

Yeni-primitivizmden Süprematizme Maleviç'in sanatında tersten perspektif dördüncü boyut ilişkisi

Evren YILMAZ, Ayla ÖDEKAN

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Programı, 34437, Taşkışla, Taksim, İstanbul

Özet

Üstün, yüce anlamına gelen Latince supreme sözcüğünden türetilmiş bir kavram ve soyut geometrik bir resim üslubu olan Süprematizmin yaratıcısı Rus ressam Kazimir Maleviç (1878-1935) süprematizmin keşfi öncesi 1910-1912 yıllarında, Rus kültürünün özüne dönme gayreti ile Rus iko-na sanatından ödünç aldığı derinliğin azalması, zemin figür birleşmesine eğilim ve tek kaçış nokta-sının bulunmayışı gibi özellikleri Rus köylü sanatının figürde stilizasyon, aşırı iri beden ve uzuv be-timlemesi gibi özellikleriyle, Cézanne'a benzeri bir düzlem anlayışı ve fovist bir renk seçimi ile harmanlayarak. Yeni-primitivist bir resim üslubu oluşturmuştur. Süprematizm kuramsal olarak temelin, üç boyutluluk temeline oturan Eukleides geometrisine karşıt olarak geliştirilmiş bir modern geometrik disiplin olan projektif geometriden türetilen, Hinton'ın dördüncü boyut ve metageometri kavramında bulunmaktadır. Süprematizm üç boyutlu dünyayı dört boyutlu olanın bir kesiti olarak gö-ren ve evrenin eğriliğinden yola çıkan metageometrinin ilkelerini ve maddenin saf enerji olduğu, bu nedenle hareketin maddenin en içkin özelliği olduğu düşüncesini, uzaysal gerçekliğin anahtarı ola-rak ele aldığı ve onun göstergesi olan hareket unsurunu, geometrik Süprematist motiflerin uzayı simgeleyen beyaz zemin üzerinde yaptıkları süzülme etkisi ile ifade etmektedir. Süprematizm Maleviç'in çağdaşı olan Florenski'nin tersten perspektif kuramı, doğrusal perspektifin ancak Eukleides uzayı ile bağlantılı bir uzam anlayışında mümkün olacağı görüşünü ortaya koymaktadır. Florenski'ye göre doğrusal perspektif doğanın-evrenin gerçekliği ile bağlantısı olmayan, resim sa-natının ifade etme ihtiyacında olduğu hakikatle bir ilişkisi bulunmayan bir biçim unsurudur. Florenski'nin bu yaklaşımı Maleviç'i Yeni-primitivist eserlerinden, Cézanne'nın figür ile yüzeyi bir-leştirmesine, Süprematizm öncesi denemelerine girdiği Kübo-fütürist zamansallığa ve çok parçalı-lığa ve oradan da Süprematizme taşıyan köprü olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Yeni-primitivizm, tersten perspektif, dördüncü boyut, Süprematizm, metageometri.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Evren YILMAZ. evrenyilmazone@hotmail.com Tel: (212) 854 37 40.

Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Programı'nda tamamlanmış olan "Mondrian ve Maleviç'in sanatında metafizik ve felsefi arayışlar: sanatçı metinleri ışığında bir değerlendirme" adlı dok-tora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 28.07.2009 tarihinde dergiye ulaştığı 03.02.2010 tarihinde basım kararı alın-mıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.03.2010 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

From Neo-primitivism to Suprematism Relationship between Reverse Perspective and Metageometry in Malevich's Art

Extended abstract

The study aims to focus on the relationship between reverse perspective and metageometry as a bridge, which carries Malevich art from neo-primitivism to suprematism. The main sources of the study consist of three different kinds of writings. The first group consists of Malevich's own theoretical writings. Since Malevich based his ideas about fourth dimension and spatial reality on Ouspensky's work, the second main source is Ouspensky's *Tertium Organum*. The third main source is Florensky's *Reverse Perspective*. Because his ideas about reverse perspective in painting establish a connection between icon painting and non-Euclidean space concept and creates a conceptual link between Malevich's neo-primitivism and suprematism. Railing's book is also an important source, for it shed a light on metageometrical space concept and its connection with suprematism.

At the beginning of second decade of 20th. century Russian painter Kasimir Malevich (1878-1935) was uncomfortable with cultural hegemony of Western artistic and intellectual world on Russian cultural life. Then he shared the idea to turn back elementary values of Russian culture, thus he painted several neo-primitivist canvases between 1910-1912. In these canvases he created a synthesis of Russian folk art, peasant art and icon art with several modern western art movements to achieve this aim. He carried reverse perspective, i.e. a reduction of spatial depth, multi-directional structure and point of view from icon painting, and almond shaped eyes, gigantic hands and feet and stylized figures from peasant art to his neo-primitivist paintings. In these paintings, it is also possible to identify Cezannesque spatial figure ground relationship, fauvist color choice and primitivist attitude which he borrowed from Gauguin as well.

Suprematism is geometric abstract painting style which is created by Malevich. This term which Malevich derived from Latin word "supreme", means the highest or most sublime. With this term he aims to imply several meanings. Since suprematism aims

to realize and reveal cosmic reality, it can't be related with an earthly perception, so it is connected to the "supreme". Secondly this abstract art style rejects naturalistic, mimetic painting style and wants to give its autonomy back to the painting. In this way it uses most minimalized color and form elements: basic geometrical forms, pure colors and monochromatic canvases. Because of its demand for autonomy it has a "supreme" quality. Malevich created kubo-futurist and "alogical" paintings to declare his anti-naturalist art conception during his pre-suprematist period. This rejection paves the way for a non-objective, non-figurative geometrical abstraction. Malevich intends to express a super-reality conception which base on cosmic relations, on matter as pure energy, on the fourth dimension and on movement as the most inherent quality of matter, instead of geo-centric and traditional conception of reality. In this case he gets his strongest support by Hinton's fourth dimension and metageometry concepts which he got acquaintance through *Tertium Organum* by Ouspensky.

