölümünde ele alınacaktır.

bu genişleyen ve eğik evrende, bu paralel çizgilerin bir hatta birçok noktada keşisme olanakları vardır. Üstelik bu eğik evrende ve küresel biçimdeki dünyada bir üçgenin iç açıları toplamı, eğimden dolayı 180° 'nin üzerindedir. Lobaçevski ve Gauss'un bu buluşları, Einstein'ın 1905 tarihli görelilik kuramının maddenin bütünlüğünü yıkması ile birleşince, bilindik maddi gerçeklik algısını tamamen sarsmaktadır.

Geometrici Wicher, projektif geometride temel yapının uyumlu bir dörtgen olduğuna işaret etmektedir. Eukleidesçi geometride bu türde bir dörtgen çizmek için dört sabit noktaya ve bunlar arasından geçirilecek doğrulara ihtiyaç vardır. Projektif geometride ise süreç aksine işler. Burada işe düz bir çizgiyle başlamak gereklidir. Dörtgenler belirleyici ölçüler aracılığıyla değil, çizgiler ve noktalar arasındaki ilişkilerin gelişimine bağlı olarak, kendiliğinden meydana çıkarlar. Bu kurama göre, uzaydaki ışık ışınları sonsuz sayıda dörtgen yaratmaktadırlar. (akt. Railing, 1990, 16)

Uspenskiy, Hinton'un kendisinin Lobaçevski'nin geometrisi ile bağlantı kurmuş olmasına karşın, Lobaçevski geometrisi ile Hinton'un metageometrisi arasındaki bir ayrımı işaret eder. Lobaçevski'nin sistemine göre saptanmış bir geometri saptanmış bir uzayın özelliklerini verir. Buna göre bir geometrici olarak Lobaçevski'nin zihninde bir yüzey sadece üzerinde şu ya da bu geometrik sistemin inşa edileceği belli özelliklerin genelleştirilmesi ya da saptanmış çizgilerin özelliklerinin genelleştirilmesi için bir araçtır. O hiçbir zaman üç boyutlu alanın ötesine geçmemiştir. Oysa metageometri onu dört boyutlu, yüksek bir alanın kesiti olarak görür. Bu alanın dışında var olan olası özellikleri konu edinir. (Uspenskiy, 2004, 75-77)

Uzaysal gerçeklikte, şu halde yön ne yukarı, aşağı, sağa, sola olarak belirlenebilir ne de boyutlar genişlik, derinlik ve yükseklikle sınırlandırılabilir. Uspenskiy, *Tertium Organum*'da dördüncü boyut kuramına şu şekilde bir sistematik açıklama getirmektedir:

Her üç-boyutlu beden, varlık, aynı zamanda, zamanda hareket ediyordur ve bu hareketin izi olarak ardında süreli ya da dört-boyutlu bir beden bırakır. Bu bedeni asla göremeyiz ve hissedemeyiz, çünkü algı gereçlerimiz sınırlıdır. Ancak, onun üç-boyutlu beden dediğimiz kesitini görürüz. Bu nedenle üç-boyutlu bedeni, kendinde gerçek bir şey olarak düşünür ve böylece yanılgıya düşeriz. O, dört-boyutlu bedeninin yansımasıdır –onun resmi- bizim düzlemimizdeki imgesi. (Uspenskiy, 2004,52)

Nasıl ki tek boyutlu çizgi sonsuz sayıda noktalardan, iki boyutlu düzlem sonsuz sayıda çizgilerden, üç boyutlu cisim sonsuz sayıda düzlemlerden oluşuyorsa, üç boyutlu cisimlerden oluşan bir dördüncü boyut vs. tasavvur edilebilir. (Uspenskiy, 2004, 36) Ancak dört boyutlu kütle üç boyutlu cisimle aynı türden olmadığından onların ölçümünde ortak bir ölçü kullanılamaz. (Uspenskiy, 2004, 56)

Şu halde dört-boyutlu bakış açısından bütün uzaysal yönler ve ilişkiler eşzamanlı olarak var olmaktadır. Bilincimiz üç-boyutun sınırları içerisinde kaldığından, bu eşzamanlılığı algılama becerisine sahip değilizdir.

Uspenskiy, geçmişin bir anıdan, geleceğin bir hayalden öte bir şey olmadığı, bu nedenle sadece şimdinin gerçek olduğuna dair savlara (Uspenskiy, 2004,38-40) cevap olarak geliştirdiği karşı-savda, bu eşzamanlılık kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Geçmiş ve gelecek, onlar olmadığı takdirde şimdiki zaman da var olmayacağı için var olmuyor olamazlar. Onlar tartışmasız bir yerlerde birlikte vardılar, ancak biz onları göremeyiz. (...) Bizler geçmişin, bugünün ve geleceğin hiçbir şeyde, bir şeyden başka bir şeye farklılık göstermediğini kabul etmeye zorunluyuz; sadece bir şimdiki zaman vardır- ezeli ve ebedi bir şimdi. (Uspenskiy, 2004,42)

Uspenskiy'nin burada söylemek istediği, şimdiki zamanın geçmiş ve geleceğin bir bileşkesi olduğu, bizim ardıl olarak algıladığımız zamanın, tek bir sonsuzca yayılmış uzaysal durum olduğu, bir dördüncü boyut olduğudur. Bu ardıllık sezgi ya da evrimsel süreç sonucunda aşılabilir. (Uspenskiy, 2004,47-49) Çünkü, algıladığımızdan daha yüksek bir uzay vardır ve algıladığımız sadece onun bir parçasıdır. (Uspenskiy, 2004,33)

Hinton hiperküp ya da tesseract adını verdiği, dört boyutlu gerçekliğin algı becerileri ile bakıldığında her yönü aynı anda görülebilen bir küp tasavvuru ile bu eş zamanlılığı betimlemektedir. (akt. Uspenskiy,2004, 35)

Railing'in Matyuşin'den aktardığı şu cümleler, 4. boyut olgusunun ve 4. boyutta nesnelere, üç-boyutlu dünyada olduklarından farklı algılanması savının, bu küçük sanat çevresi üzerinde ne denli etkili olduğunu işaret etmektedir:

Biz kendimizi nesnelere gördüğümüz gibi tasavvur etme alışkanlığından kurtarabiliriz ve onları gerçekte oldukları gibi tasavvur etmeyi öğrenebiliriz. Hinton'un fikri özellikle, 4. boyutta görme kapasitesini geliştirme düşüncesinden önce, bizim nesnelere dördüncü boyuttan görünecekleri şekilde tasavvur etmeyi öğrenmemiz gerektiği yolundadır yani her şeyden önce perspektifte değil,

ancak her yönden, bilincimizce bilindikleri şekilde. (...) Nesnelere her yönden tasavvur etme gücünün gelişimi, nesnelere geometrik düzlemde oldukları şekilde görme gücünün gelişimine doğru atılacak ilk adım olacaktır, yani Hinton'un daha yüksek bir bilinç dediği şeyin gelişimine. (...) Sanatçı kabul edilmiş yasalara ödün vermezse onun eseri, kaçınılmaz olarak, kanatlarının tek bir çırpışıyla kendini bilinmeyen boyutlara yükseltmeyecek kişi için anlaşılabilir olacaktır. *Güneşe Karşı Zafer*'le izleyici bu yüksek boyutlara yükseltilir. (akt. Railing, 1990, 10-12)

İşte Maleviç'i, Matyuşin'i, Hlebnikov'u, Kruçenyih'i kübo-fütürizme ve akıl ötesine yönlendiren ve Maleviç için süprematizmin yolunu açan yaratmasını sağlayan fikirlerin özeti böyledir.

3.2.1.4. Maleviç'in resim dilinin süprematizme doğru evrimi ile paralelliği içerisinde Florenski'nin tersten perspektif anlayışı

Matematik, fizik, felsefe ve din bilimi eğitimi almış ve 1921-1924 yılları arasında Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde¹ (*VKHUTEMAS*) sanat yapıtlarında mekân çözümlemesi konulu dersler vermiş olan Pavel Florenski (1882-1937?) 1920 yılında kaleme aldığı *Tersten Perspektif* adlı yapıtında, Hinton'un savıyla kimi noktalarda benzerlik gösteren tezi ile doğrusal perspektifin ancak Eukleides uzayı ile bağlantılı bir uzam anlayışında mümkün olacağını ortaya koymaktadır. Bununla beraber Florenski, Eukleides uzayı gerçekte mevcut olanın aksine devinimsiz, sabit bir uzayı ve sabit bir algıyı koşul saydığı için ve gerçek uzay ve gerçek yaşam sürekli devinim halinde olduğundan dolayı, doğrusal perspektifin hiç de doğacı olmadığını, çünkü doğanın gerçekliği ile hiçbir bağlantısı bulunmadığını öne sürmüştür.

Florenski, Anaksogoras ve Demokritos'un araştırmalarını kanıt göstererek doğrusal perspektifin İ.Ö. 5. yüzyıl kadar eski bir tarihte bilindiğini, Antik Yunan'da bir "arı sanat" değil, bir "kullanımlık" sanat olan tiyatro dekorunda doğduğunu, özellikle Mısır² ve Ortaçağ sanatında asıl arayış, dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafiziğe yönelik olduğu ve dış görünüşü değil, hakikati temsil ihtiyacında

¹ Maleviç 1919 yılında Vitebsk'e gitmek üzere Moskova'dan ayrılmıştı, 1923 yılına kadar burada çalışmayı sürdüren Maleviç, Petrograd Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsüne atanmıştı. Bu nedenle Maleviç'in Florenski'nin derslerini takip etmiş olması olası değildir. Ancak Garcia'nın da değinmiş olduğu gibi Florenski'nin görüşleri sanat çevrelerinde geniş yankı bulmuştur. (*Kazimir Malevich*, 2006, 39) Maleviç'in Florenski'nin mekân analizi ve tersten perspektif kullanımı üzerine görüşlerinden haberdar olması hayli muhtemeldir.

² Florenski matematik tarihçisi Moritz Cantor'un Mısırlıların perspektif için gerekli geometri kurallarını bildiklerini ve boyutları geometrik oranda büyültüp küçültülebilecek yetkinlikte olduklarını söylediğini aktarmaktadır. Florenski'ye göre Mısır sanatında perspektifin kullanılmayışının nedeni tek tek kişilerin bakış açılarına değil, yüzlerce yılda oluşmuş kendi içine kapalı ve aşkın olana yönelik geleneğe bağımlı sanat anlayışıdır.

olunduğu için, tek bir sabit bakış noktasını, izleyicinin edilgenliğini gerektiren doğrusal perspektifin gereksiz ve gayri-sanatsal bulunması nedeniyle bilinçli olarak kullanılmadığını iddia etmiştir. (Florenski, 2001, 56-58)

Florenski, doğrusal veya merkezi perspektiften sapmaların gerçek dışı ve gayri-doğal kabul edildiği egemen sanat anlayışının Eukleides geometrisine ve Kantçı uzay algısına dayalı 19. yüzyıl modernizminin bir getirisi olduğunu ve köklerini ilk önce Platonculuk'tan daha sonra da onun varisi olan Rönesans kültüründen aldığını belirtir. Buna göre perspektife riayet, onun doğruluğundan değil, genelgeçer bir olgu olduğundandır. (Florenski, 2001, 111-113) Eukleides'in *Geometrinin Temelleri* yapıtı çok erken tarihlerde bilinmesine karşın, Ortaçağ'da yüksek sanata sokulmamıştır. Ortaçağ'ın dinsel dünya görüşü Rönesans'la birlikte dünyevileştiği –yer merkezli hale geldiği- ölçüde doğrusal perspektif sanata dahil olmuştur. (Florenski, 2001, 82-83)

Büyük ustaların bir çoğu da –Rafaello, Michalengelo, El Greco, Tintoretto, hatta kapsamlı perspektif araştırmaları yapmış olan Leonardo ve Dürer dahi- sanatsal bütünlük ve estetik uğruna bilinçli olarak geometrik doğrusal perspektiften sapmış, kasıtlı perspektif hataları yapmışlardır. (Florenski, 2001, 89-110) Nitekim, perspektif sonsuz sayıdaki temsil yöntemlerinden biridir, doğası gereği koşullu ve dar kapsamlıdır, şeylerin bir özelliği değil, olası simgesel tarzlardan biridir ve değeri simgeselliği ile ilişkilidir. Ancak bir yüzey bir nesnenin simgesi ise, o yüzeyin doğrusal perspektifle yapılmış temsili, simgenin simgesi olacaktır, dolayısıyla “arı sanatın” yani resim sanatının ifade etmek ihtiyacında olduğu hakikatle hiçbir teması olamaz. (Florenski, 2001, 125)

Üstelik doğrusal perspektifin doğruluğu geometrinin güvenilir ve hakiki olması fikrine dayanır (Florenski, 2001, 115-116). Ancak doğrusal perspektifin dayandığı ve noktayı sıfır, çizgiyi iki boyutlu kabul eden Eukleides geometrisi devinimsiz ve düz bir uzay fikrine dayanır. Guisepe Peano'nun¹ eğrisinin gösterdiği üzere çizgi tek boyutlu değil, iki boyutlu olarak düşünülebilir. Eukleides uzayı eğriliği sıfır olan üç boyutlu bir uzaydır. Nesnelerin konturlarına yönelen ışınların varlığına ve

¹ 1858-1932 yılları arasında yaşamış İtalyan Matematikçi. Peano eğrisi bir karenin dört alt kareye bölünmesi ve bu işlemin, ortaya çıkan her yeni karede tekrarlanması ve sonsuz sayıda alt karenin merkezlerinin kırk bir çizgi ile kesintisiz olarak birleştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bütün karelerin yüzeyini sonsuz sayıda dolaşan bu çizgi artık tek boyutlu değildir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Florenski, 2001, 118-119

doğrusallığa inancı gerektirir. Işığın nesneden göze değil, gözden nesneye yöneldiğini varsayar, nesnenin yeri ya da yönü değiştirildiğinde ölçütünün değişmez olduğuna inanır. Buna göre perspektife dayalı resim de içinde noktaların Eukleides tarafından mutlak olarak eşit düzeyde konumlandırıldığı sonsuz uzayda, özel bir değer yüklenmiş tek bir noktanın var olduğu varsayımına dayanır. Bu mutlak ilan edilen nokta sanatçının sağ gözünün optik merkezince belirlenir. Doğrusal perspektifte bu gözün sabit olduğu düşünülür. Bu noktadan ayrılınması halinde perspektif bütünlük bozulur. Ancak bu sabit göz etkide bulunan canlı bir varlığa işaret etmez. Doğrusal perspektifin kurgusunda dünya hareketsiz ve değişmez olarak tasarlanmıştır.

İster sanatçının ister izleyicinin gözü olsun, doğrusal perspektifle kurgulanmış bir resim ona bakan gözün psiko-fizyolojik süreçlerini de yadsır. Gözün hareketsizliği varsayımı görme ediminin canlı etkinliğine ve bütünleyiciliğine aykırıdır, ruhsal görme öğelerini hesaba katmaz. Gören gözün görüleni eşzamanlı algıladığı varsayımından hareket eder, oysa görme etkinliği ardışık bir süreçtir ve bir biri ardına algılanan parçaların beyin tarafından bağlantıları içerisinde bütünlenmesi sonucunda gerçekleşir.

Eukleides uzayı saltık bir uzay değil, çok çeşitli uzam durumlarından sadece biridir. Gerçeklikte üç farklı uzam ya da uzamın üç farklı görünümü vardır. Bunlar soyut uzam, geometrik uzam ve duyularla bağlantılı olan psiko-fizyolojik uzamdır. Bu psiko-fizyolojik uzam estetik uzama en yakın olanıdır, geometrik uzam ise ona en uzak olanı ve psiko-fizyolojik uzamın, duyu ve algı süreci karmaşık ve zamansal bir süreç olduğundan, kesintisizlik, mutlak zaman ve mutlak olarak sabit cisimler¹ ilkesine dayanan Eukleides uzamı ile hiçbir bağlantısı yoktur. Üstelik geometri uzayında yukarı-aşağı, sağ-sol, ön-arka arasındaki ayrımlar yoktur, bu farklılıklar dokunma uzamını görme uzamından ayırmaktadır.² Şu halde, doğrusal perspektifle

¹ Florenski bu noktada sadece görme edimini yerine getiren kişinin değil, şeylerin de sürekli değiştiğini ve hareket ettiğini, tersten ya da çoklu perspektifin, egemen anlayışta görülmemesi gerektiği halde görünen kesitleri betimlemesini, hareket halindeki sanatçının, hareket halindeki nesneden görece daha az hareketli oluşuna bağlamaktadır. Bu bağlamda Florenski'ye göre ikonlardaki tersten ya da çoklu perspektif ontolojiyi sabit değil, canlı, yaşayan bir süreç olarak görür.

² Florenski burada, savını desteklemek amacıyla Avusturya-Çek kökenli fizikçi ve felsefeci Ernst Mach'ın (1838 –1916) geometrik uzayın her yerde ve her açıdan eşitlerden olmasına karşın, görmenin uzamının sınırlı ve sonlu oluşundan yola çıkarak görülen nesnenin görme mesafesine göre nitelik değiştirmesinden dolayı, görme uzamınının Eukleides uzayından çok metageometrinin uzay tasarımına yakın olduğunu işaret ettiğini aktarıyor. (Florenski, 2001, 134)

kurgulanmış bir resim, dördüncü boyut olarak zamanın dahil olduğu dört boyutlu gerçekliğin bir temsili değil, Eukleides uzayını baz alan bir geometri temelli teknik resimdir. (Florenski, 2001, 126-140)

Sonuçta doğrusal perspektif görünenin doğru temsiline saltık aracı değil, sadece bir yöntemdir. Bir cisim bir düzlem üzerinde temsil edilebilse de bunu nesnenin biçimini olduğu gibi koruyarak yapmak, düzlemin iki boyutluluğundan dolayı mümkün değildir; sadece geometrik özellikler yani nesnenin dış yüzeyi, kabuğu, sonuçta sadece nesneyi simgeleyen bir unsur korunabilir. Temsili sanatta önemli olan biçim olduğuna göre, doğacı bir sanat asla mümkün değildir. (Florenski, 2001, 122-124)

Florenski'ye göre sonuçta Antikçağ ve Ortaçağ sanatında doğrusal perspektifin kullanılmayışı bilinmemesinden değil, asıl hakikate ve asıl iradeye ulaşma çabasından doğan bilinçli bir reddediştir. (Florenski, 2001, 68) Çocukların da resimlerinde doğrusal perspektifi değil, tersten perspektifi kullanmaları dünya ile doğrudan ilişki kurmaları yüzündendir. Dünyanın perspektifle oluşturulmuş imgesi bir algı durumu değil de, soyut düşüncelerin taleplerinin bir sonucu olduğundan (Florenski, 2001, 110) sonradan zorlanan bilgi ile gerçeğe değil, görülene koşullanmaları dolayısıyla tersten pespektifi yitirirler. (Florenski, 2001, 76)

Temsili sanatın görevi bütünlüğü olan belli bir mekânsallık, içine kapalı bir dünya, mekanik değil, içsel güçler sayesinde çerçevenin sınırları içerisinde tutulan bir dünya sunmaksa (Florenski, 2001, 99) biçimler, sonradan iliştilenmiş ve zorlanmış perspektif kuralları ile değil, kendi canlılıklarına uygun olarak kendileri ile temsil edilmedilir. (Florenski, 2001, 76) Çünkü;

Mekân ne tek biçimli ve yapılanmamış bir mekândır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir. (Florenski, 2001, 70)

Bu kendine özgü gerçekliği içinde mekân, böylelikle gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek ikonlarda tersten ya da çoklu perspektifle betimlenir. Binaların üç hatta bazen dört cephesi gösterilir, yüzler önden gösterilirken profilden görünüşe ait unsurlar da betimlenir, doğrusal perspektife göre ufukta birleşmesi gereken çizgiler ayrılarak ilerler. Betimde sabitlenmiş bir odak bulunmaz, ışık-gölge dağılımı “doğacı” değildir, karanlıkta kalması gereken kısım ışıklandırılır. (Florenski, 2001, 39-44)

Florenski'nin tersten veya çoklu perspektife zamansal sürecin dahil edildiği, bu yüzden de doğacı anlayış gibi üç boyutlu algıdan değil de dört boyutlu bir algı tasavvurundan bakan yukarıda özetlediğimiz yaklaşımı, Maleviç'i yeni-primitivist eserlerinden, Cézanneci figür ile yüzeyi birleştirmesine, kübo-fütürist zamansallığa ve çok parçalılığa ve oradan da süprematizme taşıyan köprü olarak görülebilir.

Sürekli oradan oraya hareket halinde, yakınlığı ve derinliği keşfetmekte olan ve merkezi bir odağa sahip iki gözümüzün olduğu bilgisiyle, doğada hiçbir doğrusal çizgi olmadığını, düz çizgilerin sanatçılar tarafından resim sanatına empoze edildiğinin bilinci ile Cézanne, Floransa kökenli, doğrusal perspektifin egemen olduğu ve uzaklaşan bütün çizgileri bir kaçış noktası ile ilişkilendiren ve resmi bir çeşit koni gibi ele alan betimleme anlayışını reddetmiştir. 1880 ve 1890'lı yıllarda yaptığı resimlerde uzamsal deneyim kadar bir de zamansal deneyim gerektiren, ardışık olarak algılanan duymalara dayanan, birden çok bakış açısı içeren 'rekonstrüksüyonlar' meydana getirmiştir (Bowness, 1995, 33-34). Bu 'rekonstrüksüyonlar' kuşkusuz, hiçbir doğrusal öğenin bulunmadığı doğadan betimlenecek figürün, küre, koni ve silindirden teşkil geometrik kuruluşları içerisinde algılandıktan sonra yeniden inşa edilmeleri ile oluşur. Cézanne böylece, merkezi bir kaçış noktasının olmadığı, derinlik duygusunu sadece renkler yoluyla vermeyi amaçladığı, bedensel irilikleri ile anıtsal denebilecek figürlerin, cüsselerinin verdiği oylumsal etki ile kontrast yaratacak şekilde yüzeyle birleştiği izlenimi veren bir betimleme tarzı geliştirmiştir.

Cézanne'nın 1890-1892 yıllarına tarihlendirilen *Kağıt Oynayanlar* tablosu (şekil. 3.12), doğrusal perspektife dayalı bir kaçış noktasının olmadığı, buna karşın resmin geometrik merkezindeki masanın tam karşıdan görünmesi dolayısıyla bakışın odağını masanın arkasında oturan şapkasız genç erkek figüründe toplayarak bakışın derinliğini sınırlaması açısından belirgin bir örnek kabul edilebilir. Çizgisel bir perspektif kullanımı yerine derinliğin renklerle ve kütlelerin, kıvrımların eğimleri ile verilmiş olması, derinliğe doğru kaçan bir resim düzlemi yerine, figürle zeminin görece birleştiği, üst üste bindirildiği bir düzlem sunmaktadır.

Maleviç'in 1911-1912 yıllarına tarihlendirilen ve daha önce Cézanne'nın *Kağıt Oynayanlar* tablosundan (şekil 3.12) etkilenimini tartıştığımız *Hamamdaki Ayak Bakımcısı* (şekil 3.11) tablosunda ortadaki sehpanın tersten perspektif yoluyla kısaltımı, ikonavari kamburlarıyla devasa figürlerin, iri cüsselerine ve giysilerinin

kaba kıvrımlarına karşın, kuşkusuz zemin ve giysilerin renklerinin aynı tonlarda olmasının da etkisi ile Cézannevari bir biçimde zeminle birleşmiş oldukları izlenimini güçlendirmektedir.

Benzer biçimde Maleviç'in 1912 tarihli *Yıkanan* (şekil 3.9.) tablosu, figürün bedeninin “doğacı” ayrıntılarına girilmeden stilize ve primitif bir üslupla betimlenmesiyle, ikonalarından ödünç alınan perspektife aykırı iki sol ayağının varlığı ve kambur duruşuyla, ayrıca figürle zeminin renklerinin aynı tonlarda olması nedeniyle derinlikli, üç boyutlu bir kütle izlenimi vermek yerine adeta yassılaştırmış bir kütle izlenimi sunarak, bu figür zemin bütünleşmesi etkisini yaratmaktadır.

Maleviç'in aynı yıla tarihlenen *Kovalar ve Çocukla Köylü Kadın* (şekil 3.13) tablosunda ise kaçış noktası, sağ üst kısımdaki bitkilerin içbükey eğimleri ile yaratılan havai perspektiften ve figürlerin yöneliminden dolayı “görünürde” sol üst kısma doğrudur. Ancak resmi soldan sağa giderek genişleyerek kateden sarı şeridin yöneliminin yarattığı kontrastın da yardımıyla ve figürlerin kambur duruşlarının yanı sıra su kovalarını birbirine bağlayan omuz sırtığının kadının kamburunun üzerinden yere doğru yönelen eğimi ve tuvali baştan başa katetmesi bakışın derinliğini keserek, ilk başta algılanan bu kaçış noktasının bir aldatmaca olduğunu hissettirmektedir. Böylece tuval bütünlüğü içerisinde Cézannevari bir figür zemin birleşmesini doğurmaktadır.

Maleviç 1913 tarihli *Bileyici: Titreşme Prensibi* resminde (şekil 3.24) bileyi makinesinin ve bileyicinin bedeninin eşzamanlı görülemeyecek ancak zamansal ardışıklık içerisinde görülebilecek parçalarını bir arada çoklu bir perspektif içerisinde betimlemiştir. Eserde bileyi makinesinin dönen pedalı, bileyicinin bu pedala basan ayağı, bileyleme işini yürütürken beden hareketleri hem fütürist anlamda bir edimin farklı anlamlarının bir arada betimlenmesi şeklinde hem de kübist ve ikonavari anlamda bir nesnenin aynı anda görülemeyecek parçalarının bir arada sunulması yoluyla resmedilmiştir. Arka planın çok katmanlılığının figürün ve bileyi makinesinin çok parçalılığı ile iç içe geçmiş olması derinlik duygumunu tamamen ortadan kaldırmaktadır.

Maleviç böylece Cézannevari figür düzlem birleşmesini, Eukleides-dışı geometrinin yüzey vurgusunu, tersten perspektifin çok merkezliliğini, tersten perspektifle kurgulanmış ikonalarındaki farklı parçaların eşzamanlı görünümünü, kübist elemanlara

ayırmayı ve fütürist zamansallığı bir araya getirir. Bu Matyuşin'in daha önce de aktardığımız gibi “nesneleri dördüncü boyuttan görünecekleri şekilde yani her şeyden önce perspektifte değil, ancak her yönden bilincimizce bilindikleri şekilde tasavvur etme” (akt. Railing, 1990, 10-12) çabasının sunumudur. Bu tasavvur Florenski'nin anlayışında tersten perspektifin dayanağıdır. Maleviç'in bundan sonraki adımı dördüncü boyutun, zaman duyumunun aktarıldığı süprematist yaratıdır. Tersten perspektif böylelikle bir açıdan, Maleviç'in yeni-primitivist eserlerini, Cézanneci yüzey anlayışını ve kübo-fütürist dilini süprematizme ulaştıran köprü olur. Süprematist *Siyah Kare* (şekil.3.38) bu bağlamda da bir ikona niteliği kazanmış olur.

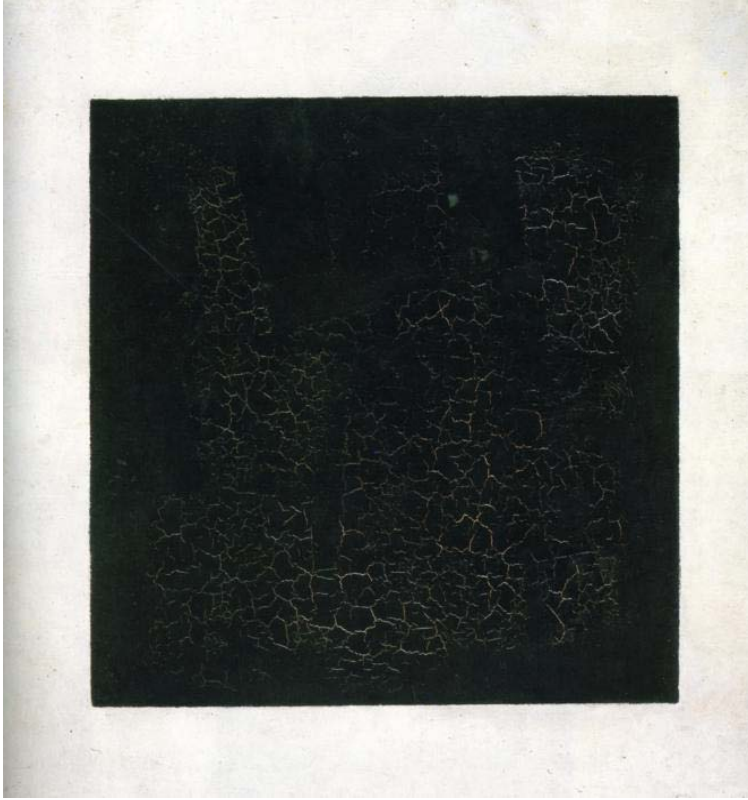
3.2.2. Süprematizm

Maleviç *Siyah Kare*'yi¹ (şekil.3.38) önceki iki başlık altında değerlendirdiğimiz düşünsel ortam içerisinde yaratmıştır. Aralık 1915'te Petrograd'da düzenlenen *Son Fütürist Sergi 0.10'*da yeni resimsel gerçekçilik olarak nitelendirdiği ve içlerinde *Siyah Kare* 'nin de bulunduğu otuz dokuz süprematist eserini² sergilediğinde, *Siyah Kare*'yi Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirmesinin nedeni, ikonaların bir dini, bir tanrısallığı ve imanı temsil etmesi gibi bu resmin yeni bir sanat dilini, dahası dünya görüşünü, hatta deyim yerindeyse kozmik bir görüşü, bir varoluş biçimini temsil etmesidir.

Sergide *Siyah Kare*'ye ikonanın yeri verilmiştir, çünkü Maleviç'in 1920'de Gershenzon'a yazdığı gibi, ona göre *Siyah Kare*, insanlığın kendi imgesinden sonra çizmek için seçeceği tanrısallığın, Tanrı'nın imgesi olabilecek bir simgedir (akt. Petrova, 2003, 91). Tanrısal olanın betimi olarak *Siyah Kare*, öyküselliğin yerine kozmik hakikati, araçlarının asgari varlığı ile sanatın hakikatiyle bir arada sunan bir ikona idi.

¹ Roger Lipsey, *Siyah Kare*'nin adının, *Nesnesiz Dünya*'nın Bauhaus tarafından Almanca'ya çevrilişinde yapılan bir hata sonucu ortaya çıktığını, çevirinin *Siyah Dörtgen* şeklinde yapılması gerektiğini ifade etmiştir. (Lipsey, 2004, 482) Lipsey'in dikkat çektiği bir diğer nokta yine aynı metinde duyum sözcüğünün duygu olarak çevrilmiş olmasıdır. (Lipsey, 2004, 136)

² Sergi kataloğunda bu otuz dokuz eser şu şekilde sıralandırılmış ve numaralandırılmıştır: 39- *Dörtgen*, 40-*Bir Futbolcunun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri* 41- *Sırt Çantalı Bir Çocuğun Resimsel Gerçekliği. Dört Boyutta Renk Kütleleri* 42- *Dört Boyutta Resimsel Kütlelerin Hareketi* 43- *Bir Köylü Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği* 44- *İki Boyutta Öz Portre* 45- *Otomobil ve Kadın: Dört Boyutta Renk Kütleleri*, 46- *Kadın. Dört ve İki Boyutta Renk Kütleleri*. 47- *İki Boyutta Renk Kütlelerinin Resimsel Gerçekliği*, 48-59- *Hareket Halinde Resimsel Kütleler* 60-77- *Durağanlık Halinde Resimsel Kütleler*.



Şekil 3.38: Siyah Kare, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)

Maleviç *Siyah Kare*'den söz ederken onun sezgisel yaratı ürünü olduğunu, yaratırken onun ne olduğunu, ne içerdiğini kavramasının güç olduğunu ve vakit aldığını söylemiştir. Öğrencisi Anna Leporskaya Maleviç'in bu süreç içerisinde yemekten, içmekten, uyumaktan aciz bir biçimde onun ne anlama geldiğini, yaratisının ne demek ve ne kadar önemli olduğunu düşündüğünü aktarmaktadır. (akt. Marcade, 2003, 34) *Siyah Kare*'nin işlevinin bir şey anlamına gelmekten ziyade var olmak olduğunun altını çizen Neret, Maleviç'in onu özgürlükle bağlantılandırmış olmasına işaret eder:

[Anarşistlerin] Siyah bayrağında yalıtılmış ve eşsiz bir şey olarak bireyselliğin özgürleştirilmesi fikri olduğu ölçüde, bu fikir, değişiklik göstermeyen, her açıdan değişmez töz olarak beyazda ifade bulmalıdır. (akt. Neret, 2003, 50)

Maleviç'in Latince 'en üst, en yüce' anlamına gelen 'supreme' sözcüğünden türettiği süprematizm, 'hiçbir şeyin' ve 'her şeyin' iç içe geçtiği bir sanat yani temelde uzaysal gerçekliği yansıtan bir saf sanat, 4. boyutun hatta 5. boyutun içinde temsil edildiği bir sanattır. Bu sanatta, sanatın içeriği sanatın kendisidir.

Siyah Kare'nin x-ışınları ile taranması altta, üzeri daha sonradan beyaz boya ile kapatılmış birtakım geometrik biçimlerin olduğunu göstermiştir. Milner bu tuvalin

0.10'da sergilenen *Siyah Kare*'den daha sonraki bir versiyon olabileceği ya da iddia edildiğinin aksine ilk süprematist eser olmayabileceği sorusunu ortaya atmaktadır. (Milner, 1996, 128) Ancak Maleviç'in ilk süprematist eserlerini, mantık-dışı tuvaleri ile eşzamanlı olarak yapmış olduğu gerçeği, bu alttaki taslağın bir mantık-dışı tuvalde yer alan pre-süprematist biçimler olması olasılığını güçlendirmektedir.¹

Maleviç'in 1915 yılında Matyuşin'e yazdığı bir mektup *Siyah Kare*'yi neden 1913 yılına ve *Güneşe Karşı Zafer*'e dayandırdığına açıklık getirir:

Arka perde bir siyah kare sunar. O, bütün saklı olanakların embriyosudur ve gelişimi esnasında korkutucu bir güç kazanır. O küpün ve kürenin atasıdır ve onun parçalanıp dağılması resimde ve operada insanın aklını başından alan bir kültürel yaşamın ana hatlarını belirler. O zaferin başlangıcını göstermiştir. (akt. Milner, 1996, 128)

0.10 *Sergisi*'nin yerleştirme fotoğrafı, bu sergide birden çok *Siyah Kare* olduğunu göstermektedir; ayrıca Maleviç 1923 ve 1929 yıllarında iki *Siyah Kare* daha yapmıştır. Süprematizm'in doğuşu bir sıçrama şeklinde gerçekleşmiştir diyebiliriz. Maleviç ne Kandinski gibi görünür dünyanın nesnelere dereceli olarak soyutlamış ne de Mondrian gibi uzun biçimsel arayışlardan sonra nesnesizliğe ulaşmıştır. Dörtgen formunun tarafsızlığı ve siyahın tınısızlığı onu, biçimin ve sanatın sıfır noktasına taşımıştır.

Kendimi, biçimin sıfır² noktasına dönüştürdüm ve akademik sanatın süprütülerle dolu bataklığından dışarı sürükledim. Ufuk dairesini tahrip ettim ve sanatçıyı ve doğanın biçimlerini hapseden ufuk dairesinden, nesnelere alanından kaçtım. (...) Yeni sanatsal kültüre ulaşmak için nesnelere duman gibi yok oldular (...) Kare bir bilinçaltı formu değildir. O sezgisel aklın yaratisıdır. Yeni sanatın yüzü. Kare canlı, soylu bir evlattır. (...) Bir yüzey canlıdır, o doğmuştur. (Bowl, 1976, 118-119)

Bu sıfır noktası, yeni boyutu, yeni gerçekliği kavramak için eskisinin unutulduğu noktadır. Sıfır hiçlik, yokluk, boşluk olarak görülebileceği gibi bir başlangıç olarak da görülebilir: Öncesizlikten yola çıkılan bir başlangıç, aynı zamanda bir noktanın başlangıcı, çizgiye, düzleme, cisme, zamana, ekonomiye ve 'akıl erdikçe' keşfedilip kavranacak yeni boyutlara doğru çıkılan bir yolun başlangıcı. Uspenskiy bu boyutlara

¹ Maleviç 1915 Mart'ındaki *Tramvay V*'de mantık-dışı ve akıl-ötesi eserlerini sergilemişti. 0.10'a kadar geçen dokuz ayda otuz dokuz eser yapmış olması olanaksızca yakın bir ihtimaldir.

² Maleviç Matyuşin'e Mayıs 1915'te yazdığı bir mektupta, yayınlamayı tasarladığı derginin adını *Sıfır (Nul)* koymaktan söz eder, bunun nedeni "her şeyi sıfıra götürüp, yeniden oradan başlama" gereksinimidir. Bunun yanında Maleviç kendilerinin "sıfırın ötesine geçeceklerini" de ekler. (akt. Harrison, 1994, 238)

bir sınır koymaz, olası tek sınır bu yolculuğa çıkanın sınırlarıdır. Bu boyutlar on da olabilir, yüz de, sonsuz da. Bu yolculuğu gerçekleştirmek ve mutlak gerçekliğin, yeni uzaysal gerçekliğin ifadesini oluşturmak için, doğanın biçimlerinden, nesnelere ve sınırlılığın uzaklaşmak tek koşuldur. Çünkü mutlak olandan söz ediliyorsa, değişkenliğin, özneliğin ve göreliliğin ortadan kaldırılmış olması gereklidir. Ancak,

Bizim gerçeklik kavrayışımız benzer şekilde değişkendir ve gerçekliğin elemanlarının karşılıklı etkileşimine bağlıdır. Bu elemanlar, kendilerini görünüme çıkarırken bilincimizin (beynimizin) aynasında¹ bir ya da diğer tür çarpıtmaya tâbidirler, çünkü madde hakkındaki fikirlerimiz ve kavramlarımız, gerçeklikle en ufak ilgisi olmayan çarpıtılmış imgelerdir.

