



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 51, Nisan 2021, s. 410-431

ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.49983>

Prof. Neslihan Özgenç ERDOĞDU

Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü Öğretim
Üyesi, nozgenic@sakarya.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe BOZDURGUT

Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü Öğretim
Üyesi, onucak@sakarya.edu.tr

Esna HACIOĞLU

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi,
esnahacioglu@gmail.com

MALEVİCH'İN GEOMETRİK SOYUTLAMALARINDAKİ İKONOKLAST TAVRIN AMERİKAN SOYUT SANATINDA ALAN RESMİYLE İLİŞKİSİ

Özet

Modern sanatın nihai yönelimi olan non-figüratif ifadenin ve sanatta duysal ilgilerden arındırılan geometrik soyutlamanın son noktası olarak soyut sanat, nesnel dünyanın temsilinden uzaklaşarak temellerini duygu ya da his'e dayandırır. Bu açıdan bakıldığında, Rus Avangartlarından Malevich'in Siyah Kare'si de soyutlamanın soyuta yöneldiği noktada ikonoklast bir tavır sergilemektedir. Peşi sıra gelişen geometrik soyutlamacı hareketler, bir taraftan metafizik bir hakikat düzleminde, diğer taraftan da sanatın hayattan ayrıldığı bir noktada yer alırlar. Malevich'in his'se dayalı bu tavrı, Rothko ve Newman ile sanatın hayata yabancılaşması açısından ve teolojik bir mistisizme sahip olmaları açısından bir kesişme söz konusudur. Bu bağlamda, Geometrik Soyutlama ve Alan Resmi aşkın bir anlatımın aracı olmalarıyla benzerlik gösterirler ve toplumsal olana yabancılaşan tavırlarıyla ideolojiden ve her türlü toplumsal temsilden uzaklaşan, hissi bir yaklaşıma sahiptirler.

Bu çalışmada amaçlanan; farklı kültürel ve ideolojik bağlamlara sahip Rus Süprematistlerinden Malevich ve Amerikan Soyut sanatçılarından Alan Resmi bağlamında Rothko ve Newman'ın eserleri karşılaştırmalı olarak incelemek ve soyut yönelimlerinde otoritenin yarattığı nesnel dünyasını ve göstergeler sistemini aşma amaçlarındaki benzerlik ve farklılıkları tespit etmektir.

Anahtar kelimeler: Geometrik Soyutlama, Soyut, Alan Resmi, Süprematizm, Metafizik, Post-ikona

CORRELATIONS BETWEEN MALEVICH'S ICONOCLAST MANNERED GEOMETRIC ABSTRACTIONS AND COLOR FIELD PAINTINGS IN AMERICAN ABSTRACT ART

Abstract

Abstract art as a final result of geometrical abstraction which is decontaminated from sensorial attachments in art and non-figurative manner as a final tendency of modern art, is based on emotions or spirituality by diminishing from representation of objective world. When viewed from this aspect, a Russian Avant-gardist Malevich's Black Square is exposing an iconoclast manner herein intention of abstraction to transcendental. The abstraction movements in art developing one after another take place on one hand in a metaphysical truth base and on the other hand at a point where art is withdrawn from life. Malevich's manner that based on transcendental and emotions has intersection points with Rothko's and Newmans's arts in terms of art become alienated from life and have identic theological mysticism.

In this context Geometrical Abstraction and Color Field Painting has similarities by means of transcendental expression mediums. They have transcendental manners originated from common approaches such as their manners towards alienation to social awareness, becoming distant to any kind of social representation and ideologies.

This research is aimed to comparative analyze the works of American abstract painters Rothko and Newman in context of Color Field Painting and Russian Suprematist Malevich that have different ideological and cultural contexts and determine the differences and similarities between their aims of going beyond indication systems and world of things/objects which are the creations of authority on their intention to abstract art.

