

MALEVİCH'İN SİYAH KARE TABLOSUNUN RUS AVANGARDINDAKİ YERİ

Ümran BULUT*

Ebru KAYA**

Özet

Rus avangardının en önemli temsilcilerinden biri olan Rus ressam Kazimir Malevich, (1879-Kiev/1935-Leningard) 1915 yılında katıldığı 0.10 Son Fütürist Sergisi'nde sergilediği "Siyah Kare" isimli tablosu ve ilan ettiği süprematizm akımı ile sanat tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Rus sanatında köklü değişimlere neden olan ve Rus sanatını sanat dünyasında büyük bir güç haline getirmiş olan avangart hareketlerin gerçekleşmesinde Rusya'daki siyasal, toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimlerin büyük ölçüde önemi vardır. Süprematizm bu sanat hareketlerinden beslenerek doğmuş ve saf soyut sanata ulaşmayı hedeflemiştir. Malevich'in 1913 yılında "Güneşe Karşı Zafer" operası için yaptığı tasarımlarla temellerini attığı süprematizm akımının temsili olan "Siyah Kare", anlık bir yaratımın eseri, işlevsel bir tasarım veya basit geometrik bir form olmanın çok ötesinde, içeriğinin kavranması bile uzun bir sanatsal sürecin sonunda gerçekleşen, sezgisel bir yaratı ürünüdür. İçeriğindeki uzay ve hiçlik kavramı ile sonsuzluk, uzay, evren ve insan üzerine düşünmeye sevk eden bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yanında duran fiziksel bir gerçekliğin sanatsal temsili iken; aynı zamanda, sergilenme şekliyle bu yeni gerçekliklerle yıkılmaya mahkûm olan, sanatta dinsel bir inanç gibi katılaşmış gelenekselliğin karşısında duran yeni bir ikondur. Sanatın nesnelere, nesnelere biçimsellikten sıyrılarak hiçliğe ulaşması ve sıfır biçim ile ulaşılan bu saf noktadan yeni soyut bir dünya kurulması bilinciyle yansıtılmış en yoğun duygunun ürünüdür. Düşünülmemeyen ama hissedilebilen soyut evreni, sıfır biçimi temsil eden, nesnesiz resmin öncülerinden olan "Siyah Kare", kendi felsefesi içinde farklı renkler ve versiyonlarla gelişecek olan Süprematizm'in ilk başkaldırı hareketi olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Malevich, Siyah Kare, Süprematizm, Rus avangardı, Rus sanatı

THE PLACE OF MALEVICH'S BLACK SQUARE PAINTING IN RUSSIAN AVANT-GARDE

Abstract

Kazimir Malevich (1879-Kiev/1935 Leningrad), one of the important representatives of Russian avant-garde, has been a milestone in the history of art with his painting called "Black Square" which has been exhibited in 0.10 The Last Futurist Exhibition in 1915, and with the suprematism movement he declared. The political, social and economic changes in Russia have great importance for the occurrence of avant-garde movements that led to radical changes in Russian art and made it powerful in the world of art. Suprematism sprang from those art movements and aimed to reach pure abstract art. "Black Square" which Malevich constructed with the designs he made for "Victory

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, umranbulut@gmail.com

** Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, itakhe@hotmail.com

over The Sun” opera in 1913, is not only beyond a work of art in an instant creation, functional design or simple geometric form but also an output of intuitive creation that even the understanding of its context took place in the end of a long artistic process. Whereas the space, nothingness and eternity concepts within the content are artistic representations of physical reality standing by the thought provoking scientific and technological development; it is also a new icon standing against the petrified traditionalism e.g. religious belief in art, which is doomed to crumble as a result of the new realities and the exhibition style of the painting. It is the artwork of the most intense feeling reflected by the conscious of bringing the art to the nothingness by stripping it off the objects and removing the form from the objects, and building a new abstract world from the pure point reached with zero form. “Black Square”, representing the perceivable but unintelligible abstract universe, representing zero form and as being one of the pioneers of non-object painting, has been the first insurrection movement of suprematism that will flourish with different colors, and versions within its own philosophy.

Keywords: Malevich, Black Square, Suprematism, Russian avant-garde, Russian art

Giriş

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başları Rusya’da siyasi ve ekonomik alanda olduğu kadar sanatsal anlamda da köklü değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. 1757 yılında kurulmuş olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Acar, 2004, s. 147), Rusya’daki bütün sanat hareketlerini kendi oluşturduğu kurallar doğrultusunda denetim altına almış; klasisizm, akademinin temel sanat anlayışı olmuştur. Tarihî konulu resimler başta olmak üzere, portre ve peyzaj ressamlığı ile sınırları çizilmiş olan klasik sanat anlayışı zamanla yerini romantizme ve daha sonra ise öyküsel bir anlayışla aktarılan natüralizme bırakmıştır. 1861 yılında serfliğin¹ kaldırılması, sanayide çalışacak çok sayıda ucuz işçinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Devlet için çalışan sanayi kuruluşlarının bu işçilerin emek gücünü sövmeye dayalı kapitalist girişimleri, sanayicilerin zenginleşmesine ve toplumda etkili yeni bir sınıf oluşmasına yol açmıştır. Bu sanayicilerin Akademi karşıtı sanatçıları desteklemesi, Rus sanatında Akademi dışı hareketlerin güçlenmesini sağlamıştır (Berger, 1974, s. 19-25).

1863 yılında Akademi’ye karşı çıkan sanatçıların kurmuş olduğu “Artel” isimli grup ve bu grubun üyeleri tarafından 1870’te kurulan “Gezici Sergiler Derneği”, sanatı ulusal değerleri yüceltmesi gereken bir araç olarak görmüştür. Sanatın halkın gelişimine ve özgürlüğüne hizmet ettiği ölçüde değerli olduğunu savunmuş ve bu nedenle resimlerini realist bir yaklaşımla yansıtmıştır. Çok sayıda şehirde sergi açan derneğin, sanatın amacını, özünü ve evrenselliğini sorgulaması Rus sanatındaki büyük değişimi hızlandıran süreç olmuştur (Acar, 2004, s. 238-239). Bu sanat grubu ve derneği, avangart olarak nitelendirilmese de Rus avangart sanatına giden yolu açması nedeniyle önemli bir sanat hareketidir.

Rus Avangardı

Rus avangardı, 1890 yılında başlayıp 1930 yılına kadar devam eden, Avrupa sanatından etkilenerek başlayan, ancak zamanla sanatçıların, Avrupa’nın estetik değerlerinden uzaklaşıp kendi sanat anlayışlarını oluşturarak, sanat dünyasında büyük bir güç haline gelmiş olan ilerici sanat hareketlerini tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır.

¹ Sırflik: Köleliğe benzeyen, ama esas olarak Ortaçağ Avrupası’nda feodalizmle birlikte anılan bir özgür olmama (bir nevi yarı esaret) biçimidir. Yaşadıkları süre boyunca, belirli kullanıcılarla onların varislerine bağlı olan serflerin, derebeyine bağlılık aracıyla toprak sahibi efendilerine hizmet etmelerini anlatan bu sistem, aynı zamanda bir otorite ve iktisadi adaptasyon sistemidir (Marshall, 1999, s.650). Rusya’da sırflik bağlamında halk özgür bireyler ve köylülerden oluşmaktaydı. Bu köylülerden bir kısmı toprağa bağlı ama serf olmayan devlet köylüleriydi. Geri kalan köylüler ise özel toprak sahiplerine bağlıydı ve serfti (Acar, 2004, s.186).

Rus avangardının bu güce ulaşmasına yardımcı olan etmenlerin başında, Rusya'daki politik değişimler gelmektedir. 1905 yılında Rusya'da Çarlık yönetimine karşı yapılan devrim ile yükselişe geçen burjuvazi, Rus sanatçıları için engel oluşturmamıştır. Sanatçılar da, burjuvazi için engel oluşturacak sarsıcı veya yüceltici bir sanat anlayışı gütmemişlerdir. Çarlık yönetimi ve bu yönetimin toplumsal baskılarına karşı, sanatçılar ve burjuva sınıfı aynı görüşü benimsemiştir. Her iki grup da yönetimin değişmesi fikrini savunmuştur. Sanatçılar sanatın bireysel ve toplumsal gelişimde önemli rol oynayacağına inanmıştır. Burjuva sınıfı da sanat koruyucusu olarak, sanatçıları desteklemiştir (Berger, 1974, s. 34-35).