Maddenin kendisi olumsuzdur ve değişmezdir; onun yaşama duyarsızlığı –onun yaşamdan yoksun oluşu- sarsılmazdır. Bilincimizin ve duyumumuzun değişken elemanı, son tahlilde yanılısamadır ve gerçekliğin, değişken, ikincil tezahürlerinin çarpıtıcı yansımalarının karşılıklı etkileşiminden doğar, onun, gerçek madde ile ya da onun içindeki bir değişme ile ne şekilde olursa olsun hiçbir ilgisi yoktur. (...)

Doğa adını verdiğimiz her şey, son tahlilde, gerçeklikle hiçbir şekilde bir ilgisi olmayan bir hayal ürünüdür. İnsanlar aniden hakiki gerçekliği idrak etselerdi (...) sonsuz kusursuzluğa ulaşırdı. (Malevich, 2003, 18-20)

İşte *Siyah Kare*'yi doğuran fikir, izleyicinin bilincini, maddenin bu geleneksel algısından, gerçek algısına taşımaktır. Maleviç bunu şu sözlerle ifade etmiştir:

1913 yılında, sanatı nesneciliğin safrasından kurtarmak yolundaki müşkül girişimimde, kare [dörtgen] biçimine sığındım ve beyaz bir alan üzerinde siyah bir kareden başka bir şeyden oluşmayan bir resim sergiledim. (...) Sergilemiş olduğum 'boş bir kare' değil, daha ziyade nesnesizlik duyumu idi. (...) Süprematizm, zamanla, 'şeyler'in birikmesi ile örtülmüş saf sanatın yeniden keşfidir. (...) Beyaz üzerine siyah kare, nesnesiz duyumun ifade edildiği ilk biçimdi. Kare = duyum, beyaz alan = bu duyumun ötesindeki boşluk.² (...) Süprematizm yeni bir duyum dünyasını vücuda getirmede; bundan ziyade, duyum dünyasının tamamen yeni ve dolaylımsız temsil biçimini vücuda getirdi. Kare değişir ve yeni biçimler yaratır; onun, onları

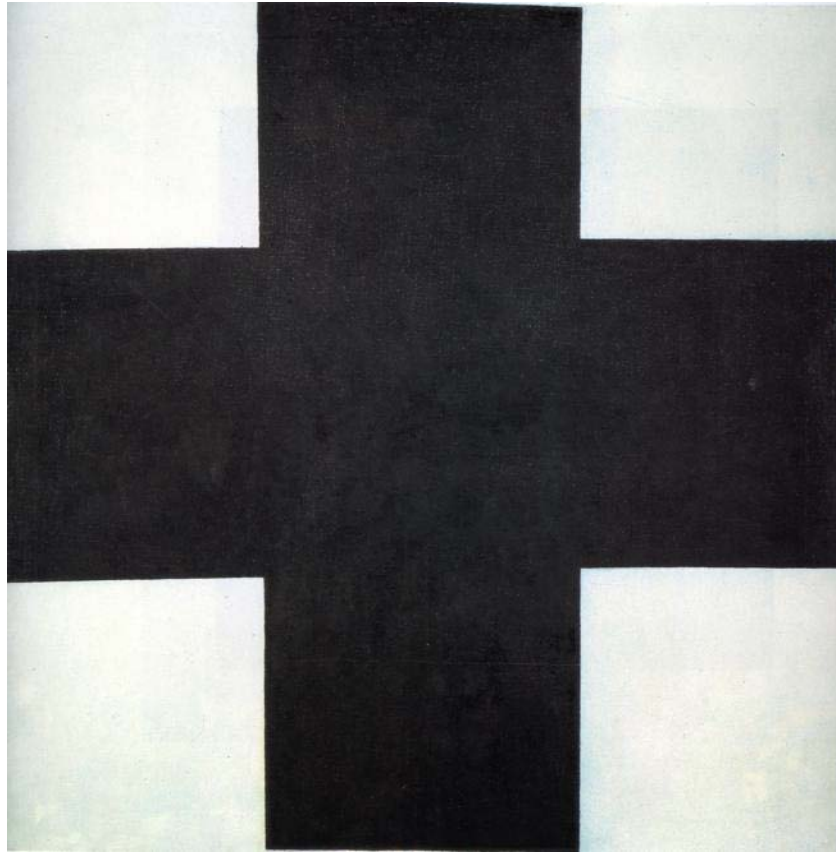
¹ Uspenskiy'nin *Tertium Organum*'da beyni, dünyamızın üç-boyutlu kesitinde ruhsal yaşamı yansıtan bir ayna olarak betimlemesi (Uspenskiy, 2004, 183), dolayısıyla üç-boyutun yanılısamalarına tâbi kılması, Maleviç'in Uspenskiy'nin öğretisini, mecazlarını kullanacak denli benimsediğini göstermektedir.

² Bu beyaz alan uzaydır, sonsuzluktur; Uspenskiy'e göre tek gerçekliktir ve aynı zamanda boşluktur. Kozmik bilincin ya da sezginin götürdüğü, kişinin ilkin karşısında dehşet duyduğu yerdir. Ancak kişi bu yeni ve sonsuz dünyayı kazanmak için yanıltıcı olan eskisini kaybetmesi gerektiğini ve bu sonsuzluğun birliğini ve kendisinin onunla birliğini idrak edince bu dehşet kaybolup gidecektir, çünkü insan artık özneyi terk etmiş, dolayısı ile özne oluşla ilgili dehşet gibi duyguları da terk etmiş olacağından bu durum insanın kendisini bir birlik içerisinde bulduğu durumdur. Uspenskiy Hinton'la ancak algımızdan 'ben' elemanını çıkardığımızda nesnelere kendimize göre düzenlemeyi bırakacağımız konusunda hemfikirdir. Böylece maddeyi hareketsiz, ölü, zamanı harekete tabi olarak, kısacası her şeyi gereksinimlerimiz ve özümüz çerçevesinde algılamayı bırakırız.

meydana getiren duyuma bağılı olarak şu ya da bu yolla sınıflandırılabilir elemanlarını yaratır. (Malevich, 2003, 68-76)

Maleviç 34 Çizim albümünde yer alan *Süprematizm* metninde süprematizmin üç evresinden söz etmiştir. Aralarında tarihsel bir ayırım olmayan bu evreler, siyah, renkli ve beyaz evrelerdir. Maleviç, siyahın 5. boyut dediğı ekonomiyi, kırmızı rengin devrimi¹, beyaz rengin saf eylemi (Maleviç, 1990, 3) ifade ettiğini vurgulamıştır.

Maleviç'in 1923 tarihli *Siyah Haç*'i² (şekil 3.39.) ekonomi ilkesinin açıklanması için iyi bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 3.39: Siyah Haç, 1923 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 106 x 106 cm, (Rus Devlet Müzesi, Sen Petersburg)

¹ Maleviç'in bu atıfları, devrim hükümeti tarafından tepki gördüğü 1920'li yıllarda yapıldığı için Maleviç'in burada bu özdeşleştirmeyi olası bir sıkıntıya karşı önlem almak için yapıp yapmadığı belirsizdir; bununla beraber, devrimin ilk yıllarında, devrimin getireceğine inandığı eşitlikçi ve özgürlükçü düzene büyük heyecan ve coşkuyla yaklaştığı, 1920-26 yılları arasında resim çalışmalarını geri plana atarak neredeyse bir propaganda sanatçısı gibi çalışmış olduğu göz ardı edilmemelidir.

² Burada yer verdiğimiz *Siyah Haç* 1923 yılında yapılmıştır. Ancak 0.10 sergisinin yerleştirme fotoğrafı ve katalogdaki sıralama, 1915'te sergilenmiş bir *Siyah Haç* olduğunu gösterir; bu eserin adı katalogta *İki Boyutta Öz-Portre* olarak zikredilir. Bu eser ya kayıptır ya da 1950'lerde Maleviç'in eserleri istenmeyen eserler kategorisinde bulunduğundan ya bir depoda çürümeye bırakılmış ya da oradan oraya nakledilirken parçalanmıştır.

Burada bütün resim, hiçbir kolu tam bir kare formu oluşturmayan, yukarıda ve aşağıda kenarlara ulaşmadan kesilen siyah bir haçın beyaz zemin üzerine oturtulmasından oluşmaktadır. Maleviç, kare biçimini ekonominin göstergesi olarak belirlemiştir. Ekonomi, asgari malzemeyle –ki buna renk unsuru da dahildir- azami düşünsel zenginlik yaratmak anlamına gelmektedir. Maleviç ilk manifestosunda sanatın özetlemeye ya da basitleştirmeye değil, karmaşıklığa ilerlemesi gerektiğini (Bowl, 1976, 121) ifade etmişti. Bu sözler düşünsel derinliği işaret etmenin yanında, bu manifestonun yazıldığı dönemde yapılan süprematist eserlerin giderek daha çok biçim ve renk elemanı, dolayısı ile daha çok ve karmaşık ilişkiler içermesi anlamına gelir.

Maleviç, 1919'da Vitebsk'teki sanat okulunda göreve başlarken sunduğu *Sanatta Önerge A* başlıklı deklarasyonda, ilk madde olarak beşinci bir boyutun, ekonomi boyutunun meydana getirilmesi gerekliliğine işaret etmiş, on sekizinci ve son madde olarak da eski dünyanın sanatlarının tasfiye edilmesi için bir beşinci boyut, ekonomi kurulunu toplama ihtiyacını belirtmiştir. (akt.Railing, 1990, 39-40) Aynı yıl kaleme aldığı *Sanatta Yeni Sistemler* adlı denemesinde ekonomi ilkesini ortaya çıkaran unsurları belirtmiştir.

Bütün edimlerin ana kaynağı olan, her eylemin, bedensel enerjinin sonucu olduğunu belirten ekonomik meseledir, bütün bedenler enerjilerini korumaya uğraşırlar; bu nedenle, bütün eylemlerim ekonomik yöntemin bir sonucu olmalıdır. Bu, doğanın, bedenlerin ve insanın bütün yaratılarının ilerlediği yoldur. Uzun zamandır insanın yaratıcı düşüncesi, güzel olmasına karşın, karışık desen ve tasarımlar oluşturmaktan enerjinin eyleminin basit ekonomik ifadesine kaçmaya çabılıyor; çünkü böylelikle bu eylemin bütün formları estetik değil, ancak ekonomik zorunluluktan dolayı meydana getirilir. (akt. Railing, 1990, 39)

Geometrici Wicher, uzayda düzlem kavramından söz ederken, onun kalınlığı olmadığını, daima kusursuz biçimde düz olduğunu ve uzayın sonsuzluğuna yayıldığını ifade etmektedir. Ancak bu düzlem uzaydan çizime aktarılırken ona bir kenar vermek, daha küçük çizmek zorunludur. Bu haliyle dahi o, sonsuz yayılımın çizgiler ve noktalardan oluşan ifadesidir (akt. Railing, 1990, 32). Wicher, bu sözleri ile adeta Maleviç'in bu ekonomi ilkesini gözeterek tek bir kare, haç ya da daireyi, uzayı temsil eden beyaz düzlem üzerinde betimlediği tuvallerini işaret etmektedir: Uzaysal gerçeklik duyumunun, uzaysal düzlemin en arı, en ekonomik betimi.

Maleviç 34 *Çizim*'de yer alan 1920 tarihli metninde siyah karenin, sanata beşinci boyut olarak soktuğu ekonomiyi tanımladığını, ekonominin artık bütün üretimlerinin referans noktası ve sınama aracı olduğunu ifade etmiştir. (Malevich, 1990, 3)

Railing, 1925 tarihli *Sanatsal ve Mesleki Eğitim Yöntemleri* makalesinde Maleviç'in ekonomi ilkesinin, ustanın ders vermesi esnasında kendini, nesnenin açık, basit, geometrik tezahürü içinde ifade etme olanağını geliştirdiğini ve ustayı, fenomenlerin karmaşık durumu içinde algılama konusunda eğittiğini, ekonomik geometriciliğin özün yapısını tanıma olanağı sunduğunu, dolayısıyla resmin kuruluşuna da açık ve ekonomik bir görünüş getireceğini belirttiğini aktarmaktadır. (Railing, 1990, 19)

Golding, Maleviç'in ekonomi terimini nereden türetmiş olduğunun cevabını ararken, Alman filozof Richard Avenarius'un 1876 tarihli, 1913'te Rusça'da yayınlanmış eseri *Dünya Üzerine bir Refleksiyon Olarak Felsefe: Enerjinin Asgari Tüketimine Göre* adlı yapıtına dikkatimizi çekmektedir. Golding'in aktardığına göre Avenarius, tündengelimli uslamaların her türünü reddederek, hakikatin dolayimsız algı ile kavranacağını savunmuştur. Buna göre hakikatler çelişkili görüldükleri takdirde, düşünce ekonomisi, iki unsuru sentezleyen bir uzlaşmanın sağlanması ile oluşturulmalıdır. Golding'e göre hiç de uzlaşma yanlısı olmayan Maleviç, bu ilkeyi, kendisinin *Siyah Kare*'yi geçmişin bütün sanatını kapsayan ve onun üstüne çıkan bir eser olarak kabul etmesini onaylayan bir bakış olarak görmüştür. (Golding, 2000, 70)

Maleviç, 1920 tarihli *Taklide Dayalı Sanat Problemi* isimli makalesinde süprematizmin ekonomi ilkesini Rusya'daki yeni düzenle bağdaştırmıştır. Burada, hareketin içindeki ekonomi herkes için aynı olmasına karşın, herkesin farklı estetik beğenilere sahip olmasının insanları bölünmeye yönlendirdiğini, komünizmin birleşmeyi sağlayacağına dair temennisini ifade etmiştir. (*Art in Theory*, 1998, 294)

Projektif geometride ve doğa bilimlerinde ekonomi kavramı, dünyanın büyümesinde güçlerin doğal düzenleniş kavramıdır. (...) Ekonomi her varlıkta, enerji ya da güç kazandıran belirleyici bir değişmezdir. O, doğanın biçimi meydana getirme yoludur. (Railing, 1990, 38)

Maleviç bu ekonomi ilkesini benzer bir biçimde yorumlamış ve geçmiş sanatın güzellik ilkesinin karşısına süprematizmin ekonomi ilkesini yerleştirmiştir.

Biçimin her fenomeni, şeyin şu veya bu biçimi ile sonuçlanan ekonomik yola yönelmiş enerjik hareketimizin sonucudur. Her sanatsal eğilim, bu tipin bir biçimidir, en basit olası hareket yoluyla şeyin şu ya da bu biçimde ifade edilmesi çabasıdır, dışsal olarak ortaya çıkan

bir sorundur. Fakat bütün eğilimler, kendilerini sanatın güzelliği temeline dayandırıyorlar, ancak en önemli şeyi unuturlar: hareketin tasarrufu. (*Art in Theory*, 1998, 295)

Şu halde, Maleviç'in, doğanın, uzayın hakiki özünü ifade etme kaygısı taşıyan resim dilinin, biçimi meydana getirme yolu olarak ekonomiyi benimsemesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Maleviç'in 1918 tarihli *Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz* (şekil 3.40) eseri süprematizmin saf duyum¹ evresinin açık bir örneğidir. Eser, beyaz bir kare zemin üzerine eğik biçimde yerleştirilmiş, zemine göre farklı tonda boyanmış beyaz bir kareden oluşmaktadır. İçteki kare, beyaz tuval üzerinde üste ve sağ köşeye doğru dingin bir hareketlilik içindedir. Bu hareketlilik ve beyazın yarattığı duyum, bir ağırlıksızlık hissini güçlendirmektedir. *Beyaz Üzerine Beyaz*, resmin en saf formunun, Maleviç'in uzaysal gerçeklikte var olma, uzaysal gerçeklikteki varlığı algılama ve uzayda uçma düşlerinin bir temsilidir. Maleviç, renk grammerinde beyazı, gökyüzünün ve sonsuz uzayın rengi olarak kabul etmiştir. 1919 tarihli *Nesnesiz Resim ve Süprematizm* metninde, sonsuzluğun hakiki sembolü sayılan mavinin, süprematist sistem tarafından aşıldığını belirtmiş ve aynı metnin sonunda diğer sanatçılara yaptığı çağrıda şu ifadeyi kullanmıştır:

Rengin sınırlarının mavi ışık gölgelerinden geçtim ve beyaza ulaştım. Beni izle yoldaş. Renkli gökyüzünün hatlarını altüst ettim, yıktım ve rengi sıkıca düğümlediğim bohçaya koydum. Beyaz, özgür derinlikte yüz, sonsuzluk önünde. (*Art in Theory*, 1998, 292)

Mavi göğü aşarak Maleviç sadece görünür dünyayı değil, İsa'nın çizdiği sınırları da aşmaktadır. Yukarıda Uspenskiy'in aktardığı süreci anlatırken ayrıntılarına değindiğimiz sonsuz uzayın, kozmik bilincin eşliğindedir ve Uspenskiy'in sözünü ettiği dehşetten eser yoktur. Bu Maleviç'in sezgisel akla, kozmik bilince zaten erişmiş olduğu kanaatinde olmasının bir sonucudur.

Bütün renklerin karışımı ve bütünleyicisi yani her şeyin bir olduğu, Maleviç'in sonsuzluğun ifadesi olarak kabul etmiş olduğu beyaz renk, Maleviç'in amaçladığı saf içeriksizlik duyumunu, hiçliği ve hiçliğin içindeki mutlaklığı, bu tuvalde kusursuz bir biçimde yansıtmaktadır.

¹ Maleviç'in arı biçimlerle ve yalın renklerle saf duyumu tesis etme çabasında olduğu dönemde, 1919 yılında, Hlebnikov yazdığı *Dünya Sanatçıları* adlı çağrı ile geometrik biçimlerden oluşan sembolik alfabeti sayesinde dilde saf duyuma hitap etme amacını güdüyor, bu sembolik dilin geliştirilmesi için ressamların desteğini talep ediyordu. (Railing, 1990, 69-71)

Beyaz, görme ışınlarının bir kubbeye çarpıyormuş gibi engellendiği mavinin aksine, görme ışınlarının bir sınırla karşılaşmadan ilerlemesini sağlamaktadır. (Malevich, 1990, 2)



Şekil 3.40: Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 78.7 x 78.7 cm , (Modern Sanat Müzesi, New York)

Bu resim Uspenskiy'e göre de, hareketin bir göstergesidir. Ancak bu zamandan bağımsız bir harekettir. Burada hareketin bağımsız olduğu zamansallık doğrusal zamansallıktır. Çünkü açı harekettir. İki boyutlu bir düzlem üzerinde ilerleyen kişi, o koşullar içerisindeki algısı ile bunu kavrayamaz, ancak düzlemin üzerine çıktığında bu hareketi kavrayacaktır. (Uspenskiy, 2004, 62-63)

Lipsev bu tuvaldeki hafif bir eğimle yaratılan hareketin karenin içkin ağırlığını hafiflettiğini işaret eder; şu halde bu farklılık olmadan ayırımın, gerilimsiz hareketin bir imgesidir. (Lipsev, 2003, 138)

Şayet beyaz değişmeyen töz ise, *Beyaz Üzerine Beyaz*, (şekil 3.40) tözün hiçbir şey tarafından var edilmeden var olması ve hiçbir şeye bağlı olmadan tözün kendini varlamasıdır ve canlı, hareketli bir şey kılmasıdır. Maleviç'e göre o,

İnsanın yaratıcı yaşamının arılığını dile getirerek, kendi içinde beyaz dünyayı (dünyanın kuruluşunu) taşır. (akt. Neret, 2003, 67)

Beyaz Üzerine Beyaz, 16. Devlet Sanat Sergisi'nde teşhir edilmiştir. Sergiyi izleyen eleştirmen V. Ksodaseviç, eserden “neredeyse mükemmel” süprematist eser ve çerçevenin içerisinde beyaz boyayla kaplanmış olarak, boş çerçeve olarak söz etmiş ve Maleviç'in niyetinin dalga geçmek olduğuna hükmetmiştir. (Drutt, 2003, 266)

Maleviç *Beyaz Üzerine Beyaz*'ı (şekil 3.40) sergilediğinde kurumsal açıdan süprematist okulun rakibi konstrüktivist okulun bir üyesi olan Rodçenko, bu esere karşılık olarak *Siyah Üzerine Siyah* (şekil 3.41) adını verdiği bir dizi resim yaptı. Daima elinin aracılığını, sezgisel yönelimini tercih eden Maleviç'in aksine cetvel ve pergel gibi araçlarla çalışan bir sanatçı olan Rodçenko, Maleviç'e bir saygı sunumu niteliği taşıyan bu resimlerde tıpkı Maleviç gibi minimal araçların olanaklarını sınamıştır.

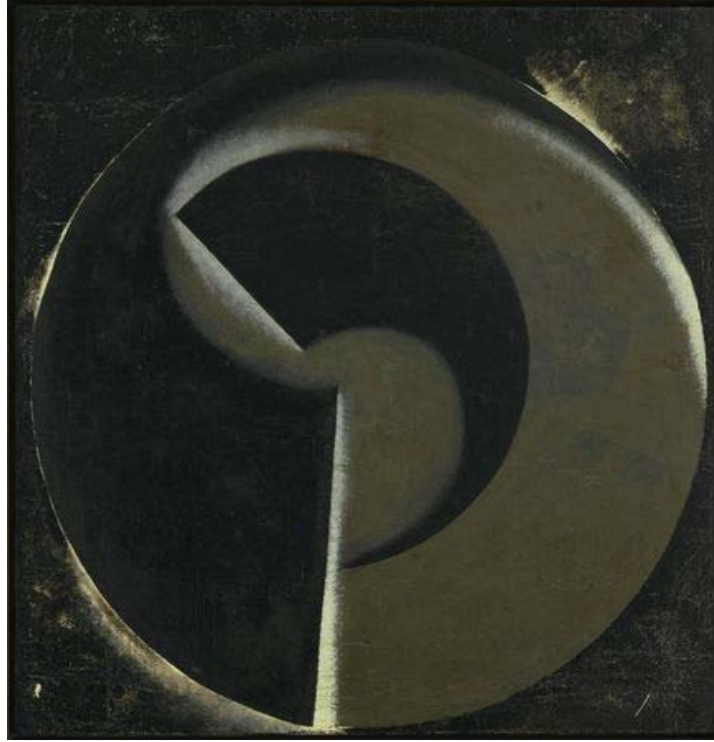
Ancak Maleviç, Rodçenko'nun figürsüz sanatının hatalı, yüzeysel bir anlayışa örnek oluşturduğunu düşünüyordu. (Rakitin, 2003, 70)

Maleviç 1927 tarihli *Nesnesiz Dünya* adlı metninde, süprematizm teriminin, yaratıcı sanatta saf duyumun üstünlüğüne işaret ettiğini belirtmiştir. Ona göre, sanat eserinin hakiki değerini belirleyen özellik, hangi ekole bağlı olduğu değil, ifade edilen duyumdur. Bu nedenle süprematist sanatçı için uygun temsil aracı, duyuma mümkün olan en dolu ifadeyi kazandıran, nesnelere görünümünü dikkate almayan araçtır. Duyum, sanatta belirleyici etmendir. Sanat eserini saf duyumun egemenliğine terk etmek için süprematizm, doğacı kavramları terk etmiştir. Sanatın ödevi ne devlete ne de dine hizmet etmektir. Onun ödevi, her zaman ve her yerde, her yaratının yegâne kaynağı olan duyuma hitap etmektir. (Malevich, 2003, 67-74)

Douglas'ın 1975 yılında yazdığı makalede belirttiği gibi, Maleviç duyum (*oshchushchenie*)¹ kavramı ile maddi bir fenomeni, altdilimle kavranan bir fenomeni, bilince ulaşmayacak kadar ince bir algı biçimini kastetmiştir. (Douglas,

¹ Bu sözcük 1927'de *Nesnesiz Dünya*'nın Bauhaus tarafından yayını yapıldığında hatalı bir biçimde *Fühlung* (duygu) olarak tercüme edilmiş ve diğer batılı dillere bu biçimde aktarılmıştır.

1975, 278) Bu sözcüğün konvansiyonel anlamı ile algıları oluşturan, doğrudan doğruya verilmiş gereç ya da dış çevrenin insanın duyu organları üzerindeki etkisinin yalın sonucu veya duyu organlarının verilerine göre edinilen bir izlenim değildir. O bilincin denetiminden ayrı olarak altbilincin geliştirdiği bir oluşum, kurduğu bir bağlantı ve verdiği tepki olarak düşünülebilir. Daha ziyade altbilincin dolayimsız, dış uyarının ve bilincin müdahalesi olmadan, kendisinden elde ettiği bir veridir.



Şekil 3.41: Rodçenko, Siyah Üzerine Siyah, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 81.9 x 79.4 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York, sanatçının armağanı)

Malevich dolayimsız nitelikleri ile duyuları, düşüncelerden üstün, duyumsal sanatı betimsel sanattan yararlı gören bir tavır sergilemiştir.

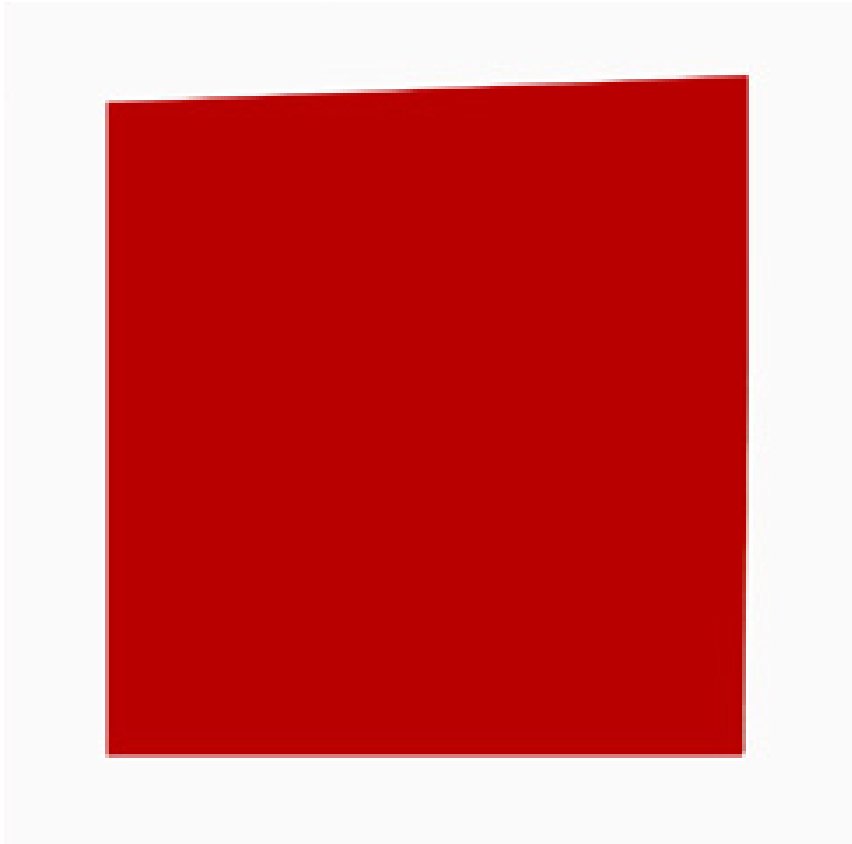
Duyuların bireyin bilincinde bir araya gelmiş yansımaları –en çeşitli türlerde duyular- onun yaşam görüşünü belirler. Duyular onun değişmesine neden olduklarından, bu yaşam görüşünde en dikkate değer değişiklikler gözlenebilir; ateist sofu, Tanrı'dan korkan Tanrısız olur... İnsan bir şekilde, bütün bir dizi duyum dalgalarını, yukarıda sözü edilen yaşam görüşünü belirleyen duyuların hepsini toplayan ve değiştiren bir radyo alıcısına benzetilebilir. (...) Hakiki yararlılık (terimin en yüksek anlamında) böylelikle sadece altbilinç ya da üstbilinç, yaratıyı yönlendirme ayrıcalığına uyum gösterdiği takdirde başarılabılır. (Malevich, 2003, 88)

Gelenekçi sanat, ifadeyi ve mimikler yoluyla hareketi vermek için uzun yıllar insan yüzünü kullanmıştır. Süprematistler, duyuların dışsallaştırılmış yansımalarından

ziyade, dolayimsız duyumları sundukları yeni semboller bulmuşlardır. Bunun nedeni süprematistlerin akademik sanatçılardan farklı olarak gözlemi değil, duyumu kullanmasıdır. (Malevich, 2003, 94)

Burada Maleviç'in söz ettiği saf duyum, kuşkusuz düşünsel müdahalelerden uzak, sınırlanamayan, dolayimsız bir heyecandır; beyazın sonsuzluk duyumu içinde, başka bir beyaz üzerinde yaptığı açısız hareketin arı enerjisidir.

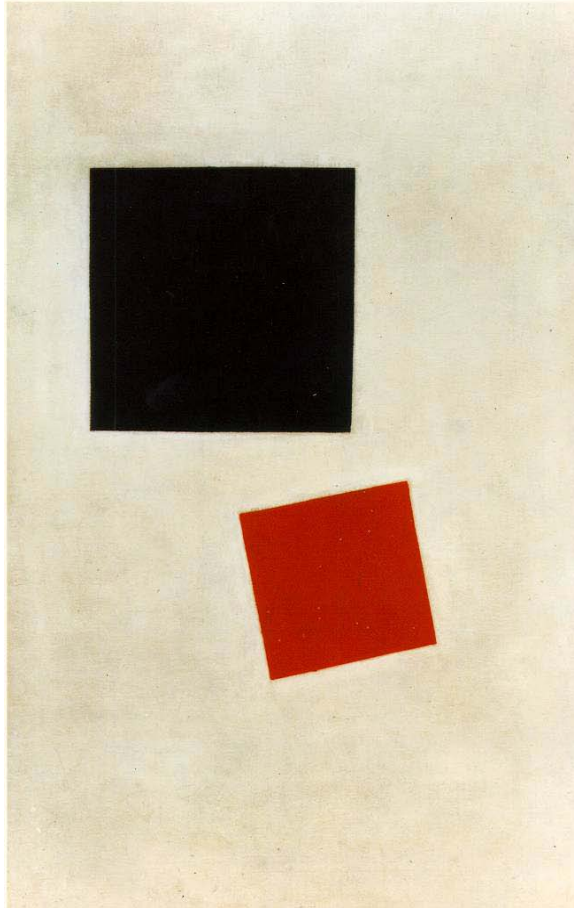
Maleviç'in yine 0.10'da sergilenmiş olan *Kırmızı Kare: Köylü Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği* (şekil 3.42), *Siyah Kare [Dörtgen]*'de (şekil 3.38) olduğu gibi tam bir kare oluşturmaz. Bu resim yine düz bir beyaz zemin üzerine tek bir dörtgenden oluşur. Neret'nin vurguladığına göre Rusça'da kırmızı ve güzel kavramları aynı sözcükle karşılanmaktadır (Neret, 2003, 51). Şu halde *Kırmızı Kare* 'değişmez töz olarak beyazın' üzerinde güzelliğin ifadesidir. Bu eser her şeyden önce bir renk resmidir. Resim araçları olarak ışığa ya da konuya bağlı biçimlenen bir renk değil, özerk ve bağımsız varlığı ile rengin kendisi, çünkü "renk olmadan dünya olanaksız"dır ve "renk uzayda bir yaratıcıdır". (akt. Neret, 2003, 53)



Şekil 3.42: Kırmızı Kare: Köylü Bir Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği,1915, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 53 cm,(Devlet Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Maleviç'in 1915 tarihli *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri* (r.3.30) adlı eseri “tanrısal olanla”, “güzel olanı” yani siyah kare ile kırmızı kareyi bir araya getirir. Bu eser süprematizmin başka bir yönünü ortaya koymaktadır. 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.

Bazı resimlere verdiğim isimler, onlarda bu biçimlerin aranması gerektiği anlamına gelmiyor, ancak bu gerçek biçimler tarafımdan temelde biçimden yoksun çok sayıda resimsel oylum olarak, onun temelinde, doğa ile hiçbir ilgisi olmayan bir resimsel resmin yaratıldığı bir şey olarak düşünüldü. (akt. Neret, 2003, 51)



Şekil 3.43: Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Düzlemleri, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 71.1 x 44.4 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Üç boyutlu gerçeklikte biçimi ne olursa olsun, ister bir köylü kadın, ister bir futbol oyuncusu, isterse sırt çantalı bir çocuk, bütün varlıkların dört boyutlu gerçeklikte, ilişki temelli bir geometrik kuruluş ve bu kuruluşlardan oluşan dört boyutlu uzayın geometrik parçası olduğu fikrine işaret etmektedir. Şayet bir şeyleri işaret ediyorlarsa, bu işaret ettikleri, her şeyden önce uzaydaki ağırlıksızlık duyumu ve uzaysal harekettir, başka bir şey değil.

Uspenskiy *Tertium Organum*'da zaman ve hareket kavramlarının ayrılığı üzerinde uzun tartışmalar yapmıştır. Konvansiyonel olarak zaman iki kavramla ilişkilendirilmiştir. Bunlardan birisi bir nedensellik ilkesi çerçevesinde gelişen doğrusal zaman kavrayışıdır. İkincisi ise uzaydaki hareket fikri ile bağlantılı olarak tasavvur edilmiş olan bir kavrayıştır. Birinci kavrayış biçiminde, biz üç boyutlu kısıtlı algımızla içinde bulunduğumuz anla, o anın koşulları ile çıkarımlar yapmaya eğilimliyizdir. Gerçekliği şimdiki zaman dediğimiz dar bir yarıktan algılarız ve bizim için artık gerçekliği olmayan geçmiş ve henüz gerçekliği olmayan gelecekle bir ardıllık içine dahil edip doğrusal bir zaman anlayışı yaratırız. Ancak şimdiki zaman kavrandığında, bilince çıkarıldığında çoktan geçmiş zaman olduğundan, şu halde bu anlayışa göre şimdiki zamanın da bir gerçekliği yoktur. İkinci kavrayış biçimine gelirse, bu hareket tasavvuru bizim baktığımız dar yarıktan gördüğümüz zaman düzleminin üç boyutlu uzamımızla kesişme çizgileridir. Hareket gerçek değildir; gerçek olan, göremediğimiz ve tasavvur edemediğimiz bir doğrultudaki yayılımdır. Bu yayılım sonsuzdur ve sonsuzluk zamanın sonsuz bir boyutu değildir, çünkü sonsuzluk mevcutsa her an sonsuzdur. Şu halde zamanda bir yayılma uzayda bir yayılımdır. Bu bağlamda zaman hareketin bir çıkarımı değildir, bizim üç boyutlu algımızla hareketi kavrayışımız zaman duyumu, değişen anların duyumu nedeniyledir. Bu nitelikte bir zaman duyumu, uzay duyumunun sınırı ya da yüzeyi olacaktır, yani zaman duyumu uzay duyumunun bittiği yerde başlayacaktır. Oysa uzaysal yayılımın bütün özelliklerine haiz olan zaman, bu açıdan uzayla özdeşdir. Bu nedenle zamanı hareketle bağlantılı olarak, dolayısıyla doğrusal ve ardıl olarak algılamak hatadır. (Uspenskiy, 2004, 39-51)

Şu halde şayet adına hareket denecek ve dört boyutlu bir hareketten söz edilecekse 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. İşte *Sırt Çantalı*

Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri (şekil 3.43) 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.

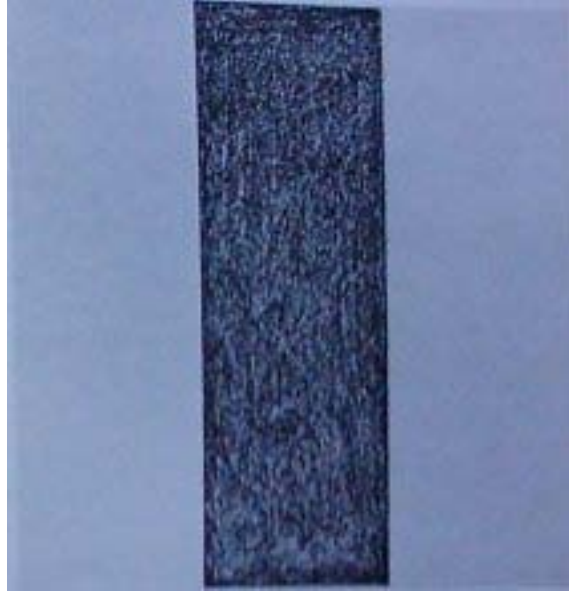
Maleviç’in renk gramerinde siyah ve beyaz biçimi açığa çıkaran enerji olarak (Malevich, 1990, 2), kırmızı ise güç duyumunun ifadesi olarak (*Art in Theory*, 1998, 295) tanımlamıştır. Bu tanımlamayı *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri* (şekil 3.43) çerçevesinde ele alırsak, saf enerjiden teşkil beyaz uzayda, bu enerjinin var ettiği ve özünde kendisi de enerjiden başka bir şey olmayan siyah biçim ve yine bu enerjinin, yönelim kazanarak edimselliğe geçerek var ettiği kırmızıda ortaya çıkan gücün ve sonuçta iki kütleli ilişkisinden dolayı ortaya çıkan gerilimin bu eseri karakterize eden şey olduğunu söyleyebiliriz. Bu resim renk resmidir, süprematist resim böylece bir renk resmidir, söz konusu renk şu ya da bu renk olabilir, ama sonuçta rengin, enerji olarak rengin resmidir.