Keywords: Geometrical Abstraction, Abstraction, Color Field Painting, Suprematism, Metaphysic, Post-Icon

GİRİŞ

Soyut kavramı; duyularımızda algılayamadığımız nesnelerin varlığını tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Somut kavramı ise, duyular aracılığı algılanan, kelime anlamı bir kavrama karşılık gelen nesnelerin varlığını tanımlar (**TDK**). Bu iki kavram sanat alanında dönemsel düşünce yapılarıyla bağlantılı olarak anlaşılmiş ve yaratım/temsil alanında yansıma bulmuştur.

Evreni kavrama yetisi olarak da değerlendirebileceğimiz soyut kavramı, birçok duygunun veya tanımlanamayan olguların algılanmasında rol oynar. Bilinç ile bağıntılı gelişen soyut düşünme, insanın kendini var etme çabasıyla birlikte belki de varoluşuna dair ilk sorusuna verdiği cevapla başlamıştır. Birey, bu sayede bilinmezliğin getirdiği soyut dünyaya karşı acizliğini de nesnelere dünyasının bilindik varlığıyla anlamlı kılar. Böylelikle nesnelere ve hatta semboller dünyası, Avrupa sanatında Ortaçağ'dan itibaren soyut kavramlar dünyasını yansıtan ve görünür kılan bir işleve sahip olmuştur.

Sanat da, nesnelere dünyasını ve nesnelere temsiline görünür kılmak adına yüzyıllar boyunca soyutun karşısına somutu koyarak dönemsel sosyo-ekonomik ihtiyaçlara bağlı işlevsellikle kendini var etme çabası içinde olmuştur. Sanat aracılığı ile, soyut olan, nesnelere dünyasında somutlaştırırken dinin, ideolojilerin, kültür endüstrisinin aracısı olarak da ifade bulmuş; süreç içerisinde kurumsal bir yapıya dönüşmüştür.

Soyut biçimin sanatta karşılık bulması, hem bu kurumsal kanona karşı gelme hem de nesnelere dünyanın temsiline kopma ile mümkün olmuştur. 19. Yüzyıl romantiklerinin özneliği ön plana çıkarmasıyla başlatılabilecek bu kopuş, objektif-natüralist evren kavrayışına ve mutlak hakikat kabulüne karşı gelerek kendini var eden modern sanatın, sübjektif-idealist bir evren yaratma üzerine kurduğu ütopyasında belirgin hale gelmiştir. Romantik sanatla birlikte, Modern Hayatın Ressamında Baudelaire'in Delacroix üzerinden ifade ettiği üzere sanat, içeriğini sadece teknik üzerinden yansıtmıştır. Dolayısıyla biçim ve içerik arasında oluşan birlik, konudan ziyade çizgi ve renk gibi plastik unsurlarla yakalanmıştır. Yine Baudelaire iki sanatsal ifadeden bahseder ki bu ifadesi soyutlamanın da iki yönünü vurgulayacaktır. Bunlardan bir tanesi filozofcadır ve çizgiseldir. "Katıksız desenciler birer filozoftur, doğanın cevherini damıttırlar. Koloristler destan şairidir" (Baudelaire, 2014:105). Bu ifade dilin ve ifadenin altındaki kurucu grameri çözmek gibidir. Diğeri ise, Delacroix'i örnekleyerek anlatır, renkçidir ve şiirseldir. "İdealine her zaman sadık kalan Delacroix ise, kendisi bilmese de, çoğunlukla resmin şairidir" (Baudelaire, 2014:112). Rengin frekanssal melodisi ve titreşimi, aynı zamanda kompozisyondaki duygu geçişlerine vurgu yaparken, plastik bütünlüğü ve armoniyi de kurar. Bu iki farklı yaklaşım bu çalışmada ele alınacak olan sanatçılar arasındaki nüansları da anlayabilmek için bir dayanak noktası olacaktır ve romantizmle başlatılabilecek modern sanatta non-figüratif, soyutlamacı çözümler süreci, hem formel hem de kavramsal soyutlamalar yönünde açıklanmıştır.