Sanat koruyucularının, ekonomik çıkarları nedeniyle Fransa'daki kapitalistlerle kurmuş olduğu ilişkiler Avrupa sanatını Rusya'ya taşımıştır. Paris'ten topladığı eserleri halka ve sanatçılara açık olarak sergileyen sanat koleksiyoncuları, Rus sanatçıların Avrupa sanatı ile tanışmasını sağlamıştır. Rus sanatçılar bu eserleri inceleyerek realizmi sorgulamış ve sanatta Avrupa sanatından yola çıkarak eserler üretmişlerdir (Berger, 1974, s. 25-26). Avrupa sanatının Rus sanatında yorumlanması ile ortaya çıkan ilk akım sembolizm olmuştur (Uzelli, 2002, s. 172). Ancak Rus sanatçıları realizme birbirlerinden farklı görüşlerle karşı çıkmış, aynı görüş altında birleşen sanatçılar farklı sanat grupları oluşturmuş veya farklı görüşlerle bir sanat grubundan diğerine geçerek vermiş oldukları eserlerle Rus sanatında hareketli bir dönemin yaşanmasını sağlamışlardır.

1890'ların başında Petersburg'da kurulan ve 1898'de Sanat Dünyası isimli bir dergi yayınlamaya başlayan Sanat Dünyası Grubu, Petersburg'un "Çizgi Okulu"na; *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabının yazarı, ressam Vasily Kandinsky'nin (1866-1944) dâhil olduğu diğer bir grup olan Mavi Gül Kolonisi de Moskova'nın "Renk Okulu"na bağlı olarak realizme karşı sembolizmi benimsemiştir. Her iki grup da farklı estetik değerlerle hareket etmelerine rağmen ulusal sanat yerine çok uluslu sanat fikrini benimsemişlerdir. Altın Post dergisi, Karo Valesi, Sıpanın Kuyruğu, Gençlik Birliği gibi gruplar Sanat Dünyası'nın deneyiminden doğmuş, farklı görüşlerle sanatı ele almışlardır. Karo Valesi grubu sembolizmi reddederek Fransız modernizmine bağlı kalmış, Gençlik Birliği, sembolizm, cezannizm, kübizm, kütürizm, rayonizm ve soyut sanatta eserler üretmiş; Sıpanın Kuyruğu ise neo-primitivizmle Doğu sanatını yaymayı amaçlamıştır. Bazı sanatçılar Fransa'daki kübizm ile İtalya'daki fütürizm akımının bir araya getiren kübo-fütürizm'i başlatmışlardır (Artun, 2015, s. 34-44).

Sanatçıların sanatta farklı görüşler benimsemesi veya bir sanat akımından diğerine taşınmaları bu süreç içerisinde yeni eserler üretmeleri ve sergi, sanat toplantıları gibi etkinliklerle sanat üzerine yeni fikirler oluşturmaları, sanat kolonilerinin aynı zamanda sanat akademisi işlevi görmesini sağlamıştır.

"Rus sanat kolonileri düşünsel ve siyasal birliklerdir. Sanatın 'üretilmesinden' çok, sanatla ilgili metafizik meselelerle uğraşırlar. Ve ütopyisttirler; devrimci bir dönüşüm sayesinde insanların ideal bir özgürlük çağını başlatacağını hayal ederler. Sanatla siyaset yapmayı değil, sanatın siyasete dönüşmesini savunur. Sanatçıların temel arzusu, sanatın bütün dallarının birleşerek, işbirliği içinde hayatla kaynaşmasını sağlamak olmuştur" (Artun, 2015, s. 40).

Sanatsal etkinlikler, "Dada" benzeri kafe toplantıları, ortaya atılan yeni fikirler, sanat adına yapılan açıklamalar, sanatçıların yeni buluşlarına zemin hazırlamıştır. Alexander Rodchenko (1891-1956) ilk geometrik kompozisyonlarını, bir grup şair ve ressamın; parlak, göz alıcı elbiseler ve boyalı yüzlerle, kiraladıkları salonlarda, geniş bir izleyici kitlesine sanat üzerine düşüncelerini açıklama, şiir okuma ve sergi etkinliklerinden etkilenerek yapmıştır (Becer, 2016, s. 144).

Rus Avangart sanatçıları, Avrupa'nın modern sanat akımlarını tanımış ve bağlantı kurmuş olmalarına rağmen, çalışmalarında akımlardan ziyade Avrupalı sanatçılardan etkilenmişlerdir. Rus sanatçıları; Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Pablo Picasso (1881-1973) ve Henri Matisse (1869-1954) gibi sanatçıların eserlerinden yola çıkarak Avrupa'daki sanat akımlarını kendi devrimci sanat görüşleriyle yeniden yorumlayarak tamamen Rus sanatına özgü yeni oluşumlar haline getirmişlerdir. Kübizm etkisini Rus avangardında cezannizm ve kübo-fütürizm olarak göstermiştir (Artun, 2015, s. 46).

Kübo-fütüristler avangart sanat içerisinde deneysel performanslar sergilemiş, sanata yeni kavramlar kazandırmışlardır. 1913 yılında sahnelenen "Güneşe Karşı Zafer" adlı Fütürist opera, geçmiş zamanların tüm tiyatro anlayışlarını yıkmıştır. Eser sanatçıların türettikleri ve "Zaum" adı verdikleri bir dil ile St. Petersburg'da iki defa sahnelenmiştir. Sahne ve kostüm tasarımı Malevich yapmıştır (Simmen & Kohlhoff, 1999, s. 31).

Kübo-fütürizm sanat alanında deneysel yaklaşımlarını sürdürürken soyut sanat da Rus avangart sanatındaki yerini sağlamlaştırmıştır. İtalyan asıllı Fransız yazar ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) 1913 yılında soyut sanat için söylediği "*Yepyeni bir sanata doğru gidiliyor; edebiyat için müzik neyse, bu sanat, bu güne kadar düşünülmüş resim için o olacak... Arıtılmış resim olacak bu, müziğin arı edebiyat olduğu gibi*" sözleri soyut sanatı, sanatın yeni hareketi olarak görmüş olduğunun göstergesidir (Ragon, 1987, s. 21).

Ancak Rus sanatçıları, nesnelerin dünyasından Avrupalı sanatçılardan çok daha önce kurtulmuş; Paris Okulu sanatçıları 1910 yılı civarında, henüz nesnelerin anatomisi üzerine eğilip kübizmi yaratırken, Rus sanatçıları kübizmin aksine kendisini tüm sınırlandırmalardan yalıtın soyut sanatın gelişmesine ve zenginleşmesine neden olacak ilk adımları atmışlardır. Mikhail Larionov (1881-1964) ve Natalia Goncharova'nın (1881-1962) fütürizm, orfizim ve kübizmi birleştirerek rayonizm adını verdikleri akımla yaptıkları soyut çalışmalar Avrupa'da büyük ilgi görmüştür. Malevich ve soyut sanatın ilk temsilcilerinden Kandinsky de, nesneden arınmış ilk soyut resimlerini bu dönemde oluşturmuşlardır (Ragon, 1987, s. 22-23).

1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte bazı Rus sanatçıları, kendi sanat anlayışlarına uygun sanat eserleri üretmenin yanı sıra; savaşta Rus ordusunu desteklemek için, lubok² adı verilen ve geçmiş yüzyılda kalmış olan baskı tekniğini yeniden canlandırıp modernize ederek, "çağdaş lubok" adı altında resimler yapmışlardır. Hikâyeler, sözlü ifadeler, folklorik değerlerin çizgi roman tarzı bir üslupla anlatıldığı bu *çizgisel* baskılarda sanatçıları bireysel veya birlikte çalışmalar sergilemişlerdir. Vladimir Mayakovsky (1893-1930) düşmanlara karşı alay içerikli çalışmalar yaparken (Norris, 2006, s. 36); Kazimir Malevich (1879-1935) ise, resimlerinde tarlalarda çalışan Rus köylülerini kullanmıştır (Néret, 2003, s. 43).