Sonuç olarak, resmin süprematist olarak atomlarına ayrılması ve tek bir renge indirgenmesi, daha önce birbirlerine bağlı olmayan, renk enerjisinin bölünmez elemanları üzerinde atomlarına ayırma eylemini –tıpkı çok odalı bir fişek gibi- serbest bıraktı. Bu izolasyon süreci, siyah ya da renksiz kare formunu yarattı. Bu form, kendi atomizasyonu içinde başka her tipteki biçimleri gösterir ve bunlar sırayla birçok farklı renkte boyanmışlardır. (Malevich, 1990,178)

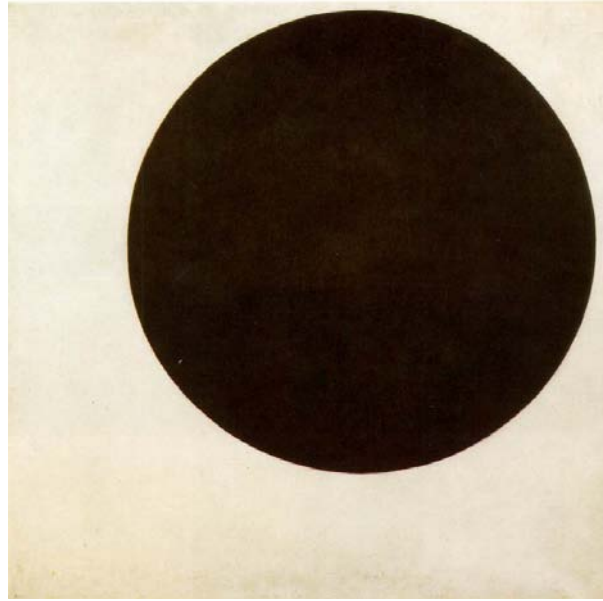
Railing, Maleviç’in 4. boyuttaki renk kütlelerini, iki boyuttaki renk kütlelerinden ayırt etmiş olduğuna değinir. Buna göre içinde birden fazla renk bulunan eserler 4. boyutta, tek renkli eserler iki boyuttadır. Bunlardan tek renkli olanlar durağan iken, birkaç rengin olduğu resimler hareketli düzlemlerce taşınmaktadır. Şu halde 4. boyut, süprematizmde renk kütlelerince taşınan hareket ve enerji demektir. (Railing, 1990, 28-29) Yukarıda açıkladığımız gibi bu hareket, üç-boyutlu algıdan durağan görülmeye açık, içkin enerjinin sonsuz edimselliği olarak bir harekettir.

Maleviç kare için dairenin, küpün, bütün biçimlerin tohumunu taşıyor demiştir. Dört boyutlu algıdan, uzay geometrisinden bakıldığında karenin hareketi, bizim üç-

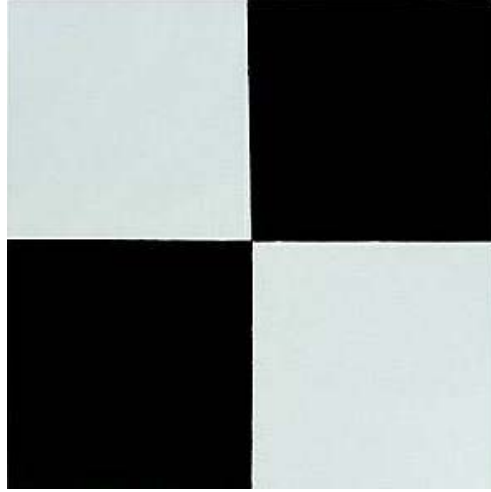
boyutlu algımızdan farklı görünen biçimler doğurabilir. Bu bağlamda, üç boyutlu algıda uzun ve dar bir dikdörtgen olarak görünen şey, bir dört boyutlu gerçeklikte uzatılmış bir kare (şekil 3.44) olabilir ya da daire olarak algıladığımız bir biçim karenin başka bir hareketinin izlenimi (şekil 3.45) olabilir - ki Maleviç daireyi kareden geliştirilmiş ilk süprematist form olarak kabul eder (Malevich, 2003,70)- dört kareden oluşan bir başka kare (şekil 3.46), bu enerjinin ‘görünürde’ farklı, özünde bir doğasını işaret etmek amacını taşıyor olabilir.



Şekil 3.44: Uzatılmış Siyah Kare, 1913, kağıt üzerine kurşun kalem, 20.5 x 26.5 cm, (Sanat Müzesi, Basel, *Nesnesiz Dünya* için yapılmış çizimlerden)

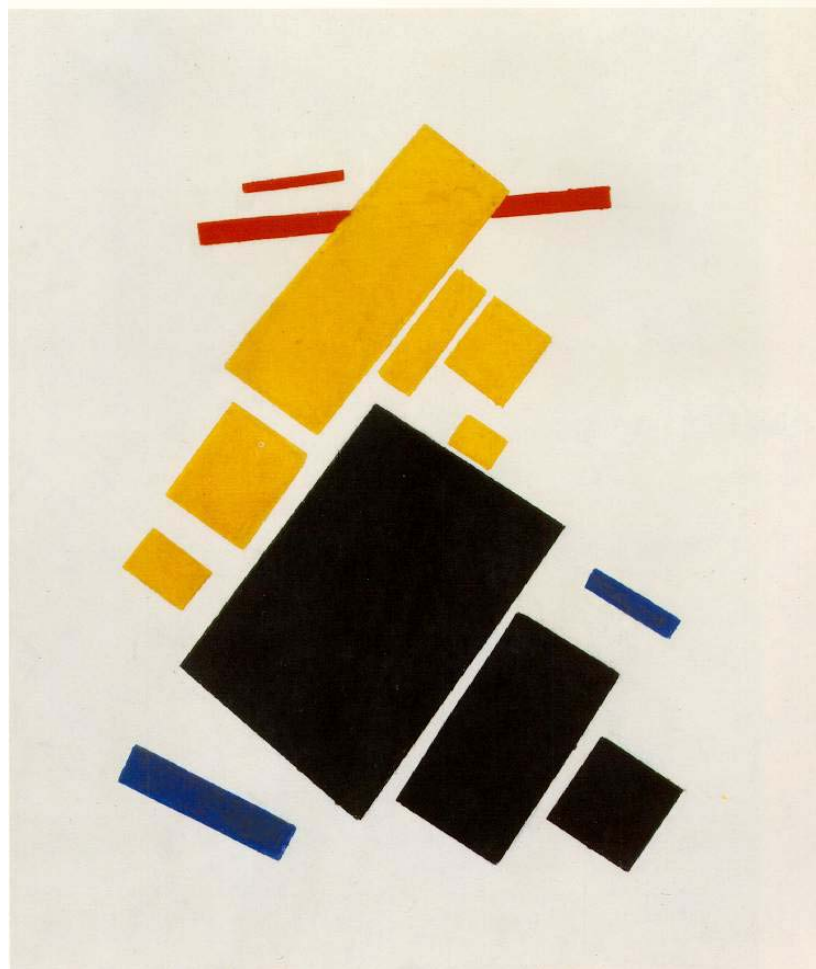


Şekil 3.45: Siyah Daire, 1920'ler, tuval üzerine yağlıboya, 105 x 105 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)



Şekil 3.46: Karelerin Süprematist Kompozisyonu, 1913, kurşun kalem, 20.5 x 26.5 cm, (Sanat Müzesi, Basel, *Nesnesiz Dünya* için yapılmış çizimlerden)

Malevich'in 1915 tarihli *Uçak Uçuşu* resmi, (şekil 3.47.) siyah, sarı, koyu mavi ve kırmızı dörtgenlerin, uzayı temsil eden beyaz zemin üzerinde yarattıkları ağırlıksızlık ve uçuculuk hissine dayanmaktadır.



Şekil 3.47: Uçak Uçuşu , 1915, tuval üzerine yağlıboya, 57.3 x 48.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York)

Maleviç 1916 yazında Matyuşin'e yazdığı bir mektupta süprematizm ile uçuş kavramının ilişkisini şu sözlerle anlatmıştır.

Süprematizmin anahtarları, benim henüz anlaşılmamış bazı şeyleri keşfetmeme rehberlik etti. Benim yeni metodum, sadece dünyaya ait değil. Dünya, tıpkı tahta kurdu tarafından yenmiş bir ev gibi terk edilmiş ve gerçekten insanoğlunun bilincinde uzaya yönelik bir özlem ve dünya küresinden firar etme arzusu vardır. (akt. Douglas, 1994, 26)

Beyaz yüzey uzayı temsil ettiğine göre, beyaz zemin üzerindeki bütün bu renkler, ışık ışınlarını ve onların uzaydaki hareketini işaret etmektedir.

Süprematizm, sözde pratik nedenlerin terk edilmesiyle, tuval üzerinde uygulanmış bir plastik duyum uzaya taşınabildiğinden, yaratıcı sanata yeni olasılıklar açmıştır. Sanatçı (ressam) artık tuvalle (resim düzlemi) sınırlandırılmamıştır ve kompozisyonlarını uzaya aktarabilir. (Malevich, 2003, 100)

Maleviç'in bu uzaysal gerçekliğe ulaşma çabası, dördüncü boyut ve projektif geometrinin, Einstein fiziğinin verilerinden başka bir unsura daha dayanmaktadır. Gizemli ışık taşıyan 'ether' adlı bir madde, gizemcilere göre duyum ve sezgi yoluyla kavranabilecek, daha yüksek bir uzayı oluşturmaktadır. Uspenskiy, Hinton'un 'ether'i, her bedene nüfuz eden, ağırlıksız, asla tutulup zaptedilemeyecek bir madde olarak açıkladığını aktarır. (Uspenskiy, 2004,51)

Maleviç de evren tasavvurunu aktarırken özellikle tutulamama, bağlanamama niteliğini vurgulamıştır.

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)

Süprematizmin temelinde yerçekiminin üstesinden gelme ve uzaysal gerçekliğe ulaşma gayesi olduğuna göre, Maleviç bu tuvalde bilinen hiçbir uçan cisme referans vermediği halde bu duyumu, amacı resmin en saf gereçleri ile başarmaktadır.

Göğün, uzayın fethedilmesi Maleviç için insanın önündeki en büyük sınırın aşılması demektir. Bücke'den etkilenerek, onun daha önce aktardığımız havacılıkta ilerleme yoluyla gökyüzünün fethi, bireysel mülkiyetin ortadan kalkması (Uspenskiy, 2004, 312) sonucunda kozmik bilince ulaşılacağı varsayımına katılıp katılmadığı bilinmez, ancak Maleviç'in de kişisel olarak gökyüzünün fethinde bir özgürleşme yolu gördüğü açıktır.

Neret, 1913 gibi erken bir tarihte Maleviç'in büyük şehirlerin ve dönem sanatçılarının atölyelerinin devasa zeplinlere yerleştirileceğini düşlediğini aktarmaktadır (Neret, 2003, 65).

1927 yılında Bauhaus'un yayınladığı *Nesnesiz Dünya*'nın ilk bölümünde Maleviç metnine ve çizimlerine ek olarak üç grup fotoğraf yayınlamıştır. İlk grupta hayvanların, insanların ve doğa parçalarının görünümü vardı ve Maleviç tarafından "akademik sanatçıları harekete geçiren çevre 'gerçeklik'" olarak etiketlenmişti. İkinci grup fotoğraf köprülerin, lokomotiflerin, tersanelerin vs. görüntülerinden oluşuyordu ve "fütüristleri harekete geçiren çevre 'gerçeklik'" olarak etiketlenmişti. Üçüncü grup fotoğraf ise bir hava taşıtıdan çekilmiş yolların, köprülerin vs. görüntüleri ile gökyüzünde uçan uçak filolarının görüntülerinden oluşuyordu ve "süprematistleri harekete geçiren çevre, 'gerçeklik'" olarak etiketlenmişti.

Maleviç aynı metinde süprematizm teriminin "havacılıkla ilgili olan" anlamına gelebileceğini belirtmiştir. Burada Maleviç, süprematist kültürün kendini iki ayrı gösterme biçimi olarak düzlemin dinamik süprematizmini yani süprematist resmi ve uzayın durağan süprematizmini –soyut mimariyi- yani arkitektonları işaret etmiştir. (Malevich, 2003, 61)

Maleviç gökyüzünde kurulacak kentler, uzay kolonileri hayal ediyordu. 1916 tarihli *Supremus No:56* (şekil 3.48) bu hayalin bir betimi olarak düşünülebilir. Bu eser Maleviç'in basitten karmaşığa ilerleyen süprematist resimlerinin ikinci grubunda yer alır. Çok renkli ve çok düzlemlili olması dolayısıyla dinamik olarak düşünülmelidir. Nitekim uzayı simgeleyen beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş farklı renklerde çeşitli geometrik biçim grupları dinamizmin hiç bitmeyeceği ve karşılıklı ilişkilerinin hiç zayıflamayacağı biçimde tuvalin her yerine dağılmışlardır.

Süprematizmin biçim yelpazesi bir hayli zenginleşmiştir. Çeşitli uzunluk ve genişliklerde dörtgenler, çubuklar, çarmıha, hilale, TV antenlerine benzetilebilecek çok çeşitli biçim, bilindik ana ve gayri renklerin dışında pembe, leylak, yeşil vs.'ye boyanmıştır. En büyük kütlelerin bir köşegen gibi sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru uzatılması net bir hareket duyumu sağlamaktadır.

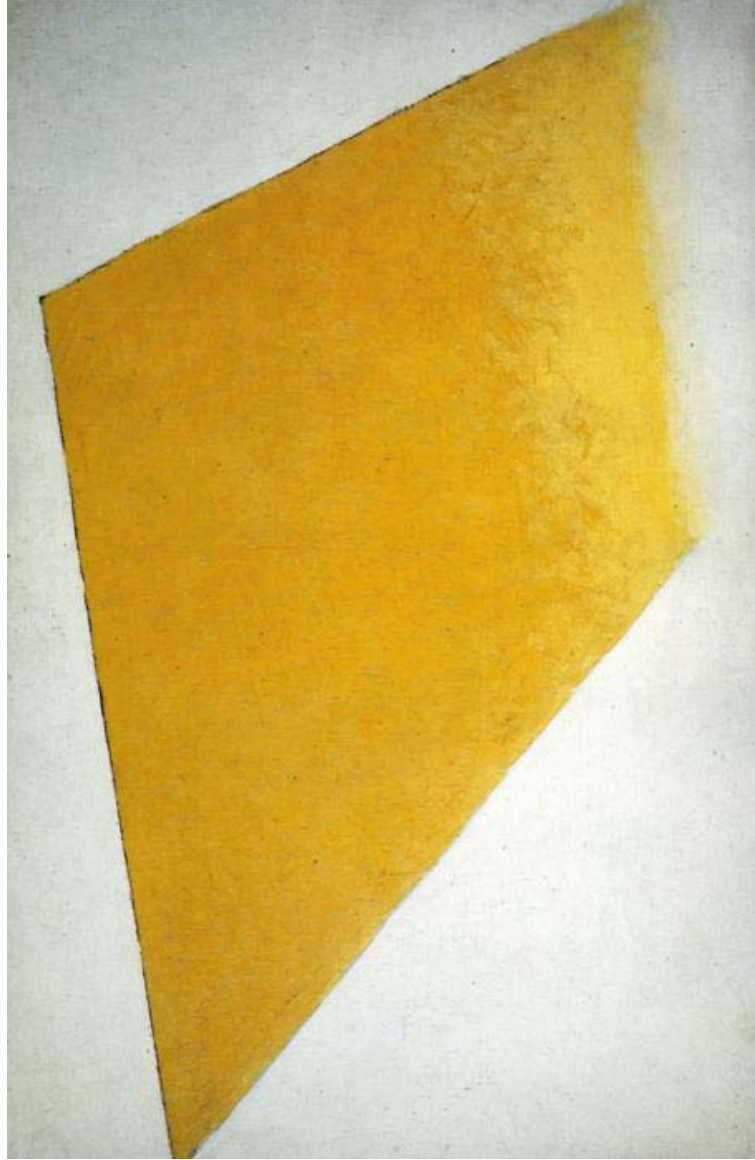


Şekil 3.48: Supremus no.56, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 71 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Bu resimdeki dört ana biçim grubu uzayda süzülen uydular olarak düşünülebileceği gibi, uzayda kurulmuş uydu kentler, koloniler olarak da düşünülebilir. Nitekim bu eser Maleviç'in 1920'lerin ortalarından itibaren tasarlayacağı arkitektonlardan oluşan bina komplekslerinin çizimleri olarak planitlerin yukarıdan görünümüne bir hayli benzemektedir. Malevich *Süprematizm 34 Çizim* kitapçığındaki 1920 tarihli kısa metninde süprematist uydularını şu sözlerle açıklamıştır:

Süprematist araçlar herhangi bir sürgü olmadan bir bütün olacaklar. Bütün elemanlarla kaynaşmış bir çubuk, sadece dünyanın küresi gibi yaşamı kendi içinde kusursuzca barındırır, böylece inşa edilmiş her süprematist yapı doğal bir organizasyona dahil olacak ve yeni bir uyduyu biçimlendirecektir. Uzayda hızla akan iki beden, dünya ve ay arasındaki karşılıklı ilişkiyi birisi oluşturmak zorundadır. Belki bütün elemanlarla donatılmış yeni bir süprematist uydu, onların arasında inşa edilebilir; o, onun yörüngesinde seyahat eder ve onun yeni yolunu yaratır. (Malevich, 1990, 1)

Maleviç'in 1917-18 yıllarında sonsuzluk duygumunu güçlendirmek için kullandığı bir yöntem de, beyaz zemin üzerinde beyaz ya da renkli biçimlerin bir tarafta dağılıp çözüldükleri kompozisyonlardır. Şekil 3.49.'daki *Süprematist Kompozisyon* bu örneklerdendir. Sol tarafta parlak sarı kütlenin açısall hareketi ile devinim kazanmış olan eser, sağ tarafta sarı rengin giderek açıldıktan sonra, eriyip beyazın içine karıştığı bölümde sonsuz bir dinginlik duygumunu telkin etmektedir. Maleviç henüz 1915 tarihli manifestosunda, süprematizmde dinamizmin boyanmış renk kütleleri olduğunu belirtmişti. Erime ve dağılma duygusunu verdiği bu eserlerde ise bir başka unsur, uzaysal gerçeklikte maddenin atomlarına ayrışması meselesini renk unsurunda temsil etmektedir.



Şekil 3.49: Süprematist Kompozisyon, 1917-1918, tuval üzerine yağlıboya, 106 x 70.5 cm, (Stedelijk Müzesi, Amsterdam)

Maleviç 1915 yılında, 0.10 sergisinden de önce sanatın çok çeşitli alanlarını kapsayan bir dergi çıkarmayı planlamıştı. İlk başta *Nul (Sıfır)* adını vermeyi düşündüğü bu derginin adını 1916'da süprematizm terimini bulduktan sonra *Supremus*¹ koymaya karar vermiştir. Derginin katılımcılarının 0.10'da eserlerini sergileyen sanatçılardan olması düşünülmüştü, buna göre Maleviç'ten başka Udaltsova, Rozanova, Klyun, Popova, Menkov, Exter, Puni, Boguslavskaya, Kruçenyih, Pestel, Roslavets, Matyuşin ve Davidova'nın dergiye katkı sağlaması planlanmıştı.

Derginin çıkışı *Apollon* dergisinin Eylül sayısında verilen bir ilanla duyuruldu. Bu ilana göre resim, dekoratif sanatlar, müzik ve edebiyata adanmış aylık bir dergi olarak Aralık ya da Ocak ayından itibaren yayınına başlanacaktı. Maleviç derginin, süprematizm konusunda “sanatsal tutkuları için bir araç olmaktan ziyade, deney ve tartışmalar için bir forum, nesnesiz sanat uygulamaları için bir laboratuvar” olmasını arzuluyordu. Puni ve Boguslavskaya'nın gruptan ayrılması ile mali desteğin yitirilmesi sonucu derginin yayını ertelendi. Bu minvalde hazırlanan makale ve diğer yazılar, derginin çıkarılması halinde üç sayıya yetecek nitelikteydi. Onlarla birlikte Popova ve Exter'de gruptan ayrılmışlardı. Bu olay üzerine başlarda, olası çekememezliklere olanak vermemek için geri planda kalmayı tercih etmiş olan Maleviç, bu tutumunu bırakarak baş editörlüğü üstlendi. Yoğun olarak makaleler yazmaya başladı, bunlar kübizm, fütürizm, tiyatro, mimarlık gibi farklı meseleleri ele alan metinlerdi.

Haziran 1917'de ilk sayı baskıya verilmişti. Bu sayıda Maleviç'in *Süprematistlere Selam* adında bir giriş yazısı, *Nesnesiz Sanat Üzerine* ve *Kübizm* adlı iki makalesi, Rozanova'nın *Kübizm, Fütürizm, Süprematizm*, Matyuşin'in *Müzikte Eski ve Yeni Üzerine*, Udaltsova'nın el yazması müsveddelerde başlığı konmamış olan bir makalesi yer alıyordu. Edebiyat bölümünde Kruçenyih'in *Olduğu gibi Kelimenin Deklarasyonu*, *Gli Gli* adlı oyunundan bir bölüm yer alıyordu. Sanatçılar kendi aralarındaki yazışmalardan da örnekler koymaya karar vermişlerdi. Ancak derginin basımı yapılmadı. Derginin masraflarını sanatçılar onar rublelik paylar halinde bölüşmüştü ve bu paranın kaybedilmesi, zaten olağanüstü kötü koşullarda, neredeyse

¹ *Supremus* dergisi çevresi ve yayını ile ilgili bilgiler Guriaova'nın *Laboratory House: Reconstructing the Journal* adlı makalesinden özetlenmiştir. (Gurianova, 2003, 44-59)

sefalet içerisinde yaşayan bu insanların arasında ciddi tartışmalara sebebiyet vermişti.¹ (Gurianova, 2003, 44-59)

Supremus dergisi katılımcılarının çalışmalarının niteliğini belirleyen unsur öncelikle yoğun fikir alışverişlerinin ve tartışmaların yapılmasıdır. Her bölümün içeriğinin nasıl olacağı, makalelerin özellikle hangi konulara ağırlık vermesi gerektiği, hangi çalışmanın hangi sırada yayınlanacağı gibi pek çok konuda fikir birliği aranmaktaydı. Grup içerisinde çok farklı sanatsal tavırlar da söz konusuydu, ancak herkesin söylemek istediğini söyleyeceği bir zemin sağlanmak çabası içinde bulunuluyordu. Maleviç baş editörlüğü üstlenmiş olmasına karşın tek karar mekanizması değildi. Derginin amacı, yayın ilerledikçe sanatseverlere ve nesnesiz sanata ilgisi olan herkese açık bir nevi okula dönüşmektir. Bütün bu katılımcıları bağlayan en önemli ortak nokta, bireyselliğin üstesinden gelmeyi teşvik etmeleri ve kolektif yaratıyı arzulamalarıydı². (Gurianova, 2003, 44-59)

3.2.2.1. 1917 Ekim Devrimi sonrası sanat ortamı ve Maleviç

1917 Devriminin ardından, devrim coşkusuna kendini kaptıran Maleviç, 1918-23 yılları arasında resim yapmaktan çok politik hareketlere katıldı ve kendini devrim gençlerine sanat eğitimi vermeye adanmıştı. Yeni kurulan Moskova Ressamlar Sendikası'nın Sol Kanat Federasyonuna katıldı ve Rusya'da sanat eğitiminin yenileştirilmesi için kapsamlı bir tasarı hazırladı. Ekim Devrimi'nin ardından Askeri-Devrimci Komite tarafından Anıtları ve Antik Eserleri Koruma Kurumu'nun başına getirildi. 1917 yılının Kasım ayında Halk Eğitimi Komiserliğine (*Narkompros*) katıldı. Yıl sonunda Lenin'in Almanya ve Avusturya ile Brest Litovsk'ta ateşkes imzalaması ile Rusya Birinci Dünya Savaşı'nı kendi cephesinde bitirmiş oldu.

¹ Gurianova bu müsveddelerin, matbaa tarafından Rozanova'ya iade edildiğini, ancak Rozanova'nın kısa süre sonra gerçekleşen beklenmedik ölümünden dolayı Kruçenyh'a geçtiğini, Kruçenyh'ın da onları, avangard çevreden birçok ismin (Kruçenyh, Hlebnikov, Klyun, Maleviç, Lissitzki, Mayokovski, Tatlin) vasi tayin ettikleri Khardzhiev'in 1993'te Hollanda'ya göç ederken yanında getirdiği belgeler arasında olduğunu bildirir. Ancak derginin bütün içeriği, kimi yazıların da son hali mevcut değildir. Gurianova, Khardzhiev'in göçü sırasında bütün belgeleri yanına alamadığını, aldıklarının bugün Amsterdam'da Stedelijk Müzesi'ne bağlı Khardzhiev-Chaga Vakfı arşivinde olduğunu, geride kalanların bir kısmının Moskova'da Rus Edebiyat ve Sanat Devlet Arşivi'nde olduğunu bildirmektedir. Ancak, söz konusu yayının yapıldığı tarihte bütün belgeler incelenmemiş olduğundan kayıpların ne ölçüde olduğu konusunda bir bilgi yoktur.

² Tasarı olmaktan öteye gidememiş olsa, *Supremus* dergisi bu niteliği ile bir ortak yayın gibi görünen, ancak Van Doesburg'un katı denetimi altında bulunan çağdaşı *De Stijl* dergisi karşısında tam bir kolektif girişimi işaret eder. Katılımcıları da yine *De Stijl*'in, şehirler ve milletlerarası yazışmalarla temas kuran, katılımcılarından farklı olarak tam bir fikir alışverişi ve kolektif üretim çabası içinde görünürler.

Maleviç 1918 Kasım'ında Petrograd'da açılan Svomas'ta (Devlet Bağımsız Sanat Atölyeleri) bir atölye edindi. Svomas, Petrograd'daki eski sanat akademisinin kapatılıp, devletçe bütün resimlere el konulmasının ardından *Izo Narkompros* tarafından akademinin yerini alması için kurulmuştu. Moskova'da da Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu kapatılmış yerine *Vkhutemas (Yüksek-Teknik Sanat Atölyeleri)* kurulmuştu. Bu atölyeler bütünüyle özerk yapıdadırlar. Maleviç, Kasım ayında Petrograd'daki kışlık sarayda, *Kırsal Yoksulluk Üzerine Komite Toplantıları* için Matyuşin'le birlikte büyük bir duvar resmi yaptı. Mayakovski'nin *Gizemli Operası* için sahne tasarımları yaptı ve çalışmasını devrime adadı.

Devrimden sonra 1917'de kaleme aldığı yayınlanmamış bir metninde Maleviç devrimci olmayıp da öyle görünmeye çalışmakla itham ettiği kimi sanatçıları eleştirir.:

Özgür Rusya'nın sanat dünyasında (...) kitle toplantıları düzenlendi. Toplantının liderleri akademilerin aynı yağlı otokratları idi. Bu güzel bir manzara değildi: sevgili çarlarının kırıntılarından beslenen, bu kıymet bilmezler [sanatçılar], onun milyonlarca portresini yaptılar, cellatların anıtlarını diktiler, şimdi de alçaklıklarını haykırarak efendilerinin leşinden zevk alıyorlar.

Onlar dün başkaldıran fikirleri fırlatıp atmışlardı, bugün özgürlüğü eğilerek selamlıyorlar ve iliklerine kırmızı kurdelalar takıyorlar. (...) Süprematistler gözlüyor ve yeniden dünyaya dönekliğine hayret ediyorlardı.¹ (akt. Gurianova, 2003, 48)

1918 yılı başlarında Shterenberg'in başkanlığını yaptığı, Narkompros'un Görsel Sanatlar Departmanı'nın (*Izo Narkompros*) Moskova şubesine üye olarak seçilen Maleviç, Mart ve Nisan aylarında *Anarşi (Anarkhiya)* dergisine özgürlükçü makaleler yazdı. 1919 kışında Moskova'ya dönen Maleviç, Nisan'da düzenlenen *Onuncu Devlet Sergisi: Nesnesiz Resim ve Süprematizm'e* katıldı, Haziran'da El Lissitzki'nin yardımı ile *Sanatta Yeni Sistemler: Statik ve Hız Üzerine'* yi yayınladı.

Bu dönemde Maleviç'in büyük hasmı, faydacı sanat mücadelesinin önderi ve 0.10 sergisi hazırlıkları sırasında yumruk yumruğa kavga ettiği Tatlin gerçek malzemeler kullanarak konstrüksiyonlarını yapıyordu. Birçok sanatçı halkı eğitmek ve proleter sistemin propagandasını yapmak için afişler hazırlıyordu. Devrimin birinci yılı kutlamalarında hemen her büyük şehirde gösteriler düzenlemiş, sokak

¹ Maleviç muhtemelen daima klasisizmin ve akademizmin taraftarı olmuş olan, süprematizmi acımasızca eleştirip Maleviç'in eserleri hakkında aşağılayıcı yorumlarda bulunan, ancak devrimden sonra yeni sistemin içinde yer alma uğraşı vererek 1918-26 yılları arasında Ermitage müzesinin resim bölümü küratörlüğünü yürüten Aleksander Benois'den söz etmektedir.

“performansları” gerçekleştirmiş, yararsız sanatın zamanının dolduğunu, sanatın tuvalin alanından çıkarılıp sokaklarda, meydanlarda gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuş, sokaklara, duvarlara resimler yapmışlardı.

Maleviç 1918 tarihli metni *Yeni Sınıra Doğru*'da devrimi ne kadar hevesli ve gönülden desteklediğini gösteren şu ifadeye yer vermiştir:

Güçlü devrim fırtınası, çatı katından doğmuştur ve bizler, gökkubbedeki bulutlar gibi özgürlüğümüze doğru yelken açtık. Anarşizmin sancağı, “ben”imizin sancağıdır ve tinimiz, tıpkı özgür rüzgâr gibi yaratıcı eserlerimizi, ruhun geniş uzaylarında dalgalandıracaktır. (akt. Harrison, 1993, 240)

1918’de Rus Sovyet Federal Cumhuriyeti’nde yapılan bir diğer önemli sanat reformu *Izo Kollegia*’nın tesis edilmesidir. Devrim yanlısı sanatçılardan oluşan bu oluşum bir müze bürosu ve satın alma fonu kurarak 1918’den faaliyetlerinin durdurulduğu 1921’e kadar ülke çapında otuz altı müze açmıştır. Gray’in aktardığına göre hükümetin yayın organı olan *Pravda* fütüristlerin eserlerinin alınmasına karşı çıkan ve Benois gibi isimlerin eserlerinin alınmasını öneren yazılar yayınlıyordu. (Gray, 1996, 230)

1919 yılında eşi gebe olan Maleviç, yiyecek ve yakacak kıtlığından dolayı Moskova’da yaşam şartlarının epeyce kötü bir duruma gelmesi ve Izo Narkompros’la yaşadığı ihtilaflar yüzünden, halihazırda orada öğretmenlik yapan Lissitzki’nin Vitebsk’deki sanat okuluna katılması için yaptığı daveti kabul etti; Maleviç orada çalışmaya başladığında okulun idaresi Chagall’da idi, okulun rektörü ise Maleviç’in daha önceden tanıdığı Ermolova’ydı ve Ivan Puni de orada ders veriyordu.

1919 sonunda Maleviç Vitebsk’teyken Moskova’da tek kişilik bir sergisi düzenlendi ve 153 yapıtı sergilendi. Maleviç bu sergi ile süprematizmin bir resim hareketi olarak sona erdiğini duyurdu. (Gray, 1996, 240) Bu dönemde büyük rakibi Tatlin mühendis-sanatçı olma uğraşı içerisinde, “yararcı bir amaç için salt sanatsal formların birliği” dediği *Üçüncü Enternasyonel İçin Kule*’yi inşa ediyordu ve işlevsel sanatın popülaritesi ve yandaşları hızla çoğalıyordu, bunun yanında yeni rejimin atadığı ve sanatla ilgili kilit noktalarda bulunan birçok sanatçı-bürokrat da işlevsel sanatı destekliyordu.

Maleviç arkadaşı Matyuşin’e Ocak 1920’de yazdığı bir mektupta Moskova’yı terk etmediğini, bir şeyin onu sürüklemiş olduğunu yazmıştır. Bu mektupta Moskova’da içinde bulunduğu durumu “yatalaklık” olarak tarif etmiş ve Vitebsk’te yeniden, acılı

da olsa yürüyebilmeye başladığını ifade etmiştir. Yürümekten kastettiği, hareket ve ekonomi üzerine kaleme aldığı 55 sayfalık bir kitaptır. Maleviç bu mektupta Vitebsk'te süprematist üslupta dekore edilmiş fabrika ve atölyelerin varlığından coşku ile söz eder. (Drutt, 2003, 240) Devrime karşı duyduğu inanç ve sevinci büyüktür.

Onu halihazırda görebiliyorum: hızla geçip giden ve onu kavramış milyonlarca el –kişisel bireyselliğin milyonlarca egosunun eli (...) Yeni varoluş beşinci boyuta girmiştir ve kişisel bireyselliğe, bütün egoları kolektif bireyselliğe dönüştürmüş olan ekonomi çizgisi tarafından karşı durulmuştur; ekonominin her şeyin ve herkesin yetkinliğine giden yol olduğu açıktır. (...) Süprematizmin anlamını şimdi anlıyorum; onunla bağlantımızı şimdi anlıyorum; şimdi eski dünyanın pörsümüştüğü görüyorum (...) Çünkü dünyanın kapılarından giriyorum. (Drutt, 2003, 239-240)

1920'de okulun başına geçen Maleviç, müfredatı büyük ölçüde süprematist kurama uygun olarak değiştirdi. Maleviç'in önderliğinde okulun rektörü Vera Ermolaeva, fakülte üyeleri El Lissitzki, Nina Kagan ve birçok genç sanatçı kendilerini *UNOVIS* (Yeni Sanatın Savunucuları) olarak adlandırdılar. *UNOVIS*'in amacı, "dünyanın yeni renk-resminde ortaya konması" yani süprematizmin görünümü içinde dünyayı değiştirmektir.

Golding'in Sergey Eisenstein'dan aktardığına göre, çalışmalara Vitebsk sokaklarını ve duvarlarını süprematist motiflerle, beyaz duvarlar üzerinde kırmızı kareler, mavi dörtgenler, yeşil dairelerle bezeyerek başlamışlardı. (Golding, 2000, 79)

Maleviç'in 1920 yılında *UNOVIS* tarafından yayınlanan *Süprematizm:34 Çizim* adlı süprematizmin evrelerini süprematist çizimler yoluyla açıklamak amacı ile hazırladığı kitapta yer alan metni *Süprematizm*'de, süprematizmin temel renklerinden ikisi olan siyah rengi ekonomi ile, kırmızı rengi devrimle özdeşleştirerek süprematizmi yeni ekonomik sistemin bir parçası olarak göstermek istemiştir. Ancak metnin bütününe yayılan faydacı ve materyalist sanata karşı tutum, temellerini proleterya, işlevselliğe ve materyalizme dayandırmış olan yeni sistemle bağdaşmaz. (Malevich, 1990,1-3)

Vitebsk programları "geometrik eleman yasası"na dayanıyordu. Ekonomi biçimin gücünü yoğunlaştırır, geometri yeni bir felsefenin konusu olabilirdi. Ancak 1916-17 yıllarındaki süprematizm deneyimi onun, daha kılıfsal bir hale gelerek başka bir durumda var olabileceğini gösterdi. *Makine, ev, insan, masa –onların hepsi belli bir amaca yönelmiş olan,*

*resmin oylum sistemleri*¹ idiler. Bu nedenle yeni bir süprematist dekorasyon üslubu olanaklıydı (...) Dekoratif süprematizm kendi köklerini öğrenmeyi istedi. Öğrenciler atölyedeki analitik derslere bilinçli yaklaştılar. Müfredat modern sanattaki tekniklerin bir özeti olarak, ancak her şeyden önce yaratıcılığı geliştirmek için bir program olarak algılandı. (Rakitin, 2003, 65-66)

1920 yılında Kandinski *Inkhuk*'ta, kendisinin, Maleviç'in ve konstrüktivizmin kuramlarını bir araya getiren bir program geliştirdi, ancak program henüz yürürlüğe girmeden konstrüktivist muhalefetle karşılaştı ve konstrüktivist ilkeler lehine reddedildi. 1921'de Lenin'in Yeni Ekonomi Politikası yürürlüğe girdi. Aynı yıl aşırı özgürlükçü düzenlemenin kaos yarattığı öne sürülerek Svomas'ın ilga edilmesinin ardından okullar Bilimler Akademisi adı altında toplandı. Aynı yılın Eylül ayında Moskova'da düzenlenen $5 \times 5 = 25$ sergisi konstrüktivist sanatın sahip olduğu gücü ve desteği gözler önüne seriyordu. Kısa sürede *UNOVİS*'e karşı tepkiler dile getirilmeye başlandı.

Maleviç 1921 Şubat'ında Shterenberg'e yazdığı mektupta Kandinsky ve grubunun karesini Shlisselburg Kalesi'ne kilitlediğini yazıyordu. Bu Petrograd'da siyasi suçluların tutulduğu bir hapisane idi. O dönemde satın alma komisyonunda görevli olan Kandinski *Siyah Kare*'yi (şekil 3.38) *MZhK* deneysel kabinine koydurmuştu. (Drutt, 2003, 243) Bu bir müze değil, daha ziyade bir arşivdi. Maleviç artık avangard çevre tarafından da istenmeyen adam olma yolunda ilerliyordu.

Aynı mektupta Maleviç'in Shterenberg'e, onun tarafından gönderilmiş yiyecek paketine teşekkür etmesi ve karısının kan tükürmeye başlamış olduğunu belirtmesi (Drutt, 2003, 243), bu sanatçıların bütün yaratıcılıkları, gayretleri ve çalışkanlıkları karşısında içinde buldukları sefil ve acımasız koşulların bir göstergesidir.

1922'de Maleviç son bağımsız yayını *Tanrı Devrilmedi*'yi *UNOVİS*'te yayınladı. Bu yılın Şubat ayında Moskova'da düzenlenen geniş çaplı *Gezginler* sergisi, avangarda karşı gösterilen hoşgörünün ve verilen desteğin eskisi gibi devam etmeyeceğinin işareti kabul edilebilir. Ekim-Kasım aylarında Berlin'de düzenlenen *Birinci Rus Sanat Sergisi*'nde Maleviç'in birkaç yapıtı sergilendi. 1923 yılında *UNOVİS*'te Petrograd Lomonosov Porselen Fabrikası'nın işbirliği ile porselen tasarımları üretilmeye başlandı.