Modern estetik, gerçekliğin mutlak olmadığı kavrayışıyla birlikte, duyular dünyasından yola çıkarak öznel hakikati inşa yoluna gitmiştir. Estetik yaratımın bu yolu, duyular dünyasının soyutlamasını gerektirmiştir. Burada soyutlama, nesneyi ona yüklenen ontolojik ve toplumsal tüm niteliklerden soyarak özüne ve Platonik anlamda idea'ya doğru ilerleyen metafizik sorgulamayı gerektiren bir analiz biçimi olmuştur. Bu nedenle soyutlama yoluyla sanatsal yaratımın imkan alanları genişlemiştir. Çelikan'a göre sanat gerçeği taklit etse de özü gereği

soyut bir harektir ama onun soyut olduğunu düşündüren, bir içeriğe sahip olması ve kendi için saf pratik bir soruşturma alanı yaratmasıdır. Soyut sanat bu saf pratiği hiçbir imgeye takılmadan yapar. Bu durum aynı zamanda bir sanat ontolojisinin de yapılmasına olanak sağlar. Baudelaire'in de ifade ettiği gibi sanat yapıtı kendi varoluşuna bağlı olarak yüceltilir ve herhangi bir temsili nesne yerine resmin kendi gerçeğine dikkatleri çeker. Modern ifadesi içinde sanattan beklenen bilinen dünyanın somut bir göstergesini vermektense ziyade, dünyayı daha manalı ve derinlemesine bir inceleme gayreti ile ele almalarıdır. Somut dünyanın kuru gerçekleri dışında daha yaşanılabilir, daha içsel, daha soyut bir dünyanın kapılarını aralamalarıdır (Çelikkhan, 2018:17).

“Soyut sanat, biçimden kopmadır ve kendini sadece ‘kendi olan olarak’ tanımlar. Sanatçı kendi bilinci dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymaz. Sadece salt kendi hakikatine ihtiyaç duyduğu için saflık arayışı içindedir ve kendi dışında göndermesi yoktur. Soyut sanat, gözün gördüğünden daha fazlasını ister ve görmeyi zorlaştıran her tür duyguyu aza indirmeye çabalayan bir manifestodur” (Çalışkan, 2018:13).

Nihayetinde duyular dünyasını taklit etmeksizin bu dünyanın neliğine, onu analiz ederek ve soyarak yaklaşan sanatçının öznel tavrı, sanatın süprem biçimine ulaşırken evrensel sanat formunun ne olduğunu da araştırmıştır. Böylelikle soyut sanat bir yandan tasvirde uzak minimal ve geometrik formlara doğru ilerlerken, diğer yandan kavrama ve kavram inşasının nesnel gerçekliğin bağlamını kuran gücüne yönelmiştir. Geometrik soyutlama bir açıdan konstrüktivistler aracılığıyla yaşamla ilişkiye geçen bir sanat anlayışına ve diğer açıdan sanatın saf formlarıyla ilgilenirken sanatın ne olduğu sorusunu önceleyerek hayattan ayrılan bir ivme yakalamıştır. Yine soyutlamanın sonucunda ulaşılan kavramın, nesnel gerçekliği belirleyen gücünü kullanan sanatsal yaratım hayatla sanat arasında yeniden bir ilişki kurmuştur.

Süprematizm, konu kapsamında ele alınan modern sanatın soyut düşüncesi ve soyut sanat ile hem biçimsel hem de içerik açısından birçok bağlantı noktalarına sahiptir. Dolayısıyla soyut ve soyutlama kapsamında bu çalışmada Süprematizm ve Maleviç'in sanatı daha detaylı ele alınmaktadır. Baudelaire'in çizgi ve felsefe penceresinden bakıldığında geometrik soyut sanatın temsilcilerinden Maleviç'e göre nesnel dünya insan tasarısının bir ürünüdür. “İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, kendi deyimiyle "yemlik" olarak tasarlanan bir dünya” (İpşiroğlu ve diğerleri, 1987, s. 49). Bu soyut-somut varlık dünyasına yönelik algı, bireyin doğaya karşı evrendeki yerini belirler. Bu durum da aynı zamanda ölümlü son gibi sanatının bir sıfır noktasına gönderme yapar.