Hinton's metageometry derives from projective geometry, which is developed against Euclidean geometry that based on three dimension. Principle of metageometry regards the three dimensional world as a cross section of the four dimensional one and it bases on the curvature of the universe. In this curved universe Euclidean postulates are invalid, since Euclidean geometry bases on flat space assumption. In fourth dimensional reality, time and movement are not sequent but inherent in matter. In his suprematist painting Malevich expresses this "inherent time and movement" concept with the flowing effect which suprematist motives created on the white surface of the canvas, which also symbolizes the space, expresses the movement element as the sign of the fourth dimension, which Malevich regarded as the key of the cosmic-spatial reality. Florensky's argument on reverse perspective accepts the linear perspective as connected to the Euclidean geometry and the concept of flat space. Then, according to Florensky, linear perspective can't be an instrument of painting as pure art, which is in the pursuit of the truth. Consequently Florensky's argument provides a conceptual connection between Malevich's neo-primitivist paintings and suprematist works.

Keywords: Neoprimitivism, reverse perspective, fourth dimension, Suprematism, Metageometry.

Giriş

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği Avrupa’da olduğu kadar, Bolşevik devrimi öncesi Rusya’da ve devrim sonrası Sovyet yurdunda görsel sanatlar alanında büyük atılımlara sahne olmuştur. Rus topraklarında, sanat dünyasında ve entelektüel çevrelerde yoğun hareketliliklerin yaşanmasının bir takım nedenleri vardır. Bunlar arasında 1905 devrimi sonrasında batı ile kültürel ilişkilerin bir ölçüde güçlenmesi, Rus koleksiyonerlerin Avrupalı sanatçılar tarafından meydana getirilmiş güncel eserleri satın alarak sergilemeleri, ayrıca Rusya’da Avrupa’daki sanatsal gelişmeler hakkında sık ve süratli yayın ve çeviriler yapılması en başta gelen nedenler olarak sayılabilir.

Çocukluk ve gençlik yıllarından itibaren zaten Rus halk sanatının inceliklerine ve ikona kültürüne aşina ve hayran olan Maleviç¹ böylece 19. yüzyılın son on yılında ve 20. yüzyılın ilk on yılında Avrupa’da meydana gelen her tür sanatsal ve bilimsel gelişmeyi kendi topraklarında izleme şansı bulmuştur. Bu durum Maleviç’in batı kaynaklı bir takım modern eğilimlerle, kendi topraklarının betim dilini sentezlemesine yol açmıştır. Maleviç ilk olarak izlenimciliği, hemen ardından Cézanne’ın doğayı geometrik elemanlarına ayırıştırarak yorumlayan, bu amaçla zaman zaman doğrusal perspektifi ihraç eden resim dilini etüt etmiştir. O, bu eserlerde, salt doğaya bağlı, görüneni taklitle yetinen bir resim anlayışından ziyade ikonlardan ve köylü sanatından aşina olduğu tinsel bir duyumu işaret eden unsurlar bulmuştur. Kuşkusuz bu tinsel unsur en başta, sanatsal gerçekliği kurgulama yetisine haiz, resmi kendi olanakları ve kendi gerçekliği içinde var eden sanatçının öznel niteliğinin bir tezahürüdür. Resme ilgisinin doğdu-

¹ Kazimir Severinoviç Maleviç’in (23 Şubat 1878 - 15 Mayıs 1935) Kiril alfabesindeki özgün adı (Казимир Северинович Малевич) Türkçe’de kullandığımız şekliyle telaffuz edilmektedir. İngiliz dilinde ise Kasimir ya da Kazimir Severinovich Malevich olarak kullanılmaktadır. Makalemizin yazımında kullandığımız kaynaklar İngilizce olduğundan, kaynakçada ressamın kendi metinleri ve ressam üzerine kaleme alınan metinler Malevich adı ile yer almaktadır.

ğu çocukluk yıllarından beri renk elemanının ve resmin biçimsel unsurlarının gücünün sırrına ermeyi arzulayan Maleviç, böylece izlenimcilikte ve Cézanne’ın tuvallerinde, biçimin duyusal gerekliliklerden ve resmin içkin doğasından kaynaklandığı, resmin özerk dünyasına ulaştıran kilit ipuçları yakalamıştır.

1905 devrimi sonrası Rusya’da Maleviç ve çağdaşı başka bazı Rus sanatçılar, görsel sanatlar alanındaki gelişmelerin yanı sıra Avrupa’da meydana gelen her türlü bilimsel, düşünsel ve toplumsal gelişmeyi, yurtlarına ulaşan yayınlar ve yayımlanan çeviriler yoluyla güncelliğini yitirmeden izlemekteydiler. İngiliz matematikçi ve bilimkurgu yazarı Charles Hinton’ın, 1904 tarihli *Dördüncü Boyut* adlı, bilimsel temellerini 19. yüzyılın ilk yarısında Almanya’da Gauss ve Rusya’da Lobaçevski’nin yaptığı Eukleides-dışı bir geometrinin mümkün olduğunu gösteren buluşlarından geliştirilmiş olan projektif geometriden² alan bir çok boyutlu evren algısını tasarımıladığı eseri, kısa süre içerisinde Rus diline çevrilmiştir. Bu eser asıl popülaritesini, entelektüel çevrelerde oldukça saygın bir isim olan teozofist

² 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 (geometri) bağlı sistemi dünyanın düz olduğu tasarımdan temellenmektedir. Oysa dünya, her yönde belirsiz bir biçimde yayılan bir evrende, hareket halinde bir küredir. O halde bu genişleyen ve eğik evrende, paralel çizgilerin bir hatta birçok noktada keşime 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’in 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. Bu kurama göre, uzaydaki ışık ışınları sonsuz sayıda dörtgen yaratmaktadırlar (Railing, 1990: 16).

P.D. Uspenskiy'in³ *Tertium Organum* adlı eserine konu edilmesi ile kazanmıştır.