¹ İtalic bölüm yazar tarafından *10. Devlet Sergisi: Nesnesiz Yaratı* ve Süprematizm kataloğundan alıntılanmıştır.

Okula dışarıdan gelen tepkilere ek olarak Vitebsk Bölgesi Emekçi Komitesi'nden de uyarı ve saldırılar gelmeye başlayınca Maleviç, Shterenberg'e yazarak "sürgününün bitirilmesini ve *Izo Narkompros*'un uluslararası bürosunun başına atanmasını" istedi. (Rakitin, 2003, 67-68)

1923 yazında Maleviç, Petrograd Devlet Sanatsal Kültür Müzesi'ne yönetici olarak atandı. Maleviç'in talebi üzerine müzeye araştırma laboratuvarlarının eklenmesiyle kuruluş, Petrograd Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsüne (*GINKhUK*) dönüştürüldü ve Maleviç, hem *GINKhUK*'un hem de araştırma atölyelerinin biçimsel ve teorik bölümünün başına getirildi. Maleviç *GINKhUK*'ta özel olarak *Bütünleyici Eleman Teorisi* adını verdiği bir resim tarzının biçimsel analiziyle ilgilendi.

Maleviç, 1922-23'te öğrencileri ve çalışma arkadaşları ile birlikte süprematist mimari örnekler olan arkitektonların maketlerini ve ütöpik, uzaysal mimari örnekleri olan planitleri tasarladı. Planitler, kolayca temizlenen beton ve buzlu camdan üretilen siyah-beyaz, perdahlı modüler binalardır. Elektrik, ısınma ve fırın sistemi, tavanların, duvarların ve zeminlerin içine inşa edilecektir. Sadece binanın içi değil, dışarı da bir yaşam alanı olarak tasarlanmıştır.¹

Maleviç'in sanatı, 1923 yılının sonlarına doğru radikal sol kanattan ve sanatı devrimin ve materyalizmin hizmetinde görmek isteyen sanatçılardan tepkiler almaya başladı.

1906'da kurulmuş olan ancak devrimden sonra güç kazanan Proletkült Örgütü sanatın toplumcu gerçekçi, işlevsel ve sanayileşmeyle bağlantılı olmasını savunuyordu. Lenin bu sanatta bu tip bir tekelciliğin zararlı olacağı kanısındaydı. Bu süreçte birçok konstrüktivist sanatçı Proletkült üyesi oldu. Konstrüktivistler bu dönemde işlevsel olmayan sanatın ölümünü ilan etmişler ve mizanpaj ve afiş tasarımı alanlarında standartlaşmaya gidilmesi gerektiği savı ile kişisel inisiyatifi ortadan kaldırmayı amaçlamışlardı.

21 Ocak 1924'te Lenin'in ölmesi ile sanattaki proleter standartlara uymak için yapılan baskı büyük ölçüde arttı; bunun sonucunda 1932'de devlet, toplumcu

¹ Maleviç'in gerek Vitebsk sokaklarını bir tuvale dönüştürmesi gerekse süprematist ilkelerin egemen olduğu yaşam alanları yaratma uğraşısı, Mondrian'ın sanatı yaşamın içerisine karıştırma, mimari ile bütünleştirme arzusuna paralel bir eğilimi işaret etmektedir. Maleviç'in bir "sosyalist kent projesi" hazırladığı bilinmektedir. Ancak Petrova, 1932'de Glavnouka'ya bağışlanan projenin hakkında daha sonra hiçbir bilgi bulunmadığını işaret etmiştir. (Petrova, 2003, 94)

gerçekçiliği “resmi sanat üslubu” ilan etti ve başka her tür üretimi yasakladı. (Gray, 1996, 245-270)

1921’de Almanya’ya giden Lissitzki 1925’e kadar birçok Avrupa ülkesine seyahat etti ve *De Stijl* başta olmak üzere çeşitli sanat hareketleri ile temasa geçti. Süprematizmi ve “resimle mimari arasındaki aktarma istasyonu dediği” prounlarını tanıttı. Çıkardığı *Vesch (Nesne)* isimli dergide süprematist örneklere yer verdi. Ancak süprematizmin dergideki yeri kısıtlıydı ve avangard hareketlerden biri olarak sunuluyordu. Lissitzki’nin Avrupa’ya taşıdığı tek Rus kökenli hareket süprematizm değildi. Doesburg’a sık sık konstrüktivizmden söz ediyor ve bir *Konstrüktivist Enternasyonel* önerisi getiriyordu. Ülkesinde süprematizme yakın duran bu isim Avrupa’da konstrüktivizmin propagandasını yapar olmuştu. 1920’lerin ortalarına doğru kendini tamamen mizanpaja ve fotomontajı eklediği afiş çalışmalarına verdi.

Bununla beraber Lissitzki, Avrupa’ya özellikle Almanya’ya gitmeyi çok istediğini bildiği Maleviç için, orada bir sergi olanağı yaratmaya çabalamıştır. Lissitzki aracılığı ile *Kestner Gesellschaft* tarafından Hamburg, Berlin, Braunschweig gibi kentleri dolaşacak bir sergi daveti alan Maleviç, yurt dışına çıkma iznini ancak iki yıl sürecek bir dilekçe trafiği sonucunda alacaktır.

1924’ten başlayarak Maleviç’in ütöpic, gizemci öğretilerden beslenen idealizmi giderek daha yoğun saldırılara maruz kalmaktaydı. En büyük suçlama, sanatının yararsız oluşu ve devrimin hizmetinde olmak yerine idealist tavrıyla karşısında oluşu idi. Maleviç’in 1922’de *UNOVIS* tarafından basılmış olan, yaratıcı yeteneği ile sanatçıyı yeni Tanrı ilan eden kitabı *Tanrı Devrilmedi* büyük tepki çekti. Maleviç 1924 yılında Leningrad Sanatsal Kültür Enstitüsü’nün yöneticiliğine atandı ve aynı yıl *Siyah Kare*, *Siyah Haç* ve *Siyah Daire* ile birlikte altı planit taslağı ile *Venedik Bienali*’ne katıldı.

Maleviç 1925 ve 1926 yılları boyunca süprematist ev ve planit tasarıları yapmaya devam etti. Kısa süre sonra enstitünün yöneticiliğinden uzaklaştırıldı ve enstitü yıl sonunda kapatıldı. *GINKhUK*’un kapatılmasının ardından Malevich yurt dışına çıkmak için büyük çaba gösterdi, ancak Polonya ve Almanya’ya gitmek için vize alabildi. *GINKhUK*’un ve müzesinin kapatılmasının ardından Maleviç’in pek çok eseri Rus Devlet Müzesi başta olmak üzere pek çok müzeye dağıtıldı.

Maleviç 1927 yılında önce Varşova'ya, daha sonra Berlin'e gitti. Haziran'da Rusya'ya geri çağrıldı, yanına aldığı eserlerini ve *Nesnesiz Dünya*'nın metnini Alman Mimar Hugo Häring'e emanet ederek ülkesine döndü. Bunu yapmasının amacı, bir gün tekrar gelebilmek umuduyla eserlerinin Avrupa'da sergilenmeye devam etmesini sağlamak ve fikirlerini duyurmaktı.

Maleviç *Nesnesiz Dünya*'da işlevsel sanata karşı tavrını sert bir biçimde ifade eder, endüstriyel sanatı yozlaşma olarak nitelendirir. Sanayinin yararçı üretimlerinde resmin ve mimarinin yeri olamayacağını söyler. (Maleviç, 2003, 64) Yararlı şeylerin, bir amaca hizmet eden şeylerin inşasını destekleyenler, ona göre sanatla ya savaşıyor ya da onu köleleştirmeye uğraşıyorlardır. (Maleviç, 2003, 84) Maleviç sanatın ne dine ne devlete ne de başka bir şeye hizmet etmesine taraftardı. Sanatçı özgür, sanat özerk olmalıydı, sezgisel olmalıydı ve kendisinden başka hiçbir amacı olmamalıydı.

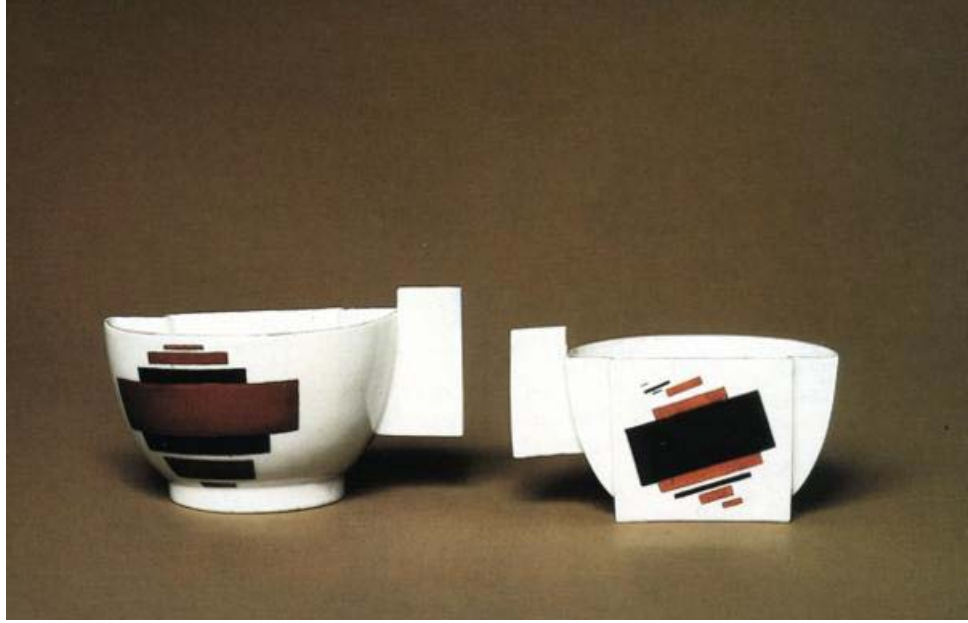
Ressamların büyük Rus Devrimi ile bağlantılı olarak ortaya çıkan sendikaları ya da loncaları, belagatle zanaatkarlık ilkeleri dile getirir. Bu, insanları loncalarına göre sınıflandırma yoludur. Sanatta hiçbir sınıflama ya da loncaya boyun eğdirilebilir olmayan bir şey vardır. (Gurionava, 2003, 56)

Estetik, yararçı, ideolojik (siyasi, propagandacı) işlevler sanatı bir araca dönüştürür. Sadece nesnesiz sanat, kişisel olanın kargaşasından ve protokollerin idari yaşamından soyutlanması sayesinde bu işlevleri yadsımaya muktedirdir. (Gurionava, 2003, 56)

Nikolay Punin'in Tatlin'in üretimini "dünyevi (*bespredmietnik*) soyutlama" olarak tarif etmesi (akt. Neret, 2003, 61) sanırız Maleviç'in kozmik soyutlaması ile Tatlin'in üretimleri arasındaki ayrımı en net bir biçimde ortaya koymaktadır.

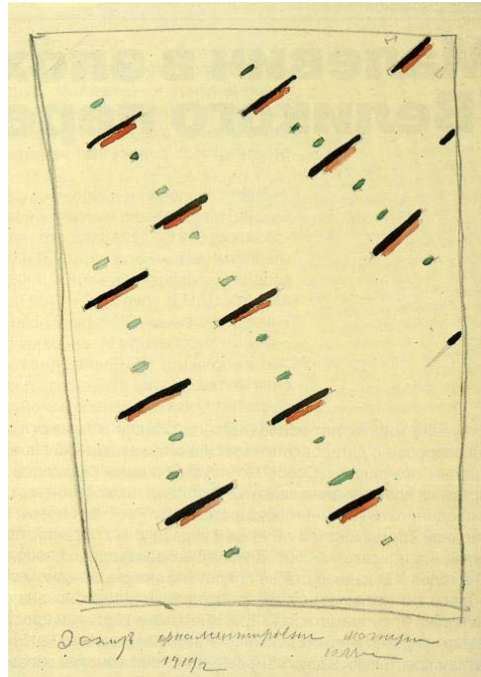
Maleviç böylece, başlarda yıllarını devrime hizmet etmeye çalışarak, daha sonra ise yazılarına, kuramsal ve pedagojik çalışmalarına yoğunlaşarak 1922-27 arasındaki dönemde hiç resim yapmamıştır. Onun bu dönemdeki sanatsal üretimleri, *UNOVİS*'te meydana getirilen kumaş ve porselen tasarımlarından ve arkitektonlardan ibarettir.

Kuşkusuz Maleviç'in porselen ve kumaş tasarımına yönelmesinin önemli bir nedeni, çocukluğunda hayran olduğu, her tür eşyalarından dekorasyonlarına, giyeceklerine kadar her şeylerini yoktan var eden köylülerin yetkinliklerine duyduğu saygı ve imrenmedir. Şekil 3.50.'de yer alan *Fincanlar, Süprematizm* bu tasarımların günümüze kalabilmiş örneklerindedir.

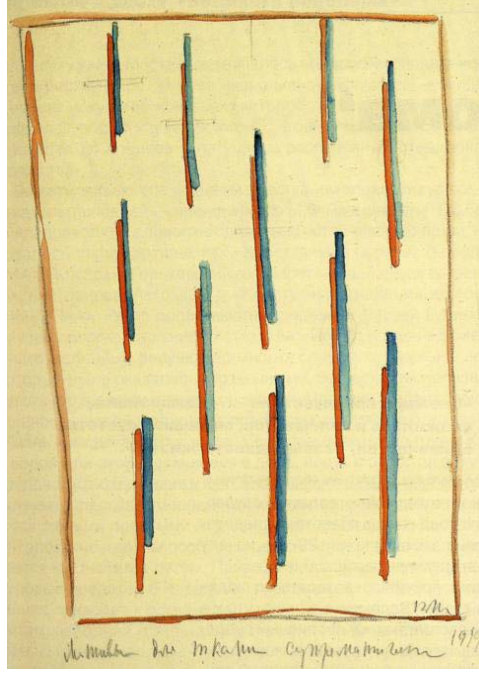


Şekil 3.50: Fincanlar, Süprematizm, porselen, 1923, (Devlet Rus Müzesi, Sen Petersburg)

UNOVIS'te çalışmaya başladığı ilk yıllarda Maleviç, özellikle kumaş desenleri, nakışlar, kumaştan yapılan yastık, çanta, yaka gibi malzemelerin süprematist modellerle tasarlanmasına öncülük etmişti. Maleviç henüz Vitebsk'e gelmeden, Moskova'da da bu tip tasarım çalışmaları ile meşgul olmuştu. Şekil 3.51 ve 3.52. *UNOVIS*'te Maleviç tarafından yapılan kumaş tasarımlarından örnekler göstermektedir.



Şekil 3.5.: Süprematist Kumaş Deseni, 1919, kağıt üzerine suluboya, 35.8 x 27.1 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)



Şekil 3.52: Süprematist Kumaş Deseni, 1919, kağıt üzerine suluboya, 35.8 x 27.1 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

1917’de hemen devrimin birkaç hafta sonrasında Maleviç, Exter, Rozanova, Popova’nın süslemeli el çantaları, kemerler, yakalar, yastıklar ve kumaşlardan oluşan tasarımları *İkinci Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi*’nde teşhir edilmiştir. Bu tasarımların büyük çoğunluğu süprematisttir. 1920’ye gelindiğinde *UNOVİS* sanatçıları yaptıkları tasarımların bir kısmının uygulamasını kendileri yapmışlar, kimileyin de Ukraynalı köylü kadınların el becerilerinden yararlanmak için onlarla iş birliğine girmişlerdir. Ancak avangardın el sanatları ile buluşması *UNOVİS* çevresi ile sınırlı olmamıştır. Exter, Boguslavskaya, Puni gibi bu çevreden olmayan sanatçılar da nakış, çanta, eşarp gibi tasarımlar ve uygulamalar yapmışlardır. (Douglas, 1995, 42-43)

Maleviç’in tasarımları, gelişmiş bir evren bilincini işaret etmek ya da görünmeyen bir dünyanın simgesel ifadesi olmak amacını taşıyan renkli dörtgenlerin ilişkilerine dayanıyordu. Bu tasarımlar Maleviç’in ve süprematistlerin bütün görsel dünyayı süprematist üslupta yeniden yapmaya karar vermelerinin bir sonucuydu. (Douglas, 1995, 43)

Maleviç’in *Arkitektonları* (şekil 3.53.) ve *Planitleri* hiç kuşkusuz süprematist uzaya ulaşma hayalinin bir ürünüdür.



Şekil 3.53a: Süprematist Süsleme, 1927, alçı, Nikolay Sütün'le ortaklaşa yapılmıştır.

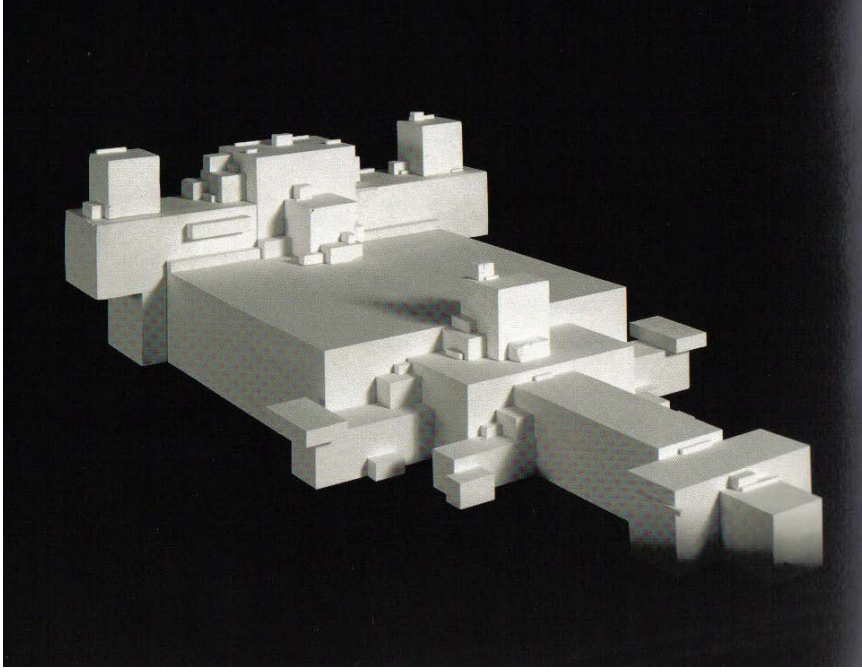
Maleviç'in *Nesnesiz Dünya*'da dile getirdiği gibi süprematist biçimleri tuvalin yüzeyinden uzaya aktarma misyonunu taşıyan yeni bir mimarinin (Maleviç, 2003, 100) örnekleridir. 1924'te yayınladığı *Süprematist Manifesto*'da Maleviç, insanoğlunun yeni konutlarının uzayda yer alacağı öngörüsünde bulunuyordu. Gelecekte de yaşanılır olması için “yeryüzündeki geçici konutların uçağa uyarlanması” gerektiğini savunuyor; bu devrimci mimarlık anlayışına katılacak mimarlara çağrıda bulunuyordu. (Conrads, 1999, 73-74)

Maleviç 1920 yılından itibaren arkitekton maketleri yapmıştır. Ancak eserlerinin bir müzenin deposundan diğerine taşındığı yıllardan günümüze fazla örnek kalmamıştır ve değerlendirmeler ancak fotoğraflar ve rekonstrüksiyonlar yoluyla yapılmaktadır.

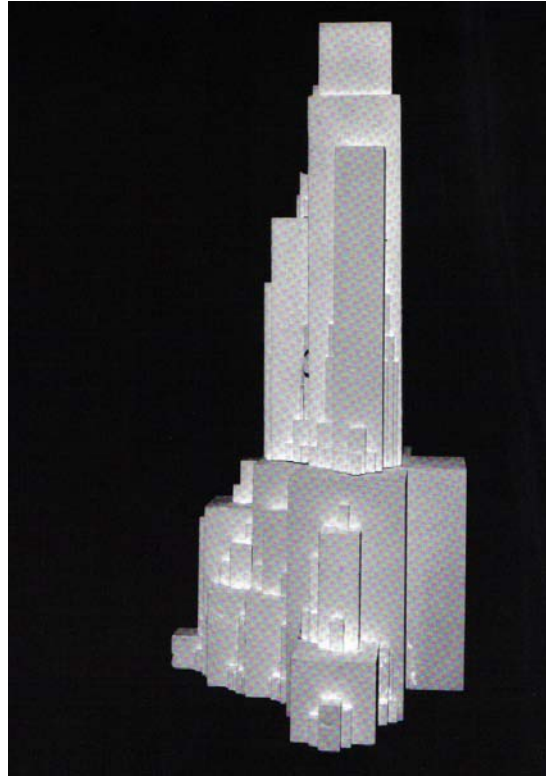
1927 tarihli *Arkitektonik Sütun*¹ 1928'de Tretyakov Galeri'ye teslim edildikten sonra 1965'te Zagorsk'taki arşive gönderilmiş, 1993'te bulununca iadesi gerçekleştirilmiştir. Ancak kaidesinden ayrılmış ve bazı parçaları kopmuş olan maket 2000'li yılların başlarında yürütülen bir rekonstrüksiyona tabi tutulmuştur. Adını aldığı hafif ve kırılğan sütunu ile kontrast yapan ağır dört kenarlı bir kaidesi vardır. (Mikhienko, 2003, 81-82) Maleviç arkitektonlara *Alfa*, *Beta* (şekil 3.53b), *Gota* (şekil 3.53c.), *Zeta* ve *Lukka* gibi isimler vermiştir. Paris'te bulunan Georges Pompidou Modern Sanat Müzesi'nde 1980'li yıllarda, Danimarkalı Paul Pedersen ve müze

¹ Şekil 3.53a'da sağ arka tarafta görülen yüksek arkitekton.

tarafından oluşturulan bir ekip *Alfa*, *Beta*, *Gota 2* ve *Zeta* arkitektonlarını, mevcut fotoğraflardan yola çıkarak, sökülmiş parçalarının yanında eksik parçaların yeniden yapılması yoluyla tekrar inşa etmiştir. (*Kasimir Malevich*,2006, 213)



Şekil 3.53b: Beta Arkitekton 1920 ortaları (1989 tarihli kopya), alçı, 27.3 x 59.5 x 99.3 cm, (Georges Pompidou Merkezi, Modern Sanat Müzesi, Paris)



Şekil 3.53c: Gota Arkitekton 2a, 1920 ortaları (1989 tarihli kopya), alçı, 57x26x36 cm, (Georges Pompidou Merkezi, Modern Sanat Müzesi, Paris)

Maleviç'in süprematist mimarisi işlevsel olma amacını taşımaz, salt plastik duyum değeridirler, süprematist tuvaleri mimari bir varlığa kavuşturmayı amaçlarlar. Bu tasarımlarda “süpreme” bir duyum yani “yücelik”, kütleli görkem, yükseliş ve kesintisiz akış duyumu işlevsellikten çok önde gelir. Simetriden ekseriyetle kaçınılması bu akışın sürekliliğine ve dinamizmin güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Maleviç bu bütüncül plastik karakteri bozmamak adına, arkitektonlarda kapı ve pencere gibi öğeler kullanmamıştır. Bütün maketleri beyaz alçıdan yapmış olması da maketlerin küçük ölçeklerine karşın, tasarımın heybetini yansıtmakta büyük katkı yapmıştır.

Arkitektonların ilk örnekleri birbirine bağlantılı kütlelerin oluşturduğu yatay komplekslerdir; tıpkı süprematist tuvaler gibi bir durağanlık ya da hareket duyumunu ve ağırlığın yayılımını sergilerler. Ancak 1920'li yılların ortalarından itibaren yapılan örnekler daha ziyade gökdelenvari ve hafifleyerek yükseliş duyumunu telkin eden örneklerdir. Tıpkı süprematist uydular gibi göğe, uzaya yükselme arzusunun göstergesi ve aracıdır. Tinsel anlamda, süprematist resim ve süprematist mimari aynıdır. Bazen süprematist mimarinin doğuşu resimsel süprematizmi aksonometriye aktarma girişimleri ile bağlantılandırılır – ancak bu Proun'ların doğuş biçimidir.

Ancak prounlar süprematist mimari değildir. Kesinlikle hayır!

Prounlarda süprematizmde en önemli olan şey eksiktir: kozmosun yaşamının dinamik enerjisi ile dolu uzay. Onlar sadece süprematistvari elemanlar içerirler –ancak onlar maddi ve ağırdır; onlar kontrplaktan yapılabilir, boyanıp bir duvara monte edilebilirler, ancak uzaysal enerji yaymazlar. Prounlarda süprematist mizaç eksiktir. (Maleviç'ten akt. Mikhienko, 2003, 80)

3.2.2.2. Maleviç'in süprematist yeni-primitivizmi, geç-süprematist izlenimci eserleri, figüratif süprematist eserleri

Maleviç 1927 yılında Almanya'dan ülkesine dönünce, siyasi durumun daha da bozulduğunu ve sanatçılar üzerindeki baskının daha artmış olduğunu gördü. Leningrad'daki Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü'ndeki işine geri döndü. Öğrencileri Sütün ve Çasnik'le arkitektonlar üzerinde çalışmayı sürdürdü. 1928'de Ukrayna'da yayınlanan *Kharkov* dergisinde *Cezanne'dan Bu Yana Sanatta Yeni Gelişmelerde Yeni Kuşaklar* adlı bir makale dizisi yayınladı. 1929'da *Kasım Grubu*'ndan Berlin'de düzenlenecek bir sergi için davet aldı. Ancak öneri boşa çıktı. Kasım ayında Tretyakov Galeri'de düzenlenen retrospektif sergisinde 1912-13 yıllarının yeni-

primitivist resimleri, aynı konuların yeniden, süprematist ima ve ayrıntılarla ele alınmış örnekleri ile birlikte sergilendi. Bu nedenle bu resim grubuna süprematist yeni-primitivist eserler başlığını vermeyi uygun bulduk.

Malevich'in 1928 civarına tarihlendirilen eseri *Bir Köylünün Başı* (şekil 3.54) adlı resmi bu eserler arasındadır. Ressamın kübo-fütürist eserlerinden aşına olduğumuz birbirini karşılayan biçimlerden oluşan bir arka plan önünde kırmızı-beyaz yüzü, badem biçimli gözleri ile devasa bir baş durmaktadır. Dört çizgi yüzünü süprematist düzlemlere ayırmıştır. Başın hemen arkasında, giysileri, yine kübo-fütürist resimlerin tayf renklerine bürünmüş görünümünü hatırlatan tarlada çalışan köylü kadınlar sıralanmışlardır. Başın yerleştirilmesi Bizans ikonlarından ödünç alınmış bir İsa figürünü düşündürmektedir. Başın üzerinden geçen uçaklar, bir yandan gökyüzünü fethetme ülküsü ile temellendirilmiş süprematizmi nesnel biçimler yoluyla işaret ederken, bir yandan da yaşam koşulları devrime rağmen değişmemiş, hatta bazı açılardan daha kötüye gitmiş bu insanlarla hayal edilmiş olanın, gökyüzünün dünyası arasındaki uçurumu düşündürmektedir.

Bu resim keskin bir çizgisellikle 1912-13 yıllarının eserlerinden ayrılmaktadır. Gökle yer arasında boyunsuz omuzlarının üzerinde havada süzülüyormuş gibi duran bu baş, kendisi de köy kökenli olan Maleviç'in kendi başı da olabilir. Şurası kesindir ki, bu resim, ülkesinin bütün gerçeklerinden haberdar, yoksul halkının acısını içinde duyan, yoksulluğu en kötü biçimi ile deneyimlemiş, hem cismani varlığı hem kökeni hem de bilincinde olduğu koşullar nedeniyle ayakları ile toprağa bağlı, ama zihni gökleri keşfetmiş olan bir adamın arada sıkışmışlığının, sıkıştırılmışlığının resmidir. Gözlerindeki boş bakış yıkılan hayallerini ve umutsuzluğunu bütün açıklığıyla göstermektedir. O her şeyini, umutlarını dahi yitirmiş, ancak onurunun simgesi sakalını korumuş olan Rus insanıdır.

Giles Néret bu tualde geri planda yer alan uçakları, modern dünyanın basit köylü yaşamı üzerinde oluşturduğu bir tehdit olarak yorumlamışsa da (Néret, 77, 2003) bu uçakları süprematist gökyüzünün ve uzayın fethi özlemi ile bağdaştırmak da mümkündür.



Şekil 3.54: Bir Köylünün Başı, 1928-32, ahşap üzerine yağlıboya, 71.7 x 53.8 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Şekil 3.55'te yer alan *Ekin Biçme* yine yeni-primitivist bir konunun tekrarını verir: Tarlada çalışan, ekin biçen köylüler açık bir geometrikleştirmeyi gözler önüne sermektedir. Ön plandaki figür elinde orağı ve kütleli varlığı ile bir bariyer gibi bizimle resmin geri kalanı arasında durmaktadır. Onun hemen sağında, sırttan gördüğümüz gövdesi üzerinde başını arkaya doğru çevirmiş kadının yüzünde keder ve umutsuzluktan başka bir şey okuyamayız. En arkada süprematist bir ufuk önünde saman yığınları renk blokları halinde dururlar.



Şekil 3.55: Ekin Biçme, 1928-1932, tuval üzerine yağlıboya, 85.8 x 65.6 cm, (Tretyakov Galeri, Moskova)

Marta ve Vanka (şekil 3.56) *Kovalar ve Çocukla Köylü Kadın*'daki (şekil 3.13) figürlemenin başka bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Neredeyse bütün tuvali kaplayan devasa bir köylü kadın ve yanında ufacık çocuğunun sırttan görünümü. Kovaların yerini, tarlada çalışan işçilere götürdüğü su testisi ve yiyecek paketi almıştır. Işık ve düzlemsellik açısından önceki iki eserde söylediğimiz her şeyin tekrarlandığı bu tuvalde en önemli ayırım, figürün artık bize sırtını dönmüş olmasıdır. O, artık bize bakmaktan, seyirciye rehberlik etmekten vazgeçmiştir. Arka planda iyice uzaklaşmış olan ufuk süprematist gökselliği düşündürür. Aslında bu süprematist yeni-primitivist resimlerin öncekilerden en büyük farkı da budur: Önceki eserlerde kübist etkinin daraltıp sıkıştırdığı uzamın iyice açılması. Artık biz ne bu dünyadayızdır ne de süprematizmin sonsuz uzayında. Kütleli varlığıyla bize arkasını dönen bu figürün ne bizi davet etmeye niyeti vardır ne de bizimle temas kurmaya. Süprematist uzaydan da gökten de olabildiğince uzaktayızdır. Geri planda

uzak ufukla onun arasında *Çavdar Hasadı*'ndan (şekil 3.19) tanıdığımız kadınlar kocaman balyaları kaldırıp istiflerken, öncekinin aksine durağandılar.

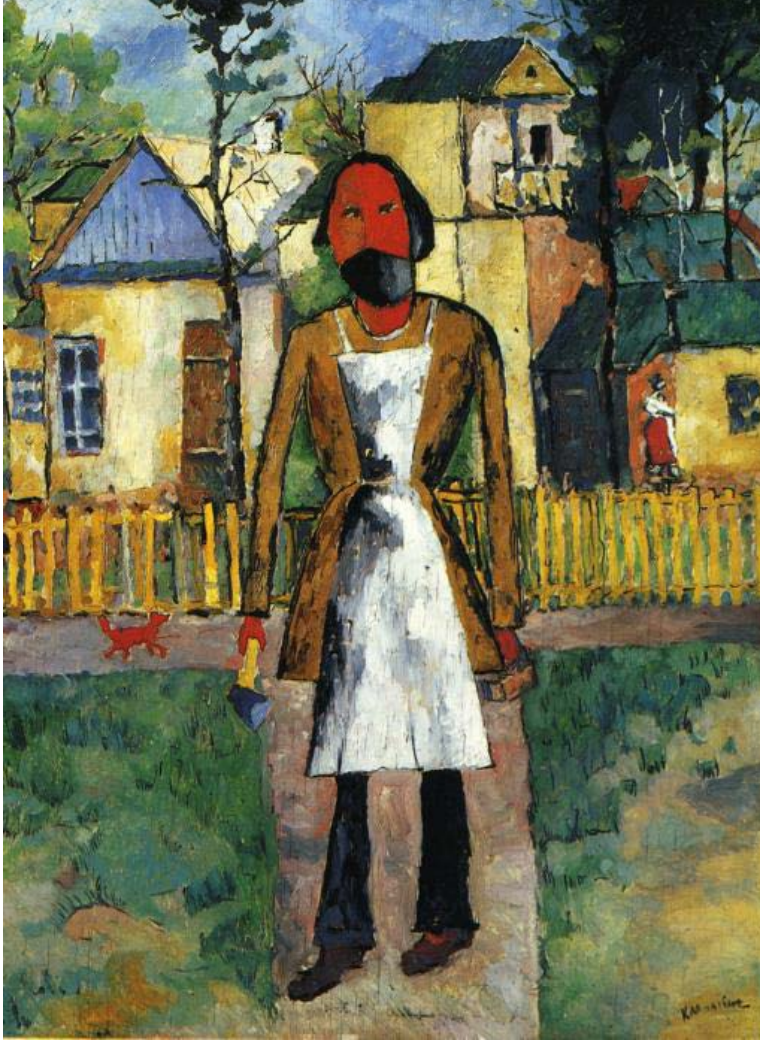


Şekil 3.56: Marta ve Vanka, 1927-29, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 61 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Nesnesiz sanat üretimi konusunda ciddi ikazlarda bulunan, hatta girişimini sabaha yakın saatlerde sanatçı atölyelerinde yapılan polis teftişlerine kadar götürülen Stalinci zihniyetin karşısında Maleviç'in süprematizmini üstü örtülü bir biçimde uygulamaktan başka çaresi kalmamıştır. Onun yaptığı da kendisine hiç mi hiç yabancı olmayan görünürde toplumcu gerçekçi bu konuları yeniden yorumlamaktır.

Maleviç 1920'li yılların sonlarında süprematist yeni-primitivist resimleri dışında bir grup resim daha yaptı. Bu resimler geçmişe dönüp baktığında sanatsal gelişim süreci içerisinde boşluk bulduğu noktaları doldurmak amacını taşır. Bu nedenle bu resim grubunu Maleviç'in geç izlenimci eserleri başlığı altında değerlendirmeyi uygun gördük.

Maleviç'in 1927 sonrasında yaptığı, ancak 1908-10 arasına bilerek hatalı tarihlendirdiği *Marangoz* (şekil 3.57), izlenimci arka plan önünde süprematist biçimleri hatırlatan önlüğü ve süprematist yeni-primitivist eserlerden tanıdığımız yüzünün yeni-primitivist konu ile bir aradalığı sonucunda oluşmuştur.

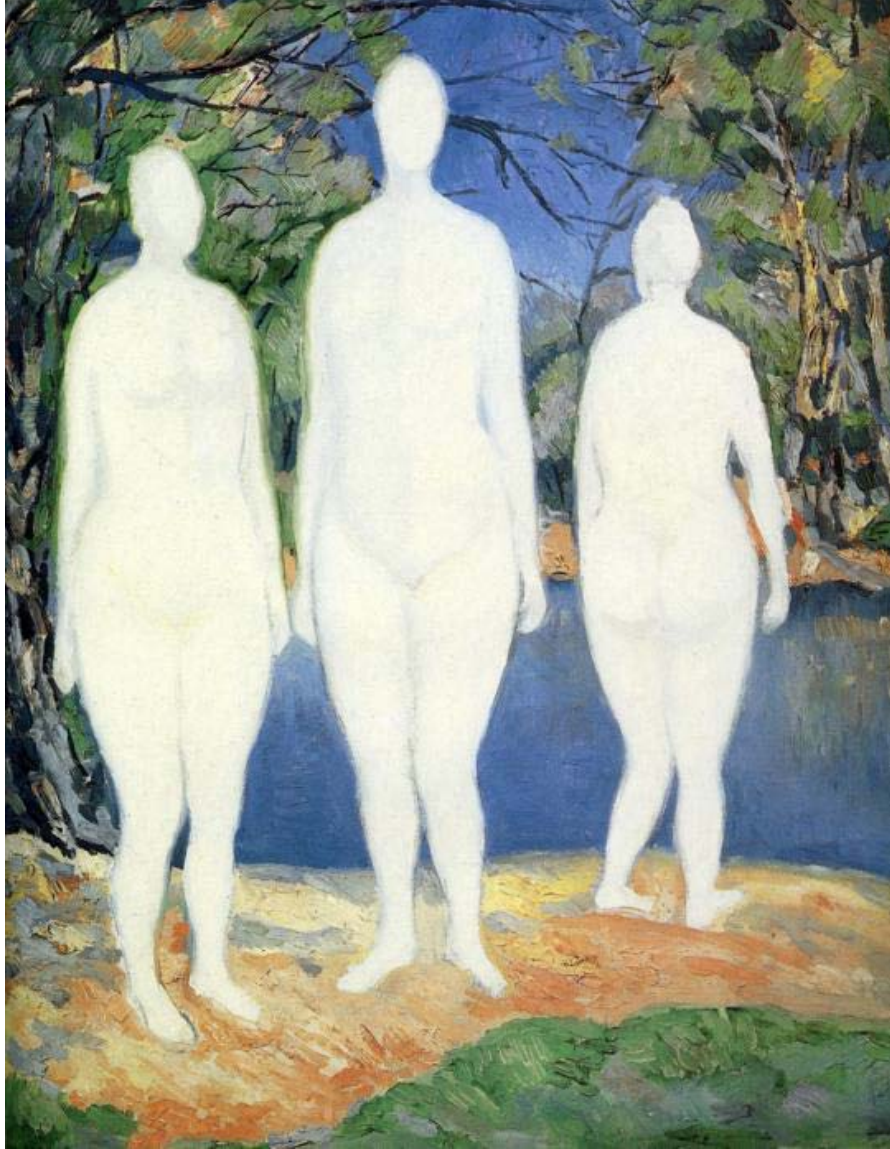


Şekil 3.57: Marangoz, 1927 sonrası, 1908-10'a tarihlendirilmiş, kontrplak üzerine yağlıboya, 72 x 54 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Maleviç büyük olasılıkla izlenimcilikten yeni-primitivizme geçişinde boşluk olarak gördüğü bir alanı doldurmak istemiş, süprematist referanslarla da küçük bir oyun kurgulayarak izleyicisine bir selam göndermiştir. Resimde arka planın kurgulanışında, fırça darbelerinde, ışık oyunlarında ilk izlenimci eserlerinkini aşan ve yılların birikimi ile edinilmiş olan bir ustalık ve hakimiyetten söz edilebilir.