“Sanatın geometrikleşmesi, geometrik yapıya kavuşması temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, her şeyden önce insan ile dış dünya arasındaki empirik-duyusal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan ötürü, geometrik sanat, yeni ilgiler düzeyinde, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Böyle bir varlık olarak da o duyumlardan tümüyle kaçan, duyusal tasavvurlar ve duyumlar yerine, düşünce süreçlerini soyut kompozisyon elemanları olarak kullanan bir hesap sanatı olur (Yılmaz, 2014,46).”

Bu bağlamda bakıldığında; soyut sanatın varlığı ya da sanatın soyuta ulaşma çabası, nesnenin varlığına ve nesnenin mutlak olarak kabul edilemeyen değerine karşı bir saldırı olarak da değerlendirilebilir. Ancak bu tepkisellik daha çok dönemin ütopyasına karşı bir başkaldırıdır.

20. Yüzyıl birçok açıdan hayal kırıklıklarının çağı olarak anılır. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşları, sanayi devrimiyle başlayan kültürel değişim, teknolojinin el emeğinin yerini alması, modern hayatın getirdiği karmaşa sonucu insanın kendine yabancılaşması gibi sayısı çoğaltılabilecek birçok etmen, sanata ve sanatın hizmet ettiği kurumlara karşı bir tepki geliştirmiştir. Modern sanatın, mutlak hakikati temel alan geleneğin taklide dayalı anlayışını özellikle yıkması, bu karşı duruşun bir başlangıcıdır. Soyut sanat ise, modernite karşısında modern bir tavır olarak da Avrupa'da birbirinden bağımsız akımlar aracılığıyla ortaya çıkarak, nihayetinde avangart bir tavra sahip olmuştur. Biçim ve içerik ilişkisine bağlı temsili temelden sarsan bu anlayış, sonrasında kendisine has faunasında Amerikan Soyut Sanatının da temellerini atmada öncülük edecektir.

Rus Avangardizmde soyut ifade ise, Avrupa soyut sanatından neden-sonuç ve işlevsellik bağlamında farklı bir gelişim sürecinin ürünü olmuştur. Dolayısıyla burada soyut sanat tanımı konjonktürel olarak farklı bir bakış açısını ve değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Modern sanatın, klasik sanatı karşısına alarak kendi sürecinde ideolojik sayılabilecek olan soyutlama doğru gidişi ve nesnenin işlev ve gerçekliğini esas alan kavram tasarımına ulaşan soyutlama yöntemi Avrupa sanatının yönelimleri olarak değerlendirilecektir. 2. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa Sanatının merkezi konumunu kaybetmesi ve yeni sanat formu olarak sanat piyasasına sürülen Amerikan Soyut sanatının ideolojilerden bağımsızlaşan tavrı ve siyasal yapılanma açısından zıt kutup olarak konumlandırılan Rus Sanatının, soyut sanat çerçevesindeki tavırları bu çalışmanın temel araştırma alanını belirlemektedir. Amerika merkezli yeni avangard ve Avrupa'da sanat kurumlarını ve araçlarını eleştiriye açan şok edici niteliğiyle tarihsel avangard arasında bir fark olduğu ifade edilecektir. "Bürger için tarihsel avangardın yeni avangard tarafından tekrarı, sadece karşı estetiği sanatsala, aşkın olanı kurumsala dönüştürebilir" (Foster, 2009:36). Burada bizim yaklaşımımız, formel yeni avangardın tarihsel avangardla kıyaslanmasından ziyade, hem formel ortaklaşalıkları hem de değişen bağlamı yakalamak üzerinedir. Nihayetinde form üzerinden yürüyen bu tartışma, sanatta temsil meselesi üzerinden, non-figüratif ifade, ikona, post-ikona, ikonoklazma, biçim ve içerik ilişkisine odaklanan bir merkeze sahiptir. Avangard'ın dönemsel ve coğrafi bağlamları üzerinden farklı bir içerikle yüklenmesi ve hizmet ettiği alanlar açısından, yapıtların coğrafi ve kültürel paradigmasını anlamak açısından önemli olacaktır.