1905 yılında Einstein'ın görelilik kuramını ortaya atması, evrenin eğriliği ve katı maddenin aslında salt hareketli enerji olduğu gibi bilimsel buluşlar, Avrupalı sanatçılar gibi Rus çağdaşlarının da doğacı ve görünür gerçekliği sorgulamalarına yol açmıştır.

Maleviç, bütünüyle özgün yaratısı olan Süprematizmi kurgularken, sanat kuramının en büyük desteğini bu dördüncü boyut kuramından, evrenin eğriliği ilkesinden ve salt enerjiden teşkil madde kavramından almıştır.

Maleviç izlenimci etkiler taşıyan ilk eserlerini yaptığından beri sanatında hem kuramsal hem de kılışsal anlamda, değişken görünür gerçekliğin ötesinde bir üstün-kozmik gerçeklik arayışında olmuştur. Maleviç bu gerçekliği salt resimsel araçlarla ifade etme uğraşını sürdürmüştür. Bu makale Maleviç'in, bu arayışının ilk belirgin basamağı olan doğacı gerçekliğin kısmen ihraç edildiği yeni-primitivist eserleri ile, doğacı gerçeklikten tamamen kopuşunu gerçekleştirdiği süprematist üretimleri arasındaki kavramsal bağlantıyı kurma amacını taşımaktadır. Makalede Maleviç'in çağdaşı olan ve sanat eserinde mekân tasarımı üzerine çalışmalar yapmış olan Florenski'nin tersten perspektif kavrayışının bu bağlantıyı kurmadaki etkin rolü ortaya konacaktır.

Maleviç'in Yeni-primitivizmi

Maleviç, 1923-25 yılları arasında kaleme aldığı otobiyografik notlarında, özellikle köylü yaşa-

mının üzerinde bıraktığı canlı ve olumlu etkiyi vurgulamıştır. Köylülerin yaşamında en çok ilgisini çeken unsur daima 'renk'tir. Köylülerin kil ve köklerden yaptıkları boyalarla duvarlarına, ocaklarına bezemeler, hayvan ve çiçek motifleri çizmeleri, kışın tarlalarda çalışmadıklarında rengârenk dokumalar yapmaları küçük Maleviç'i hayran bırakmıştır (Malevich, 1985: 25-27). Maleviç'e göre, gençlik yıllarında temas etme olanağı bulduğu akademik ve doğacı sanat eserlerinde, köylü sanatının onu cezbeden doğallığı, yaşamsallığı yoktur (Malevich, 1985: 30). Maleviç ikona sanatında ise insan ruhunu anlamasını sağlayan sanatta tinselliğin ifadesinin olanağını gösteren bir güç bulmuştur (Malevich, 1985: 38). Monet'nin izlenimciliğinde sadece duyuşal gerekliliklerden ve resmin kendi içindeki doğasından kaynaklanan bir izlenimin varlığına tanıklık eden Maleviç, böylece resimde doğacı gerçekliğin gereksiz olduğu yolundaki ilk güçlü kanaatini edinmiştir (Malevich, 1990: 173).

Öznel bir ifade arayışında olmakla birlikte etkilenebilirliğe de açık olduğu sanatının erken dönemlerinde, 1905-1908 yıllarında, sembolist nitelikli tablolar yapmış olan Maleviç'in bu eserlerinde, Rus köylü sanatından ve ikona sanatından ödünç aldığı bir renk seçimi, derinlik indirgemeciliği ve figür düzlem bütünleşmesi göze çarpmaktadır.

1910 yılından itibaren, sanatında halen birtakım batılı etkileri korumakla beraber, Rus kültürünün özüne dönülmesi gerektiği düşüncesinin etkisi ile yüzünü yeniden Rus köylü ve emekçilerine dönen Maleviç, böylece yeni-primitivist üslubunu yaratmış olur. Gauguin'in primitivist figürlemesinin ve Matisse'in fovist renk kullanımının izlerinin baki olduğu bu eserlerde figürlerin yüz uzuvları şematiktir. Ayrıca badem biçimli gözler, ayrıntısız, stilize biçimde belirtilmiş burun ve ağız, ağır yaşama koşullarını ve toprağa bağlılığı düşündüren kocaman eller ve ayaklar bütün figürlerde tekrarlanan özelliklerdir. Bedenlerin ağır kütleler halinde biçimlendirilmesi, bu eserlerde betimlenen figürlere tek bir ortak kimliğe sahip olma olanağı verir: Rus köylü ve emekçileri. Bu figürlerin yüzlerindeki do-

³ Piyotr Demianoviç Uspenskiy'in (4 Mart 1878-2 Ekim 1947) Kiril alfabesindeki özgün adı (Пётр Демьянович Успенский) Türk dilinde kullandığımız şekliyle, İngiliz diline ise Pyotr Demianovich Ouspensky olarak kullanılmaktadır. Yazardan Türkçe bilimsel kaynaklar Uspenskiy adıyla söz etmektedir. Makalemizin yazımında kullandığımız *Tertium Organum* adlı eserin Türkçe çevirisi olmaması nedeniyle, İngilizce metin kullanılmıştır. Bu nedenle yazar kaynakçada adının İngilizce yazılışı – Ouspensky- ile verilmiştir.

nukluk, bedenlerin hemen her zaman kambur duruşu, acı ve sıkıntı dolu ağır yaşam koşullarını duyurmaktadır. Figürlerdeki ve genel olarak resimlerin bütün yüzeyindeki kaba biçimlendirme, boyanın yoğun tabakalar halinde kullanılması, figürlerin ve eşyaların kalın siyah çizgilerle oluşturulmuş konturları, bembeyaz göz akıları 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 kazın, ekin biçen, sırtında ağır yükler taşıyan, bütün dünyanın yükünü sırtında taşıyormuş gibi omuzları çökmüş figürlerdir. Bu resimlerin ortak noktası ifadenin yüzde değil, bedende sunulmuş olmasıdır.