2 *Lubok: genellikle gravür veya litografik baskı ile yapılmış renkli resimlerdir. Çizgi roman sayfası gibi görüntüleri açıklayan basit metinler eşliğinde yapılan bir dizi resimden oluşan afişe benzer baskılardır. Anlatım dili mizah ve hiciv içeren bu baskılar;17.-19. Yüzyılda Rusya'da okuma yazması iyi olmayan veya gazete alacak parası olmayanlar için haber kaynağı olarak pazarlarda satılmak için yapılmıştır (<https://russiopedia.rt.com/of-russian-origin/lubok/>).*



Resim 1: Çağdaş lubok örneği. (1914). Litografi.32.8x49.5 cm.

Bazı çalışmalarda ise (Resim 1) resimleri Malevich yapmış, yazıları Mayakovsky yazmıştır. Resimdeki çağdaş lubok örneğinde, alt kısımda bulunan yazı Mayakovsky tarafından yazılmıştır. Radziwill'i ele geçirmek için gelen Avusturyalı askerlerin sonlarının serf yabasinda biteceğine dair alaycı bir cümledir. Malevich, bu cümleye uygun bir resimle bu fikri desteklemiştir.

Çarlık sistemine karşı olan sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı esnasında orduya moral sağlamak için sanatlarını kullanmış, 1917 devrimine giden süreçte Sosyalist görüşü benimseyerek Bolşeviklerin yanında yer almış ve devrimi desteklemişlerdir.

Rus avangardının önemli sanatçıları Malevich, Kandinsky ve Vladimir Tatlin'in (1885-1953) sanat anlayışları ve eserleri duygu olarak farklı olmasına rağmen hepsi de sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi derinden etkileyecek güce sahip olduğuna inanmışlardır (Berger,1974,s.34). Siyasetin yanı sıra, sanatta yapılacak devrim niteliğindeki büyük değişikliklerle bütünlüğün sağlanacağına ve halkın refaha ulaşacağına inanmışlardır. Bu nedenle eserlerine daha dinamik ve aydınlık bir hayata dair olan düşüncelerini yansıtmayı amaç edinmişlerdir (Yıldırım, 2011, s. 33).



Resim 2: Malevich, (1912-1913), İnek ve Keman, tuval üzerine yağlıboya, 48.8x25.8 cm., Saint Petersburg, Rus Devlet Müzesi.



Resim 3: Kandinsky, (1913), Kompozisyon VII., tuval üzerine yağlıboya, 302.3x207.7 cm.

Moskova, Tretyakov Galerisi.



Resim 4: Tatlin, (1913), Kadın Model, 143x108 cm., tuval üzerine yağlıboya, Moskova, Tretyakov Galerisi.

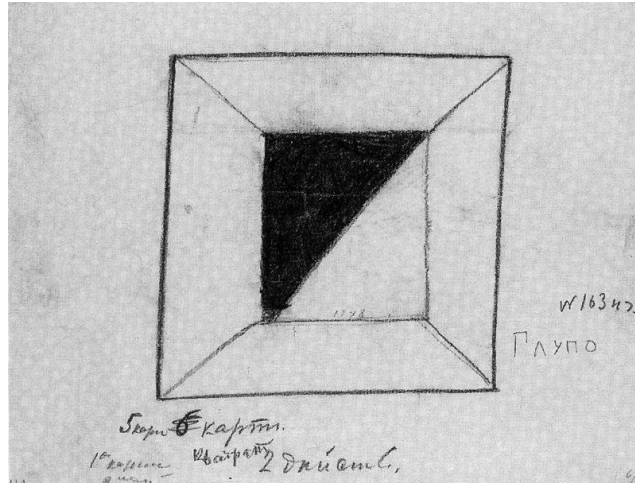
Aynı zaman diliminde Malevich, sentetik kübizmi hatırlatan, belirli bir kurala uymadan parçalanmış, birbiriyle ilgisiz objelerin aralarına yerleştirilmiş yazılardan oluşan resimler yaparken (Resim 2); Kandinsky, soyut sanatın en önemli temsilcisi sayılmasını sağlayan renkli kompozisyonlarını yapmıştır (Resim 3). Tatlin ise, kendisini konstrüktivizme ulaştıracak kübizm yolunda bir süre daha ilerlemiştir (Resim 4). Sanatçılar sanatın ulaşabileceği en uç noktalar için, sürekli değişim öngörmüş ve uygulamışlardır.

Rus avangardı primitivizm, cezannizm, sembolizm, strüktüalizm ve soyut sanat yolunda ilerleyerek 20. yüzyıl sanatını da derinden etkileyecek olan bir birine zıt iki ana akımın doğmasına yol açmıştır. Bunlardan birisi Vladimir Tatlin'in kurucusu olduğu konstrüktivizm, diğeri ise Kazimir Malevich'in kurucusu olduğu süprematizmdir (Artun, 2015, s 46).

Süprematizm

Malevich süprematizm ile ilgili açıklamalarında başlangıç tarihini 1913 yılı olarak belirtir (Malevich, 2013, s.78). “Siyah Kare”nin görüldüğü ilk yer Fütürist şair Aleksei Kruchenykh’in 1886-1968 “Güneşe Karşı Zafer” adlı operasıdır. İki kareden fazla olmayan siyah-beyaz sahne perdesini ve kostümleri tasarlarlarken siyah kareyi oluşturmuştur (Fleming & Honour, 2016, s. 794). Bu opera avangart sanatın tarihi için önemli bir olaydır. Malevich ve arkadaşları geleneksel tiyatronun reddi ile yepyeni bir sunum planlamışlardır. Sözlerini Kruchenykh yazmış, müzikleri Michael Vasilyevich Matyushin (1861-1934) bestelemiş, prelüdünü Viktor Vladimirovich Khlebnikov (1885-1922) yazmıştır (Sarabianov, 1990, s. 166). Opera Vladimir Mayakovski ve Kruchenykh’nin oluşturduğu ve “Zaum” adını verdikleri sözlerin parçalanıp mantık dışı bir biçimde parçaların birleştirilerek yeni kelimeler üretilmesine dayanan dil ile yazılmıştır. Sahne ve kostüm tasarımı ile fütürist bir çalışma olmasına rağmen süprematizm ve nesnesiz sanat yolunda önemli bir adımdır (Lynton, 2004, s. 78).

Malevich ve arkadaşları, Finlandiya’da 1913’te bir manifesto yayınlayarak operanın performansını desteklemişlerdir. İki bölümden oluşan operada ilk bölüm güneşin zapt edilmesini, ikinci bölüm ise güneşe karşı zafer kazanıldıktan sonra yerleşilen Ülke 10’daki yaşamı anlatmaktadır. İlk perdede güneşin cenazesi de sahnelenmiştir. Güçlü insanlar doğaya karşı zafer kazanıp, kendi imparatorluklarını kurmuşlardır. Opera fütürist felsefenin öne sürdüğü biçimde doğanın üstesinden gelen teknolojiyi kutlamıştır. Karakterlerin isimleri “Kötü Niyetli Kişi”, “Cenaze Kaldırıcı” (Resim 6), “Sporcu” gibi kelimelerden seçilmiş, gerçek isim kullanılmamıştır. Malevich’in kostümleri insan vücudunu tamamen ortadan kaldıran, rahat hareket edilmesine izin vermeyen kartonpiyer ve tellerden yapılmıştır. Renkli karnaval kostümlerini anımsatan veya silahlı şövalye gibi görünen kostümlerde siyah- beyaz ve ana- ara renkler kullanılmıştır. Kolları, gövde ve bacakları ayrı renkli parçalardan oluşan kostümlerde tek bir parça vurgulanmıştır. Sahnede yeşil zemin için yeşil, siyah zemin için ise siyah veya beyaz duvarlar tasarlanmıştır. Perde çapraz olarak bölünmüş (Resim 5), siyah-beyaz iki alandan oluşan dörtgen olarak tasarlanmıştır (Simmen & Kohlhoff, 1999, s. 31-33).