Rus Avangardı ve Süprematizm

Avangardın Türkçe karşılığı öncü demektir. "Avangart (Avant-Garde) sözcüğü, düşmanın izini sürmek için ana birliklerin önünde giden küçük askeri grupların karşılığı Fransızca bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Sanat bağlamında ise Avangart, yaratım sürecinin soyutlama prensibinden yola çıkarak, şimdiki ve hayatı analiz ederek sanatsal müdahaleler ve yaratımlar aracılığıyla geleceği etkilemeyi arzuladığını ima eder... Avangardizm sanatçının düşüncesindeki yeniliğe ve kavrayışın derinliğine büyük önem verir" (Fineberg,2014:16). Yeniliği ve kavrayışı mümkün kılan ise gündelik hayatı biçimlendiren sistemi anlamak/yeniden biçimlendirmek üzere onu parçalamaktan, analitik olarak çözümlenmekten, onu var eden konstrüksiyonu ve kavramsal yapıyı görmekten geçer.

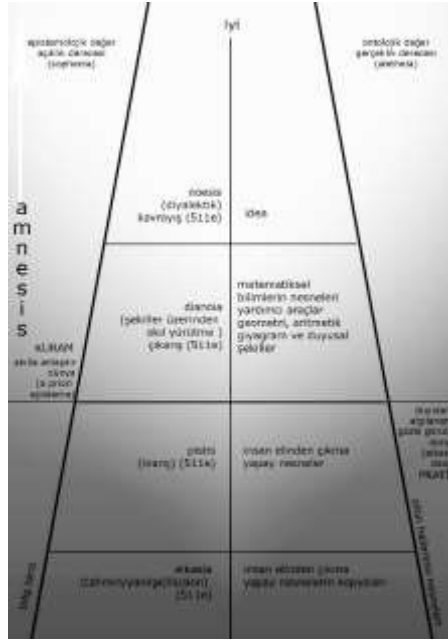
Modern Avangart sanat hareketi içerisinde gösterilen Gerçeküstücülük, Dadaizm, Rus Fütürizmi, İtalyan Fütürizm ve Alman Dışavurumculuğunun biçimsel ve kavramsal boyutta aralarındaki farklara rağmen, klasik geleneğin mutlak hakikate dayalı retinal yaklaşımına karşı köktenci bir karşı çıkışta ortaklaşırlar: "Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam

farklar olmasına rağmen, daha önceki sanatın tekil prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur” (Bürger, 2003:55). Sanatın kurumsallaşması, belirli kabuller ve otoriteler tarafından yönetilmesi sanatı yaşamdan kopardığı gibi aynı zamanda da yaratım alanını daraltmıştır.

Avangart ile modern sanat kavramlarının ortak noktaları ise Romantik bir tavrıyla “sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade” (Artun,2017:14) etmesidir. Modern sanat pratiklerinin metafizik yönelimleri sonucunda avangart tavrı için zemin hazırlanmıştır. Avangart var olan sistemin karşısında yer alır ve çoğunlukla siyasi bir tavrı gösterir. “İki fütüristten Marinetti, İtalyan faşizmini desteklerken, Mayakovski, popüler bir Bolşevik kültüründen yanadır” (Artun,2017:15). Her iki tavrı da yaşam ve hayat arasındaki ilişkiye yönelik farklı bakış açılarına sahiptir.

Rus avangard sanatı ise, burjuvanın sanatı kontrol etmesi ve aristokrasinin sanatsal beğenilerine karşı, eski sanat anlayışını topyekün yıkmayı arzulayan bir tepkidir. Soyut sanatın farklı formları üzerinden çalışan Süprematistler ve Konstrüktivistler olmak üzere iki ana akım etrafında toplanır. Bu iki akımda, kavramsal ve metafizik analizler gözetilen Kübizm ve Fütürizm etkilerini taşır. Konstrüktivistler, Süprematist yaklaşımdan farklı olarak sanatı yaşamın dışında zihinsel ve soyut bir alanda, sadece kendisinden ibaret bir form olarak değil, tersine yaşamın içinde üretim ve toplum ile bütünleşmesi gereken bir varlık alanında tanımlar. Devrim sonrası Eğitimden Sorumlu Halk Komiseri olan Lunacarski şöyle açıklar: “Eğer gerçekten sosyalizme doğru gidiyorsak üretime saf sanattan daha fazla önem vermeliyiz... Kuşkusuz üretim içindeki sanat, insan hayatına saf sanattan daha yakındır” (Aktaran Kızılok,2017). Bu ifadeyle Lunaçarski, Süprematistler ile Konstrüktivistlerin sanat-hayat kavrayışları arasındaki ayrımı da işaret ederek Konstrüktivizm lehine, devrim düşüncesini destekleyen ve yeni kültür politikasının parçası olan bir sanat anlayışına işaret etmiştir.