Maleviç otobiyografik notlarında ikona sanatı yoluyla, köylülerin sanatını anladığını, ikona sanatının ona anlamı uzamsal ve çizgisel perspektifin dışına taşımının olanaklılığını gösterdiğini aktarmıştır. Maleviç'e göre ikona ressamları konunun salt duygusal yorumu temelinde rengi ve biçimi kullanmışlardır. Böylece Maleviç anatomi ve perspektifi terkederek primitif olanın izinden yürümeye koyulmuştur (Malevich, 1990: 38).

Maleviç'in 1911-1912 yıllarına tarihlendirilen *Hamamdaki Ayak Bakımcısı* (Şekil 1) adlı resmi, köylü sanatının ve ikona resminin etkisinin en açık bir biçimde ayırt edilebildiği bir tuvaldir. 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. Hemen hemen bütün tuval homojen bir renk dağılımına hapsolmüştür. 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.



Şekil 1. *Hamamdaki Ayak Bakımcısı*, 1911-1912, kağıt üzerine karakalem ve guvaş, 77.7x103 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

Şekil 1'deki eserde resmin geometrik merkezinde bulunan sehpanın ikona sanatına özgü bir biçimde tersten perspektifle betimlenmesi derinlik hissinin zayıflamasına katkı sağlamaktadır. Figürler ve giysilerle aynı tonda boyanmış olan geri plandaki duvar, derinliği Cézannevari⁴ bir

⁴ Cézanne'nin ünlü *Kağıt Oynayanlar* (1890-1892) tablosu Maleviç'in bu eserine esin vermiştir. Néret iki yapıttaki üçgen konstrüksiyon ve katı simetri ortaklığına dikkat çekmektedir (Néret, 2003: 22). 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'li ve 1890'lı yıllarda yaptığı resimlerde uzamsal deneyim kadar bir de zamansal deneyim gerektiren, ardışık duyumlara dayanan, birden çok bakış açısı içeren 'rekonstrüksiyonlar' yapmıştır (Bowness, 1997: 33-34). Cézanne böylece, merkezi bir kaçış noktasının olmadığı, derinlik duygusunu sadece renk 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.

biçimde kısaltmakta ve figürlere yassı bir izlenim kazandırmaktadır.

Yeni-primitivizm ve Süprematizm arasında bir basamak olarak Maleviç'in Kübo-fütürizmi

Maleviç artık, ikona sanatı ve köylü sanatının rehberliğinde akademik ve doğacı gerçekçiliğin resmin özüne tamamen yabancı unsurlar olduğu kanaatine ulaşmıştır. Bir yandan da nesneyi parçalayan ve eşzamanlı bir kuruluş içerisinde sunan kübist biçim anlayışının, resmin içkin gerçekliği açısından yarattığı olanakları idrak etmiştir. Öte taraftan maddenin hareketli doğasının geleneksel gerçeklik algısını tamamen sarsması meselesi ile meşgul olan zihni, doğacı betimlemenin terk edilmesi yolunda bir sonraki adımı, kübizmin nesne tasarımı ile fütürist hareket ve hız prensibini harmanlayan kübo-fütürist eserleri yolu ile atacaktır. Ancak bu eserlerde yeni-primitivist eserlerde betimlenen figürler, Rus köylüleri korunmuştur.

Şekil 2'de görülen *Su Kovaları ile Köylü Kadın*'da fütürizmin kendisine mesele edindiği hiçbir kavramla -hız, yenilik, makineleşme, teknoloji, trenler, uçaklar- ilişkisi olmayan bir konu, durağan gündelik yaşamında evine su taşıyan köylü kadın konusu seçilmiştir. Bu durum, bize Maleviç'in bu akımlara daha ziyade 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. Burada figürün zeminden rahatlıkla ayırt edilebildiğini söylemek mümkün değildir. Arka plan ve kadın figürü, özellikle resmin alt kısmında, zeminde birbirine geçmektedir. Cézanne'nin ilkelerini anımsatacak şekilde 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 bilinir olmasıdır⁵.

⁵ Maleviç aynı yıl aynı konuyu işlediği *Kovalar ve Çocukla Köylü Kadın* adında bir yeni-primitivist eser meydana getirmiştir.



Şekil 2. Su Kovaları ile Köylü Kadın, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80.3x80.3, Modern Sanat Müzesi, New York

Sağ üste doğru yerleştirilmiş stilize binalar, 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 yerleştirilmiş metalik gri kütlelerin hareketinin geometrik merkeze, kadın figürüne yönelimi ve kadın figürünü teşkil eden konilerin bu köşelere doğru karşı hareketi, doğrusal bir ilerlemeden ziyade, çok yönlü, farklı yönlerden doğup bir kaynağa doğru ilerleyen ve kendi içinde devinen bir dinamizm, bir kübo-dinamizm yaratmaktadır. Bu aynı zamanda ikona sanatının başvurduğu, bir nesnenin eşzamanlı olarak farklı açılardan gösterilmesi uygulamasına paralel bir çok yönlü hareket algısına işaret etmekte; bir yandan da Cézannevari bir figür zemin birleşmesini doğurmaktadır.

Maleviç kendisinin de aktardığı üzere katı maddenin, serbest biçimlerin bir araya gelmesinden ibaret olduğu, katı maddenin doğada mevcut olmadığı, orada sadece enerjinin var olduğu düşüncesi ile bu dönemde bu salt enerji duyumunu yani kozmik-tümel hakikati ortaya koyabileceği bir ifade arayışındadır. Maleviç'e göre Süprematizme giden yolda kübizm ve fütürizmin, kompozisyonla ya da resmin işlenmesiyle

ilgili olarak Süprematizmle hiçbir bağı olmamasına karşın “kendini atomlara ayırma misyonunda” gösteren bir bağlantıları vardır (Malevich, 1990: 177-178).