Resim 5: Malevich’in “Güneşe Karşı Zafer” operasının 2. Bölüm 5. Sahne için yaptığı tasarım eskizi.



Resim 6: Malevich'in "Güneşe Karşı Zafer" operası için tasarladığı "Cenaze Kaldırıcı" kostümü. 1913, kâğıt üzerine kurşun kalem, 27 x 21 cm, kostümde gövde kare şekliyle oluşmaktadır.

Günümüze ulaşamayan bu dekorun varlığına Malevich'in operanın sahne tasarımını yaptığı dönemden bir yıl sonra henüz "Siyah Kare" sergilenmemişken yazdığı mektuplardan emin olabiliriz. Bu mektuplar "kare"nin Malevich için ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Malevich operanın müziklerini besteleyen Matyushin'e bir mektubunda perdeden bahsederek perde için "Orada bir perde var; benim kullandığım siyah kare, çünkü çok çeşitli materyaller sunuyor." cümlesini kullanmıştır. Bir başka mektupta "Perde siyah bir kareyi temsil ediyor; tüm olasılıkların çekirdeği, geliştikçe korku dolu bir güç alıyor... Zaferin başlangıcını işaret ediyor" (Simmen & Kohlhoff, 1999, s. 35). 1915 yılında operanın tekrar sahnelenmesi gündeme geldiğinde yazdığı bir diğer mektupta ise perde tasarımlarının tekrar kullanılmasını istemiş ve "Bu çizimin (ya da tasarımın) resim için büyük önemi olacak; bilinçsizce yapılmış olan şimdi olağanüstü bir tohum taşıyor." (Harrison, Frascina, & Perry, 1993, s. 236) cümlelerini kullanarak siyah karenin sanatın geleceğinde oynayacağı önemli bir rolün işaretlerini vermiştir. "Siyah Kare" Malevich'in adını "Süprematizm" olarak belirlediği sanat görüşünün başlangıç noktasını oluşturacak olan ilk tasarımıdır. "Güneşe Karşı Zafer" için yaptığı tasarımlar, Malevich'in "Siyah Kare" isimli tabloyu yaratmasındaki temel felsefeye ulaşmasını sağlamıştır.

Malevich, operanın konusu itibarı ile temsil ettiği teknolojik gücü, sahne ve kostümlerini tasarlarken seçtiği geometrik şekiller ve bu şekilleri kullanılma biçimi ile yansıtmıştır. Opera, 20.yy'ın başlarında Avrupa'da başlayan teknolojik ilerlemeler ve makineleşmenin Rusya'daki etkisinin bir göstergesidir. Bilimsel araştırmalar doğa bilimlerinde ve fizik alanında temel değerlendirmelerin yeniden yapılmasına neden olmuştur. Klasik düşünce prensiplerinde değişimler, Rusya'daki bilim topluluğunun yeni araştırma sonuçlarını ve buluşları popülerleştirme çalışmalarının sonucu olarak sanatçılar da bu bilimsel değişim ve gelişimleri eserlerinde yansıtmaya başlamışlardır.

Einstein'ın 1915 yılında öne sürdüğü "Genel Görelilik Kuramı" öncesinde, 1905 yılında nesne-ışık hızı-kütle ilişkisine dayanan çalışmaları sonucunda öne sürdüğü "Özel Görelilik Kuramı" ile mutlak zaman kavramının yıkılması ve zamanın kişiye göre değişken olduğu fikri, uzay ve zaman konusundaki düşünceleri değiştirmiştir (Hawking & Mlodinow, 2015, s. 32-35).

Güneşe Karşı Zafer Opera'sında sadece teknolojinin gücü ve doğaya karşı üstünlüğü vurgulanmamıştır. İkinci bölümde geçmiş, bugün ve gelecek tüm zamanlar bir arada gösterilmektedir. Operada zaman hem ileri hem de geriye doğrudur. Bu Piotr Demianovich Ouspensky'nin (1878-1947) ilkinin 1912

yılında yayımladığı *Tertium Organum* isimli kitabında sözünü ettiği geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir arada bulunduğu, doğrusal değil, uzamsal olan zaman kavrayışına bir referanstır.

Ouspensky'e (1922, s.42-43) göre;

“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.”

Atomun kimyasal çözümlenmesi fiziksel olarak var olan dünyanın çok daha fazlasına sahip olduğu görüşünü ortaya çıkarmıştır. Bu duyularımızın algılayamayacağı yeni gerçekliktir. Zaum dili de bu gerçekliğe göndermedir. Fiziksel duyuların üstüne çıkmayı hedeflemiştir. Malevich'in tasarımları da bu görünen ve bilinen gerçekliğin ötesinde var olan gerçekliği yansıtmaktadır (Crone & Moos, 1991, s. 120).

Ouspensky, *Tertium Organum* kitabında İngiliz yazar Charles Howard Hinton (1853-1907)'un fikirlerine yer vermiştir. Hinton, 1888 yılında yazdığı *Bilimsel Öyküler* kitabında ve 1904 tarihinde yazdığı *Dördüncü Boyut* adlı kitabında zaman, uzay ve hacim kavramları üzerine fikirlerini paylaşmış; hiperhacim kavramını eklemiştir. Hinton'a göre evrende hiçbir şey derinlikten yoksun değildir ve çoklu sayılarda boyutlardan oluşabilen çok sayıda evren vardır (Borges, 2001, s. 9-12).

Ouspensky'nin Hinton'un fikirlerinden yola çıkarak yazdığı kitaplar Rusya'da yeni bir tartışma konusu ortaya çıkarmıştır. Dördüncü boyut kavramı kübist sanatçılar için uzamın kendisi olarak sonsuzluğu ifade etmiştir. Asıl gerçekliğin, görüş algımızın ve bildiğimizin ötesinde olması fikri ile dördüncü boyut kavramı, nesnelere algılanış biçiminin sorgulanmasına neden olmuştur. Süprematizm için ise dördüncü boyut, sonsuzlukla ilgilidir. Özneyi, bulunduğu evren ile birlikte kendi varlığını sorgulamaya iter (Öndin, 2009, s. 53).

Einstein'ın Görelilik Kuramı'na göre bir geometrik düzlem, iki boyutlu uzaya örnektir. Dünyanın yüzeyi iki boyutlu eğik uzaydır. Uzay üç boyutlu, uzay-zaman dört boyutludur (Hawking & Mlodinow, 2015, s.6). Ouspensky'e göre ancak dördüncü boyutta olduğumuzda veya onu hissettiğimizde aslında üç boyut dünyasının hiç var olmadığını, kendi fantezilerimizin yarattığı ve bizi gerçeklikten uzak tutan optik bir yanılsama olduğunu ve sonsuzluğun bir hipotez değil gerçek olduğunu anlayabiliriz (Ouspensky, 1922, s. 111).

Malevich'in, bilimsel ve teknolojik yeniliklerin coşkusu ile hayat bulmuş olan, insanın doğa karşısındaki hızına ve gücüne dayanan, fütürist tarzda hazırlanmış bu opera için yaptığı tüm tasarımlar, o güne kadar bilinen gerçekliklerin sarsılmasına neden olan yeni bilimsel verilerin yansıması gibidir. Bilinenin ötesinde, olasılıklarla dolu bir evren fikri; Malevich'i, sonsuzluk, hiçlik, evren-insan kavramları üzerine düşünmeye sevk etmiş ve sanatında büyük yankılar uyandıracak değişim sürecine girmesine neden olmuştur.