Kıta Avrupa sanatında da ortaya çıkan soyutlama, temel biçimlendirmede soyuta giden evrimin bir parçasıdır. Soyutlama ve metafizik hakikat ise Platon’dan itibaren Batı Sanatı’nda tartışılan bir problematik olmuştur. Platon Devlet’te duyular dünyasından, onu kuran ve hakikat değeri açısından yüce olan akılla anlaşılır dünyayı, Devlet’te dile getirdiği ve tarif ettiği çizgi analogisi aracılığıyla anlatır. Benzer ifadeler ve Platon’a yapılan atıflara Malevich’in Süprematist manifestosunda da rastlanmaktadır. Avrupa modern sanatıyla birlikte duyular dünyasının tasviri ve mimetik olan klasik anlayış yerini, duyular dünyasının soyutlamaları sonucunda akılla kavranan, evrensel değerler barındıran üsluplara bırakmıştır.



Resim 1. Platon, Bölünmüş Çizgi Anolojisi, Devlet (511e)

Daha çok yapısal bir çaba olarak başlayan bu evrim, natüralist betimleme tavrından öznelliğe doğru evrilmiş ve zamanla nesneyi, kavramsal tasarım lehine, ortadan kaldırarak soyut resmin temellerini atmıştır. Cezanne'la başlayan ve Kübist sanatçılarla süren değişimin ötesinde değişmeye, üç boyutun özü olan dördüncü boyuta yönelik araştırmalar, geometrik eğilimler şeklinde kendisini göstermiştir. Reel ve duyuşal olanın ötesinde, spritüel ve metafizik bakış açılarından yola çıkarak, nesneden arındırılmış, fiziki olanı kuran bilginin kökenine inmeyi hedeflemişlerdir. Bu eğilim, sanatta bir tür 'dünyalar bütünlüğü' olarak karşılık bulmuş ve böylelikle fizik-evren tablosunda göstergeler, tamamen geometrik olarak temsil edilmeye başlanmıştır (Şahin, 2019:120). Maleviç Süprematizm manifestosunda klasik faydacı değerler ve modern soyutlamalarda kabul edilen resimsel değerlerle ilgili şöyle söyler:

Organik doğadaki oranlar (örneğin insan uzuvlarının biçim ve boyut ilişkisi) teknik fayda kuralına dayanır ve bu faydacı anlayış açısından da olağandır; resimsel değerler kuralı ise, resimsel unsur yaklaşımıyla bakıldığında, kesinlikle olağan dışı görünen, doğaya özgü oranları görmezden gelir (Kübizm ölçütü) (Maleviç, 2013, 20).

Sanatta bu tip eğilimler 20. yüzyılda yaşanan sosyokültürel ve siyasal yapılarındaki dönüşümlerin bir sonucu olarak da kendini gösterir. Temelinde 1. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu bu atmosfer, sanat alanını doğrudan etkilemiştir. Bu gelişmelere paralel Ekim Devrimi'yle birlikte Rusya'da oluşan siyasi yapılanma avangart hareketlerin de öne çıkmasını sağlamıştır. Böylelikle,

“Rusya’[nın] sanat dili tüm kıta Avrupası’nda da yaşanan etkilerin izlenebildiği yeni bir sanat dili anlayışını ortaya koymuş olur. 1918-19 yılı itibariyle Brecht’in ‘Baal’i, Bloch’un ‘Ütopya Tini’, Mondrian’ın Stijl dergisi, Max Ernst’in Ventilator’u Tzara’nın ‘Dada’ dergisi bu iki yıl içinde yayın yaşamına dahil olur. Hemen bunların akabinde Rus Avangard hareketi de bu üretimlerden etkilenen çalışmalarıyla kendi modernizmini oluşturmaya başlar” (Şahin, 2019:122).