Süprematizm, dördüncü boyut, metageometri ilişkisi ve tersten perspektif

Maleviç bir yıl kadar sonra, 1913’te saf enerjiye dayalı bir kozmik algıyı ifade etme arayışlarında en somut basamağa ulaşacaktır. Matyuşin, Hlebnikov ve Kruçenyih ile birlikte sahneye koydukları, kostüm ve dekorlarını tasarladığı fütürist opera eseri *Güneşe Karşı Zafer*, Hinton’ın ve Uspenskiy’in dördüncü boyut kavramından beslenen bir zaman ve yön kavrayışı üzerine kuruludur. Maleviç sahne için tasarladığı bir perdede siyah bir dörtgen motifi kullanacak ve daha sonra bu siyah dörtgeni Süprematizmin manifestosu kabul edecektir.

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 mantığımızı bu nedenselliğin egemen olması bu doğrusal zaman algısından kaynaklanmaktadır (Uspenskiy, 2004: 39). Uspenskiy’in aktardığı Hinton’un üç boyutlu dünyanın dört boyutlu olanın, dört boyutlu gerçekliğin ise beş boyutlu bir gerçekliğin kesiti olduğu dördüncü boyut tasarımı ne doğrusal bir zaman algısı ne de yukarısı-aşağısı, sağ-sol vs. tanımlarla belirlenen doğrusal yönelimleri işaret eden bir uzam algısı mevcuttur.

Güneşe Karşı Zafer’de konu edilen fütüristik hayali mekân Ülke 10’da tıpkı Hinton’ın tasavvur ettiği gibi zaman hem geriye hem ileriye doğrudur, bütün yollar aynı yönlerden gelir. Bu,

Railing’in de işaret ettiği gibi, Uspenskiy’in sözünü ettiği geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir arada bulunduğu, doğrusal değil, uzamsal olan zaman kavrayışına bir referanstır (Railing, 1990: 11).

Hinton’ın kendisinin Lobaçevski’nin geometrisi ile bağlantı kurmuş olmasına karşın, Uspenskiy Lobaçevski geometrisi ile Hinton’un metageometrisi arasındaki bir ayrımı işaret etmiştir. Lobaçevski’nin sistemine göre saptanmış bir geometri saptanmış bir uzayın özelliklerini vermektedir. 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). Bu dört boyutlu uzaysal gerçeklikte, şu halde yön ne yukarı, aşağı, sağa, sola olarak belirlenebilir, ne de boyutlar genişlik, derinlik ve yükseklikle sınırlandırılabilir. Bizim algıladığımız üç boyutlu kütle dört boyutlu olanın yansımasıdır, onun resmi, bizim düzlemimizdeki imgesidir (Uspenskiy, 2004: 52).

Nasıl ki tek boyutlu çizgi sonsuz sayıda noktadan, iki boyutlu düzlem sonsuz sayıda çizgiden, üç boyutlu cisim sonsuz sayıda düzlemden 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. Uspenskiy’e göre geçmiş ve gelecek, onlar olmadığı takdirde şimdiki zaman da var olmayacağı için var olmuyor olmazlar. Ancak kusurlu, dört boyutlu gerçekliği algılayamayan bilincimizle bizler geçmişin, bugünün ve geleceğin hiçbir şeyde, bir şeyden başka bir şeye farklılık göstermediğini kabul etmeye zorunluyuzdur; sadece bir şimdiki zaman -ezeli ve ebedi bir şimdi- vardır (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 bu eş zamanlılığı hiperküp ya da *tesseract* adını verdiği, dört boyutlu gerçekliğin algı becerileri ile bakıldığında her yönü aynı anda görülebilen bir küp tasavvuru ile betimlemektedir (Uspenskiy, 2004: 35).

Maleviç'in *Güneşe Karşı Zafer* operasını hazırlarken işbirliği yaptığı besteci Matyuşin, Hinton'un dördüncü boyut tasarımının dördüncü boyutta görme kapasitesini geliştirme düşüncesinden önce, nesnelere dördüncü boyuttan görünecekleri şekilde tasavvur etmeyi öğrenmemiz gerektiğine yaptığı vurguya işaret etmiştir. Bu bağlamda, Matyuşin'in de dile getirdiği biçimde perspektifle değil, ancak her yönden, bilincimizce bilindikleri şekilde görmeyi öğrenmemiz gereklidir. Matyuşin'e göre nesnelere her yönden tasavvur etme gücünün gelişimi, nesnelere geometrik düzlemde oldukları şekilde görme gücünün gelişimine, yani Hinton'un daha yüksek bir bilinç dediği şeyin gelişimine doğru atılacak ilk adım olacaktır (Railing, 1990: 10-12).

Matematik, fizik, felsefe ve din bilimi eğitimi almış olan Pavel Florenski (1882-1937?) 1921-1924 yılları arasında Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde⁶ (*VKHUTEMAS*) sanat yapıtları

⁶ 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. (González vd., 2006: 39) Maleviç'in Florenski'nin mekân analizi ve tersten perspektif kullanımı üzerine görüşlerinden haberdar olması hayli muhtemeldir.

rında mekân çözümlemesi konulu dersler vermiştir. Florenski 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 olan aksine devinimsiz, sabit bir uzayı ve sabit bir algıyı koşul saydığı için ve gerçek uzay ve gerçek yaşam sürekli devinim halinde olduğundan 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 ileri sürmüştür. Florenski'ye göre özellikle Mısır⁷ ve Ortaçağ sanatında asıl arayış, dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafiziğe yönelik olduğu ve dış görünüşü değil, hakikati temsil ihtiyacında bulunduğu için tek bir sabit bakış noktasını, izleyicinin edilgenliğini gerektiren doğrusal perspektif gereksiz ve gayri-sanatsal bulunmuş ve bu nedenle de bilinçli olarak kullanılmamıştır (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 öne sürmüştür. 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. Rönesans'la birlikte Ortaçağ'ın dinsel dünya görüşü dünyevileştiği –yer merkezli hale geldiği– ölçüde doğrusal perspektif sanata dahil olmuştur (Florenski, 2001: 82-83). Nitekim, perspektif sonsuz sayı-

⁷ Florenski matematik tarihçisi Moritz Cantor'un Mısırlıların perspektif için gerekli geometri kurallarını bildiklerini ve boyutları geometrik oranda büyütüp küçültebilecek yetkinlikte olduklarını söylediğini aktarmaktadır (Florenski, 2001: 53).

daki 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).