Maleviç'in 1930 civarı yaptığı, ancak 1908'e tarihlendirdiği *Yıkananlar* (şekil 3.58) Antik Yunan'dan Rönesans'a, Rönesans'tan Barok'a ve simgeciliğe ressamların sıklıkla betimledikleri bir konu olan *Üç Güzeller*'i hatırlatan, tümüyle beyaz renkle

oluşturulmuş üç kadın figürünü izlenimci bir orman manzarasının önüne, bir akarsu kenarına yerleştirmiştir. Manzara izlenimcidir, konu ise daha ziyade simgeci. Bu nedenle Maleviç bu eseri simgeci evresi ile izlenimci evresi arasındaki geçişi işaret etmek için yapmış olabilir. Ancak bu “üç güzel” uzayın, sonsuzluğun rengi beyazla var edilmiş olduklarından süprematizm bütün caydırmalara karşın oradadır.



Şekil 3.58: Yıkılanlar, 1930civarı, 1908'e tarihlendirilmiş, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 48 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

1930'lu yıllara gelindiğinde Maleviç'in üzerindeki baskı iyice artmıştır. Durum o güne kadar toplumcu gerçekçilerle bir sorun yaşamayacak kadar onlarla uzlaşma halinde olan Tatlin'in bile figüratif üretime geçmesine neden olacak kadar denetimin baskın olduğu bir hale gelmiştir. Maleviç bu koşullar içerisinde 1930 yılı Eylül ayında, 'yabancı' batıya yakın olmakla ve toplumun burjuva sınıfına özgü bir özellik

olarak kabul edilen biçimcilikle suçlanarak Birleşik Devlet Siyasi Temsilciliği tarafından on beş günlüğüne gözaltına ve sorguya alınmıştır.

Arşiv belgelerinde dava konusu 58-6 suç kodu altında yani yurt dışı seyahati ile bağlantılandırılan casusluk olarak belirtilmektedir. Sorgu tutanağında yer alan ifadeye göre, Maleviç porselenler ve kumaşlarla yaptığı tasarımları öne çıkararak ekonomik üretim ilkelerine yakın olduğunu göstermeye çabalamıştır. Yurt dışına yaptığı gezilerin itham edildiği gibi batı yakınlığı ile ilgisi olmadığı, Rus sanatını tanıtmak amaçlı iş gezileri olduğu, hatta Almanya’da “Bolşevik” diye çağrıldığı yolunda ifade vermiş, ne kendisinin burjuvaya eğilimi olduğunu ne de burjuva sınıfından kimsenin onu kendi tarafına çekme girişiminde bulunduğunu söylemiştir. İşçi ailesinden geldiğini ve kazandığı şöhretin çaba ile elde edildiğini ve sahip olduğu her şeyi devrime borçlu olduğunu, amacının devrime hizmet etmek olduğunu dile getirerek savunmasını tamamlamıştır. Dava raporunda sanığın kötü sağlık durumu nedeniyle davanın ertelendiği ibaresi yer almaktadır. (Drutt, 2003, 249)

Bu husumet sadece Maleviç’e karşı değildi; Kandinski, Chagall, Puni, Burlyuk kardeşler gibi birçok isim fırsat doğduğunda ülkeyi terk etmeyi tercih etmişlerdi. Stalin hükümetinin avangard sanatçılara, farklı düşüncelere karşı tavrı bir ideolojik kampanyanın sonucuydu ve en büyük hedefi de Narkompros sanatçılarının temizlenmesi idi.

1932 yılına gelindiğinde bütün sanat grupları devlet tarafından resmi olarak dağıtıldı ve toplumcu gerçekçilik dışında üretim yapmak yasaklandı, büyük bir suç sayıldı. Maleviç ağırlaşan bu koşullar yanında her zamanki gibi yoksullukla boğuşuyordu; *Devlet Rus Müzesi* bodrumunda araştırmalarını sürdürmesi için kendine tahsis edilen bir alanda çalışmaya başladı. Eserleri *Emperyalist Çağın Sanatı* sergisinde teşhir edildi. Malevich’in en tanınmış resimlerinden biri olan *Sporcular* (şekil 3.59) bu sergide 75 katalog numarası ile listelenip burjuva sanatı olarak nitelendirildi.

Sporcular, süprematist bir düzlem üzerinde yan yana dizilmiş ve giysilerinin renklendirilmesindeki farklılıklar dışında hemen hemen aynı biçimde betimlenmiş olan dört erkek sporcu göstermektedir. Figürlerin yüzü dikey olarak ortadan bölünmüş, yüzün bir tarafı beyaza, diğer tarafı kırmızı, mavi, siyah süprematist renklere boyanmıştır. Sporcu, *Güneşe Karşı Zafer* operasından beri süprematizm için

önemli bir figürdür; sağlamlığı, zekâyı, dinamizmi ve geleceğin dünyasını simgelemektedir.



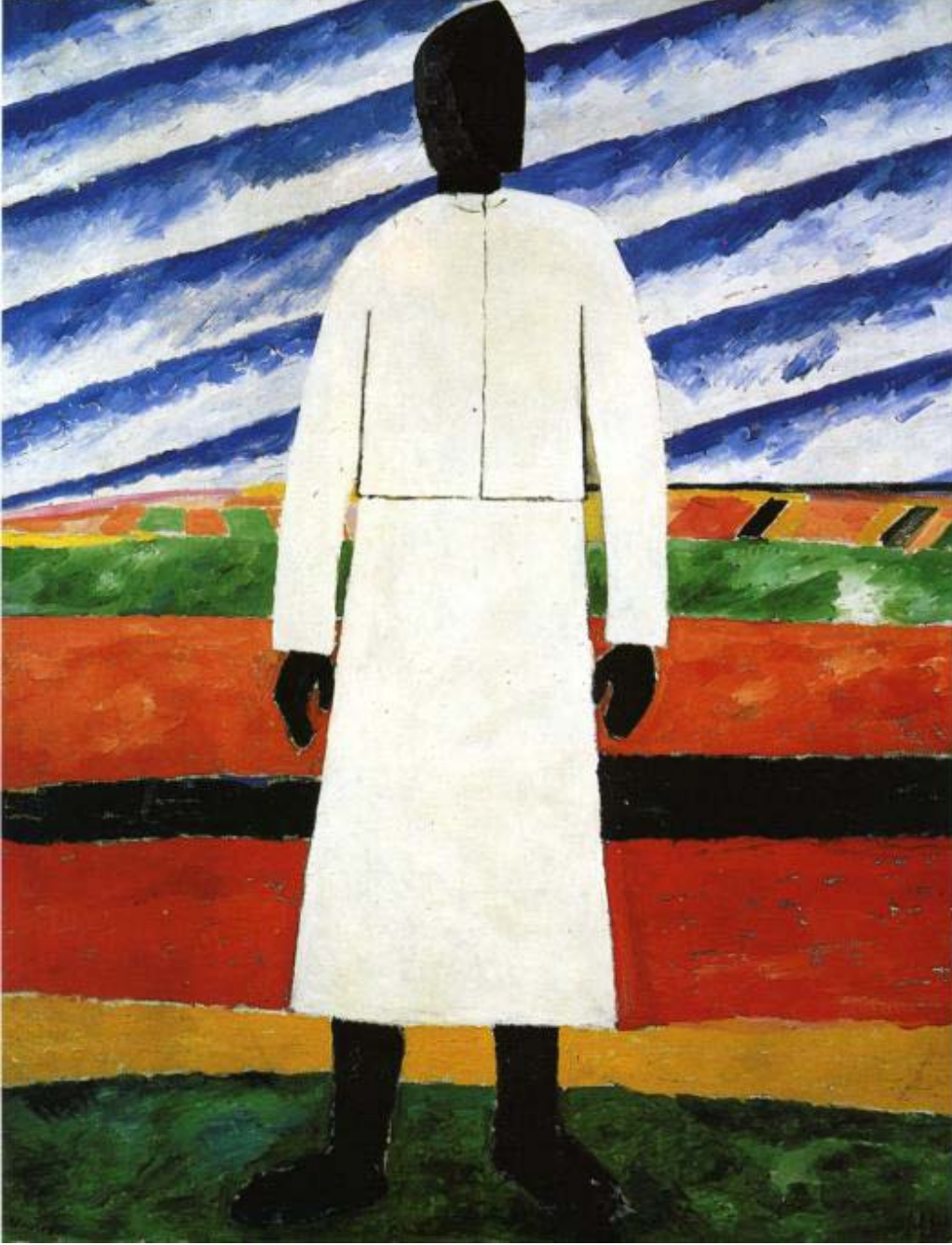
Şekil 3.59: Sporcular, 1928-1932, tuval üzerine yağlıboya, 142 x 164 cm, (Rus Devlet Müzesi)

Atletler,¹ bunun yanında sanatçının kilise kurumundan hayli uzak olan metafizik yaklaşımlarıyla da ilişkilidir. Maleviç, insanlığın kozmosla ilişkisi konusundaki kendine has anlayışını öne çıkarmak için resimdeki tüm belirleyici detayları silmiştir. Yüz uzuvlarının ortadan kaldırılması ve ufkun alçaltılıp düzleştirilmesi, figürlerin dünyayla olan ilişkilerinin zayıflığını vurgulamaktadır. Figürlerin renkli zemin üzerindeki ayakları, sonsuz beyaz cennetteki yarı beyaz başları, bütün bu özellikler insan varlığının düalistik doğasını ve değişen kaderlerini ifade etmektedir. Maleviç tuvalin arkasına ‘Süprematizm atletlerin biçimindedir’ yazmıştır. Kozmik süprematizm burada, onun renkli dikdörtgenlerinde ortaya çıkmakta ve insan biçimine dönüşmektedir; ancak süprematizmin, aşkın ve evrensel gelişiminin göz önünde tutulması halen geçerlidir. (Douglas, 1994, 120)

Şekil 3.60’ta görülen *Köylü Kadın*, arka planda yatay bir süprematist düzenleme önünde duran, yüzünün yerini kapkara bir boşluk almış olan bir köylü kadını göstermektedir. Tanınabilirliğinin tek aracı köylü giysisidir. Bu yıllarda yaptığı diğer eselere göre bu tuval arka düzlemin üstüste yığılmış şeritlerden oluşan bir imge

¹ Bu eseri adlandırmakta kullanılmış olan bir diğer isim.

yaratması ile yeni-primitivist ve kübo-fütürist dönemin iki boyutluluğa meyilli basık düzlemini hatırlatır. Belki de bu resim iki boyutta köylü kadının resimsel gerçekliğinin bir başka yorumudur.



Şekil 3.60: Köylü Kadın, 1930 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 126 x 106 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Üzerindeki baskılar bu kadar artmışken Maleviç'in örtülü bir süprematist figürlemeden açık bir süprematist figürlemeye geçişi, bir başkaldırı veya direniş olarak görülebilir.

3.2.2.3 Maleviç'in süprematist yeni-primitivizmi ve figüratif süprematist eserleri ile Kropotkin ve Tolstoy'un anarşist sisteminin paralellikleri

Maleviç'in önceki bölümün sonunda sözünü ettiğimiz başkaldırısında, Bakunin'in öngördüğü gibi devrimin vaat ettiği özgürlük ortamının tersine, sosyalizmin baskıcı yüzünü göstermesi ile birlikte, devrim heyecanının birçok aydın ve sanatçıda olduğu gibi düş kırıklığına dönüşmüş olması etkisi açıktır. Bununla beraber Maleviç'in köylü yaşamının sadeliğine, köylülerin yaşamlarını ortaklaşa çalışma ilkesi üzerinden yürütmelerine karşı duyduğu hayranlık süprematist yeni-primitivist ve figüratif süprematist eserlerinde hayli dikkat çekici bir biçimde gözler önüne serilmektedir. Ortaklaşacılık ve karşılıklık ilkelerine dayalı bu imece usulü köylü yaşamı Kropotkin ve Tolstoy'un anarşist söylemlerinde de savunulmakta yüceltilmektedir.

Maleviç'in bu tavrının Kropotkin ve Tolstoy'un kuramları ile benzerliklerini tartışmaya geçmeden evvel, Rusya'da anarşizmin tarihsel gelişiminden kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Anarşizmin ataları arasında kabul edilen üç büyük kuramcı olan Bakunin, Kropotkin ve Tolstoy'u yetiştirmiş olan Rus toprakları, anarşist eylem açısından İsviçre, İtalya ve Fransa gibi ülkeler kadar hareketli bir geçmişe sahip değildir. 1830'larda Konstantin Aksakov ve arkadaşlarının *Köylü Topluluğu ve Zanaatkârların Geleneksel Kooperatif Birliği*'ni kurmaları bir dönüm noktası kabul edilebilir. Bu dönemden itibaren, "Mir"¹ geleneksel olarak her tür zanaat üretimini ve tarla işini imece usulü yapması, köylülerin çok çeşitli becerilere sahip olmaları, Rus köylerindeki yaşamın komünal bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. 1870'lerde, Maleviç'in de anayurdu olan Ukrayna bölgesinde Bakuninci bir eğilimin varlığından söz edilebilmektedir. Bu bölgede faaliyet gösteren *Toprak ve Özgürlük* hareketi, çok sıkı olmamakla birlikte Bakunin ve çevresi ile temasa geçmiştir. Aynı yıllarda Cenevre'deki Rus sürgünler *Rus Anarşist Devrimci Topluluğu*'nu kurmuşlar ve çeşitli yayınlarını yasadışı yollardan Rusya'nın çeşitli kentlerinde dağıtmışlardır. *Toprak ve Özgürlük* çevresi içerisinde gelişen ve kendilerine *Buntarlar (İsyancılar)* adını veren bir anarşist topluluk özellikle Ukrayna'nın Kiev ve Odessa kentlerinde, zenginlerin topraklarına el koyarak, halka bağışlama çabalarının öne çıktığı etkili bir faaliyet yürütmüşlerdir. (Woodcock, 1996 415-427)

1880'lerde Rusya'da iki önemli anarşist hareket göze çarpmaktadır: şiddeti ve suikastleri savunan, 1881 yılında Çar II. Alexander'ın ölümü ile sonuçlanan suikasti

¹ Uluslararası literatürde Rus köylüsü anlamında kullanılan Rusça sözcük.

düzenleyen *Halkın İradesi (Narodnaya Volya)* ve Bakuninci *Kara Ayrım (Cherny Peredel)* hareketi. Söz konusu suikast sonucunda artan baskılar bir süre hareketi yavaşlatsa da 1900'lerin başlarında Kropotkin'in getirdiği taze kanla harekette bir canlanma gözlenmektedir. 1905 devrimi gerçekleştiğinde mevcut dört anarşist gruptan söz etmek mümkündür; Kropotkinci anarşist komünistler, anarşist terörü destekleyen bireyciler, anorko-sendikalistler ve barış ve pasifizm yanlısı Tolstoycular. (Woodcock, 428-431, 1996)

Birinci Dünya Savaşı ortamında kan kaybeden anarşist hareket, 1917 Şubat Devrimi sonrası birçok sürgünün yurtlarına dönmesi ile ivme kazanmıştır. Maleviç'in Moskova'da *Anarkhiya* gazetesine yazı yazdığı 1918 yılında, Maleviç'in de 1896-1904 yılları arasında yaşamını sürdürmüş olduğu, Kursk kentinde *Ukrayna Anarşist Örgütler Federasyonu* adı altında bir anarşist örgütlenme meydana gelmiştir. Ekim Devrimi'nden henüz altı ay sonra Moskova'daki *Anarkhiya* büroları Bolşeviklerce basılmıştır ve bu girişim, çevrede baskının artması ve 1918 yılı bitmeden gazetenin yayın hayatına son vermesi ile sonuçlanmıştır. Aynı tarihlerde Ukrayna'da Nestor Makhno isminde bir eski mahkum yerel mülkleri topraksızlar arasında paylaştırmaya ve küçük sanayileri işçilere devretmeye başlamıştır. Makhno çok geçmeden 50.000 kişiye ulaşacak ordusu ile Kızıl Ordu'ya kafa tutacak bir hale gelecek ve Kızıl Ordu, Beyaz Ordu ile savaşında bu gerilla ordusunun işbirliğine gereksinim duyacaktır. Henüz 1919 yılında Nabat Kongresi'nde anarşistler, parti diktatörlüğünü sebep göstererek Sovyetler'e katılmama kararlarını açıklamışlardır. Aynı dönemde Makhno, ordusu ile birlikte Ukrayna'nın Dinyeper bölgesinde birçok toprak, hayvan ve mülke el koyarak bunları halka vermiş, böylece bölgede bağımsız bir komunal yaşam girişimini başlatmıştır. 1921 yılında komutanlarının Bolşeviklerce öldürülmesi ve birçok askerinin tutuklanması sonucunda Makhno'nun ordusu gücünü yitirince, anarşistlere karşı baskılar had safyaya ulaşmıştır, birçok anarşist idam edilmiş, birçoğu da sürgüne ve hapse gönderilmiştir. Varlıklarını sürdürebilen küçük çaplı hareketlerin de Stalin tarafından tamamen ortadan kaldırılması ile Sovyetler'de anarşist hareket etkisini tamamen yitirmiştir. (Woodcock, 432-440, 1996)

Rus Anarşist hareketinin en önemli ve etkin kuramcılarında olan Prens Peter Aleksandroviç Kropotkin (1842-1921), soylu bir aileye mensup olması nedeniyle temas halinde bulunduğu saray yaşamında tanık olduğu entrikalardan kaynaklanan bir ürküntünün de etkisiyle, idealleri uğruna servetini ve adını reddetmiş ve ömrü

boyunca bir Rus köylüsünün sadeliğinde yaşamış bir anarşizm kuramcısı ve coğrafya bilginidir.¹ 1860'ların ortalarında askeri görevli olarak coğrafi araştırmalar yapmak amacıyla gitmeyi tercih ettiği Sibiryaya bölgesinde Rus köylüsünün sade ve doğa ile uyumlu yaşamını gözlemiş, ideal yaşam biçiminin doğaya karşı mücadelenin yarattığı şehir yaşamı değil, onunla işbirliği içerisinde yürütülen kırsal yaşam olduğu kanısına ulaşmıştır. 1872 yılında İsviçre'nin Jura Bölgesi'ne yaptığı seyahatte komünal yaşamın olanaklılığına tanık olmuş ve yolunu anarşizme yöneltmiş, bir süre bu bölgede yaşayarak zanaatkârlık yapmış, ancak öğretisini yaymak ve halkına yardımcı olmak umuduyla ülkesine dönmeye karar vermiştir. (Woodcock, 191-201, 1996)

1874'te ülkesinde tutuklanıp iki yıl hapis yattıktan sonra tekrar İsviçre'ye dönen Kropotkin, 1870'lerin sonlarına doğru çıkardığı *İsyan (Lé Révolte)* ve *İsyancı (La Révolte)* adlı dergilerde anarşist kuramını duyurduğu yazılar yazmıştır. *Karşılıklı Yardımlaşma, Tarlalar, Fabrikalar ve Atölyeler* gibi makalelerinden oluşan kitaplarında anarşist kuramı, içine kapalı ve diyalektiğe bağımlı yapısından kurtarıp doğa bilimlerince desteklenen bir niteliğe büründürme uğraşı vermiştir. Bu bağlamda, Darwinci doğal mücadele ve rekabet kavramına karşı geliştirdiği tezinde, hayvanlar dünyasından örneklerle destekleyerek türün kendi devamını sağlamasının en önemli yolunun topluluk halinde yaşamak ve türün üyelerinin karşılıklı yardımlaşarak birbirlerini desteklemesi olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu bağlamda anarşist devrim de Bakunin'in hayal ettiği gibi, birden bire patlak veren bir yıkımla değil, gelişme ve evrim sonucunda bir süreç içerisinde mümkün olacaktır. Devrimin iki temel koşulu vardır; devrimci hükümet girişiminden vazgeçmek ve toplumsal eşitliği sağlamak.(Woodcock, 202-207, 1996)

Kropotkin'in ideal toplumu da merkezi bir devlet idaresi olmaksızın, doğrudan ilgili bireylerden oluşan gruplarca temsil edilen, tüm toplumsal çıkarları birleştiren gönüllü bir birlik olacaktır, komünler bir araya gelince, devletin yerini alan bir işbirliği ağı kurulmuş olacaktır. Özel mülkiyet kaldırılınca, ortak mülkiyette olan üretim araçlarının kullanılması ile elde edilen ürün ortak depolarda tutulacak ve

¹ Gençlik yıllarında sosyalizme yakınlık duyan ve çeşitli sosyalist kuramlar üzerine zengin okumalar yapan Kropotkin, Bakunin'in aksine her tür şiddet eylemine kişisel olarak karşı olmuş, şiddetin başkaldırıda gerekli olabileceği durumları kabul etmekle beraber, bireysel eylemlerinde şiddetin aleyhinde bir tutum sergilemiştir. Kropotkin, kendinden önceki kuramcılardan farklı olarak bireysel özgürlüğe yönelik anarşist mücadelelerin sahne almış olduğu bir dünyaya doğmuş, böylelikle anarşist kuram ve mücadelede kendinden önce yapılmış hataları görme şansı bulmuştur. (Woodcock, 191-194, 1996)

herkes gereksinimini bu depolardan sağlayacaktır. Kropotkin, Bakunin'den farklı olarak, “herkesten gücü yettiğinde, herkese ihtiyacı kadar” ilkesini benimsemiştir. O, insana duyduğu güvenle ve iyimserliği ile lüks ve israf ortadan kalkınca, kimsenin ihtiyacından fazlasına el uzatmayacağını düşünür. Toplumun düzen ve huzurunu bozacak davranışların, aşırılıkların ve açgözlülüğün bir çeşit kamuoyu baskısı ile dengeleneceği ve bastırılacağı görüşündedir. Bu işbirliğine dayalı kolektif toplum düşüncesi Kropotkin'i Anarşist Komünizm'e ulaştırmış olur. Lüks tüketime, bürokratik ve askeri etkinliklere harcanan enerji, toplumsal yararı olan işlere harcandığında herkesin günde dört ila beş saat çalışması ile toplumsal refah sağlanmış olacaktır. Her birey birkaç zanaat alanında çalışabilme becerisi edinecektir, böylece bütün işler ortaklaşa yapılabilecektir. Geri kalan boş zamanda da kişi entelektüel gelişimine emek harcayacaktır. Bedensel çalışmanın verdiği zindellemeyle zihinsel çalışmanın verdiği şevk ve zenginleşme, sağlıklı ve mutlu bireylerden oluşan bir toplumu güvenceye almış olacaktır. Kropotkin bu zihinsel faaliyetleri, sanatsal bir yapıya sahip olan yaratıcı faaliyetler olarak nitelemiştir. Bireye her ihtiyacının verilmesi durumunda, çalışmasının olanaksız olduğu savına Kropotkin, en iyi teşvikin yararlı başarı bilinci olduğunu söyleyerek cevap vermiştir. (Kropotkin, 1967)¹

1892 tarihli kitabı *Ekmeğin Fethi*'nde, böyle bir toplumun kesinlikle bir ütopya olamayacağını, çünkü ütopyanın içkin yapısı gereği değişime ve evrime kapalı olduğunu, ancak toplumsal yaşamda her meselenin bir süreç işi olduğunu ve kendiliğinden gelişmesi gerektiğini iddia etmiştir (Woodcock, 210, 1996). Ömrünün çoğunu sürgünde geçiren² Kropotkin, 1917 Şubat Devrimi'nden sonra anayurduna dönmüş, Ekim Devrimi sonucunda köylülerin toprağa, işçilerinin fabrikalara el koymasından sevinç duyarak, Bolşeviklerin kararlarını bu mevcut durumu kabullenmeye yönelik bir eylem olarak görmüştür. Ancak Bolşevikler iktidara uzun süreli el koyunca diktatöryel gidişattan endişe duymaya başlamıştır, umduğunun aksine anayurdunda anarşist bir faaliyet alanı söz konusu değildir. Eleştirilerinde

¹ Bu paragraf Kropotkin'in 6 Mart 1896'da Paris Tivoli-Vauxhall'da verdiği, 1967 yılında Habora yayıncılık tarafından *Anarşizm* başlığı altında kitap halinde yayınlanan konferans metninden özetlenmiştir.

² 1882 yılında Fransa'da, Enternasyonel çoktan ortadan kalkmış olduğu halde, ona bağlı olmakla suçlanıp tutuklanan Kropotkin beş yıllık bir hapsin ardından İngiltere'ye giderek orada yaklaşık otuz yıl yaşamıştır. Burada anarşizmle tek bağlantısı ve harekete tek katkısı, buradaki tek kalıcı anarşist örgütlenme olacak olan Özgürlük Grubu'nun kuruluşuna katkısıdır. (Woodcock, 215-216, 1996)

özellikle Sovyetler'in otoritenin pasif araçları haline geleceği uyarısını dile getirir. 1921 yılında öldüğünde cenazesine eşlik eden binlerce kişilik konvoy, Woodcock'a göre baskı altındaki halkın bir başkaldırısıdır. (Woodcock, 224-226)

Kropotkin bir anlamda, Lenin'in anarşizm için bir eleştiri olarak dile getirdiği, "anarşist gerici" (akt. Arvon, 65, 1966) sözlerinin kuramsal doğrulayıcısıdır. Onun anarşizmi, doğa yaşamını şehirleşmeye, tarımsal ve zanaatle ilgili faaliyetleri gelişmiş sanayileşmeye yeğ tuttuğu, karmaşık bürokrasilerden örülü bir idari sistem yerine ilkel, küçük insan topluluklarına dayalı bir yaşam biçimini savunduğu için gerici kabul edilebilir. Nitekim bu gericilik, Maleviç'in özlemini duyduğu ve 1930-32 yılları arasında yaptığı resimlerde ağırlıklı olarak dile getirdiği Rus köylüsünün geleneksel imeceye dayalı basit yaşam tarzını ifade eden bir gericiliktir. Anarşizmin Rus kuramcılarında bir diğeri olan Tolstoy, Kropotkin'inkine çok benzer bir tarıma dayalı, ilkel ve basit, kısacası "gerici" toplum tasavvurunu savunmuştur.

Rus Anarşist hareketinin en önemli isimleri arasında kabul edilen ünlü Rus yazarı Lev Tolstoy, hiçbir zaman kendisini açıkça anarşist olarak nitelememekle beraber kendisine bu sıfat atfedildiğinde itirazda bulunmamıştır. (Woodcock, 228, 1996) Onun kendisine yüklediği sıfat "hakiki Hıristiyan"dır. Hıristiyan dinini kurumlaşmasından önceye, doğrudan İsa'nın öğretisine döndürme ihtiyacında olan Tolstoy, İsa'yı Tanrı'nın oğlu olarak değil de bir öğretmen olarak, yol gösterici olarak tasavvur etmiştir, onun öğretisi aklın kendisidir. Tanrı'nın krallığı da bu nedenle içimizdedir, aklın adaletindedir. Dinin kurumlaşmasına, dolayısıyla kilise kurumuna karşı çıkan Tolstoy, uhrevi değil, akla ve adalete dayalı olarak geliştirdiği din modelinde inancın hakikatin sınavından geçmesini elzem görmüştür. (Woodcock, 239-241, 1996)

Hıristiyan kiliseleri İsa'nın öğretisini günün modasına uydurmuşlardır, böylece dogmacı Hıristiyanlık gerçek Hıristiyanlık'ın tam tersi bir hal almıştır. Hakiki Hıristiyanlık akli temel aldığından adalete ve sevgiye dayalıdır. Hükmetme, cezalandırma gibi unsurlar söz konusu bile olamaz. İster devletin ister kilisenin olsun hiyerarşi, bu adalet anlayışıyla ve Tanrı'nın çocuklarının eşit olduğu prensibiyle bağdaşmaz. (Arvon, 52-54, 1966)

İnsanın, özellikle de varsılların üzerine düşen görev, çalışmanın gerçek yaşama sevinci olduğunu idrak ederek kendilerini her tür lüksten ve mülkiyetten

arındırmalarıdır. Herkes kendi bedensel ihtiyacını karşılayacak ve başkalarına da yararlı olacak ölçüde bedensel çalışma içerisinde olursa herkesin zihinsel çalışma yapma fırsatı doğacaktır. Halka yararlı olmak adına zihinsel çalışma içerisinde oldukları bahanesini kullanan, ancak gerçekte halkla aralarında kapanmaz uçurumlar olan aydınlar da böylece, insanları aydınlatma fırsatı yakalayacaklardır. İnsanın tek gerçek mülkiyetinin, iradesine tabi olan tek mülkünün kendi bedeni ve bu bedenin emeği ile kazandıkları olduğunu idrak etmesi gereklidir. İster eşi, çocukları ister köleleri olsun, başkalarının emeği sonucu var edilmiş hiçbir şey insanın mülkü olamaz. Bu yaşamın temel bir hakikatidir, insanın kurtuluşu bu hakikattedir. Böylece insanların kişi bazında sefaletleri sona erdiği gibi, iç ve uluslararası savaşların ana nedeni de mülkiyet meselesi olduğu için savaşların da sonu gelecektir. (Tolstoy, 1964, 232-250)

Tolstoy, hükümet etme eylemine, dolayısıyla devlete, ayrıca özel mülkiyete karşı olması ile anarşist kuramcılığı tarihinde yerini edinmiş olur. Modern devlet Tolstoy için yurttaşları sövmeye yönelik bir komplodur. Ahlaki ve dinsel yasaların insanı ileri götürmek gibi bir amaçla kullanılabilir olmalarına karşın, politik yasalar sadece bu sömürüye yöneliktir. Şiddete tamamen karşıt olan Tolstoy, pasifist direnişi savunmuş, bu davranışı ile de Gandhi'ye örnek teşkil etmiştir. Bireyin şiddet eğilimi cehaletten kaynaklanabileceken, devletin cezalandırma adı altında uyguladığı şiddetin hiçbir özrü olamaz. Bu nedenlerle Tolstoy, sadece Rus hükümetini değil, bütünüyle hükümet kavramını reddederek anarşist saflarda yerini almış olur. Ona göre hükümet aklın çelinmesine dayanır, şu halde toplumun dönüşümü akılcı ikna yolu ile olacaktır. Mülkiyet bazı insanlara diğerleri üzerinde tahakküm hakkı verir, devletin varlık nedeni de bu hakkı korumaktır. Eşitlik ve özgürlük için ikisinden de kurtulmak elzemdir. Yüksek toplumsal sınıfa ve geniş olanaklara sahip olanların, bunları olmayanlar için kullanması gerektiğini savunmuştur. Mutlak bir toplumsal eşitlik taraftarıdır. Kooperatif, dernek ve federasyon gibi örgütlenmelerle insanoğlu pekâla kendi yaşamını düzenlemeyi başaracaktır. Herkes sadece ihtiyacı kadarını aldığı anda, üretim herkesin refah içerisinde yaşamasına yeterli olacaktır. Tolstoy bir çileci gibi yaşamayı öğütlemiş, yaşamının bir döneminde bu öğüde kendisi de uymuştur. Tolstoy'un bu görüşleri doğrultusunda 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Rusya'da bir çok Tolstoycu koloni kurulmuştur. (Woodcock, 231-241, 1996) Tolstoy, devletin, din ve yurtseverlik gibi duyguları kullanarak vergilerle

köleleştirme, göz korkutma, kendini kutsallaştırma gibi yöntemlerle ayakta durduğunu söylemiştir. (Arvon, 54, 1966)

Tolstoy, Kafkasya'da gözlemlediği dağ köylülerinin ve Kazakların doğaya yakın yaşamında birçok erdem bulmuş, basit ve sade, temel ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir yaşamı özlemiştir. *Anna Karennina*, *Savaş ve Barış* gibi romanlarında da kent yaşamını yapay ve kötülüğe eğilimli bir biçimde, kırsalı ise doğal olarak iyiden yana gösterme eğiliminde olmuştur. Yaşamının basitliği ile köylü hakikate en yakın olan kimsedir. Bu nedenle Mir'in yaşamı ideale en yakın yaşam biçimidir.

İlerleme bir ideal olmamalıdır; özgürlük, kardeşlik ve ahlaki gelişim ilerlemeden çok daha önemlidir. İlerleme uğruna var edilen bir kölelik ve sömürü düzeni kabul edilemez. İlerleme için bunlar gerekliyse, bu çabadan vazgeçilmelidir. (Woodcock, 231-241, 1996)

Maleviç'in Vitebsk'teki *UNOVİS*'in idareciliğini yürütürken, 1922 senesinde kaleme aldığı *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Fabrika, Kilise* başlıklı metni yayınladığı son metni olmakla beraber, devrim hükümetinin baskıcı politikalarına karşı geliştirdiği anarşist söylemle dikkat çekmektedir. Çarlık rejiminin statü simgelerinin başında gelen kilise ile devrim hükümetinin siyasi simge haline getirdiği fabrikayı özdeşleştirerek her iki mekânda da şehitler veya kahramanların portrelerinin payeye göre sıralanmış bir biçimde duvarları süslemekte olduğunu ifade etmiştir. Maleviç, Petrova'nın da aktardığı gibi bu iki mekânın bu biçimde düzenlenmesi arasında hiçbir ayırım görmez, mesele aynıdır, amaç aynıdır ve gaye Tanrı arayışıdır. (akt. Petrova, 2003, 93) Çarlık rejimi baskıcı sistemini Ortodoks dinin Tanrı'sına dayandırırken ve hem kurum olarak kilise hem de saray kendilerine yarı tanrısal bir kutsallık atfetmişken, halkı bu kutsallığın referansı ile baskı altında tutarken, devrim hükümeti bu yarı tanrısal kutsallığı devrimin önde gelen isimlerine, devlet mekanizmasına, devrim yasalarına ve işlevini bu yasaların buyurduğu biçimde yerine getiren yararcı ve propagandacı sanata uygun görmüştür. Değişiklik görünüştedir, tapıncaklar ve baskı, görünüm ve araç değiştirmiştir, ancak halen mevcuttur.

Maleviç bu metni kaleme aldığı dönemde, daha önce ayrıntısı ile aktardığımız gibi süprematizme yönelik eleştirilerin yararcı sanat lehine artması sebebiyle resmi bırakmış, kumaş, porselen tasarımları yanında arkitekton adını verdiği mimari maketlerinin yapımına yoğunlaşmıştır. Resim yapmaya geri döndüğü 1928 yılından

süprematist öğeleri içlerine gizlediği gerçekçi figüratif resimler yapmaya başladığı 1932 yılına kadar gerçekleştirdiği figüratif süprematist resimlerinde Rus köylüsünün basit yaşamını yücelttiği bir tavır sergilemiştir. Otobiyografik notlarında, daha önce de aktardığımız gibi, köylülerin hem tarla işlerini, hem her tür zanaati hem de sanat üretimini gerçekleştirme becerilerine ve doğal yaşamın sadeliğine olan hayranlığını belirtmiş olan Maleviç, bu tuvallerinde hayran olduğu bu köylü yaşamını süprematist bir üslupta betimlerken, bir yandan da devrim hükümetinin köylülere yönelik politikasının onları özlerine yabancılaştırmakta olduğunu eleştirisini örtülü bir biçimde sunmuştur. 1930 civarında yaptığı *Köylü Kadın* (şekil 3.60) adlı resminde gökyüzünü tamamen kuşatmış ve süprematist sonsuz uzayı resmin ufkunun tamamen dışında bırakmış olan bulutların, tarlayı meydana getiren şeritlerde ifade bulmuş olan süprematizmi, yeryüzüne zapt edilmiş bir niteliğe büründürdüğü görülmektedir. Geleneksel Rus köylü giysileri içerisindeki bu kadının yüzü yoktur; çünkü o, devrim politikalarının onu asimile etme uğraşlarının sonucunda, yüzünü, kimliğini kaybetme tehdidi altındadır.

Bugün Paris'te Pompidiou Müzesi'nde bulunan, Maleviç'in aynı tarihlerde yapmış olduğu bir diğer resim olan *Koşan Adam* (şekil 3.61) çıplak ayaklarıyla ve üzerinde mujik kıyafeti olduğu halde koşan bir Rus köylüsünü betimlemektedir. Figürün yüzü yoktur, köylü kimliğine ait teşhis edilebilen iki unsur mujik kıyafeti ve ağarmış sakallarıdır. Figürün koşarken arkasında bıraktığı sağ altta yer alan kırmızı bina, Maleviç'in aynı yıl hapis yattığı bina olarak teşhis edilmiştir.¹ İki binanın arasında yer alan, kanı hatırlatır biçimde ucu kırmızıya boyanmış, kabzası haçı andıran kılıç sessiz sedasız bir biçimde bolşevik şiddetini duyurur gibidir. Bu haçı andıran kılıç motifi, ister dinden ister devletten gelsin otorite kaynaklı baskı ve zulümün bir eleştirisi olarak da düşünülebilir. Nitekim, figürün koştuğu istikamette bulunan haçın da aynı zamanda Sovyet Rusya'nın simge rengi olan kan kırmızı boyanmış olması, ne yöne koşarsa koşsun, bu figür için halihazırda bir kurtuluş çaresi bulunmadığı olarak yorumlanabilir. Maleviç'in *Tanrı Devrilmedi* metninden yukarıda aktardığımız sözlerini işaret eder bir biçimde, halkın yönetimini elinde bulunduran iktidar kendini tapıncak haline getirdikçe ve kendini halktan soyutladıkça bu koşu bir amok koşusundan farksız olacaktır.