Siyah Kare ve Süprematizm'in İlanı

Malevich 1915 Aralık ayında Petrograd³'daki Nadezdha Dobychina Galerisinde 0.10 Son Fütürist Sergisi'nde 39 adet objektif olmayan eser ve bir manifesto sunmuştur. Bir odanın kesişen iki

3 Petrograd: 1914 yılında Rusya'nın Almanya ile savaşa girilmesinde sonra St. Petersburg'un adı Almanca'ya çok yakın bulunduğu için Rusça (Petro'nun şehri anlamına gelen) Petrograd'a çevrilmiş, 1924'a kadar bu adla anılmıştır.

duvarında dik açılarla ve birbirlerinin üstüne asılmış olan tablolar hem daha önce yapılmamış bir sergileme düzeni hem de daha önce görülmemiş bir orijinallığe sahip olduğu için tüm dikkatleri üzerine çekmiştir (Simmen & Kohlhoff, 1999, s. 44).



Resim 7: 0.10 Son Fütürist Sergisi.

“Bu otuz dokuz eserin sergi kataloğunda numaralandırılması: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” (Yılmaz, 2009, s.269).

Bu tabloların en radikal olanı, siyah yağlı boya ile kaplı, beyaz bir arka plana dayanan kare bir yüzeydir. Ressamın fırça izlerinin belli olduğu, düzensiz bir boyamaya sahip, şablon kullanılmamış ve düzeltme yapılmamış, yüzey düzensizliği ancak yakından inceleme ile anlaşılabilir bir resimdir (Fierna, 1996, s. 30-31). Tuvalin dikdörtgenine doğru eğilen kalemle silikçe çizilmiş hatları, maddeselliğini yitirmiş ve sonsuzlukla birleşmektedir (Fleming & Honour, 2016, s. 795).

Resim aslında geometrik olarak tam bir kare değildir. Sergide “dörtgen” adıyla sergilenmiş olmasına rağmen kenar çizgileri paralellik göstermez. İlk önce koyu alan boyanmış sonra beyaz alan boyanmıştır. Beyaz alanda sanatçının parmak izleri ve beyaz boyanın inceldiği yerlerde yeşil, koyu mavi, gül rengi, kırmızı renkler görünmektedir. Koyu alanda birçok renk bulunmaktadır. Çatlamlar zamanla bazı alanlarda derin açılmaları neden olmuş (Resim 8) ve boya katmanlarının eşitsizliği kendini göstermiştir. Açık mavi, kırmızı, koyu mavi, sarı-yeşil, pembe ve menekşe pigmentleri kaba çatlaktan görülebilir. Bu durum bize resmin yapılmadan önce başka renklerle tüm tuvalin boyanmış olduğunu göstermektedir. Uzmanlar resmin daha önceden yapımı tamamlanıp verniklenmiş bir resmin üzerine, bazı bölgeler beyazla kapatılarak yeniden yapılmış olduğunu söylemiştir. X-ışınları ile yapılan incelemede bir üçgen, dörtgenler ve kesişen çizgiler tespit edilmiştir. Altaki kompozisyon Malevich’in “Dinamik Süprematizm” adını verdiği süprematizm türüne ait bir kompozisyon özelliğine sahiptir (Vikturina & Lukanova, 1990, s. 193-195).



Resim 8: Siyah Kare resminin 2015 yılındaki görünümü (.<https://lifestyle.inquirer.net/213661/russia-finds-2-previously-hidden-layers-in-malevich-painting/>)



Resim 9: Moskova Tretyakov Galerisi'ndeki röntgen incelemesi sonucu ortaya çıkan Kazimir Malevich'in ünlü "Black Square" tablosunun siyah alanının altında bulunan tuvale yapılmış ilk resmin, 18 Kasım 2015 Çarşamba günü Moskova'da düzenlenen basın toplantısında sunulan görüntüsü (Görüntü ve açıklama Lifestyle. INQ resmi sitesinden alınmıştır).

Yapılan detaylı incelemelerde alt tabakada bir de yazı olduğu tespit edilmiştir. "Karanlık bir mağarada savaşan zenciler" anlamına gelen yazı ile 1897 yılında düz siyah bir tuvalin adını "*Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit*" (Gece vakti bir bodrum katında dövüşen zenciler) koyan Fransız yazar ve mizahçı Alphonse Allaise'e gönderme yapıldığı düşünülmektedir (Pereira, 2015).

Tespit edilen eski resim siyah kare fikrinin gelişigüzel bir biçimde anlık bir dürtü ile ortaya çıkmadığının ispatı niteliğindedir. Sanatçının daha önce sergilediği çalışmalarından farklı bir anlayışla oluşturmuş olduğu bu birincil kompozisyon birçok çalışmanın sonucunda "Siyah Kare"ye ulaşıldığının göstergesidir.

"Siyah Kare" Ortodoks halkın geleneklerine uygun olarak ikonaları yerleştirdikleri gibi odanın iki duvarının köşesine diğer çalışmaların merkezinde, diğerlerine göre yüksek bir seviyede hafifçe öne

eğilmiş olarak sergilenmiştir (Néret, 2003, s.49). Yerleştirme planı nedeniyle tüm resimlerin gözü yönlendirdiği resim, sergi salonuna giren izleyicileri orijinalliğinin yanı sıra konumu nedeniyle de şaşırtmıştır. Rus evlerindeki en değerli ikonaların asıldığı yerdir karenin bulunduğu konum. Siyah Kare, öyküselliğin yerine kozmik gerçekliği, nesnelere olabilecek en az sayıda bulunuşu ile sanatsal gerçekliği bir arada sunan bir ikonadır.

“Kare, bir anlamda, daha geleneksel olan kutsal üçgenin yerine geçmiştir. Modernite eski üçgenin içinde kolayca yer almaz, çünkü yaşamı şu an dörtgendir” (Néret, 2003, s. 50). Üçgen geometrik, felsefi ve dinsel bir anlama sahiptir. Üçgen kutsal geometride daire ile kare arasında yer alır. Bir geçiş elemanıdır. Sanatta ise Antik Çağ’dan itibaren mimari yapılarda yer almıştır. Rönesans’ta kompozisyonda altın oran için kullanılmıştır. Felsefede tabandan en üst seviyeye ilerleyen basamaklar bir üçgen yapı ile ifade edilmiştir. Üçgen Hristiyanlık inancında Baba-Oğul ve Kutsal Ruh’u temsil eder. Gelenekselliğe sahiptir. Geleneksel olan sanatın da temsildir. Ancak modernite bu gelenekselliğe sığdıramayacak bir dönemdir. Özü itibarı ile gelişim ve değişimin kendisidir. Bu nedenle geleneksel yapılar ona dar kalıplar olarak gelir ve ihtiyaçlarını karşılamaz. Değişimin yeni ifadeler ihtiyacı olduğu gibi bu yapıyı temsil edecek yeni bir forma da ihtiyacı vardır. “Siyah Kare” sergide konumu itibarı ile üçgenin kutsallığının yerine geçmiş evrenin temsili olmuştur. O, artık sanatın yeni ikonudur.

Malevich, karesini hiçbir şeyin var olmadığını savunan, her şeye şüpheyle bakan, nihilist bir yaklaşımla oluşturmamıştır. Kare bir doruk noktasıdır (Néret, 2003, s. 50). Kare, nesnelere onları tanımlayan biçimsellikten kurtararak sıfır noktasına ulaşmak amacıyla yapılmış, geometrik soyutlamanın en saf hali ve başlangıç noktasıdır. Akademik ve materyalizme karşı bir duruş, nesnelci olmayan sanatın başlangıç sembolüdür. Geleneksel forma karşı ikonaklazma olan saf bir yaratımdır.

Malevich için “Siyah Kare”, sezgisel bir yaratı ürünüdür. Siyah Kare’nin içeriğinin kavranması güç ve vakit alan bir süreç olmuştur. Öğrencisi ve çalışma arkadaşı Anna Leporskaya, Malevich’in bu süreç içerisinde yarattığı eserin anlamını ve önemini düşünmekten yiyemediğini, içemediğini, uyuyamadığını dile getirmiştir (Simmen & Kohlhoff, 1999, s. 46).

Malevich, (2013, s. 79-82) bu konudaki düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Sergilemiş olduğum “boş bir kare” değil, nesnesizliğin hissiyatıydı... Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare=hisseyat, beyaz zemin= bu hissiyatın ötesindeki boşluk... Süprematist kare ve buradan gelişmekteki biçimler yerlilerin, bileşimlerinde, süslemeleri değil ritim duygusunu sergileyen, ilkel sembollerine (simgelerine)benzetilebilir....Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır.”