Ayrıca 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 fikrini temel alır. Guiseppe Peano'nun⁸ eğrisinin gösterdiği üzere çizgi tek boyutlu değil, iki boyutlu olarak düşünülebilir. Eukleides uzayı eğriliği sıfır olan üç boyutlu bir uzaydır. Nesnelere konturlarına yönelen ışınların varlığına ve 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. Doğrusal perspektifte esere bakan gözün sabit olduğu düşünülür. Sabit 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. Eukleides uzayı saltık bir uzay değil, çok çeşitli uzam durumlarından sadece biridir. Şu halde, doğrusal perspektifle 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).

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 edilmediler (Florenski, 2001: 76). Kendine özgü gerçekliği içinde mekân, ikonalarda, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tersten ya da çoklu perspektifle betimlenir. Betimde sabitlenmiş bir odak bulunmaz (Florenski, 2001: 39-41).

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 kurdukları doğrudan ilişkiyi henüz yitirmemiş olmaları 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 perspektifi yitirirler (Florenski, 2001: 76).

Florenski'nin bu yorumunun, Matyuşin'in daha önce de aktardığımız “nesnelere dördüncü boyuttan görünecekleri şekilde, yani her şeyden önce perspektifte değil, ancak her yönden bilincimizce bilindikleri şekilde tasavvur etme” çağrısına paralelliği açıktır.

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, oradan da Süprematizme taşıyan köprü olarak görülebilir.

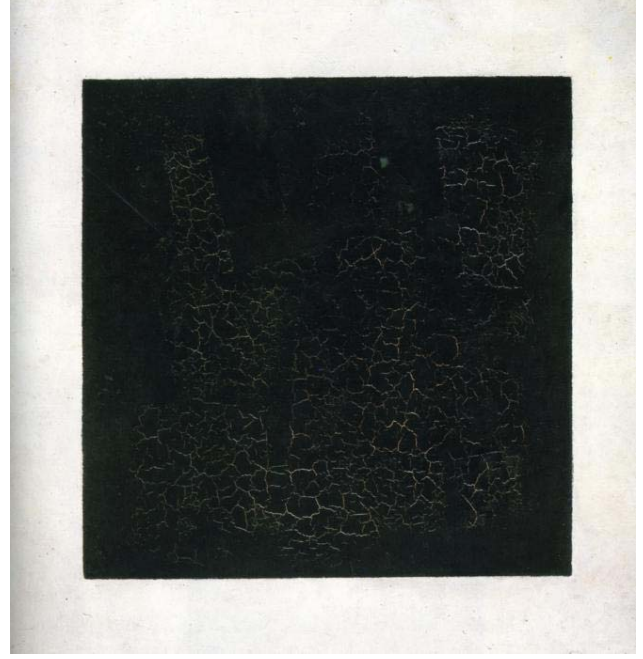
⁸ 1858-1932 yılları arasında yaşamış İtalyan Matematikçi. Peano eğrisi bir karenin dört alt kareye bölünmesi ve bu işlemin, ortaya çıkan her yeni karede tekrarlanması ve sonsuz sayıda alt karenin merkezlerinin kırık bir çizgi ile kesintisiz olarak birleştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bütün karelerin yüzeyini sonsuz sayıda dolaşan bu çizgi artık tek boyutlu değildir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Florenski, 2001, 118-119.

Maleviç'in bundan sonraki adımı dördüncü boyutun, zaman duyumunun, saf enerji olarak madde kavramının aktarıldığı süprematist yaratıdır. Tersten perspektif böylelikle bir açıdan, Maleviç'i yeni-primitivizmden Süprematizme taşır. Süprematist *Siyah Kare* (Şekil 3) bu bağlamda da bir ikona niteliği kazanmış olur.⁹ 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*, Maleviç'in ifadesinde biçimin sıfır noktasına dönmek, sanatçıyı ve doğanın biçimlerini hapseden ufuk dairesinden, nesnelerin alanından kaçmak anlamına geliyordu. Maleviç'e göre kare bir bilinçaltı formu değil, sezgisel aklın yaratısı, yeni sanatın yüzü, canlı, soylu bir evlattır. Çünkü bir yüzey canlıdır, o doğmuştur (Bowlt, 1976: 118-119). *Siyah Kare* boş bir kare değil, nesnesizlik duyumudur ve Süprematizmin, zamanla şeylerin birikmesi ile örtülmüş saf sanatı yeniden keşfinin göstergesidir (Malevich, 2003: 68).

Compton, *Maleviç'in Süprematizmi: Yüksek Sezgi (Malevich's Suprematism - The Higher Intuition)* adlı makalesinde *Güneşe Karşı Zaffer*'in sahnelenişine tanık olmuş olan yazar ve şair Benedikt Livşits'in operada kullanılan ışık oyunlarından söz ettiği bir bölüm aktarmaktadır. Livşits burada ışık oyunlarının gövdeleri ayırttığını, parçaladığını, çünkü Maleviç için bu gövdelerin resimsel uzayda tam bir ayırtmayı arzulayan geometrik gövdeler olduğu yorumunu yapmaktadır (Compton, 1976: 580). Bir figürün

⁹ Maleviç 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 eserini sergilediğinde, *Siyah Kare*'yi Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirmiştir. Bunun 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.

sahne ödevini yerine getirirken, böyle ışık oyunları ile ayırtılması, katı maddenin ve beraberinde üç boyutlu 'ben'in atomlarına ayırtılmasıdır. Maddenin içkin niteliğinin, bu niteliği en açık bir biçimde gösteren ışık yoluyla açığa çıkarılmasıdır. Kozmik bir bilinç duyumunu işaret eden bir edimdir.