¹ J.H. Martin bazı dönem tanıklarının bu ev motifini Maleviç'in 1930'da tutulduğu hapisane olarak teşhis ettiklerini aktarmıştır. (*Kazimir Malevich*, 2006, 46)



Şekil 3.61: Koşan Adam, 1930 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 78.5 x 65 cm, (Paris Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris)

Aynı yılın tarihini taşıyan bir başka eser olan ve Maleviç'in süprematizm öncesi, yeni-primitivist ve kübo-fütürist dönemlerinde de sıklıkla ele aldığı bir konuyu betimlediği, yukarıda da üzerinde tartışmış olduğumuz *Bir Köylünün Başı*'nda (şekil 3.54) bize ikona resimlerini ve İsa betimlerini hatırlatan ve adeta geri plandaki basit ve sade köylü dünyası ile dış dünya arasına set çekme gayreti içinde olduğunu söylediğimiz bu figür, İsavari duruşu ile bir anlamda Rus köylüsünün direnişinin bir göstergesi olarak da düşünülebilir. Nitekim Bakunin'in de işaret etmiş olduğu gibi Hıristiyanlığın ilk yıllarında, İsa ezilenlerin, kadınların ve yoksulların yanında olan, onların direniş önderi olarak gösterilebilecek bir karakteri göstermiştir. Bu figürü aynı nedenden dolayı Tolstoy'un hakiki Hıristiyanlık olarak gördüğü, İsa'nın Tanrı'nın yeryüzündeki görüntüsü ve elçisi olarak, adaletten ve ezilenden yana, asgari gereksinimlere dayalı bir yaşam tarzının ifadesi olarak da yorumlamak mümkündür. Bu azametli başın arkasında kalan ve tarla işleri ile meşgul olan figürler, gökyüzünden geçen uçakların hiç farkında değil gibi görünürler. Bu

bağlamda bu uçaklar, süprematist anlamda gökyüzünün fethi kavramı ile bağlantılılandırılabilir olmanın yanında, köylü yaşamının ilkelliği ile ileri sanayileşme arasındaki uçurumun bir göstergesi olarak çift anlamlı olarak değerlendirilebilirler. Bu durum yine, Tolstoy'un bütün insanlığa doğrudan bir yararı olmadıkça ve bu gelişme için insanların kötü koşullara mahkum olması gerekiyorsa, bilimsel ilerlemenin gerçek hiçbir anlam ve yararı olmadığı savı ile örtüşmektedir. Nitekim bu resimde devrime ve devrim hükümetinin teknik ilerlemeye verdiği önem ve desteğe karşın, köylünün yaşamında değişen bir şey yoktur, o yine kendi yağıyla kavrulmaktadır. Niteliği ne olursa olsun, iktidarın yaptığı onları yine sefalet ve yorucu, ağır çalışma koşullarına terk etmektir.

Giles Neret, Maleviç'in 1930 civarında yaptığı bir diğer resim olan *Köylüler*'de (şekil 3.62), mujik kıyafeti içerisindeki süprematist köylü figürlerinin yüzlerinin ardından kollarını kaybetmiş olduklarına dikkatimizi çekmektedir. (Neret, 79, 2003) Bu durum bize köylülerin kimliklerinin bir diğer göstergesini, varlıklarını anlamlandıran işlevselliklerini yitirmeye başladıklarının ima edildiğini düşündürmektedir. Kendi basit hayatı ve doğa ile iç içe kırsal yaşamı içinde var olan, kendi olan köylü, sanayileşmenin şiddetle desteklendiği Sovyet Rusya'da varlığının bu en önemli dayanağını, doğa ile bağını yitirmektedir.

Bu bağlamda, Maleviç'in figüratif süprematist döneminde doğaya, köylü yaşamına yaklaşımı ile Kropotkin'in ve Tolstoy'un anarşist kuramlarında doğa ve köylü yaşamına yaklaşımı arasında açık bir paralellik bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gerçek yaşamı, insanlara yardımcı olmayı, köylüleri eğitmeyi çok zaman sanatsal üretimden yeğ görmüş olan Tolstoy, insanın kültüre değil, kültürün insana hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Tolstoy'un sanat eserine ve üretimine bu yaklaşımı görünürde Maleviç'in anlayışına ters düşse de Tolstoy'un sanat eserinin işlevsel niteliğine vurgu yapmak yerine, özellikle zihinsel, ruhsal ve ahlaki gelişime katkıda bulunması gerektiği düşüncesi, bu açıdan Tolstoy'u Konstrüktivistlerden ziyade Maleviç çevresine daha yakın bir tavır içerisinde değerlendirmemize neden olmaktadır. Nitekim Maleviç sanat eserini, sezgisel bilgi yoluyla hakikate götüren ve bireyi zihinsel ve duyuşsal olarak geliştirecek, dolayısıyla dünyayı dönüştürmekte etkili olacak nitelikte görmüştür.



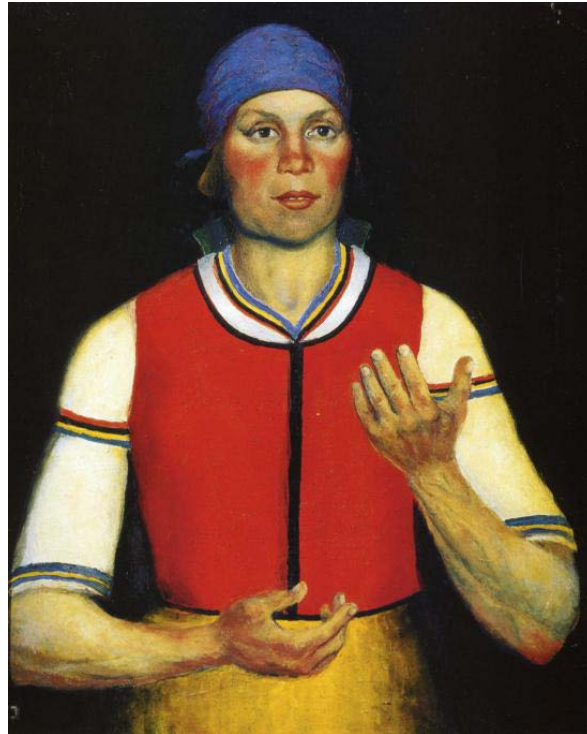
Şekil 3.62: Köylüler, 1930 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 77.5 x 88 cm, (Sen Petersburg, Rus Müzesi)

Maleviç'in 1910'ların sonlarında ve 1920'lerin başlarında süprematist uydularından ve *Siyah Kare*'den (şekil 3.38) söz ederken bir süprematist din kavramı ortaya atmış olduğuna daha önce değinmiştik. *Siyah Kare*'yi kusursuzluğun özü olarak, Tanrı imgesi olarak nitelendirmiş, (akt. Petrova, 90-91, 2003) onu cennetten daha büyük olan uzayın ve uzaysal gerçekliğin, mutlakın, sınırsızın göstergesi kabul etmiştir. (akt, Gurianova, 58, 2003) Maleviç siyah kare motifinin yanı sıra özellikle süprematist bir haç formunu simgesel olarak kullanmış, geleneksel anlamda Hıristiyanlık dininin bu temel simgesini, süprematist "din" in simgelerinden biri haline getirmiştir. Maleviç'in süprematist din olarak adlandırdığı sistem, geleneksel aklın dışına çıkan, akıl ötesi sezgisel bir aklın, dünyevi temelli olmanın aksine uzayı temel olarak kurguladığı bir gerçekliğe işaret eder. Bu anlamda Maleviç de kendi akıl ötesi olan akıl algılayışında ve kendi kimliğinde yeni bir İsa algılar. Bu durum bir yandan sonsuz, mutlak olanın, uzaysal gerçekliğin bilgisini duyuran, böylelikle evrenin hakimi olan, diğer yandan da Tolstoy'un insanda doğrudan onun, dolaylı olarak Tanrı'nın görüntüsünü gördüğü, aklın kendisi olan ve doğrudan insanın içinde bulunan, insanın aklın yolunu izleyerek içindeki varlığını idrak edeceği bir Mesih karakterini akla getirir.

3.2.2.4. Maleviç'in gerçekçi süprematist eserleri

Maleviç'e 1933 yılında kanser teşhisi kondu; tedaviye, bunun için de izne ve doğru düzgün beslenmeye ihtiyacı vardı. Bu nedenle bu tarihten ölümüne dek yaptığı eserler görünüşte gerçekçi, kuzey ülkeleri Rönesans üslubuna yakınlık gösteren portrelerden oluşur. Konu yakın çevresinden kimseler ya da toplumcu gerçekçiliğe uygun düşecek temalardır.

Şekil 3.63 proleter sınıftan birini, bir *İşçi Kız*'ı konu edinmesi ile bu toplumcu gerçekçi örneklerden biri kabul edilebilir. İlk bakışta yukarıda özetlediğimiz özelliklere uygun düşen bu figür, yine saklanmış bir biçimde Maleviç'in direnişinin izlerini taşımaktadır. Bu izlerden biri yakasına ve kollarına çekilmiş süprematist şeritler, diğeri sarı, mavi, beyaz, siyah ve özellikle kırmızının, ana süprematist renklerin kullanılmış olmasıdır. Üçüncü bir sır, Neret'nin dikkatimizi çektiği gibi (Neret, 2003, 89) kızın duruşunda ve kollarının yerleştirilme biçiminde gizlidir. *İsa Anası (Vladimir) Meryem* (şekil 3.64) ikonalarında rastladığımız bir duruş sergileyen figür, bu haliyle o ikonalara ve Rus köylüsünün doğasında içkin olana bir gönderme yapmaktadır.



Şekil 3.63: İşçi Kız, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 72.1 x 59.8 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)



Şekil 3.64: Andrey Rublev, Tanrı Anası Meryem İkonası (Vladimir Meryem İkonası) ayrıntı, 1410 sonrası, ahşap üzerine tempera

Sanatçının Karısının Portresi (şekil 3.65), bu konuda örnek gösterebileceğimiz bir diğer eserdir. Bu defa da süprematizm renklere ve giysinin ayrıntılarına gizlenmiştir: Süprematist yaka, kola ağzları, ve kemerde yer alan şekil 3.51ve 3.52'den aşına olduğumuz süprematist kumaş desenleri bu süprematist unsurlar arasında sayılabilir.



Şekil 3.65: Sanatçının Karısının Portresi, 1933, tuval üzerine yağlıboya 67.5 x 56 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

Maleviç'in aynı yıl yaptığı bir diğer eser olan *Öz-portre* (şekil 3.66) ise detaylarından ziyade fikrinde süprematisttir. Bu hemen hemen kuzeyli Rönesans ustalarının da elinden çıkmış olabilecek bir tuvaldir, öyle ki Dürer'in kendisini Pantokrator İsa olarak betimlediği 1500 tarihli *28 Yaşında Öz-Portre*'ye doğrudan bir gönderme niteliği taşımaktadır (şekil 3.67) Maleviç burada kendini dönemin kıyafetleri içerisinde evrenin hakimi Pantokrator İsa ikonalarından (şekil 3.68) tanıdığımız bir biçimde elini açmış ve yukarı kaldırmış olarak gösterir. Süprematizmin temel renkleri kırmızı ve siyah giyside baskındır. Arka plan ise hiçbir şekilde Rönesans'la ve görünürde ikona sanatı ile ilgisi bulunmayan düz bir beyaz alandır, süprematist uzaydır¹. Maleviç böylece bu sonsuz uzayın önünde sanatçı olarak kendi eşzamanlı, çok düzlemli, yaratıcı, tanrısal varlığını kutsar: aynı anda çok çeşitli çağların insanı olabilmeye haiz sanatçı varlığını.

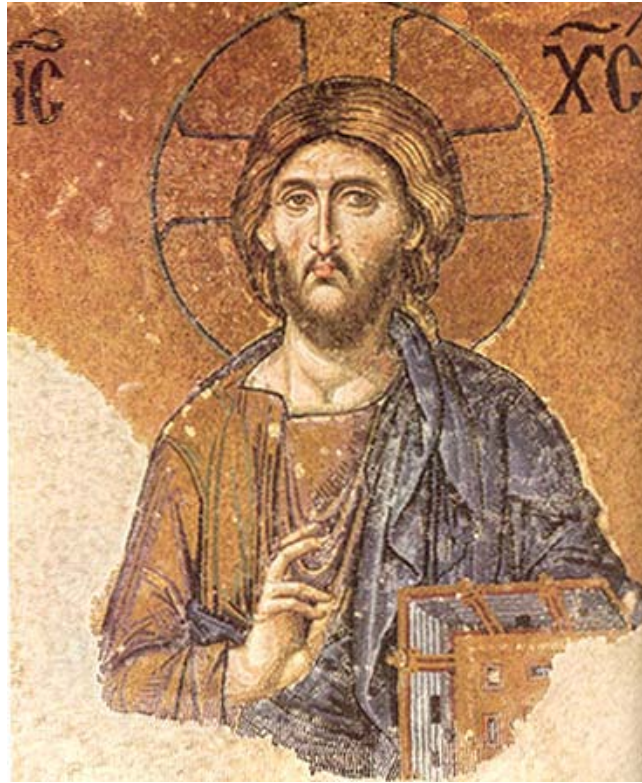


Şekil 3.66: Öz-portre, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 66 cm, (Rus Müzesi, Sen Petersburg)

¹ Bu düz beyaz alanın Pantokrator İsa ikonalarının zemini ile ilgisizliği sadece görünüştedir, çünkü nasıl İsa bu ikonalarda hakimi olduğu evrenin sonsuzluğu önünde, altın varaklı zemin üzerinde betimleniyorsa, Maleviç de kendini hakimi olduğu evrenin süprematist beyaz uzayın önünde betimlemiştir.



Şekil 3.67: Dürer, 28 Yaşında Öz-Portre, 1500, ahşap levha üzerine yağlıboya, 67 x 49 cm, (Alte Pinakothek, Münih)



Şekil 3.68: Pantokrator İsa, 13. yy, duvar resmi, (Ayasofya güney galeri)

Maleviç bu üç esere de bu tarz eserlerin hepsinde olduğu gibi küçük bir sır, bir oyun daha gizlemiştir. Bu son tuvalde sağ alt köşede yer alan imzasını: *Siyah Kare*'yi.¹

Burada örneğini verdiğimiz bu esere, gizlenmiş süprematist simgelerden dolayı gerçekçi süprematist eserler demeyi uygun bulduk.

Kazimir Maleviç 1931'de Ivan Klyun'a yazdığı bir mektupta, ölümü halinde, 'daça'sının bulunduğu Barvinka'ya gömülmek istediğini ve mezarının üzerine Tretyakov Galeri'nin bodrumunda duruyor olması gereken sütunun biçiminde, üzerine Jüpiter'e bakmak için bir teleskobun yerleştirileceği bir kule konmasını istemiştir. (Drutt, 2003, 251)

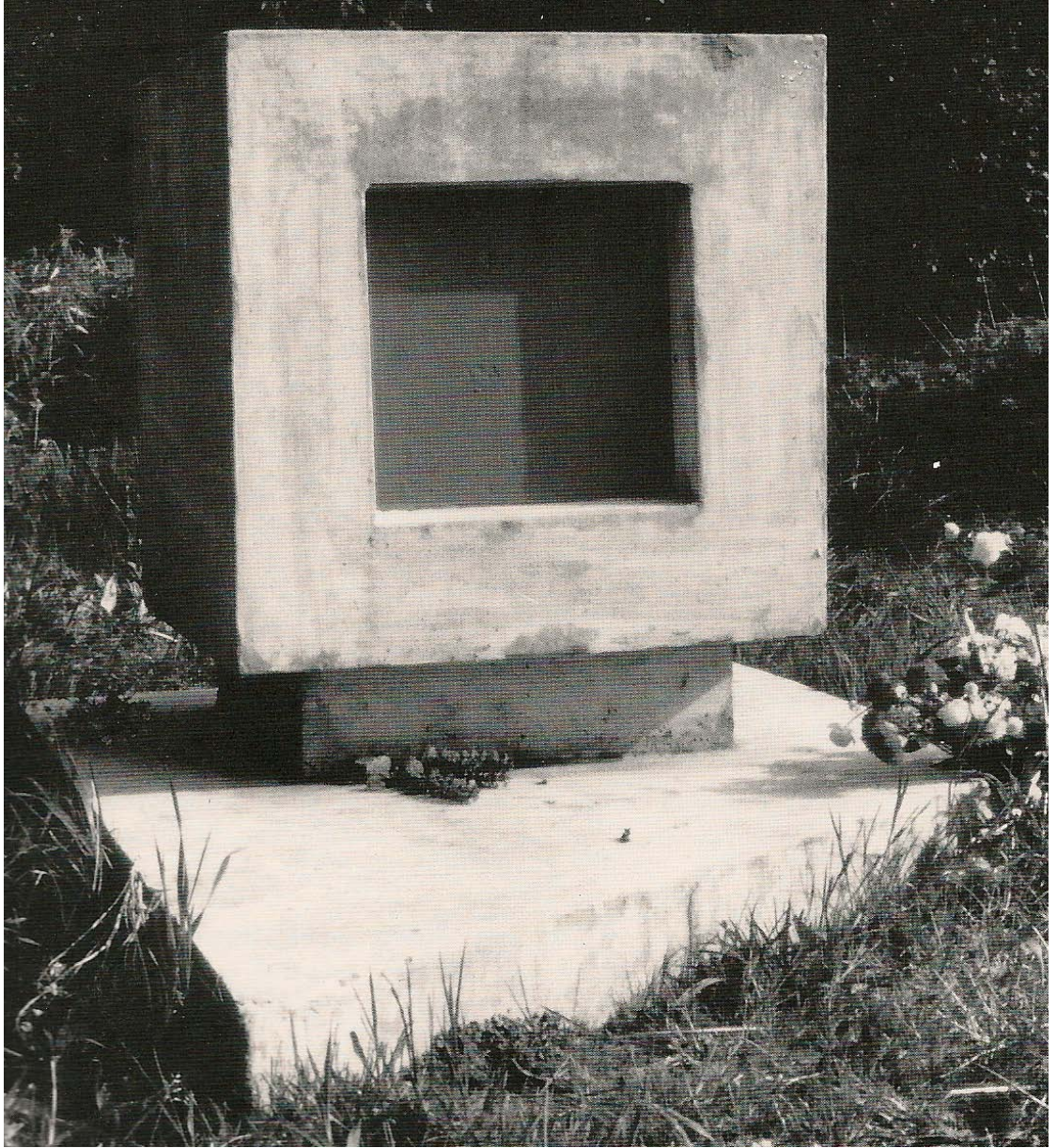
15 Mayıs 1935 tarihinde öldüğünde önce süprematist motiflerle, özellikle siyah kare ile bezenmiş bir tabuta kondu, yakıldıktan sonra külleri bir kap içine konularak istediği yere gömüldü, ancak sözünü ettiği kule mezar taşı olarak dikilemedi. Arkadaşı ve öğrencisi Nikolay Sütün ortasına siyah bir kare yerleştirilmiş olan küp şeklinde mezar taşını tasarladı (şekil 3.69.). Cenazesinde çok büyük bir kalabalık vardı, Tatlin de içlerinde olmak üzere Rus avangardının pek çok ismi ona saygılarını sunuyorlardı. Maleviç'in, bu tabut ve mezartaşı tasarımı ile ölümünden sonra bu nesnesiz yaratı dilinin kısa süreli de olsa canlandırılmış olması bir hayli ironiktir.

Maleviç'in Almanya'da bıraktığı eserlerin, 1958'de dönemin New York Modern Sanat Müzesi Müdürü olan Alfred Barr tarafından müzeye aldırılması sonucu bu müze, Rusya dışında büyük Maleviç koleksiyonuna sahip iki müzeden biri olmuştur. Diğerleri Khardzhiev'in 1993'te Hollanda'ya götürdüğü eserlerin çoğunun yer aldığı Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'dir. Modern Sanat Müzesi'ndeki koleksiyon ve New York Guggenheim Müzesi'nde 1973'te düzenlenen sergi Amerikalı pek çok sanatçı ve izleyicinin onun sanatını tanınmasını sağlamıştır. Drutt, 1973'teki sergiyi ziyaret edenler arasında Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt gibi minimalist sanatçıların bulunduğunu işaret etmiştir. (Drutt, 2003, 22)

Maleviç'in aslında 1913'e dayanan *Siyah Kare* ile minimalist sanatın ilk örneğini

¹ Maleviç'in 1933 tarihli *Öz-Portre*'de (şekil 3.66) kendisini evrenin hakimi olan *Pantokrator İsa* üslubunda resmetmesi ve resmi sağ alt köşede süprematist aklın simgesi olan küçük bir siyah kare ile imzalaması süprematist düşünce biçimi ile olduğu kadar Tolstoy'un Tanrıyı ve İsa'yı algılayışı ile bağlantılandırılabilir. Burada Maleviç'in süprematist din kavramında ve kendisini Pantokrator olarak resmetmesinde "hakiki" ya da "dogmatik" Hıristiyanlıkla hiçbir ortaklık bulunmadığı açık olmakla birlikte, İsa ve Tanrı'nın algılanışında, evrensel tasavvur eden bireysel aklın temel alınması ve insanda Mesih'in ve Tanrı'nın görüntüsünün vurgulanması açısından bir ortaklığa işaret etmek mümkün olmaktadır.

vermiş olduğunu söylemek iddialı bir ifade sayılmayacaktır. 1988’de Leningrad (Sen Petersburg) Rus Müzesi, Moskova’daki Tretyakov Galerisi ve Stedelijk Müzesi tarafından ortaklaşa düzenlenen retrospektif sergide Maleviç’in iki yüzün üzerinde eseri sergilendi; bunu 1990-91’de ABD’de düzenlenen bir sergi izledi, 2003 yılında Guggenheim’da düzenlenen ve Khardzhiev arşivinden çok uzun süredir sergilenmemiş olan eserlerin de yer aldığı bir *Süprematizm* sergisi gerçekleştirildi.



Şekil 3.69: Sütün, Maleviç’in mezar taşı, 1935

4. MONDRIAN VE MALEVİÇ'İN SANAT VE KURAMININ MİNİMAL SANAT ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: MİNİMAL SANATTA IZGARA DAMA TAHTASI VE KARE MOTİFLERİ

Minimalizm terimi 1960'larda Birleşik Devletler'in New York ve Los Angeles şehirlerinde yeni bir tür geometrik soyutlama biçimi geliştiren bazı sanatçıların çalışmalarını tarif etmek amacı ile ortaya atılmıştır. İlk öncüler arasında Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt ve Robert Morris'in isimleri sayılabilir. Minimalizmin bir sanatsal akım olmaktan ziyade, özünde, sanat eserine nesnel bir bakışla yaklaşan, eseri malzeme ve biçimden teşkil gören, sanat eserini görünenle sınırlandırmak amacını taşıyan bir soyutlama anlayışı etrafında geliştirilen tartışmalar olduğu söylenebilir. Nitekim minimalizmle bağlantılı sanatçılar ne ortak bir manifesto ne de ortak bir tavır ortaya koymuşlardır. Her sanatçının üretimi münferit olarak ele alınmalıdır. Donald Judd'un 1965 tarihli *Belirli Nesnel* makalesinden aktardığımız aşağıdaki sözleri minimalizm terimi ile işaret edilen sanat eserlerinin bir bakıma en temel ortak niteliğini vurgulamaktadır.

Bir eserin bakacak, karşılaştıracak, tek tek analiz edecek, üzerine kafa yoracak çok şeye sahip olması gerekmez. Eser bir bütün olarak, onun niteliği bir bütün olarak ilginç olandır. Ana unsurlar tek başınadır ve daha yoğun, daha açık ve daha güçlüdür. (...) Bir eserin sadece ilginç olması gerekir. (Judd, 2000, 210)

1966 yılında New York'ta Solomon R. Guggenheim müzesinde düzenlenen *Sistemik Resim Sergisi* minimalist eserlerin seyirci ile buluşturulduğu ilk büyük sergiler arasındadır. Minimalist eserler olarak değerlendirilen eserlere *abc sanatı*, *red sanatı*, *temel strüktürler* gibi isimler verilmiş olmakla beraber, 1967'den itibaren minimalizm terimi yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

Minimalist sanat eseri kavramsal olarak her tür sezgisel ya da çağrışımsal unsurun eserin dışında bırakma gayreti taşır. Eser sadece görünendir, maddi varlığının dışında hiçbir telkini yoktur. Ne renk ne biçim ne de malzeme kendinden başka bir şeye gönderme yapar. Carl Andre'nin "sanat gereksiz olanı dışarıda bırakır" düsturu ile özetlediği bir tavrı belirginleştirir. (akt. Meyer, 2000, 18) İzleyiciyi mekân içerisinde aktif bir durumda kabul ettiğinden galeriyi bir uzam olarak ele alır ve bu niteliği ile

bir yerleştirme sanatı olarak nitelendirilebilir. Minimalist eserlerin bu niteliğini belirleyen en temel iki unsur, uç derecede biçimsel indirgeme ve sanatę eli ile uygulanmış bir sanatsal emeğin bulunmayışıdır. Bir fabrikasyon tuğla dizisi, tek renkli bir tuval, bir dizi floresan minimalist sanat eserini oluşturabilir. Minimalist sanat eserinin mutlaka sanatę tarafından icra edilmesi gerekmez. Eserin sanatęının talimatları uyarınca endüstriyel olarak üretilmesi ya da inşa edilmesi sıklıkla rastlanan bir durumdur. Minimalist sanat eserleri ekseri tek bir geometrik biçimi ya da belli bir geometrik biçimin tekrarını ortaya koyan eserler olarak karşımıza çıkarlar. Tek renkli kareler, ızgara ve dama tahtası formları bu biçimler içinde sıklıkla tercih edilmiş ve kullanılmış motiflerdir.

1940-1944 arasında ölüminden önceki son yıllarını New York'ta geçirmiş olan Mondrian'ın eserlerinin, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından New York Modern Sanat Müzesi'nin o dönemde danışman yöneticisi ve koleksiyon müdürü olan Alfred Barr tarafından sergilere ve müze koleksiyonuna dahil edilmesi sonucunda, onun sanatı genç Amerikalı sanatę kuşağı ile yaygın bir biçimde buluşma olanağı bulmuştur. Mondrian'ın *New York şehri* resimlerinde (şekil 2.71) asgari bir biçimsel indirgemeciliğin yanı sıra sanatę elinin duysal etkisini ortadan kaldırmak amacıyla renkli bantlar ve cetvel kullanması bu bağlamda kuşkusuz minimalist sanatı meydana getiren genç kuşağı tetikleyici etkilerden biri olarak görülebilir. Nitekim Mondrian, sadece eserlerinde yöneldiği biçimsel indirgemecilikle değil, kuramsal yazılarında geleceğin sanatının tuvalle sınırlı kalmayacağı, yaşamın içine karışıp kaynaşan bir sanat biçiminin doğacağı şeklindeki öngörüsü (Mondrian, 1987, 390-391) ile de minimalizmi bir anlamda işaret etmiş olmaktaydı.

1927 yılındaki seyahatinde Maleviç'in Almanya'da bıraktığı eserlerin bir kısmının 1958'de Alfred Barr tarafından New York Modern Sanat Müzesi'ne götürülmesi ve sürekli sergilere dâhil edilmesi, New York Guggenheim Müzesi'nde 1973'te düzenlenen Maleviç sergisi, sanatęının eserlerinin Amerikalı seyirci ile buluşmasını sağlamıştı. Bunun yanı sıra Camilla Gray'in *Sanatta Rus Deneyi, 1863-1922 (The Russian Experiment in Art, 1863-1922)* adlı eserinin 1962'de yayınlanmasıyla Amerikalı sanat izleyicisi ve okuru için Maleviç'in azami biçimsel indirgemeciliğinin arkasında yatan etmenlerin analizi de mümkün olmuştu. Drutt, 1973'teki sergiyi ziyaret edenler arasında Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt gibi minimalist sanatęıların bulunduğunu işaret etmiştir.

(Drutt, 2003, 22) Maleviç'in süprematizmi kuşkusuz kavramsal derinliği ile değil, ancak tek renkli tuval örnekleri ve kare gibi temel geometrik motiflerde yoğunlaşmasıyla, biçimi "sıfır noktası"na taşınması ile minimalist sanata referans vermiş olur. Donald Judd'ın 1974'te *Art in America* dergisinde yayınlanan *Maleviç: Bağımsız Biçim, Renk, Yüzey* makalesi¹ bu indirgemeci sanat anlayışının yeni kuşak Amerikalı sanatçılardan gördüğü ilginin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

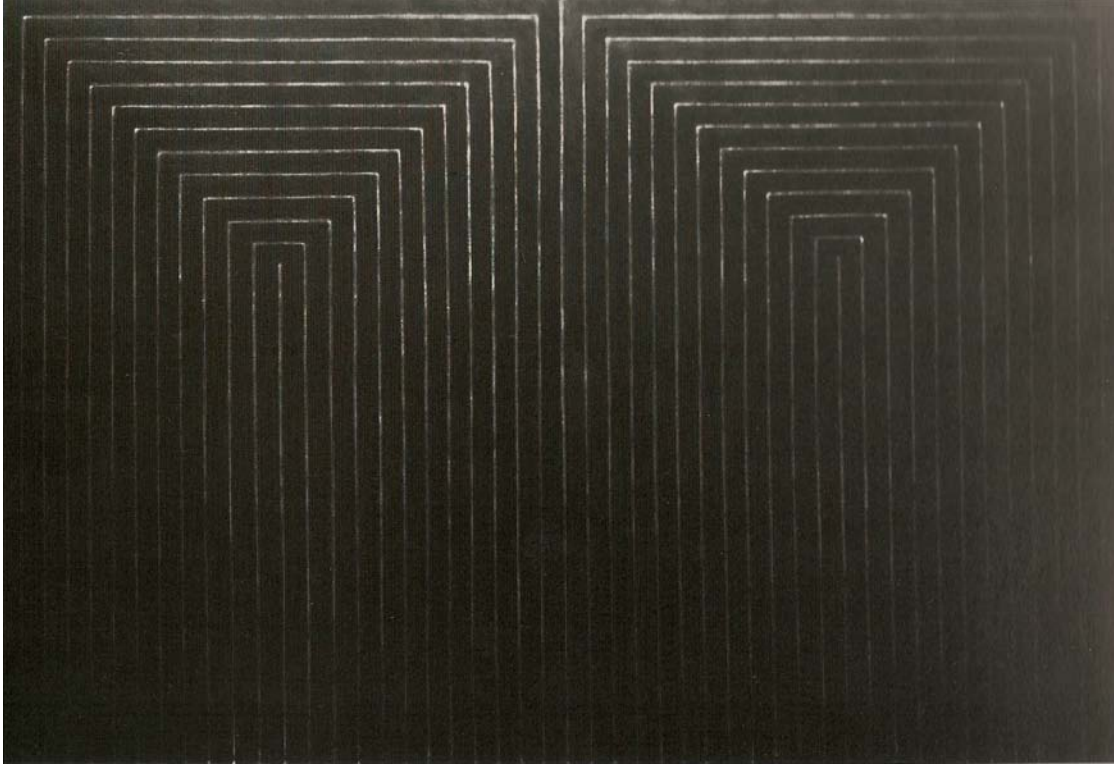
Kuşkusuz Joseph Albers'in *Kareye Saygı* dizisi Amerikalı minimalist sanatçılar için bir diğer referans noktasını oluşturmaktaydı. Buna karşın Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Kenneth Noland gibi soyut ekspresyonist ressamaların geometrik biçimleri temel alan tek renkli tuvallerinin, indirgemeci biçimsel tavır açısından minimalist sanat için bir referans oluşturmasının yanı sıra minimalist sanatçıların sanat eserinde mevcudiyetini reddettikleri nitelikler arasında duyuşal, çağrışımsal niteliklerin başta geldiği göz ardı edilmemelidir.

Bu bağlamda çalışmamızı sonlandırmadan evvel Mondrian'ın temel ızgara kuruluşunun, denklik ilkesine dayalı dama tahtası formunun ve Maleviç'in "kare"si ile tek renkli tuvallerinin minimalist sanat eserlerinde ne gibi yansımalar bulduğunu çeşitli örnekler üzerinde tartışmaya çalışacağız.

Amerikalı sanatçı Frank Stella'nın (1936-...) 1950'li yıllardan itibaren yaptığı düzenli şablonları, düz fırça darbeleri ile doldurduğu eserleri, minimalizmin ilk öne çıkan örneklerindedir. Şekil 4.1'de görülen, Stella'nın *Siyah Resimler* dizisinden 1959 tarihli *Akıl ve Sefaletin Evliliği*, bütünüyle sistematik bir kuruluş ve tekrar unsuru üzerine dayalı bir eserdir. Söz konusu eser, her biri altı santimetre enindeki düzenli şeritleri ve temel bir geometrik formu kullanmasının yanı sıra, ardıl bir algılama sürecine, tekrara ve tekrar yoluyla tazelenmeye dayalı bir zamansal duyumu barındırması ile Mondrian'ın ızgara resimlerinin anısını taşımakla beraber, Stella'nın eserinin bütünüyle simetri üzerine kurulu olması, *De Stijl* sanatının ve yeni-plastik sanatın ilkelerine bütünüyle aykırı bir durumdur. Ancak şeritlerin simetriye dayalı düzenli yerleştirilmeleri ritmi güçlendirirken, her türlü optik yanılsamadan ve derinlik duygusundan kaçınılmış olmasını da sağlamaktadır. James Meyer, Stella için tuval üzerinde resmedilmiş şeritlerin kendi başlarına edimde bulunacak denli canlı olduklarını dile getirmektedir. (Meyer, 2000, 20) Stella'nın bu görüşü, Mondrian'ın

¹ Söz konusu makale Türkiye sınırları içerisindeki kütüphanelerde, internet ortamında ya da Türkiye'de yapılmış yayınlarda bulunamadığından incelenmesi mümkün olmamıştır.

ızgara resimlerinde şeritleri kullanarak yarattığı müzikal ve ardıl duyuma paralel bir noktadadır. Ancak Stella'nın kendisi eserini tanımlamak için “ne görüyorsan onu görüyorsun” demiş olsa da, *Akıl ve Sefaletin Evliliği* ismi, Blake'in *Cennet ve Cehennem*in *Evliliği* eserine açık göndermesi ile dikkat çekmektedir.



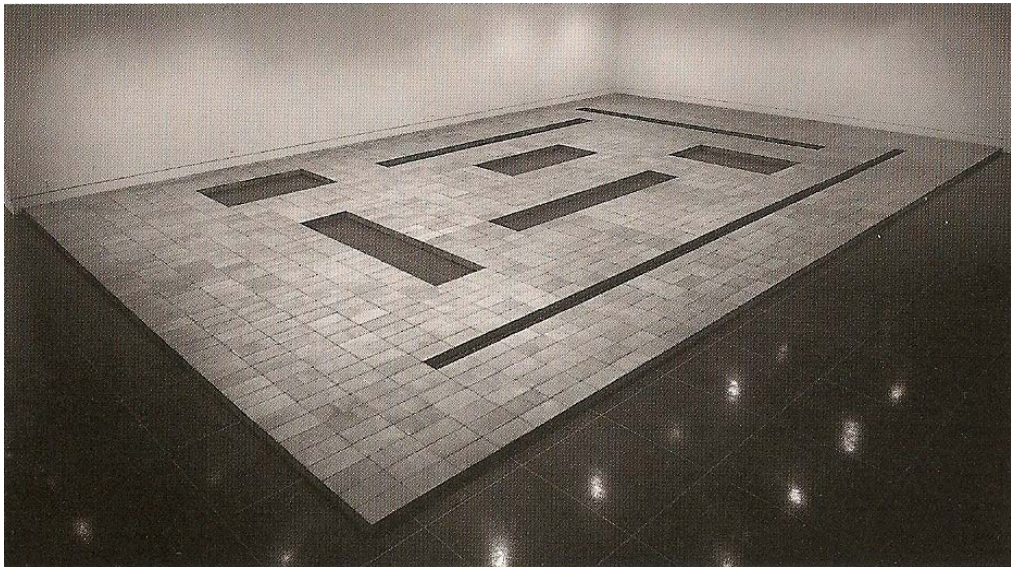
Şekil 4.1: Stella, *Akıl ve Sefaletin Evliliği*, 1959, tuval üzerine emay, 230 x 334 cm, (Saint Louis Sanat Müzesi)

Stella'nın yakın arkadaşı Carl Andre'nin (1935-...) 1966 tarihli *Denk 8* adlı eseri, Mondrian'ın denklikle sağlanan denge prensibinin baskın bir biçimde kendini gösterdiği bir yerleştirme örneğidir. Bu eser yüz yirmi adet tuğlanın farklı kombinasyonlarda dizildiği dört eserden bir tanesidir. Doğrudan zemin üzerine yerleştirilmiş iki sıra tuğla 6 x 10'luk bir ızgara planına göre düzenlenmişlerdir. “Denklik” hem tuğlaların birbiri ile bire bir aynı olmasından hem de ızgara planının geometrik kesinliğinden kaynaklanmaktadır. Andre'nin bu eseri bu açıdan Mondrian'ın 1919 tarihli *Izgaralı Kompozisyon 8, Koyu Renklerle Damalı Kompozisyon* (Şekil 2.55.) adlı eseri ile ortak bir denklik ilişkisi göstermektedir.