Malevich’in “Siyah Kare” resmini bir simge olarak gördüğünü cenazesi için seçtiği afiş göstermektedir. Cenaze odası aynı tarzda resimlerle donatılmış ve yatağın başına “Siyah Kare” yerleştirilmiştir (Fierna,1996, s. 31).

“0.10 Son Fütürist Sergi” dokuz katılımcıya sahiptir. Malevich’in sıfırın ötesine geçişe olan inancı - yaratıcı “hiçbir şey” - dokuz katılımcıya ait olan ‘0.10’ da, serginin adını yansıtmaktadır. Gösterinin amacı, fütürist deneyimin sonunu işaretlemektir. Ancak Malevich çok daha önceden değişimi **planlamış ve sergide süprematist manifesto**⁴ ile eserlerini sergilemiştir. Her şeyi sıfıra götürmeye

⁴ Süprematist Manifesto: 0.10 Son Fütürist Sergi ile birlikte Malevich, “Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e: Yeni Resimsel Gerçekçilik” adında bir bildiri yayımlamıştır. Bildiride, neden süprematizme ihtiyaç olduğunu, sanat eserlerini nasıl biçimden kurtar-

karar verdikleri için serginin adını bu şekilde koymuşlardır ancak Malevich sergiye katkıda bulunmayarak kendi sanat görüşünü açıklamıştır. “*Kendimi feda ettim. Sıfırdaki delikten ilk önce atladım*” sözleriyle sıfırın ötesine geçişini ifade etmiştir (Aiello,2005,s.35). Malevich’in bu tavrı Tatlin ile aralarında gerilim yaratmıştır. Sanatın toplumsal amaca hizmet etmesi gerektiğine inanan fütüristler ve konstrüktivistler için bu kabul edilemez bir tavidir. Çalışmalar ayrı odalarda sergilenir ve Tatlin kendi çalışmalarının olduğu odanın kapısına “Profesyonel Sanatçılar Sergisi” yazarak Malevich’i protesto eder. Ancak sergi Tatlin’in konstrüktivizm, Malevich’in ise süprematizm akımını doğurmalarını sağlar. Sanatın işlevi konusunda yolları tamamen ayrılmıştır (Artun, 2015, s. 52).

Malevich’in yeni akımı, insan algısının ötesindeki soyut evreni temsil etmektedir. ‘hiçbir şey’ ‘her şey’ ile bütünleşmiştir. Uzaysal gerçekliğin yansıtıldığı bu saf sanat, sanatta ulaşılabilecek en yüksek değerdir. Malevich bu nedenle akımını, Latince “en üst, en yüce” anlamına gelen “supreme” sözcüğünden türettiği ve Rusça karşılığı bulunmayan “Süprematizm” terimi ile adlandırmıştır. Sanat bu yüceliğe ulaştıkça, nesnelere bizim üç boyutlu dünyamızdaki algılanımlarından kurtularak, zamanın sınırsızlığı içerisinde yükselerek, hiçliğe ulaşmıştır. Nesnelere hiçlikte yok olması biçimin sıfırlanması tamamen yok olmaya değil, yeniden doğmaya işaret eder. Dünya bu hiçliğin kabul edilmesi ile bu hiçlikten yeniden kurulabilir.

Malevich’in 1927 tarihinde bulunan 1914-1915 yazdığı düşünülen el yazılarında evren-sanat -sanatçı ilişkisi konusunda fikirlerini dile getirmiştir. Bu yazılarda Ouspensky’nin bahsettiği dördüncü boyut kavramının Malevich tarafından nasıl yorumlandığı görülmektedir.

“Sonsuz evren bana görünmeyende yer alıyor... Giz ortaya serilmiş bir gerçeklik olarak duruyor ve her gerçeklik sonsuz olarak çeşitli çok şekilli... Sanatçı evreni keşfeder ve onu insana sunar... Sanatçı evreni başka türlü görmüyorsa, bu görüş sadece onun görüşü değilse (çünkü onun gördüğü başkalarının görüşüne benzemez) yaratış nedir ki” (Batur, 1997, s. 196-197).

Malevich, Nesnesiz Dünya “Suprematizm Manifestosu” kitabında süprematizmin sanata ve sanatçıya yeni bir yol sunmasından bahsederken de uzay kavramına değinmiştir. Malevich (2013, s. 92) “*Süprematizm, yaratıcı sanata yeni olanaklar doğurdu; çünkü sözüm ona “pratik tasavvurların” terk edilmesi sayesinde, tuvalde sunulan plastik bir his uzaya taşınabilir. Sanatçı (ressam) artık, tuvale (resim düzlemine) bağlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden uzaya aktarabilir”*

Malevich dördüncü boyutun üstüne beşinci boyut dediği bir kavramı öne sürer. “Ekonomik yol”. Saf eylem biçimini yakalamak için bu yola ihtiyaç vardır (Harrison & Wood, 2011, s.330). Resmin özüne ulaşmak için resimdeki nesnelere en yalın haliyle kullanılması gerekmektedir.

Malevich’e (2013, s.80) göre; “*Süprematizm sanatın yeniden keşfedilmesidir. Zamanın akışı içinde nesnelere birikimi ile karartılmış arı sanatın keşfidir.*” Malevich’in nesnesiz dünyası sanatı tüm yüklerinden arındırır. Geçmiş zamanların kurallarını, sanata yön veren dini, siyasi yapıları, her türlü dış etkiyi sanattan uzaklaştırarak, sanatçının sezgileri ile arı sanata yönelmesi gerektiğini savunur. Sanatı geçmişten, kiliseden ve devletin egemenliğinden kurtaran, eski sistemleri yıkan ve yok eden ile yeni sanatın saflığı üstlenilir.

Malevich tüm sanatçıların ve sanatların aynı noktaya ulaşması gerektiği fikrindedir. Tiyatro sanatının da konstrüktivist anlayışla bir yere varamayacağını, tıpkı resim gibi empresyonizm, cezannizm, kübizm, fütürizm yollarından ilerleyerek nihai sona süprematizme ulaşması gerektiği fikrindedir.

diğini, sanatı nasıl özgürleştirdiğini anlatmıştır. Realizm, kübizm ve fütürizm gibi akımların sanat için artık yetersiz olduğunu dile getirerek eleştirmiş, süprematizme nasıl ulaştığını anlatmıştır.

Konstrüktivizmi sadece yararcılığı gözeten sanatsal açıdan hiç bir eser üretmeyen bir anlayış olarak değerlendirir (Harrison & Wood, 2011, s. 543-544). Malevich'e (2013, s.77) göre; *“Akademik natüralizm, Empresyonist, Cezanne'cı, Kübist natüralizm vb,- bunların tümü bir açıdan, bir sanat eserinin asıl değerini hiçbir bakımdan belirlemeyen, diyalektik yöntemlerden daha fazlası değildir.”*

Malevich, Fütüristlerin hız aracılığı ile sanatta yeni bir yol açmış olduğunu, modern yaşama uygun olarak, sanatçıların doğa ve nesnelere yeni ilişkiler kurmasını sağladığını ancak konudan vazgeçemedikleri için, sanatlarının saf resmi yaratmaktan uzak olduklarını ve sadece gerçek sanata ulaşma yolunda bir adım olduğunu düşünmektedir. Fütüristlerin, sezgiyi bilinçaltı ilan etmelerine ve aklın yetkinliğini yıkmalarına rağmen, resimlerinde sezginin bilinçaltı biçimleri yerine akla ait görünen dünyanın biçimlerini, biçimsizleştirerek kullanmalarıyla bir amaca hizmet etmekten kurtulamadıklarını düşünmektedir. Kübistler ise sanatın özünü, duygusunu ve amacını nesnede arayarak gereksiz bir yaklaşım içinde kalmışlardır (Harrison & Wood, 2011, s. 202-206).