Şekil 3. *Siyah Kare*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi

Bu bilinç, bilinçsiz, katı, ölü maddeden ibaret olmayan, bütünüyle gayri-maddi, tinsel ve canlı bir kozmosun bilincidir (Uspenskiy, 2004: 320). Maleviç bu bilinci nesnesiz yaratıya Süprematizme götüren sezgisel bir bilinç biçimi olarak teşhis etmektedir (Bowlt, 1976: 128).

Bu sezgisel-kozmik bilinç kavramı Maleviç'in *Nesnesiz Dünya*'sında altbilinç ya da üstün bilinç olarak işaret edilen kavramdır. Süprematizmin nesneciliğin anlamsız, bilinçli zihnin kavramlarının değersiz olduğu bir noktaya, kendisinin ise onun aracılığı ile kavramı aşarak duyuma, nesnesiz duyumun ruhu ile dolu bir çöle ulaşmış olduğunu belirtir (Malevich, 2003: 67-68). Bu çöl bir anlamda kozmik bilince ulaşan kişinin önünde bir anlık dehşet yaşadığı sonsuzluktur. Süprematist tuvalin beyaz zemini ile simgelenen sonsuzluktur, kozmostur.

Maleviç ilk manifestosunda¹⁰ sanatın özetlemeye ya da basitleştirmeye değil, karmaşıklığa ilerlemesi gerektiğini ifade etmişti (Bowlt, 1976, 121). 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 (Railing, 1990: 39-40). Aynı yıl kaleme aldığı *Sanatta Yeni Sistemler* adlı denemesinde ekonomi ilkesini ortaya çıkaran unsurları belirtmiştir. Buna göre

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 (Railing, 1990, 39).

Maleviç 34 *Çizim*'de yer alan 1920 tarihli *Süprematizm* isimli 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).

Maleviç 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 dayandırırılar, ancak en önemli şeyi unuturlar: hareketin tasarrufu (Harrison&Wood, 1998: 295).

Maleviç böylece Süprematizmini "saf duyum" adını verdiği bir evreye taşımıştır. Bu evrede süprematist betimin ifade etmekle yükümlü olduğu tek olgu, maddenin tasarrufundan sorumlu olduğu içkin enerjisidir. Biçim ve renk elemanı bu evrede asgariye indirilmiştir. Süprematist tuval üç boyutlu algının, ardışık zaman algısına mahkûm olduğu için idrak edemeyeceği, ancak kendini açılı konumlandırma ve süzülme duyumu ile gösteren içkin hareket ve zaman tasavvurunu ortaya koyar.

Maleviç'in 1918 tarihli *Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz* (Şekil 4) eseri Süprematizmin saf duyum 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.

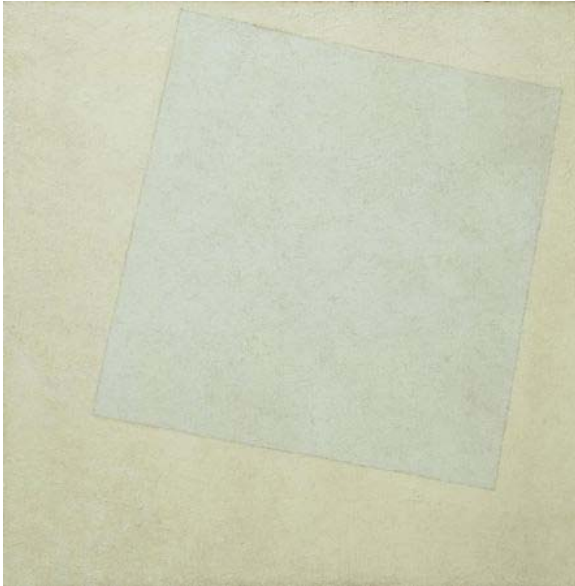
Maleviç 1919 tarihli *Nesnesiz Resim ve Süprematizm* metninde, sonsuzluğun hakiki sembolü sayılan mavinin, süprematist sistem

¹⁰ Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Yeni Resimsel Gerçekçilik, 1915

tarafından aşıldığını belirtmiş ve aynı metnin sonunda diğer sanatçılara yaptığı çağrıda şu ifadeyi kullanmıştır:

Rengin sınırlarının mavi ışık gölgelelerinden 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).

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). Lipsey ise tuvaldeki hafif bir eğimle yaratılan hareketin karenin içkin ağırlığını hafiflettiğini işaret eder; şu halde bu farklılık olmadan ayırımın, gerilimsiz hareketin bir imgesidir (Lipsey, 2004: 138).



Şekil 4. Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 78.7 x 78.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Maleviç'in 1915 tarihli *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütle-*

leri (Şekil 5) adlı dikey bir dikdörtgen tuval üzerinde, tuvalin kenarlarına paralel yerleştirilmiş bir siyah kare ile ondan daha ufak boyutta, eğimli yerleştirilmiş bir kırmızı kareden oluşan eseri, dördüncü 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.

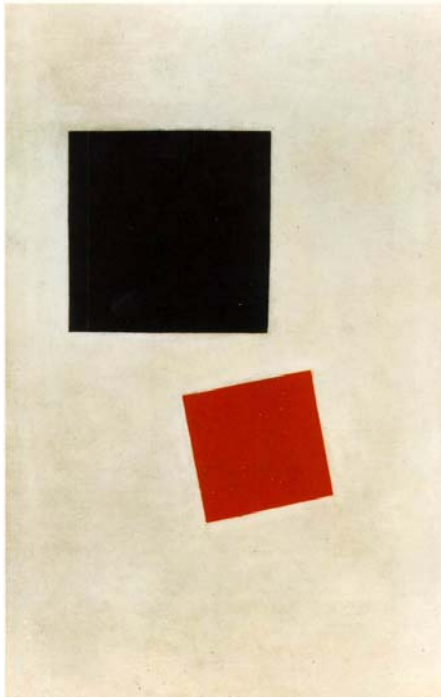
Bazı resimlere verdiğim isimler, onlarda bu biçimlerin aranması gerektiği anlamına gelmiyor, ancak bu gerçek biçimler tarafımdan temelde biçimden yoksun çok sayıda resimsel oylum olarak, onun temelinde, doğa ile hiçbir ilişkisi olmayan bir resimsel resmin yaratıldığı bir şey olarak düşünüldü (Neret, 2003: 51).