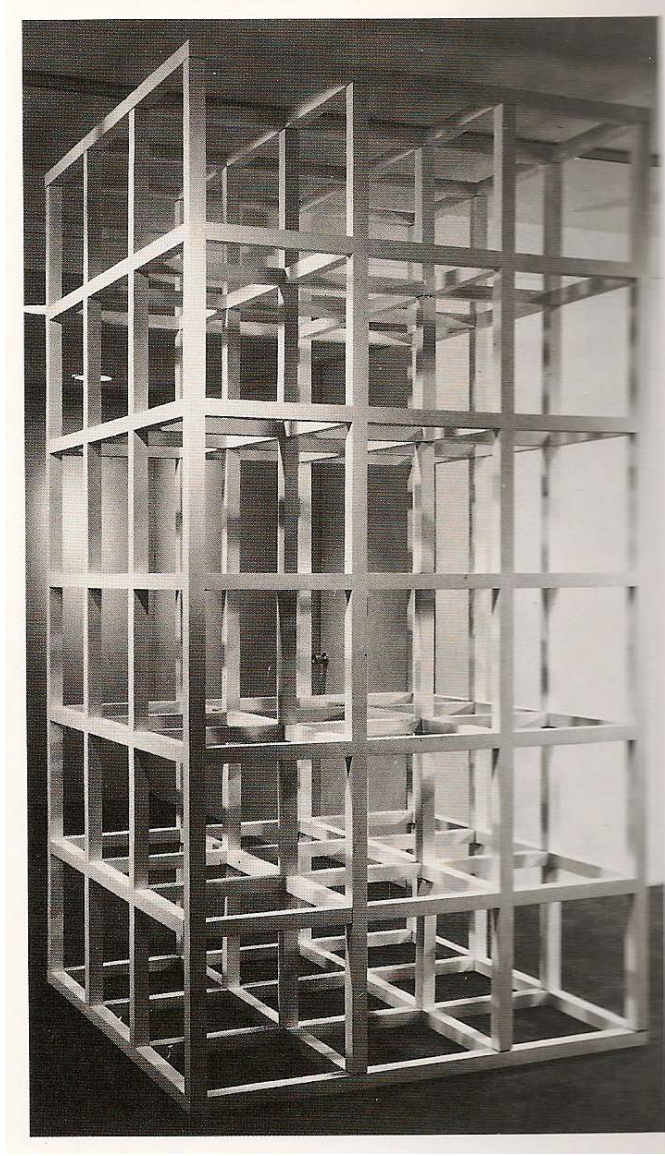
Şekil 4.2: Andre, Denk 8, 1966, yüz yirmi adet tuğla, 13 x 69 x 229 cm, (Tate Galeri, Londra)

Andre'nin 1967 tarihli *8 Kesik* (şekil 4.3) adlı yerleştirmesi ise düzenli ızgara kuruluşunun içerisinde oylumsal boşlukları ritmik, ancak asimetrik bir düzenlemeyle bir araya getirmesi ile ızgara düzenine, Mondrian'ın ızgaralarını ve *De Stijl*'in oylumsal boşlukları eserin bir parçası halinde gören anlayışını anımsatan bir açılım getirmiş olur.

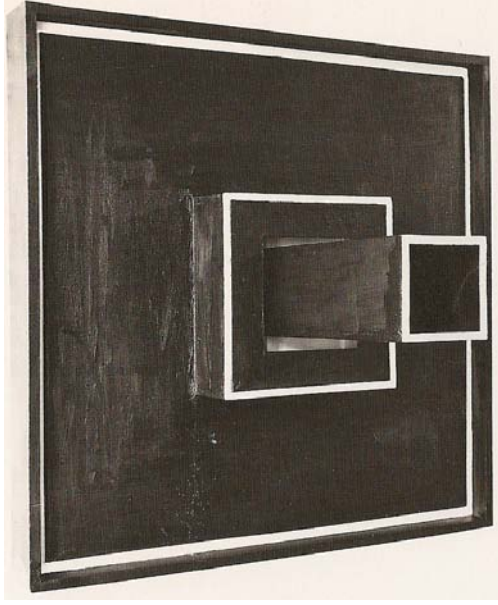


Şekil 4.3: Carl Andre, 8 Kesik, 1967, 1472 adet çimento blok, her bir blok 5 x 20 x 41 cm, eser 5 x 935 x 1300 cm

Sol Lewitt'in (1928-2007) Modüler Parça, Çift Küp (şekil 4.4.) adlı eseri düzenli kare formu ile düzenli ızgarayı bir araya getiren bir eserdir. Eser bu niteliği ile düzenli karelerden kurulu üç boyutlu bir ızgara meydana getirmektedir.

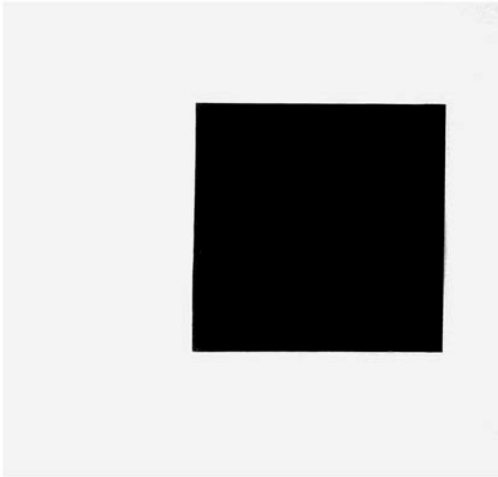


Şekil 4.4: Lewitt, Modüler Parça: Çift Küp, 1966, çelik üzerine fırınlanmış emay, 274 x 140 x 140 cm
Lewitt'in, 1962 tarihli *Duvar Strüktürü, Siyah* (şekil 4.5.) eseri ise, kalın bir tabaka halinde siyaha boyanmış iç içe üç kareden kuruludur. Le Witt küçük bir oyunla ortadaki karenin içerisine bir gözetleme deliği yerleştirmiştir. Buradan bakan kişi metalik gümüş renğinde bir kare görür. Böylece, duvardan izleyiciye doğru uzanan ve içine bakmaya çağıran bu strüktürle, siyah kare formu interaktif bir nitelik kazanmış, seyirci olgusu esere dahil edilmiş olur. Bu interaktif nitelik eserin anlık olmaktan çıkıp zamana yayılmasına da neden olur.



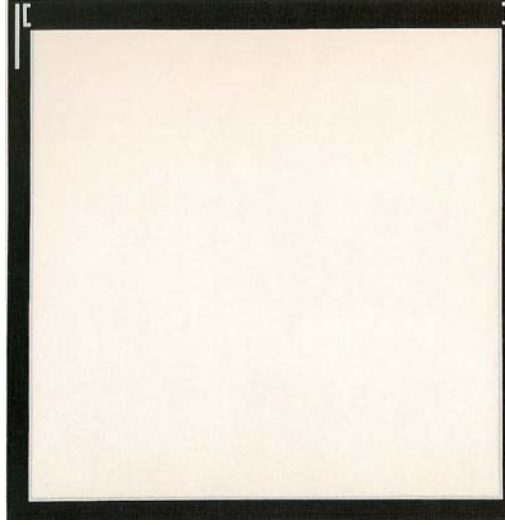
Şekil 4.5: Lewitt, Duvar Strüktürü: Siyah, 1962, tuval üzerine yağlıboya ve boyanmış ahşap, 100 x 100 x 60 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Elsworth Kelly'nin (1923-...) 1951 tarihli *Kare Formu* (şekil 4.6) adlı eseri ise doğrudan Maleviç'in *Siyah Kare*'si (şekil 2.38) ile bağlantılandırılabilir bir eserdir. Kelly, Maleviç'ten farklı olarak beyaz zemini sadece bir çerçeve gibi ele almamış, onu resmin bir parçası haline getirmiştir. Nitekim esere ilk baktığımızda kare formu adı ile sadece siyah kareye yönlendirildiğimizi düşünsek de beyaz zeminin kare formunu ayırsamamızla, kare sözcüğü ile eserin bütününe, siyah ve beyaz karelerin bir aradalığının kastedildiğini fark etmekteyiz. Kelly'nin eserde yaptığı küçük bir oyun bize yine Maleviç'in *Siyah Kare*'sini anımsatır. Maleviç'in *Kare*'si gibi burada da içerideki siyah kare tam düzgün bir kare değildir.



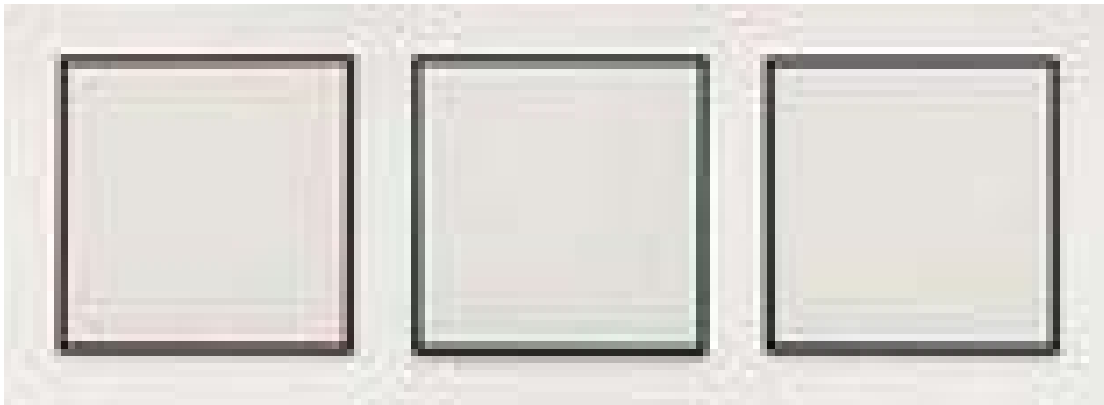
Şekil 4.6: Kelly, Kare Formu, 1951, kağıt üzerine mürekkep, 19 x 20.3 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Jo Baer'in (1929- ...) 1963 tarihli *İsimsiz* eseri (şekil 4.7), tek renkli kare tuval kavramına başka bir açılım getirmektedir. Baer söz konusu eserde en dışta beyaz ince bir çerçeve bırakarak, resmin merkezini oluşturan büyük beyaz kare ile bu ince beyaz çerçeve arasına biri siyah, diğeri açık mavi iki çerçeve daha yerleştirmiştir. Bu açık mavi ince şerit resmin üst kısmında siyah çerçevenin üzerindeyken, sol ve sağ kenarlarda ve resmin altında siyah çerçevenin içerisinde kalacak şekilde yerleştirilmiştir. Baer böylece, küçük bir yerleştirme oyunu ile asgari elemanla bir biçimsel zenginlik ve hareketlilik yaratmayı başarmıştır.



Şekil 4.7: Baer, *İsimsiz*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 183 x 183 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

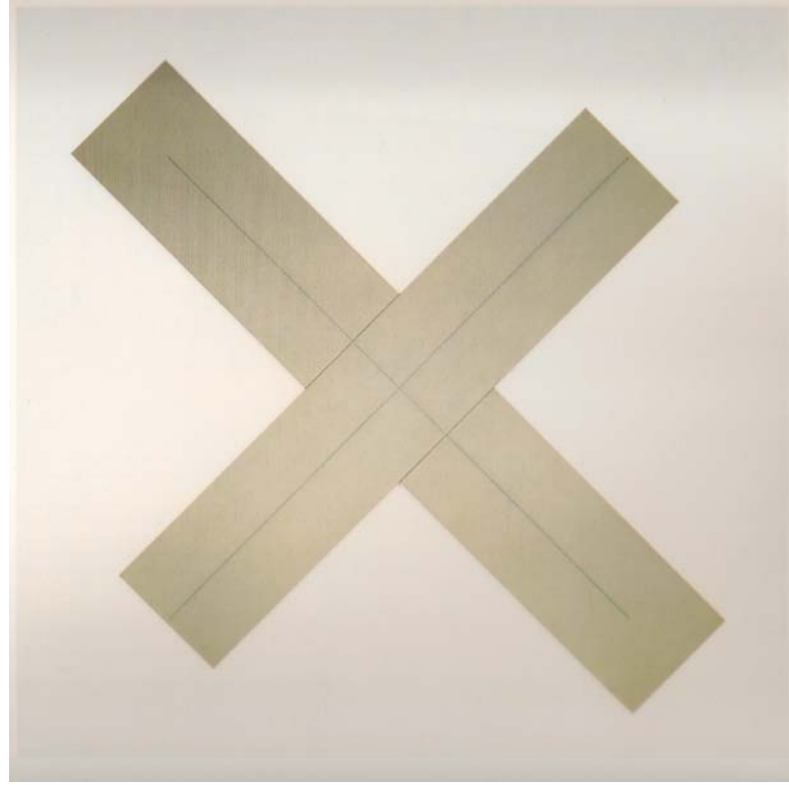
Baer'in 1964 tarihli *Ana Açık Renkler Grubu: Kırmızı, Yeşil, Mavi* adlı tek renkli tuval üçlemesi (şekil 4.8.) şekil 4.7'te görülen eserle benzer bir teknikle yapılmış, on iki farklı rengin, siyah çerçeve-şerit ile beyaz kare arasında ikinci bir çerçeve-şerit oluşturduğu on iki eserlik bir dizinin parçasıdır.



Şekil 4.8: Baer, *Ana Açık Renkler Grubu: Kırmızı, Yeşil, Mavi*, 1964, tuval üzerine yağlıboya ve sentetik polimer, her tuval 153 x 153 cm, (Modern Sanat Müzesi, New York)

Meyer bu on iki tuvalin ebat açısından farklı olduklarını ve bu on iki tuvalin biçim ve siyah çerçeve ile beyaz karenin arasındaki şeridin rengine göre 831.753.600 farklı kombinasyonda bir araya getirilebildiğini aktarmaktadır. (Meyer, 2000, 78)

Robert Mangold'un (1937-...) 1980 tarihli *X İçin de X Gri* (şekil 4.9) adlı eseri x formlarının içine x formlarının yerleştirildiği bir dizi eser içerisinde yer alır. Meyer, bu eserlerin matematiksel bir notasyonu işaret edecek şekilde küçük artı ve eksilerden oluşan vuruşlarla yapıldığını, bu açıdan Mondrian'ın *İskele ve Okyanus* (şekil 2.25 ve 2.26) resimlerine işaret ettiklerinin altını çizmektedir. (Meyer, 2000, 170) Bu eser ayrıca Mondrian'ın eşkenar dörtgen tuvaleri gibi hem “□” hem de “◇” pozisyonunda asılabildiğinden, çarpı işaretinin asılışa göre bir artı işaretine ya da haç formuna dönüşmesi ile dikkat çekmektedir.



Şekil 4.9: Mangold, X İçinde X: Gri, 1980, tuval üzerine akrilik ve kurşun kalem, \ 240 cm, /203 cm

Tony Smith'in (1912-1980) 1962'de tasarlanmış ve 1968'de inşa edilmiş eseri *Zar/Ölmek*¹ adlı eseri profesyonel çelik işçilerince inşa edilmiştir. Böylece Mondrian'ın sanatta mutlak nesnelliğin kaidesi olarak gördüğü, sanatçı dokunuşunun ortadan kalkışı gerçekleşmiş olmaktadır. Bütünüyle siyaha boyanmış çelik küp/zar

¹ Eserin orijinal İngilizce adı *Die* hem biçim açısından zar formuna hem de emir kipinde ölüm edimine gönderme yapmaktadır.

biçimindeki kalıp, adının da verdiği referansla bir yandan da Sütün'in 1935'te Maleviç'in mezarı için tasarladığı mezartaşını (şekil 3.69) hatırlatmaktadır.



Şekil 4.10: Smith, Zar/Ölmek, 1962-1968, çelik ve yağlıboya, 183 x 183 x 183 cm, (Ulusal Sanat Müzesi, Washington D.C.)

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Çalışmada, Mondrian ve Maleviç'in sanatsal üretimlerinde ve kuramlarında felsefi ve metafizik etkilerin tespit edilmesi amacıyla, sanatçıların kendi metinleri, etkilendikleri filozofların ve metafizik öğretilerin, kuramcılarının metinleri, söz konusu sanatçılar üzerine yapılmış diğer bilimsel araştırmalar kaynak olarak kullanılmıştır. Sanatçıların içinde buldukları sanatsal ve entelektüel çevre ile etkileşimleri çalışmada göz önünde bulundurulmuş olan bir diğer husustur. Ulaşılabilecek olan kuramsal veriler ve bilimsel çalışmalar ışığında bu iki sanatçının üretim ve kuramlarında hangi felsefi sistem ve öğretilerden etki aldıkları, bunları eserlerine ve kuramlarına nasıl yansıttıkları tartışılmıştır. Ulaşılan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Toplumsal yaşam ilişkilerinin dinsel ölçütlere göre belirlendiği on dokuzuncu yüzyıl Hollanda'sında dünyaya gelmiş olan Mondrian, muhafazakar bir kalvinist kültürü ile yetiştirilmiştir ve sanatsal üretiminin erken dönemlerinde baskın bir dinsel eğilim söz konusudur. Sanatçının üretimleri ağırlıklı olarak İncil'e ve Hıristiyanlığın çiçek sembolizmine dayanan betimlerdir. Yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren bu katı dinsel eğilimi, sanatsal yaratı ve hayal gücünün, özgürlük ihtiyacının ve bilim-teknikteki gelişmeler ve gündelik yaşamda özgürleşmenin, kısacası modern çağın başlamasının etkisi ile zayıflamış ve sanatçı biraz da babası Pieter Cornelis Mondriaan'ın katı tavrına tepki olarak Protestan dogmalarından uzaklaşmıştır. Yüzyıl başlarında teozofi öğretisi ile tanışan sanatçı, daha öncenin açık dinsel sembolizmin egemen olduğu üslubunu terk ederek, açık teozofist göndermeler yapan figüratif eserler üretmiştir. Geçiş döneminde bir yatay dikey kuruluşun dikkat çektiği, tuvalin derinlik duyumunun azaldığı iki boyutluluğa meyleden, bununla beraber La Hay okulunun ve Van Gogh'un etkisinin görüldüğü manzara resimlerinde daha önceki eserlerinde deneyimlediği doğanın değişken kararsızlıklarını bir kararlılığa ve dengeye ulaştırmıştır. Yine bu dönemde hazırlanma, aydınlanma ve özel kişi oluş basamaklarından geçilerek mutlak bilgiye ulaşılacağını ve bunun beraberinde gelen tinsel evrim düşüncesini işaret eden teozofinin etkisi ile yükseliş

duygusunun ağır bastığı, renk ve biçimde basitleştirmenin öne çıktığı anıtsal bir vücut bulmuş yel değirmeni, ağaç ve kilise kulesi betimlemeleri yapmıştır. Bu eserlerde teozofist eğilim, maddeden uzaklaşıp tinsel olana yükselmeyi ifade eden dikey kütlelerin baskın yükseliş duyumunda, anıtsallıkta, renk seçiminin netleşerek ana ve parlak renklere ağırlık verilmesinde, derinlik duyumunun yerini peyderpey dikey yatay yönelimin yarattığı iki boyutluluğa bırakmasında görülmektedir.

Ancak figüratif betimlemenin hem düşünsel ihtiyacını karşılamayacağına hem de teozofinin öngördüğü tümel bütünlüğe, tinsel aşkınlığa ulaşmak, zihni görünenin yanılığısından kurtarmak için doğacı bir gerçeklik anlayışından bütünüyle uzaklaşması gerektiğine kanaat getiren Mondrian, sanat eserini de görünenin yanılığısından, kararsızlığından kurtararak kendi yasalarının egemenliğine vermek uğraşına girmiştir. Kübizmin nesneyi parçalayıp iki boyuta indirgeyerek, resim sanatının kendi yasalarını, doğacı gerçekliğin yasalarından üstün tuttuğunu fark eden Mondrian, böylece kübist olanakları kendi amaçları için kullanmaya başlamıştır. Kübizm, algıda içkin olan tesadüf etmeninden kurtulmanın yolunu işaret ettiği ve nesnelere parçaladığı halde, onlar halen nesne olmayı sürdürdüklerinden, kübizmin arayışları için yeterli olmadığı düşüncesi ile çok kısa bir sürede kübist olanakları soyutlamanın araçlarına dönüştüren Mondrian, eski konularını giderek daha çok soyutladığı eserler üretmiştir. Bu dönemde yaptığı artı-eksi kompozisyonlarında çok yönlü hareket ve ağır basan yükseliş duyumu dikkat çekmektedir. Bununla beraber halen doğanın izleniminin etkisini taşıyan bu eserler bağlamında Mondrian henüz resminin görünen doğanın etkisinden kurtulabildiği kanaatinde değildir.

Denemelerle ve arayışlarla geçen uzun yılların ardından teozofist matematikçi Schönmaekers'la tanışmasıyla beraber onun Hegelci diyalektikten türettiği ve teozofinin metafizik tümel gerçeklik anlayışını açıklamak için kullandığı, yaşamı oluşturan itici gücün çatışmalar olduğu düsturuna dayanan ikilikleri, açık bir yatay dikey karşıtlık kuruluşu ile resim diline uyarlayarak, bu tümel gerçekliği, karşıtlıklara ve farklılıklara dayanan bir dinamik denge anlayışını betimlemeye uğraşmıştır. Bu dönemde Mondrian'ın kuramında bir diğer teozofist düşünce, sanatın tinsel bilgiye götüren araç olduğu düşüncesi baskın bir nitelik almaya başlamıştır.

Bu geçiş sürecinde ayrıca Mondrian'ın kuramında Platoncu ve Yeni-Platoncu düşüncelerin açığa çıktığı görülmüştür. Platon'un filozofa verdiği doğanın aldatıcı görünümünü aşma ve mutlağa ulaşma görevini Mondrian genelde sanatçıya, özelde

ise felsefi ve tinsel nitelikli sanat üretimi ile kendisine ve kendi sanatına vermiştir. Mondrian'a göre, tıpkı Platon'un filozof karakteri ve felsefesi gibi, onun karşıtlıklara dayanan geometrik soyut sanatı, yanılsamaları aşmış geleceğin insanına götürecek bir rehber olacaktır. Yeni-Platonculuğun babası Plotinos'un bir olana dönmeyi yaşamın amacı kabul eden ve uyum ve güzelin karşıtlıklarca belirlendiğini savunan düşüncesi Mondrian'ın resminde yatay ve dikey karşıtlıklara dayanan uyum ve denge arayışının güçlenmesinde katkı sağlamıştır. Plotinos'un sanat eserini taklidi değil de, taklidi aslına yaklaştıran bir şey olarak görmesi, sanatçıyı doğanın üzerinde, değişken gerçeklikten akla doğru yükselen bir kimlik olarak algılaması yine Mondrian'ın kuramına ve sanatına dayanak yaptığı felsefi anlayışlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Önceleri ana renkler ya da ana renklerin tonları ile inşa ettiği renk düzlemlerinden kurulmuş resimlerini görünen doğanın referanslarından tamamıyla kurtarmış olsa da halen tesadüfilikten ve bilinçsiz olandan kurtarabilmiş değildir. Mondrian aradığı tümel bütünlük ve denge anlayışını ifade etmesini, böylece resim sanatını öznel ve değişken olandan bütünüyle azad etmesini, kendi içinde özerk ve serbest dinamik dengeyi kurmasını sağlayacak anahtarı *De Stijl* dergisi çevresinde, van Doesburg, van der Leek, Huszar gibi sanatçılar ve onlar aracılığıyla tanıştığı Hegel ve Spinoza felsefelerinde bulacaktır.

Mondrian kadar olmasa da teozofist çevre ile temas halinde olan ve bir süredir düz çizgiyi mutlak uyumun ifadesi olarak görmekte olan van Doesburg, 1917 yılına yaklaşılırken soyut biçim dilinin tinsel gerçekliği salt resimsel araçlarla ifade etmek için doğru araç olduğu, sanatın öznellikten ve tekillikten kurtarılması, sanatta tekil ile tümel arasındaki dengenin sağlanması gerektiği düşüncesi ile Mondrian'ın tavrına hayli paralel bir perspektife sahiptir. Böylece benzer bir sanat tasavvurunu paylaşan bu isimlerin *De Stijl* dergisi çevresinde bir araya gelmeleriyle, uygulamasını ilk defa van der Leek'in yaptığı ana renklere ve renk olmayanlara dayalı bir renk kullanımı bu sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Bu sanatçıların fikir alışverişleri öznel olanın dışarıda bırakıldığı, anıtsal sanat yaratımının hedeflendiği, asimetriyi, gayri-merkezliliği ve dengeyi sağlayan bir ritim ilişkisine dayanan bir soyut resim dilinin belirlenmesine yol açmıştır, bu sanatçılarca adı konulmuş olan bu üslup yeni-plastik sanat olarak adlandırılmıştır. Van Doesburg'la Mondrian arasındaki ilk görüş ayrılıkları ise van Doesburg'un 4. boyut kavramını dolayısıyla hareketli madde prensibini çapraz çizgi aracılığıyla resminde ifade etme uğraşı içerisine girmesi ile

ortaya çıkmıştır. Mondrian bu dönemde çapraz çizgiyi denemek amacıyla, yatay dikey kuruluşa dayalı eşkenar dörtgen tuvaler meydana getirmiştir.

Spinoza felsefesi ile tanışması üzerine Mondrian, bir anlamda Spinoza felsefesinde kendi tümel birlik anlayışının bir izdüşümünü bulmuştur. Spinoza'nın ontolojisinde görünenin ardındaki bütünleyici, dengeleyici olan, yasalara bağlı olduğu ve asla keyfilik ya da tesadüfilik ögesi barındırmadığı için yaratıcı olmak yerine zorunluluktan çıkarıcı olan doğa kavramı ile karşılanan Tanrı/cevher olgusuyla, bu zorunluluktan çıkan bizlerce ancak cevherin sıfatları, yani düşünce ve uzam yoluyla temas edilebileceği, görünür doğadaki değişikliklerin cevherin tavırlaşmaları olduğu ve temelde bu sonsuz ve mutlak cevhere dayandığı savları belirleyicidir. Spinoza'nın üç türden, hayal gücüne dayalı, akla dayalı ve sezgiye dayalı bilgi olduğu savı da, Mondrian'ın zaten teozofist geçmişinden edindiği üç türden, imgelem, esin ve sezgiye dayalı bilginin var olduğu inancıyla örtüşmektedir. Spinoza'nın sisteminde sonsuz ve zorunlu cevher kendini evrenin zorunlu dengeli ilişkilerinde göstermektedir ve en yüce ve doğru bilgi biçimi olan sezgili bilgiye götürecek araç da matematiktir. Spinoza'da cevherin kuruluşu, düzeni bir zihin-beden, düşünce-uzam ilişkisine ve birliğine dayanmaktadır, cevher tümel tekliktir, ancak ona ikilikler yoluyla ulaşılır. Spinoza'ya göre sonlu hiçbir şeye benzemeyen cevhere, tümele yaklaşma tekil olandan arınma ile olacaktır ki, bu *De Stijl* manifestosuna imza atan bütün sanatçıların ortak fikridir. Böylece Mondrian tümel olanı betimlemek adına, dikey (zihin) ve yatay (beden) ilişkisi ile sağlanan bir birliğe ulaşmak amacıyla yatay dikey şeritlerden kurulu ve dörtgen formlu ana renk düzlemlerinin desteklediği bir ızgara kuruluşuna ulaşmıştır. Burada Spinoza'nın felsefesinin Mondrian'ın eserlerinde bu ızgara kuruluşuyla ve cevherin sıfatlarından uzamın tavırlaşması olan yayılım duyumunu açığa çıkararak, tuvalin dışına yayılmaları için ucu açık bırakılmış çizgiler ve renk düzlemleri yoluyla yansıtıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Mondrian bu yatay-dikey ilişkisinin ardıl ritminde ve rengi yani uzam elemanını kapamadan sınırlandırılan dikeylerin renk öbekleri ile ilişkisinde Spinoza'nın kendini devinim ve durağanlıkla gösteren uzam sıfatını, böylece de tümelin ifadesini ortaya koymayı amaçlamıştır. Spinoza felsefesi ile Mondrian'ın sanat anlayışında paralelliği görülmüş bir diğer kavram Spinoza'nın edilgenlikler, Mondrian'ın trajik eleman adını verdiği bir unsurdur. Spinoza'da edilgenlikler kederli olan durumlarla bağlantılıdır, bilgiyle değil, hayalgücü ile idare edilen ruh edilgin olacaktır. Bu,

Mondrian'ın anlayışında nesnellikten uzak öznel ruhun trajik durumudur. Her tür değişkenlik trajik olanla bağlantılıdır. Çünkü nesnel-tümel olan sonsuz ve değişmezdir. Mondrian böylece zihin/düşünce (dikey eleman) beden/uzam (yatay eleman) birliğini ifade etmek için bir ızgara modeli geliştirmiş ve kozmik uyuma, dengelenmiş ilişkiler yoluyla sağlanan birliğe giden yolu göstermek amacıyla tavırlaşmaları işaret ettiği, dik çizginin kapamadan sınırlandırdığı renk elemanını kullandığı, cevherin-tümelin sonsuzluğunu işaret etmek içinse tuvalin sınırına ulaştırmadan kestiği ve böylece sonsuzluk duygumunu vermek için bir ima haline getirdiği şeritleri kullanmıştır. Bu süreç içerisinde ana renk düzlemlerinin ve siyah çizgilerin dinamik kontrastına dayanan, diğer iki ana renk olmayanın, beyaz ve grinin ekseriyetle mimari boş olanı ifade etmek için kullanıldığı ve esas olarak denge arayışının gözetildiği resimler yapmıştır. Resim elemanlarını tasavvur edilebilecek en asgari düzeye indirgeyerek, en basitte, en zengin ve en dinamik, yayılcı dengeyi sağlamaya uğramış ve hedefine ulaşmıştır.

Mondrian'ın yeni-plastik dilinin temelini oluşturan karşıtlıklar ilkesini ise en temelde, ilk olarak Schönmaekers aracılığıyla tanıştığı Hegelci diyalektikten türettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Varlığın ancak karşıtı yoluyla bilinebileceği şeklindeki Hegelci görüş, Mondrian'ın kuramında aynen korunduğu gibi, yeni-plastik resminde yatay-dikey ilişkisinde ifade bulmuştur. Mondrian da tıpkı Hegel gibi sanat yapıtına tinsel olanın, tümel hakikatin temsili olma görevini vermiştir. Ancak Mondrian, Hegel'in olanak tanıdığından çok daha yüksek bir dereceye yerleştirdiği sanatı, felsefe artık sanatın içinde yer aldığından bu görevde öncü mertebede görmüştür. Mondrian'ın tin, tinsellik, öznellik, nesnellik, tekilik, tikellik, tümellik, mutlaklık gibi kavramları, içsel-dışsal, nesnel-öznel, bireysel-kolektif, erkek-dişi, tin-doğa, tümel-tikel, zaman-uzam, tin-beden, nesnellik- öznellik vb. karşıtlıkları doğrudan Hegelci diyalektiğin terminolojisinden aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Hegel'in karşıtların birbirlerini kapsayarak, birbirlerinin tekil varlığını ortadan kaldırmaları ve aynı zamanda yükseltmeleri şeklinde açıklanabilecek *Aufhebung* kavramı, Mondrian'ın yatay dikey ilişkilerin birliğinin yarattığı denge ve ritim olgusu ile karşıladığı bir kavramdır.

Mondrian'ın Hegel'e ters düştüğü bir nokta; Hegel, sanatları kesin bir biçimde kendi tikellikleri içerisinde ayrılmış görme taraftarı iken, Mondrian'ın tümelliği ifade etme gayreti ile (felsefe ile birlikte) resmine, müziğin zamansallık ögesini katması ve

resmi, Hegel'in mahkûm ettiği 'an'dan çıkarmasıdır. Mondrian böylece maddenin kendinden değil, ilişkilerinden doğan, ardıl algılamaya dayalı bir zamansallık unsurunu, yeni-plastik resimde ritmi doğuran eleman olarak resmine dâhil etmiştir. Bu maddenin kendinden kaynaklanan hareketin somut zamansallığı, uzaysal bir zamansallık değil, algının soyut zamansallığı, tinsel bir zamansallıktır. Müzikal duyum bu tinselliği, görülmesi olanaksız, sadece duyulması olanaklı olanı ifade etmek içindir. Ancak Hegel felsefesinde tinselle en yakın sanat türü olarak gösterilen müziğin, yine tinseli ifade etme arayışında olan Mondrian'ın resminde bir ifade aracı haline gelmesi doğaldır.

Hegel'in sanat eserinin tinselle doğadan daha yakın olduğu ve o, tinden pay aldığı için sanatsal güzelliğin de hakikatten alınmış pay olduğu düşüncesi Mondrian'ın paylaştığı bir görüştür. Ayrıca, sanatı kendine kadar olan tarihi içinde değerlendirmiş olan ve doğal olarak nesnesiz bir resim dilinin varolacağını öngörmeyen Hegel'e göre resim sanatı doğa görünümüne zorunludur, asıl konu olmaması gerekse de doğa manzaraları ikincil unsur olarak resimde var olmalıdır. Nitekim Mondrian'ın yaptığı, Hegel felsefesini kendi resim anlayışına bire bir uygulamak değil, soyut-gerçek sanat dilinin oluşumunda etkili olmuş bir tinsel tümellik tasavvurunu ve bu tasavvuru oluşturan ana hatları kullanmaktır. Bununla beraber Hegel dinsel resmi, tinsel içeriğinden dolayı hakikate en yakın resim türü olarak görmüştür, çünkü resmin konusu tinsel, içsel yaşam olmalıdır. Bu Mondrian'ın hemfikir olduğu bir husustur.

Hegel felsefesi ile Mondrian'ın kuramı arasındaki bir diğer ortak kavram, doğanın kaprisli oluşudur, o hakikati örtük bir biçimde taşır. Mondrian metinlerinde Hegel'e de referans vererek doğacı plastiğin bu kaprisin tezahürü olduğunu defalarca vurgulamıştır. Hegel'in sanatın gelişimini insanlığın gelişimi ile paralel görmesi, Mondrian'ın ise sanatını insanı dönüştürecek ve geleceğin insanının yolunu açacak bir araç olarak görmesi bu iki isim arasındaki bir diğer ortaklıktır.

Mondrian'ın, Hegel felsefesinin tamamen dışında değerlendirilmesi gereken bir yönü de Hegel felsefesinin diyalektik devinimi ile ilgilidir. Hegel felsefesinin diyalektik devinimi doğrusal bir hareket olarak anlaşılmalıdır. Bu devinimde, her şey tını saltık özüne döndürmek, ama bilincini kazanmış bir biçimde döndürmek amaçlıdır. Burada, bu nedenle bir başlangıç ya da sondan söz edemeyiz. Her ne kadar Hegel felsefesi gibi, yeni-plastik kuram da kendini kendinde doğrulayan bir yapı arz etse

de, Mondrian, sanat eserindeki öznelin hiçbir zaman tam olarak ortadan kalkmayacağına bilinciyle, bir mutlak hayal etmesine karşın, ona inanmaktan çekinir. Bu tavrında, her ne kadar yeni-plastik resim karşıtlıklar yoluyla tümeli ifade ediyor olsa da gösterilmenin kaidesi dışsallaşma olduğu için tinsel tam olarak ifade edilemeyeceği bilinci de etkilidir. Böylelikle sanatını mutlaklığa doğru giden ucu açık bir evrim sürecinin göstergesi olarak değerlendirir. Bu evrim kavramı, Mondrian'a teozofinin miras bıraktığı bir kavramdır.

Yaşamının son dönemlerinde New York'a taşınması, caz müziğine ve metropol kavramına duyduğu yakınlık nedeni ile –her ne kadar metropolü gündelik yaşamda, cazı da müzikte yeni-plastik resmin izdüşümü gibi değerlendirse de- özlemini çektiği bir yaşama kavuşması nedeni ile duyduğu yaşama sevinci, malzeme uç derecede nesnel olmasına karşın, bütün ömrünce kurtulma uğraşı verdiği öznelin ve izlenimden kaynaklandığı için değişken olanın resmine yeniden dâhil olmasına neden olmuştur. Geline bu noktada Mondrian'ın, bütünüyle nesnelleştirmeye çalışarak tinsel, mutlak, tümel-evrensel bir boyuta taşımaya çabaladığı resim dili, kendi kuramının dışına çıkmıştır. Bu bir anlamda halen doğaya, kökenine bağlı olduğunun, varlığını sezebilse de tümel-evrensel gerçekliğe tam da bu yüzden, halen bir özne oluşu yüzünden ulaşamadığının farkındalığını işaret etmektedir. Nitekim bu tümel-evrensel gerçeklik kuramının kökeni de özne ya da özneler yani bireylerdir. Nihayetinde Spinoza'nın işaret ettiği gibi bireyin mutlağı bütünüyle algılaması ve ifade etmesi mümkün değildir, ancak onun algılayabileceğimiz özelliklerini algımızın belirlediği doğrultuda algılamamız ve aktarmamız olanaklıdır.

Mondrian'ın bütün sanat yaşamı belirli temaların, biçim ve unsur değişimiyle yinelenmeleri üzerine kurulmuş görünse de, onun sanatı asla bir tekrar sanatı olmamıştır. Her eser bir öncekinin bir sonraki adımıdır. Dengeyi, bütünlüğü ve uyumu yakalamak adına görsel basitliğin, yalınlığın sınırlarının sürekli daha fazla zorlandığı ve bu suretle en 'yoksul' ifade araçları ile en zengin ifade olanaklarının yaratıldığı bir resim dilidir.

Bütün sanatsal sürece baktığımızda Mondrian'ın eserleri, özellikle 1920'li yılların ortalarına doğru ve daha sonra yapılanlar, tek tek bağımsız, özerk birer evren gibi sağlam bir iç denge ve enerjiye sahip olmalarının yanında, muhtemelen bizi bütüne, mutlak tümele ulaştıracak cüzler olarak değerlendirilmişlerdir. Mondrian'ın atölyelerini birer yeni-plastik tablo gibi, renk düzlemleri ile dekore ederek

düzenlemesi ve tablolarını da bu düzenin bir parçası olarak onların arasına asması bu bakışın ifadesi olabileceği gibi, tümele daha çabuk ve doğrudan ulaşmak adına, tümel olanın kurgulanmış izleniminin ve anıtsal sanat kavramının içinde yaşama isteği de olabilir.