Malevich'in süprematist anlayışı, kübist ve fütürist anlayıştan ilerleyerek sanattaki saflığa ulaşmayı hedeflemektedir. Nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsız sayılmalı, resimler gerçek dünyanın görülerinden farklı olmalı, sezgi ve hislere dayanmalıdır. Hissin olabildiğince bütünsel ifadesini veren ve nesnelere bilinen görüntülerini göz ardı eden araç temsil için en uygun olandır. Sanatçı ancak, kendisini görünenin bilindik algısından soyutlayarak, aklın somutlaştırma çabasından kurtararak, bilincinin duygularını somutlaştırmasına izin vermeden, bağımsız duygularıyla resmettiği eserle süprematist değere ulaşabilir (Antmen, 2013, s. 90). Malevich, (2013, s. 39) *“Eğer sanat eserlerinin bilinçaltı (veya bilinç üstü)düzeyindeki zihinlerimizin yaratıları olduğunu savunmak mümkünse, bizler bu bilinçaltı düzeyindeki zihnin, bilinç düzeyinde olanından daha da yanılmaz olduğunu kabul etmek zorundayız”* şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. Malevich için *“Siyah Kare”* bir başkaldırıdır. *“Yoldaşlar, ortaya çıkın, kendinizi nesnelere zulmünden kurtarın”* sözleri nesnesiz dünyaya bir davettir (Néret, 2003, s. 7). (Malevich'e (2013, s. 82) göre; *“Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır”* Malevich için *“Siyah Kare”* süprematizm için yolun başıdır. Farklı deneyimlemelerle gelişerek kendi içinde nesnesizliğin yeni sanatını oluşturacaktır Karenin ardından dairenin, üçgenin, karenin yan yana geldiği ancak iki eşit renkle dengelenmiş biçim dizileri geliştirmiştir. Daha dinamik ve karmaşık kompozisyonlar yaratmıştır (Fleming & Honour, 2016, s. 795). Süprematizm sadece nesnelere ilgilenmemiştir. Süprematizm rengin de geliştiği bir sistemdir. Karenin dışındaki beyaz alan uzayı, siyah ise hiçliği temsil etmektedir. Süprematizm kare ile bu hiçlikten doğmuştur. Ancak renk süprematizm içinde kendi evrimini geçirmelidir. Malevich 1919 yılındaki Moskova 10. Devlet Sergisi için hazırlanmış olan katalogta süprematizm içinde rengin gelişiminin gerekliliğine değinmiştir.

“Saf renklerden oluşan, rengin talep ettiği şeye dayanan yeni çerçevelerin yaratılması gerektiğini ve o rengin de sırası gelince, resimsel karşımı bağımsız bir birliğe, içinde hem kolektif bir ortam içindeki birey hem de bireysel olarak bağımsız olacağı bir yapıya geçirmesi gerektiğini anladım... Gördüğümüz her şey düzlem ve hacme dönüşmüş renk kütesinden ortaya çıktı. ...sanatçının da renk kütlelerini dönüştürmesi ve sanatsal sistem yaratması gerekir; ama küçük zarif gül resimleri resmetmemelidir; çünkü bütün bunlar tekrar yaşamı işaret eden ölü temsil olacaktır...” (Harrison & Wood, 2011, s. 326).

Süprematizm, evrenin temeline dayanarak o noktadan hareketle tüm nesnelere saran ve yanıltıcı olan görüntülerin reddedilmesidir. Süprematist resimde kullanılan geometrik şekiller evrenin varlığının prototipi niteliğindedir. Her şeyin başlangıcı boşluktur. Evrenin içinde, sonsuz uzayda var olan

karanlıktır. “Siyah Kare” yaratılışın başlangıç noktasıdır. Her şeyin başladığı andır. Süprematizm içinde kareden hareketle farklı geometrik soyutlamalarla yeni bir evren oluşturulmuştur. Çeşitli renk ve ebatta farklı renklerde geometrik nesnelerin farklı kombinasyonları ile bağımsız ancak iç uyuma sahip, dengeli kompozisyonlara gidilen bir süreç başlamıştır.

Süprematizm İçin Görüşler

Malevich, *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu* kitabında eserin sergilenmesi sonrası halkın ve eleştirmenlerin, “*Sanata dair sevdiğimiz her şey yitirilmiştir. Hepimiz çöldeyiz... Önümüzdeki, beyaz zeminde siyah bir kareden başka bir şey değil!*” sözleriyle gösterdikleri tepkiyi dile getirerek “*Kare, eleştirmenlere ve halka anlaşılabilir ve tehlikeli göründü... Ve bu, tabii ki, bekleniyordu... Nesnesiz sanatın doruklarına tırmanmak çetin ve ıstıraplıdır... Fakat yine de tatmin edicidir.*” sözleriyle geçmişe bağlı fikirlerin yeni oluşumlar karşısında yaşadığı ilk şaşkınlığı dile getirmiştir (Malevich, 2013, s. 78-79). Alışlagelmiş sanat eserlerinin çok ötesinde olan bu yalın ve çarpıcı kare sergiye gelen insanlar için anlaşılabilir bir form olmuştur. Görmeye alışılmış resimlerin karşısında, bilindiğinden karşısında duyulan rahatlık hissinden ötürü oluşan güvenli alan burada saldırıya uğramış; alışılan ve hoşlanılan her şeyin kaybolması durumu söz konusu olduğu için tedirginlik yaratan, sorgulanan, zihnin sınırlarını zorlayan tehlikeli bir formla karşı karşıya kalmışlardır.

Malevich’e (2013, s. 80) göre;

“Bana öyle geliyor ki, eleştirmenler ve halka göre, Raphael’in, Rubens’in, Rembrandt’ın vs. resimleri, gerçek değerini- onu var eden hissiyatı örten, sayısız nesneden meydana gelen bir kümeden başka bir şey değildi. Nesnel temsilin virtüözlüğü takdir edilen tek şeydi. Eğer büyük ustaların eserlerinden, içerisinde ifade edilen hisleri- yani gerçek sanatsal değerini- çekip çıkarmak ve bunu örtbas etmek mümkün olsaydı, halk, eleştirmenler ve sanat uzmanlarıyla birlikte, bunu asla gözden kaçırmazdı. Aslında, tam da bu sebepten, karemin halka anlamsız görünmüş olması tuhaf değildi.”

Sanatçı Alexandre Benois’in (1870-1960) Malevich’in sergisi karşısındaki ilk eleştirisi, afişler için harcanan kâğıtlara yazık olduğu yönündedir. Malevich’in Siyah Kare’yi astığı ikona konumu için de “*Bu şüphesiz Fütürist beylerin Madonnalara ve utanmaz Venüslere alternatif olarak sundukları bir ikon... Siyah Kare basit bir mücadele değil, bir küfürdür.*” (Sharp, 1992, s. 42) sözlerini kullanarak, Siyah Kare’yi sanat eseri olarak görmediğini açıkça belirtmiştir. Malevich, Benois’in eleştirilerine siyah kare için “*Çerçevesiz çıplak bir ikon (cebim gibi), zamanın ikonu... Ama sana benzememedeki iyi şansım bana daha da ileri gitme gücü veriyor.*” sözleriyle yanıt vermiş, asla siyah karenin sunduklarından faydalanamayacağını başkalaşımı anlayamayacağını dile getirmiştir (Néret, 2003, s. 49). Malevich’e göre, bu resim “*çerçevesiz tamamen çıplak bir simge*”dir. Herhangi bir nesneyi veya doğayı yansıtmayan veya atıf yapılmayan evrensel bir imgedir. 17. yüzyıl düşünürlerinden John Locke’un doğuştan boş bir levha gibi olup zamanla deneyimlerle ve öğrenilenlerle dolan insan zihnini benzettiği “*tabula rasa*” gibidir.” Resmin sıfır noktası” en temel bileşenlerine indirgenmiş bir görüntü, ressamın elinin damgası dışında hiçbir şey taşımayan boş bir form. Resim tarihi için bir sınırdır ve resim tarihi bunun üzerine yeniden yazılabilir. Rus Fütürist şair Velimir Khlebnikov (1885-1922) bunu algısal olarak “*Zamanın Yüzü*” olarak adlandırmıştır (Fierna, 1996, s. 30-31).