Üç boyutlu gerçeklikte biçimi ne olursa olsun, ister bir köylü kadın, ister bir futbol oyuncusu¹¹, isterse sırt çantalı bir çocuk, süprematist ifade, 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 hareketten, başka bir şey değildir.

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. İkinci kavrayış biçiminde, bu hareket tasavvuru bizim, baktığımız dar yarıktan gördüğümüz zaman düzleminin üç boyutlu uzamımızla kesişme çizgileridir. Hare-

¹¹ Maleviç bu dönemde yaptığı süprematist soyutlamalardan ikisini bu isimlerle adlandırmıştır.

ket 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 yayılmadır. 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 özdeştir. Bu nedenle zamanı hareketle bağlantılı olarak, dolayısıyla doğrusal ve ardıl olarak algılamak hatadır (Uspenskiy, 2004, 39-51).



Şekil 5. Sirt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 71.1x 44.4 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

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 hare-

ket durumu düşünülmelidir. İşte *Sirt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri* (Şekil 5) 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 olmadır ve uzayın kendisi kadar sonsuz bir süreklilik içindedir. Bu süreklilik üç-boyutlu algının temelinde oturan dilimizin olanakları daha iyisine el vermediğinden ve onu zamanla bağlantılandırmak suretiyle hareket olarak nitelendirdiğinden, bunu hareket diye adlandırmaktan, dört boyutlu hareket olarak nitelemektedir, başka yol yoktur.

Maleviç'in renk gramerinde siyah ve beyaz biçimi açığa çıkaran enerji olarak (akt. Railing, 1990, 2), kırmızı ise güç duyumunun ifadesi olarak (Art in Theory, 1998: 295) tanımlamıştır. Bu tanımlamayı *Sirt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri* 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 karşılıklı ilişkisinden dolayı ortaya çıkan gerilimin bu eseri karakterize eden şey olduğunu söyleyebiliriz. Bu resim renk resmidir, süprematist resim böylece bir renk resmidir, söz konusu olan 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 bırakır. Bu izolasyon süreci, siyah ya da renksiz kare formunu yaratır. 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.

Sonuçlar

Maleviç'in doğacı gerçekliğin reddi kaygısından itici güç alan ve yeni-primitivizmden Süprematizme uzanan sanatsal yolculuğunda dördüncü boyut kavramı üzerine yapılan tartışmada ulaşılan sonuçlar aşağıdaki gibi özetlenebilir.

Maleviç sanatsal üretiminin erken dönemlerinde doğacı, taklide dayalı bir sanat anlayışından uzaklaşmak amacıyla ikona ve Rus köylü sanatının özelliklerini yansıttığı bir yeni-primitivist üslup yaratmıştır. Bir sonraki adımda fütürizmin hareket ve Kübizmin nesneyi parçalama, biçimsel bileşenlerine ayırma yöntemlerinden yararlandığı bir kübo-fütürist dil yaratmış ve Kübo-Fütürist eserlerinde ikona benzeri bir perspektif kuruluşu ile çok yönlülüğü ve eşzamanlılığı vurgulamıştır.

Eukleides-dışı geometriden doğan dördüncü boyut ve metageometri kavramlarına dayanan süprematist evrede, Maleviç maddenin saf enerji olduğu, bu nedenle hareketin maddenin en içkin özelliği olduğu düşüncesini, kozmik gerçekliğin göstergesi olan hareket unsurunu, geometrik süprematist motiflerin uzayı simgeleyen beyaz zemin üzerinde yaptıkları süzülme etkisi ile ifade etmiştir.

Florenski'nin tersten perspektif kuramı, doğrusal perspektifin ancak Eukleides uzayı ile bağlantılı bir uzam anlayışında mümkün olacağını işaret etmiştir. Şu halde doğrusal perspektifin doğanın evrenin gerçekliği ile bağlantısı yoktur.

Sonuç olarak Maleviç'in tüm sanat yaşamı görünür gerçekliğin dışındaki, ondan bağımsız hakikatin izleğini süren bir ifade biçimine ulaşma çabasıdır ve bu çaba, hakikati Eukleides-dışı kozmik düzende, salt enerjiden oluşan madde ve dört boyutlu hareket kavramında bulan Süprematizmde nihayetlenmiştir.

Florenski'nin tersten perspektife yaklaşımı bu bağlamda Maleviç'i yeni-primitivist eserlerinden, Cézanne etkisinde figür ile yüzeyi birleştirmesine, Süprematizm öncesi denemelerine giriştiği Kübo-Fütürist zamansallığa ve çok parçalılığa ve oradan da Süprematizme taşıyan köprü olarak görülebilir.

Kaynaklar

- Harrison, C.&Wood, P. ed., (1998). *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Oxford.
- Bowl, J., (1976). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, New York.
- Bowness, Alan, (1997). *Modern European Art*, Thames and Hudson, Londra.
- Compton, S. (1976). Malevich's Suprematism-The Higher Intuition, *The Burlington Magazine*, **118**, 881.
- Douglas, C., (1994). *Malevich*, Thames and Hudson, Londra
- Florenski, P., (2001). *Tersten Perspektif*, Metis Yay., İstanbul.
- González, Á.,Marcadé, J-C., Martin, J-H., Petrova, E., (2006). *Kasimir Malevich*, Fundació Caixa Catalunya, Barselona.
- Lipsey, R., (2004). *The Spiritual in Twentieth Century Art*, Dover Pub. New York.
- Malevich, K., (1985). Chapters from an artists' autobiography, (çev. Alan Upchurch), *October*, **34**.
- Malevich, (1990). Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, California.
- Malevich, K., (2003). *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Dover Pub., New York.
- 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.
- Railing, P., (1990). *On Suprematism 34 Drawings*, Artists Bookworks.