Özetle Mondrian, yeni-plastik resminde ilk olarak teozofi aracılığıyla tanıştığı, yaşamın temelinde, birliği amaçlayan ikiliklerin mevcut olduğu görüşünü koruyarak, ve resmindeki yatay-dikey ikiliğini teozofist, Yeni-Platoncu ve Hegelci birlik ilkesine taşıyarak yani dikeyin erilliği ile yatayın dışılığıni kesişmeler ve kontrastlar yoluyla bütünleştirerek, teozofist tek cinslik, Yeni-Platoncu, Spinozacı ve Hegelci birlik ülküsünü ifade etmiş, bütün bu öğeleri Spinoza'nın yayılma prensibi ile harmanlayarak kendi sisteminin öngördüğü biçimde tümel bir birlik ve denge ifadesine ulaşmıştır. Bunu biçim ve renk açısından çeşitlenen elemanları, bir taraftan sonsuza yayılan ya da sonsuzun bir parçası olarak var olan belli bir düzlemde tek bir bütünlük haline getirmesi ile başarmıştır

Mondrian'ın yeni-plastik resim anlayışının doğumunda hem kuramsal hem de kılışsal anlamda büyük paylaşım içerisinde olduğu van Doesburg ise hareketli maddenin kendinden kaynaklanan bir hareket duyumunu yansıtmak amacıyla 1920'lerin ortalarında resminde çapraz elemanı baskın unsur haline getirmiş, bu durum iki sanatçı arasında açılan uçurumu derinleştirmiştir. Mondrian'a nazaran yeniliklere ve değişmelere daha açık bir kişilik olan van Doesburg'un, Eukleides-dışı bir geometrik gerçekliğin egemen olduğu uzaysal gerçekliği hakikat olarak görme eğilimini geliştirmesi ve bunun ifadesi olarak maddenin hareketliliğine dayalı bir zamansallığı temel alan 4. boyut kavramını izlemesi, onun Mondrian'dan uzaklaşıp Maleviç'in eski öğrencisi El Lissitzki ile bir işbirliği geliştirmesine yol açmıştır. 4. boyut duyumunun yansıtılacağı mimari bir anlayış peşinde olan van Doesburg, maddeyi saf enerji olarak algılama talebi ile mimaride rengi bu enerjinin ifadesi olarak kullanmıştır. Elemtarist resminde ise hareketli maddeyi sanatın bir elemanı olarak nitelemiş ve düz çizgiyle kurulmuş tuvallerin çapraz ilişkilerinde ifade etmiştir. Mondrian'ın ızgaralarında ardıl algılama ile ortaya çıkan hareket, van Doesburg'un elemtarist tuvallerinde yerini 45°lik açıya dayalı çok yönlü karşı harekete bırakmaktadır. Van Doesburg'a göre fütürizmin hareketi ardıllık ve tekrar yoluyla vermesi nasıl onun doğacı bağını gösteriyorsa, Mondrian'ın yeni-plastiğinde de bu durum doğacılıktan kurtulunamadığına işaret etmektedir. Van Doesburg yatay

dikey kuruluşu doğacı geometriye bağlı gördüğünden, doğacı elemanı sanattan bütünüyle ihraç edecek unsurun çapraz eleman olduğu kanaatine ulaşmıştır. Ona göre yeni-plastik, üç boyutlu olanın iki boyutlu soyutlamasından ileri gidememiştir. Böylece van Doesburg hareketin maddenin ve yaşamın özü olduğu görüşünden yola çıkarak doğa ve insan zihni arasındaki ikiliği ve dogmacı mutlak prensibini reddetmiş ve yaşamı “sürekli bir dönüşüm” olarak ele almıştır. Bu anlayış onu Mondrian’ın görüşlerini paylaştığı yeni-plastik resimle başlayan soyutlama sürecinden, kuramsal olarak Maleviç’in süprematizmine daha yakın duran bir soyutlama anlayışına ulaştırmıştır.

Dini bir kültür almadan büyümüş olan ve dinsel sanatla temasını çocukluğunda ve gençliğinde görme şansı bulduğu köylü betimleri ve ikona resimleri kanalı ile sağlamış olan Maleviç, Mondrian’ın aksine yaşamının hiçbir döneminde geleneksel anlamda dinsel eğilimler taşıyan bir kişilik olmamıştır. Köylü sanatında ve ikona resimlerinde onu etkileyen unsur ise resmin kendi doğasından, renk ve biçim ilişkilerinden kaynaklanmıştır. Moskova’da geçirdiği gençlik yıllarında Şukin ve Morozov koleksiyonlarında gördüğü izlenimci eserlerde doğanın taklide dayalı bir biçimde kopyalanması yerine izleniminin betimlenmesi, Maleviç’te görünen gerçeklikle algılanan gerçeklik arasındaki ayrımın teşhiş edilmesine ve kısa sürecek bir izlenimci dönemin başlamasına neden olmuştur.

1905 devriminin ardından Rusya’da batı sanatı ve entelektüel ortamı ile olan ilişkilerin güçlenmesi, Rus sanat ve entelektüel çevrelerinde sembolizme ve gizemciliğe yönelik bir eğilim doğurmuştur. Maleviç bu dönemde ikonaların altın rengini ve Matisse’in fovist renk kullanımı ödünç alarak sembolist nitelikte eserler yapmıştır. Bu eserlerde derinliğin azalması, zemin figür birleşmesine eğilim ve tek kaçış noktasının bulunmayışı hem ikona sanatından ödünç alınmış bir özelliktir hem de süprematizme giden yolun ilk işaretidir.

Maleviç 1910 yılına doğru, Rus kültürünün özüne dönme gereğini savunan Gonçorova ve Larionov ile etkileşim içerisine girmiş ve böylelikle sanatında yeni-primitivist bir dönem başlamıştır. Biçimsel açıdan stilizasyona yöneldiği bu dönemde figürlerinde ve renk kullanımında ikonaların, Cezanne, Gauguin ve Matisse’in etkileri açık bir biçimde görülmektedir. Bu dönemde Maleviç’in resmine daimi bir konu, Rus köylü ve emekçileri dâhil olmuştur. Artık Maleviç, ikona sanatının rehberliğinde sanat eserinde doğacı perspektif ve anatominin gereksizliğine, renk ve

biçimin bir resmi kurmak için gerekli yegâne araçlar olduğuna ikna olmuş, bu kanaati onu süprematizme bir adım daha yaklaştırmıştır. Maleviç'in yeni-primitivist eserlerinde rastlanan bir diğer unsur ise derinliğin, figürün stilizasyonu ve iki boyutlulaştırılması yoluyla figür zemin kaynaşması adına resimden ihraç edildiği Cezanneci anlayıştır. Maleviç'e göre ikona resmi ona anlamı, anatomi ve perspektifin ötesine taşımının yolunu göstermiştir. Böylece Maleviç yeni-primitivist eserlerinin stilize edilmiş figürlerinde, Rus köylüsünün yüzyıllardır süren terk edilmişliğini, sefaletini ve yoksulluğunu gerçekçi-doğacı ayrıntılara girmeden olağanüstü bir biçimsel ve ifadesel ustalıkla ortaya koymayı başarmıştır. Bu eserlerde canlı renkler, figürlerin stilizasyonu, badem gözler, iri bedenler ve uzuvlar köylü sanatından, doğrusal perspektifin yoksunluğu, yoğun duyusal ifade ikona sanatından ödünç alınmıştır. Figür zemin bütünleşmesini sağlayan derinliksizlik ise ikona sanatı ile Cézanneci anlayışın bir sentezi olarak değerlendirilebilir.

Maleviç'in sanatsal sürecinde bir sonraki basamakta en belirleyici etkenler fizik bilimindeki gelişmelerin ortaya çıkardığı yeni olgular uyarınca maddenin hareketliliği ve görelilik kavramlarının ortaya çıkması, uzayın eğri olduğu ve bu eğri uzayda bir noktanın değil, doğrusal ilişkilerle sağlanan düzlemlerin başlangıç noktasını oluşturduğu projektif geometrinin olanaklılığının ispatlanması ile Eukleides geometrisinin tek geçerli geometri anlayışı olamayacağı olgusunun ortaya çıkması olmuştur.

Böylece Maleviç yaşamın özünde hareket prensibinin olduğu ve hareket ve hızın yaşamın en temel gerçeği olduğu görüşünden yola çıkan fütürist anlayışla, nesnelere bir bütün olarak değil, parçalılıkları içinde ve ikona sanatının da kullandığı, bu nedenle de Maleviç'in hem aşına hem de yakın olduğu bir tarzda eşzamanlı bir çok yönlülük içerisinde değerlendiren kübizmin ilkelerini kaynaştırdığı kübo-fütürizme yönelmiştir. Bu dönemin eserleri, yeni-primitivist figürlemenin kübist çok parçalılık ve çok yönlülükle harmanlandığı, Cezanne'nın mirasının halen kabul gördüğünü gösterir biçimde biçimlerin geometrik kuruluşları içinde değerlendirildiği eserlerdir. Fütürist etki ise tekrarlama, ardıllık, saydamlık ve metalik renk kullanımı yoluyla bu eserlerde kendini göstermiştir. Maleviç bu tuvalerde yine Rus köylüsünün ve emekçisinin içinde bulunduğu ağır koşulları ifade etmiştir. Bu dönemde Maleviç'in eserlerinde sanatçının hakikatle temasının gücünü ima eden ve sanatçı varoluşunu yücelten bir simge, tırmanışı, yükselişi gösteren basamak motifinin sık sık

kullanılmaya başlaması dikkat çekicidir. Ancak kısa süre içerisinde Maleviç kübizmin nesneyi parçalayarak doğacı yanılığdan kurtulmanın yolunu gösterdiğine, ancak kendisinin bu kurtuluşu gerçekleştiremediği kanaatine ulaşarak kübizmle bağını koparmıştır. Maleviç'e göre fütürizmin hareketi ardıcılık ve tekrar yoluyla ya da yirminci yüzyılın teknolojik simgeleri ile ifade etmesi, yaşamın ve hatta maddenin kökeninde olan enerjinin, dolayısıyla hareket ilkesinin ve zamansallığın ifadesi için yeterli değildir. Nihayetinde kübizm de fütürizm de son tahlilde doğacı gerçekliğe bağlı kalmıştır. Doğacı sanat ise özünde taklide dayalı olduğu için gerçekarı sanat olamaz.

Maleviç böylece doğacı gerçeklik ve algı ile bağını bütünüyle koparma gayreti içerisinde, yer-merkezli akli ve onunla ilişkili geleneksel anlayışları bütünüyle reddetme gayretinin açığa çıktığı ve kendisinin mantık-dışı olarak adlandırdığı bir üretim dönemine girmiştir. Bu dönemde yakın temas içerisinde bulunduğu Kruçeniyh'la birlikte, Kruçeniy'in türettiği bir terim olan ve kökeninde Hlebnikov'un '*Olduğu Gibi Sözcük*' fütürist kitabında sözünü ettiği, özerk, kendine yeten, anlamı ve çağrışımları ile değil, harfleri ve tınısı ile var olan sözcük kavramına dayanan bu mantık dışıcılık, aklın ötesinde anlamına gelen *zaumny* kavramından doğmuştur. Bu mantık dışıcılık katı maddenin enerjiye dönüştüğü, yer-merkezli geometrinin değillendiği çağın gereklerine dayanan, Maleviç'in Uspenskiy yoluyla haberdar olduğu, Hinton'ın üç boyutlu dünyanın bir dört boyutlu gerçekliğinin, dört boyutlu gerçekliğinin ise bir beş boyutlu gerçekliğinin vs. kesiti olduğu tasarımına dayanan 4. boyut ve metageometri kavramlarından yola çıkan yeni bir akıl ve mantık tasarımını öngörmektedir. Bu dört boyutlu gerçeklikte zaman –uzunluk, genişlik, derinlik- gibi uzamsal bir boyuttur, zamanı doğrusal ve ardıl olarak algılamamızın, harekete bağımlı düşünmemizin nedeni kusurluluğumuzdur. Oysa dört boyutlu gerçeklikte geçmiş, şimdi ve gelecek eşzamanlı olarak vardır. O halde doğrusal zaman algısı salt dünyevi gerçeklik ve kusurlulukla bağlantılıdır. Uspenskiy'e göre sonsuz üssü sonsuzun sonsuza eşit olduğu, A'nın A olmayan olabileceği bir matematiksel gerçeklikte sonlu ve sabit sayılarla uğraşan bir matematiğin ve mantığın yasaları kabul edilemez. İşte dördüncü boyutun işaret ettiği uzay bu sonsuzluktur ve bu sonsuzluğun mantığını gerektirir. Bu bağlamda Maleviç, sanatın bütünüyle mantık dışı olan bir alan olduğu ve mantık dışını ifade etme gereksinimine dayandığı görüşünü Uspenskiy ile paylaşmaktadır. Maleviç'in Uspeskiy ile hemfikir

olduğu bir diğer husus bu mantığın sezgisel nitelikte olduğu ve bilinçli akılla kavranamayacağıdır. Böylece Maleviç, 1912-1913 yılında yaptığı eserlerde bu bilinçli aklın değerlendirmelerine göre bir arada bulunması olanaksız nesnelere, geleneksel mantığa göre olanaksız boyutlara ve biçimlere sokarak, sentetik kübizmin nesnelere üst üste bindirme yöntemini kullanmak yoluyla bir araya getirerek, ayrıca bu nesnelere arasına kimileyin sözel, kimileyin figürlü semboller yerleştirmek suretiyle geleneksel rasyonel akıl kavramına başkaldırısını ve eleştirisini dile getirmiş olmaktadır.

Maleviç'in 1913 yılında Hlebnikov, Matyuşin ve Kruçeniyh'la birlikte sahneye koyduğu *Güneşe Karşı Zafer* operası geleneksel mantığın fütüristik bir bağlamda reddedilişini ortaya koymuştur. Uspenskiy'nin eleştirdiği kusurlu doğrusal zaman algısı, bu operada geleneksel zaman belirleme aracı olan saate ve takvimlere kaynaklık eden güneşin ölümü ile eleştirilmiş olur. Böylece tıpkı dört boyutlu gerçeklikte olduğu gibi, zaman olgusunun eşzamanlı olduğu, yön kavramının bulunmadığı bir gerçeklik tasavvur edilmiştir. Operada ışık oyunları ile gövdelerin ayrıştırılması, parçalanması, bütünlüğü yanılı olan saf enerjiden teşkil madde kavramının bir diğer ifadesidir. Maleviç bu yolla bu gövdelerin resimsel uzayda tam olarak ayrışmasını yani uzaysal gerçekliğin esasını görünür kılmayı amaçlamıştır. Geleneksel mantığın reddi bu operada dilin yeniden kurgulanmasına ve sadece ünlü seslerle konuşan bir karakterin biçimlendirilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Hlebnikov'un sözcüğe, anlam ve çağrışımdan uzak, kendi tınısından kaynaklanan özerk bir güç kazandırma ya da kendi gücünü iade etme gayretinin, 1920'li yılların başlarında van Doesburg'un edebi çalışmalarında temel bir kaygı haline gelmesi, Maleviç ve çevresi ile van Doesburg'un kaygı ve yönelimlerdeki ortaklığa işaret eden bir diğer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mantık-dışı resimlerin ve *Güneşe Karşı Zafer* operasının temelinde yatan bu geleneksel aklın reddi, Maleviç'in Uspenskiy ve Dr. Bücke'den geliştirdiği bir üstün akıl prensibine dayanmaktadır. Maleviç'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, ayırında olmasak da hepimizin sezgisel olarak bağlı olduğumuz yaşam ve evrenin düzeninin bilincidir. Ardıl zamana bağlı olmayan, dört boyutlu algının bilincidir. Maleviç 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 kozmik 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.

Böylece sadece sanatı değil, bütün kültür ve toplum tarihini de sıfır noktasına taşımış olmaktadır. Böylece *Güneşe Karşı Zafer* operasının perdesinde doğmuş olan *Siyah Kare*'de ve operanın gelenekseli eleştirisinde, fütürist ve Bakuninci bir yıkım çağrısı ortaya çıkmış olmaktadır. Anarşist düşünce ve hareketle en somut bağlantısını 1905'te barikatlarda Çarlık yanlılarına karşı verdiği mücadelede ve 1918 yılında *Anarkhiya* dergisinde makalelerini yayınlamış olması ile teşhis edebildiğimiz Maleviç'in, Bakuninci düşünceden doğrudan bir etkilenimini belirlemek konusunda elimizde açık ve kesin veriler olmamakla beraber, İtalyan fütürist düşüncesini doğrudan etkilemiş olan Bakunin'in, fütürizm kanalıyla ortaya çıkan dolaylı bir etkisini teşhis etmek mümkün olmaktadır. Bakunin'in yıkım çağrısı dogmaların egemen olduğu bir yaşam anlayışının yok edilmesi çağrısıdır. Din ve geleneksel hükmetme, devlet kavramlarını bireysel gelişimin engeli olarak gören Bakunin, özel mülkiyetin ve miras hakkının kaldırıldığı emeğe dayalı başsız bir toplumu savunmuştur. Bu toplumun ve yeni yaşam biçiminin tesis edilmesi içinse eskisinin ortadan kaldırılması gereklidir. Bakuninin bu yıkım savunusu, Maleviç'in çağrısının Bakuninci düşünceyle kesiştiği noktadır. Maleviç'in insanın kendi Tanrısı olması gerektiği görüşü de, Tanrı'yı insani gelişim için artık gereği kalmamış bir basamak, mevcut zamanda bu gelişim için bir engel olarak gören Bakunin'in düşüncesine koşuttur.

Maleviç'in bu kavramsal reddi, onu böylece sanatında geleneksel ve doğacı akılla bağlantılı her unsuru ihraç etmeye götürmüştür. Bu tasımdan doğan süprematizm Maleviç'in kullandığı tabirle saf edimin sanatı olma hedefindedir. Maleviç'in sezgisel, kozmik bilinç kavramı ile işaret ettiği saf edim, enerjiden teşkil maddenin saf edimidir. 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. Maleviç'in beyaz zemin üzerine geomertik renk düzlemlerini yerleştirdiği süprematist tuvalerde ifade edilen bu içkin hareket, enerji olgusudur.

Bu saf edimin doğacı gerçeklikle, dolayısıyla yaşamsal-dünyevi pratikle bağlantılı işlevsellikle ilişkisi olamaz. Maleviç'in bu tavrı onun soyut anlayışını dönem Rusya'sında baskın bir diğer soyut eğilim olan konstrüktivizmden açık bir biçimde ayırmıştır.

Maleviç'in süprematist tasarımlarında 4. boyut kavramı kadar baskın bir diğer kavram, ekonomiyi işaret eden 5. boyut kavramıdır. Ekonomi ilkesi, her şeyi var eden enerjinin dengeli ve tutumlu kullanılması anlamına gelir. Bu ilkedен yola çıkarak Maleviç, asgari biçimsel araçlarla, kimileyin tek renk ve tek formla süprematist eserlerini biçimlendirmiş, enerjiyi, hareketi süzülme duyumunu verecek açıklılık ve renk elemanı ile sağlamıştır. Van Doesburg'un 1920'li yıllarda yaptığı dört boyutlu mimari çalışmalarında, temel mimari elamanların en etkili ve ekonomik bir biçimde örgütlenmesi ve 4. boyutun, hareketin ifadesi için mimaride renk kullanımını savunması, yine van Doesburg'u yeni-plastik kuramdan uzaklaştıran ve Maleviç'in kavrayışına yaklaştıran bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Maleviç'in ekonomi ilkesini 1918 tarihli eseri *Beyaz Üzerine Beyaz*'da en asgari araçlarla, sadece açı ve tonlama farkı yoluyla azami derecede uyguladığı düşüncesine ulaşılmıştır. Bu eser süprematizmin temelinde yatan yerçekiminin üstesinden gelme ve uzaysal gerçekliğe ulaşma gayesini, böylece hiçbir ima ya da gönderme yapmadan resmin en saf asgari gereçleri ile başarmış olmaktadır.

Uzaysal gerçeklikte doğacı gerçekliğin payından ya da yansımasından söz edilemeyeceği için, doğacı sanatın betim araçlarının kullanılması mümkün değildir. Bu olgu bizim, Florenski'nin tersten perspektif anlayışı aracılığıyla, Maleviç'in sanatında yeni-primitivist eserlerinde başvurduğu ikona sanatından alınmış kimi özelliklerin, onu süprematizme ulaştıran yolun yapıtaşları arasında bulunduğunu teşhis etmemizi sağlamaktadır. Florenski doğrusal perspektifin ancak Eukleides uzayı ile bağlantılı bir uzam anlayışında mümkün olacağı görüşünü ortaya

koymuştur. Eukleides uzayı gerçekte mevcut olanın aksine devinimsiz, sabit bir uzayı ve sabit bir algıyı koşul saydığı için ve gerçek uzay ve gerçek yaşam sürekli devinim halinde olduğundan dolayı, doğrusal perspektifin hiç de doğacı olmadığını, çünkü doğanın gerçekliği ile hiçbir bağlantısı bulunmadığını öne sürmüştür. Florenski, Eukledies uzayının saltık bir uzay olmadığı, çok çeşitli uzam durumlarından sadece biri olduğu ve bir yüzeyin bir nesnenin simgesi olduğundan yola çıkarak, o yüzeyin doğrusal perspektifle yapılmış temsilinin, simgenin simgesi olacağı, dolayısıyla “arı sanatın” yani resim sanatının ifade etmek ihtiyacında olduğu hakikatle hiçbir teması olamayacağı görüşündedir.

Oysa ikona sanatında kendine özgü gerçekliği içinde mekân, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği yani hareket ettiği, ikonaya bakan zihnin aktif olduğu düşünülerek tersten ya da çoklu perspektifle betimlenmektedir. Florenski böylece tersten veya çoklu perspektifi Eukleides-dışı uzayın ve onun uzamsal gerçekliğinin bir ifadesi olarak görmüş, ikonaların tasarımına zamansal sürecin dâhil edildiğini, bu yüzden de doğacı anlayış gibi üç boyutlu algıdan değil de dört boyutlu bir algı tasavvurundan hareket edildiğini savunan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Florenski'nin bu yaklaşımı Maleviç'i yeni-primitivist eserlerinden, Cézanneci figür ile yüzeyi birleştirmesine, kübo-fütürist zamansallığa ve çok parçalılığa ve oradan da süprematizme taşıyan köprü olarak görülebilir.

Ekim Devrimi sonrasında özgürlükçü beklentilerle devrim coşkusu katılan Maleviç, devrimci ruhla süprematizme işlevsel bir nitelik kazandırma uğraşına girmiş ve süprematist ilkelerin belirleyici olduğu çeşitli kumaş, porselen ve mimari tasarımları yapmıştır. Süprematist mimari anlayışını biçimlendirdiği arkitektonlarında, rengi ve kapı, pencere gibi açıklıkları ihraç etmesi, rengin bütüncül, akış halindeki hareket duygumunu ortadan kaldıracağı düşüncesine dayanmaktadır. Van Doesburg'un dört boyutlu mimari tasarımlarında tam da bu iki unsur hareketin ifadesi olarak görmesi açık bir görüş ayrılığına işaret etmektedir. Ancak Maleviç'in ulaşmak istediği uzaysal duyum ve onu ifade eden mimarının renginin, uzayın rengi olan beyazla ifade bulması doğaldır. Uzaysal içkin hareket parça parça ve ardıl algılanan bir hareket olmadığından, kesintisizlik bu uzaysal süzülme ve devamlılık duygusunun yakalanması için elzemdir. Göksellik duygumu ise bu mimari tasarımların devasa kütlelerinde ve azametlerinde yansıtılmıştır.

Stalinist hükümetin soyut sanat üretimini yasaklaması nedeniyle, 1920'li yılların sonlarında figürlemeye geri dönmek zorunda kalan Maleviç, ilk olarak süprematizmi insan figürü ile buluşturduğu figüratif eserler meydana getirmiştir. Bu eserlerde ikonavari bir figürleme anlayışı, Maleviç'in baskı ortamını eleştirmesinin ve köylü yaşamına yakınlığının, devrimin ezilen, yoksul Rus insanının koşullarında bir değişiklik yaratmadığının göstergesi olarak yeniden karşımıza çıkmaktadır. Maleviç devrimin getirdiği sanayileşme ortamının köylüyü yabancılaştırdığı ve daha da yalnızlaştırdığı düşüncesini bu tuvalerde üstü örtük bir eleştiri olarak sunmuştur. Köylü yaşamının, köylü yaşamında her şeyin el birliği yapılmasının bu eserlerde yüceltilmesi, ortaklaşacılık ve karşılıklılık ilkelerine dayalı bu imece usulü köylü yaşamını, toprağa ve tarıma dayalı bir toplumsal örgütlenmeyi savunan ve yücelten Kropotkin ve Tolstoy'un anarşist söylemlerine paralel bir nitelik arz etmektedir. Toplumsal devrimin ani bir yıkım süreci ile değil de, çalışmaya, el emeğine dayalı üretim ve iş birliği ile kitlelerin bu emek kavramına ve kendi üretimlerinden güç alan başkaldırıları ile gerçekleşeceğini öngören bu anarşist yaklaşımlar, Maleviç'in bu tuvalerde betimlediği, tüm yaşamları çalışmaktan ibaret olan köylülerin gerçeğine bir hayli uygundur. Nitekim Maleviç'in Tanrı Devrilmedi metninde dile getirdiği dinsel kurumların, sanayinin ve hatta devrim hükümetinin yeni tanrılar, yeni tapınaklar yaratmakta olduğu eleştirisi, anarşist düşünceye paralel bir diğer eleştiridir.

Maleviç kendisinde sonsuz, mutlak olanın, uzaysal gerçekliğin bilgisini duyuran, kendinin Tanrısı olan bir Tanrı'yı görmüştür. Tolstoy'un İsa'nın ham öğretisi ile anarşizmi sentezlediği öğretilerinde, insanda dolaylı olarak Tanrı'nın görüntüsünü görmesi bağlamında, Maleviç'in bu Tanrı tasarımının, Tolstoy'un insanda yansıyan Tanrı tasarımı ile koşut birtakım özellikleri mevcuttur. Bu bağlamda Maleviç'in aklın kendisi olan ve doğrudan insanın içinde bulunan, insanın aklın yolunu izleyerek içindeki varlığını idrak edeceği bir Mesih karakterine ulaşması Tolstoycu Tanrı tasavvuruna paraleldir. Maleviç böylece ölümünden kısa süre önce, 1933 yılından itibaren dönmek durumunda kaldığı doğacı betimlemelerde, Rus emekçisini ve onlarla aynı ruhu paylaşan bir sanatçı olarak kendisini, ikonlardan ödünç aldığı betimlemeler –İsa anası Meryem ve Pantokrator İsa formları- içerisinde resmetmiştir.

Sonuç olarak Mondrian ve Maleviç sanatsal üretim süreçlerinde kendi özgün biçimlerini yaratmadan önce aynı sanat akımlarından etkilenmiş olsalar da,

Maleviç'in başlangıçta fütürizmden esinlenerek zaman-dördüncü boyut kavramını resim sanatında gerekli bir unsur olarak gözetmesi, zamanın, hareketin, akışın kendisini değişmez tek gerçeklik kabul etmesi ve bu ilkeyi soyut geometrik en temel dayanağı kabul etmesi, buna karşın Mondrian'ın, değişmez olanın zamandan bağımsız olduğu düşüncesi ile yeni-plastik resimde dördüncü boyutun ifadesini ve onun göstergesi olan çapraz unsurunu reddetmesi, iki sanatçının geometrik soyut anlayışında en temel ayırımı oluşturmaktadır. Nitekim Mondrian her ne kadar müzikal tuvallerinde bir zaman duyumunu ifade etmiş olsa da, bu geri dönüşler, tekrarlar ve ardılıklar içerisinde algılanan bir zaman olduğu için, Maleviç'in uzaysal zaman tasarımı karşısında dünyevi niteliğini koruyan bir tasarımdır. Mondrian soyut geometrik sanatını resmin kendi özerkliği içerisinde iki boyutlu bir nitelik içerisinde somutlaştırırken, Maleviç uzaysal ve dört boyutlu gerçeklik tasarımının izleğini korumuştur.

Bu bağlamda Mondrian ve Maleviç'in kuramsal ve sanatsal üretimlerinde nihai farklılık, Mondrian'ın görünür doğayı, kılışsal yaşamda doğa ile her türlü temastan kaçınacak denli reddetmesine karşın, yukarıda saydığımız nedenlerle dünyevi gerçeklik tasavvurundan bağıni mutlak olarak koparamamış bir soyut geometrik dile ulaşmış olması, Maleviç'in ise doğayla iç içe bir köylü yaşamını yüceltmesine karşın, üç boyutlu dünyevi algıların tamamen dışında bir soyutlama geliştirmiş olmasıdır.

Bu iki sanatçı, sanat eserinin tasarımında biçimsel araçların asgari kullanımı, temel geometrik biçimleri sanatlarının egemen ögesi haline getirmeleriyle, ayrıca Maleviç tek renkli tuvaleriyle, Mondrian sanat eserinde kesin bir nesnellik sağlama amacıyla ızgara tuvallerinde bant ve cetvel kullanarak sanatçı elinin etkisini asgariye indirme girişimiyle minimalist sanatın prensiplerini önceleyen girişimlerde bulunmuş, böylece bu iki isim hem kuramsal hem kılışsal bağlamda minimalizmin doğumu üzerinde etkili olmuşlardır.

KAYNAKLAR

- Art in Theory: an Anthology of Changing Ideas* C. Harrison - P. Wood, (ed.)
Blackwell, Oxford, 1998
- Arvon, H.**, 1966, *Anarşizm Nedir?*, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- Bakunin, M.**, 1998, *Tanrı ve Devlet*, Belge Yayınları, İstanbul
- Baljeu, J.**, 1974, *Theo Van Doesburg*, Studio Vista, Londra
- Besant, A., C. W. Leadbeater**, 1988, *Düşünce Şekilleri*, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul
- Blavatsky, H. P.**, 2008, *Teosofinin Anahtarı*, Mitra Yayınları, İstanbul
- Blotkamp, C.**, 1982, Theo Van Doesburg, *De Stijl: The Formative Years' 1917-1922'nin içinde*, ed. Carol Blotkamp, MIT Press, Massachusetts
- Blotkamp, C.**, 1986, Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985'in içinde*, Tuchman, Maurice (ed.), Los Angeles County Museum of Art
- Bowl, J.**, 1976, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, New York
- Bowness, A.**, 1997, *Modern European Art*, Thames and Hudson, Londra
- Compton, S. P.**, Ağustos 1976, Malevich's Suprematism – The Higher Intuition, *The Burlington Magazine*, cilt 118, no: **881**
- Compton, S. P.**, 1978, *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16*, British Museum, Londra
- Conrads, U.**, 1999, *20. Yüzyıl Mimarisinin Program ve Manifestoları*, Şevket Vanlı Yay., İstanbul
- Cooper, H.**, Güz 1998, Mondrian, Hegel, Boogie, *October*, cilt 84
- Cooper, H., Spronk, R.**, 2001, *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA
- Copleston, F.**, 1990, *Helenistik Felsefe*, İdea Yayınları, İstanbul

- Crowther, P.** 1997, *The Language of Twentieth Century Art: A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven ve Londra
- Deicher, S.**, 2004, *Piet Mondrian: Structures in Space*, Taschen, Köln
- Douglas, C.**, Temmuz, 1975, Suprematism: The Sensible Dimension, *Russian Review*, cilt 34, no:3
- Douglas, C.**, 1994, *Malevich*, Thames and Hudson, Londra
- Douglas, C.**, Bahar 1995, Suprematist Embroidered Ornament, *Art Journal*, *Clothing as Subject*, cilt, 54, no:1
- Fer, B.**, 2000, *On Abstract Art*, Yale University Press, New Haven
- Florenski, P.**, 2001, *Tersten Perspektif*, Metis Yayınları, İstanbul
- Galbreath, R.**, 1986, A Glossary of Spiritual and Related Terms, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*'in içinde, Tuchman, Maurice (ed.) Los Angeles County Museum of Art
- Gast, N.**, 1982, Georges Vantongerloo, *De Stijl: The Formative Years 1917-1922*'nin içinde, ed. Carol Blotkamp, MIT Press, Massachusetts
- Gibbons, T. H.**, 1981, Cubism and The Fourth Dimension In The Content Of The Late Nineteenth Century and Early Twentieth Century Revival of Occult Idealism, *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, cilt 44
- Golding, J.**, 2000, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Princeton University Press, New Jersey
- Gray, C.**, 1996, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, London, Thames and Hudson
- Gurianova, N.**, 2003, Laboratory House: Reconstructing the Journal, *Kasimir Malevich Suprematism*'in içinde, S. R. Guggenheim Foundation
- Harrison, C., Frascine, F., Perry, G.**, 1994, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven ve Londra
- Hegel, G. W. F.**, 1998, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Clarendon Press, Oxford
- Hegel, G. W. F.**, 1996, *Wissenschaft der Logik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Hoek, E.**, 1982, Piet Mondrian, *De Stijl: The Formative Years 1917-1922*'nin içinde, ed. Carol Blotkamp, MIT Press, Massachusetts
- Jaffé, H. L.C.**, 1985, *Piet Mondrian*, Harry N. Abrams Inc. Pub., New York

- Judd, D.**, 2000, Specific Objects, *Minimalism*'in içinde, ed. James Meyer, Phaidon, Londra
- Kasimir M.**, 1985, Chapters From An Artist's Autobiography, çev. Alan Upchurch, *October*, cilt 32-35, **no:34**
- Kasimir Malevich: Suprematism*, 2003, (edited by Matthew Drutt), S. R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press, London
- Kasimir Malevich*, 2006, Fundació Caixa Catalunya, Barselona
- Kropotkine, P. A.**, 1967, *Anarşizm*, Habora Kitabevi
- Kropotkine, P. A.**, 1964, Modern Science and Anarchism, *The Anarchists*'in içinde, (ed. Irving L. Horowitz), Dell Publishing, New York
- Krukowski, L.**, Bahar 1986, Hegel, "Progress" and the Avant-garde, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 44, **no: 3**
- Lemoine, S.**, 1987, *Mondrian and De Stijl*, Universe Books, New York
- Lipsey, R.**, 2004, *The Spiritual in Twentieth Century Art*, Dover Pub. New York
- Locher, H.**, 1994, *Piet Mondrian: Color, Structure and Symbolism*, Verlag Gachnang Springer, Bern
- Malevich, K.**, 2003, *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Dover Pub., New York
- Malevich, K.**, 1990, *34 Drawings*, Artists Bookworks
- Malevich*, 1990, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, California
- Marcadé, J. C.**, 2003, Malevich Painting and Writing: On the Development of Suprematist Philosophy, *Kasimir Malevich Suprematism*'in içinde, S. R. Guggenheim Foundation
- Mikhienko, T.**, 2003, *The Suprematist Column, A Monument to Nonobjective Art*, *Kasimir Malevich Suprematism*'in içinde S. R. Guggenheim Foundation
- Milner, J.**, 1996, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, Yale University Press, New Haven ve Londra
- Minimal Art : A Critical Anthology*, 1995, ed. Gregory Battcock, University of California Press, Berkeley
- Minimalism*, 2000, edited by James Meyer, Phaidon, Londra
- Mondrian, P.**, 1987, *The New Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Thames and Hudson, Londra

- Néret, G.**, 2003, *Kazimir Malevich and Suprematism*, Taschen, Köln
- Ouspensky, P. D.**, 2004, *Tertium Organum or the Third Canon of Thought and A Key to the Enigmas of the World*, Kessinger Pub.
- Overy, P.**, 1991, *De Stijl*, Thames and Hudson, Londra
- Parton, A.**, Güz 1983, Russian 'Rayism': The Work and Theory Mikhail Larionov and Natalia Goncharova 1912-14; Ouspensky's Four Dimensional Super Race? *Leonardo*, cilt 16, no: 4
- Petrova, Y.**, 2003, Malevich's Suprematism and Religion, *Kasimir Malevich Suprematism*'in içinde S. R. Guggenheim Foundation
- Platon**, 1975, *Devlet*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Polano, S.**, 1982, De Stijl/Architecture = Nieuwe Beelding, *De Stijl: 1917-1931 Visions of Utopia*'nın içinde, ed. Midred Friedman, Walker Art Center Sergi Kataloğu, Anneville Press, New York
- Post, W. E.**, 1999, *Saints, Signs and Symbols*, Morehouse Publishing, Harrisburg
- Railing P.**, 1990, *On Suprematism 34 Drawings*, Artists Bookworks
- Rakitin, V.**, 2003, *The Optimism of a Non-Objectivist*, *Kasimir Malevich Suprematism*'in içinde S. R. Guggenheim Foundation
- Seuphor, M.**, 1956, *Piet Mondrian: Life and Work*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York
- Smith B.**, 1998, *Modernism's History: A Study in Twentieth Century Art and Ideas*, Yale University Press, New Haven ve Londra
- Somar, Z.**, 1971, *Dünyada ve Bizde Anarşi Anarşizm*, Erdini Yayınevi, İstanbul
- Spinoza, B.**, 2004, *Etika*, Dost Kitabevi, Ankara
- Steiner R.**, 2002, *Teozofi: Tanrısal Bilgelik*, Omega Yayınları, İstanbul
- Steiner R.**, 2003, *Kozmik Hafıza: Tarih Öncesinde Dünya ve İnsan*, Samsara Yayınları, İstanbul
- Tolstoy, L.**, 1964, What's To Be Done?, *The Anarchists*'in içinde, (ed. Irving L. Horowitz), Dell Publishing, New York
- Troy, N. C.**, 1983, *The De Stijl Environment*, MIT Press, Massachusetts
- Url-1 <www.illuminatedink.com/saint_symbols.html > (alındığı tarih 16. 03. 2006)

Url-2 <www.baacks.com/thelanguageofflowers/list.nhtml> (alındığı tarih 19.03.2006)

Url-3 <www.members.iinet.net.au/~perthdps/graves/symbols.html> – (alındığı tarih 19. 0.3 2006)

Url-4 <www.hermetics.org/Rosenkreutz.html> (alındığı tarih 25. 03. 2006)

Van Doesburg, T., 1969, *Principles of Neo-Plastic Art*, New York Graphic Society Ltd., New York

Welsh, R., 1976, Theo van Doesburg and Geometric Abstraction, Nijhoff, Van Ostaijen, “*De Stijl’in içinde*”, ed. Francis Bulhof, Martinus Nijhoff, Lahey

Woodcock, G., 1996, *Anarşizm: Bir Düşünce ve Hareketin Tarihi*, Kaos Yayınları, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyadı: Evren Yılmaz

Doğum Yeri ve Tarihi: Şarkışla/Sivas, 1977

Adres: Güzelyurt Mah. Öğretmenler Sitesi R-5 Blok Kat:8 D:49 Beylikdüzü İstanbul

Lisans: İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, 1997.

Yüksek Lisans: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü., Sanat Tarihi Bölümü, 2001