Sonuç

Süprematizm akımının başlangıç noktası olan “Siyah Kare” tablosu, Kazimir Malevich’in, sanata ve sanatsal yaratıcılığa dair fikirlerinin temsili niteliğindedir. Sanatın taklitten uzak, geleneksellik zincirinden kurtulması gerektiğini düşünen Rus avangartları içerisinde; sanatı nesnelere pratik gerçekliğinden kurtararak, soyutun en saf haline ulaştırmayı başaran kişi Malevich’dir. “Siyah Kare” bu arılaştırılmış sanatın başlangıç noktasını temsil eden, yeni bir sanatsal inancı savunan ve özü maneviyata dayanan bir sanat ikonudur. “Siyah Kare” sadece nesnelere biçimsellikten kurtulup, hiçliğe ulaşmasından doğmamış; hiçbir şey ile her şeyin, saf duyular ile sanatçının sezgilerinin bütünleşmesinden doğmuş ve sezgisel bilinçle yaratılmıştır. Bu bilinci besleyen, insanın algısının ötesindeki soyut evrene uzaysal gerçekliğin yansıtıldığı kozmik bilinçtir. Malevich’in sanatında bu noktaya gelmesi tesadüfi veya anlık bir dürtü ile gerçekleşmemiştir. Siyah Kare, sergilendiği 1915 yılından önce 1913 yılında Malevich’in çalışmalarında yer almış, simgesel bir değer kazanmıştır. Kozmik bilinçle şekillenen sanatsal bilinç kendini ilk kez, “Güneşe Karşı Zafer” operasında perde ve kostüm tasarımında göstermiştir. Bilimsel yenilikler sonucu zamansal gerçeklik ve uzay kavramları konusunda değişen fikirler ve Hinton’un dördüncü boyut teorisi ile asıl gerçekliğin görüş algımızın ve bildiğimizin ötesinde olması, boyutlar arası algılanış farklılıkları fikri, nesnelere bulduğumuz düzlemde algılanış biçiminin sorgulanmasına neden olmuştur. Siyah kare, Malevich’in bilimsel yenilikler sonucu, sonsuzluk, hiçlik, evren-insan kavramları üzerine düşünmesiyle, bulunduğu evren ile birlikte özne olarak kendi varlığını sorgulamasıyla ulaştığı kozmik bilincin sanata yansımalarıdır. Malevich için geometri, bilimin sanata yansımada kullanılacak en arı dil olmuştur. 1913-1915 yılları arasındaki süreçte kareyi geometrik bir şekil olmanın ötesine taşıyacak sanat felsefesine ulaşmıştır. Ulaşılan bu felsefe ile dördüncü boyut farkındalığıyla şekillenen sanatsal bilincin, sanatı ulaşılabilir en üst düzeye, duyularımızın algılayamayacağı yeni gerçekliğe taşınmasını amaçlayarak, modern sanata da yön vermiştir.

Kaynakça

- Acar, K. (2004). *Başlangıçtan 1917 Bolşevik Devrimine Kadar Rusya Tarihi*. (1.Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Aiello, T. (2005). Head-First Through the Hole in the Zero: Malevich’s Suprematism, Khlebnikov’s Futurism, and the Development of a Deconstructive Aesthetic, 1908-1919. *Emaj Art Journal*.(1) 3.1-3.16. Retrived March, 28, 2019 from <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/thomasaaiello.pdf>
- Antmen, A. (2013). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*. (5. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2015). *Sanatın İktidarı- 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik*. (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Becer, E. (2016). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. (3. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1974). *Sanat ve Devrim*. (1.Baskı). (Çev. B. Berker). İstanbul: Yankı Yayınları.
- Borges, J. L. (2001). Önsöz. *Bilimsel öyküler Charles Howard Hinton*. (1. Baskı) içinde (9-12). (Çev. M. Yayıncıoğlu). Ankara: Dost Kitabevi.

- Crone, R., & Moos, D. (1991). *Kazimir Malevich The Climax Of Disclosure*. (1st ed.). London: Reaction Books
- Fierna, J. M. (1996). *Malevich (Great Modern Masters)*. (1st ed.). (Çev. A. Curotto). Newyork: Harry N. Abrams.
- Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (1. Baskı). (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Harrison, C., Frascina, F., & Perry, G. (1993). *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. (1st ed.). London: Yale University Press.
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (1. Baskı). (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hawking, S., & Mlodinow, L. (2015). *Zamanın Daha Kısa Tarihi*. (14. Baskı). (Çev. S. Ögünç). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (3. Baskı). (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Malevich, K. (2013). *Nesnesiz Dünya "Suprematizm Manifestosu"*. (Çev. F. C. Tapan). İstanbul: Dedalus.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Néret, G. (2003). *Kazimir Malevich and Suprematism*. Köln: Taschen.
- Norris, S. M. (2003). Petersburg Patriotism in 1812: Lubok Artists and Russian National Identity. *Miami University Symposium: "Imagining St. Petersburg"*. (1-48). Retrived April, 12, 2019, from <http://www.cas.miamioh.edu/havighurstcenter/papers/norris.pdf>
- Ouspensky, P. D. (1922), *Tertium Organum or the Third Canon of Thought and A Key to the Enigmas of the World*. (2. Baskı). (N. Bessaraboff & C. Bragdon. Trans.). New York: Alfred A. Knopf Mcmxxii.
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*. (1. Baskı). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları
- Pereira, L. (2015). *A Newly Discovered Secret in Kazimir Malevich Piece Black Square*. Retrieved March, 28, 2019 from <https://www.widewalls.ch/kazimir-malevich-black-square-racist-note/>
- Ragon, M. (1987). *Modern Sanat*. (1. Baskı). (Çev. V. Kanetti). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sarabianov, D. (1990). Kazimir Malevich And His Art. In J. D'Andrea, (Ed.) *The Kazimir Malevich 1879-1935*. (pp.164-168). (John E. Bowl, Trans.). (1st ed.). California: The Armand Hammer Museum Of Art And Kultural Center.
- Sharp, J. A. (1992). The Critical Reception of the 0.10 Exhibition Malevich and Benua. *In The The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-garde (1915-1932)*. (1st ed.). (38-52). New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

- Simmen, J., & Kohlhoff, K. (1999). *Kasimir Malevich Life and Work*. (1st ed.). Germany: Konemann
- Uzelli, G. (2002). *XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları 4359, Edebiyat Fakültesi Yayınları 3429
- Vikturina, M., & Lukanova, A. (1990). A Study Of Technique Ten Paintings By Malevich İn The Tretyakov Gallery. İn J. D'Andrea, (Ed.) *The Kazimir Malevich 1879-1935*. (pp.187-197). (John E. Bowl, Trans.). (1st ed.). California: The Armand Hammer Museum Of Art And Kultural Center.
- Yıldırım, S. (2011). Devrim Sonrası “İlk Sovyet Modası'nın” Oluşturulmasına Popova ve Stepanova'nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi. *Yedi, Deü Gsf Dergisi*, (6). 31-39. 11 Kasım 2018. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203713>
- Yılmaz, E.(2009). *Mondrian Ve Maleviç'in Sanatında Metafizik Ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Görsel Kaynakça

Resim 1: Néret, 2003,s.43

Resim 2: Néret, 2003,s.45

Resim 3: <https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php>

Resim 4: https://en.wikiquote.org/wiki/Vladimir_Tatlin#/media/File:Female_Model_by_Vladimir_Tatlin_1913.jpg

Resim 5: Simmen & Kohlhoff, 1999, s. 35

Resim6: Yılmaz, 2009,s. 244

Resim 7: <https://www.artsy.net/artwork/010-the-last-futurist-exhibition-of-painting>

Resim 8: <https://lifestyle.inquirer.net/213661/russia-finds-2-previously-hidden-layers-in-malevich-painting/>

Resim 9: <https://lifestyle.inquirer.net/213661/russia-finds-2-previously-hidden-layers-in-malevich-painting/>