Rus avangardında Modernizmin soyutlama ile ilgili evrimsel sürecinin etkileri en çok Maleviç'te görülmüştür. "Maleviç süprematizmiyle, Platon gibi, gerçekliğin duyularla algılanması engelini aştı. İkisi de dünyanın, duyularımız aracılığıyla bildirilen halinin bir hayal olduğunu düşünüyordu" (Maleviç, 2013:10). Maleviç, sanatında Avrupalı sanatında olduğu gibi uzay temelli sanat görüşüne sahiptir ve metafiziksel bir anlayışla süprematist geometrisini oluşturmuştur. Konstrüktivistler ise daha çok Rus toplumsallığını merkeze alan bir tür ütopyik sosyalizmin inşası için üretimler yapmıştır (Buck-Morss, 2004:118-122).

Süprematizm

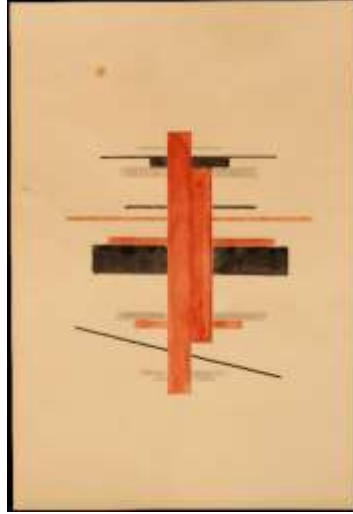
Latince *suprema* (en üst, en yukarı) kelimesinden türetilen Süprematizm, Kazimir Maleviç (1878-1938) tarafından kuramsallaştırılmıştır. 20. yy. başında Kübizm etkisiyle üç boyutlu algının yerini alan yeni bir gerçeklik algısı, Süprematizm'in sanat anlayışının temellerini oluşturur. Bu yeni gerçeklik algısı da natüralist ve simgesel anlam dünyalarının dışında bir tür 'üst gerçek' arayışı olarak soyutta karşılık bulmuştur. Süprematizm'in sanat görüşü dahilinde ifade bulan bu yaklaşım, mekan ve zaman algısına yönelik uzay görüşlerinin şekillendirilmesi olarak da tanımlanmaktadır. Süprematizm, akımın temsilcisi Kazimir Maleviç'in "yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğü" olarak tanımladığı yeni gerçeklik anlayışı, sonrasında Amerikan soyut sanatının da felsefesini temellendirecek bir bakış açısını yansıtmaya açısından önem taşımaktadır (Antmen, 2016:90).

"Ve işte orada, - hiçbir işlevsel değer, fikir , "vaat edilmiş toprak" aramayan, saf hissiyatın ifadesi nesnesiz sanat durur. Antik bir tapınağın güzelliği, bir zamanlar belli bir sosyal düzenin veya bununla bağlantılı bir dinin sığınağı olarak hizmet vermesi sebebiyle değil, tersine, biçiminin, plastik ilişkilere karşı saf bir hissiyattan kaynaklanmış olması sebebiyledir. Tapınağın inşasında cismi ifadesini bulan, sanatsal hissiyat, bizler için, sonsuza dek geçerli ve hayati olacaktır fakat bir zamanlar onu kapsayan sosyal düzen için ölmüştür" (Maleviç, 2013:83).

Süprematizm'in önde gelen sanatçıları Kazimir Malevich, Ilya Chashnik, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Olga Rozanova, Nikolai Suetin, Vera Yermolayeva'dır. Duyuların yerini duyuyuüstü mistizme bırakmayı öneren Süprematizm, Bakunin ve Kropotkin'in anarşist düşünce dünyasının şekillenmesinde kullandıkları tüm otoriteleri ret eden ütopyik toplumun inşası modelinden etkilenmiştir. Süprematist görüşe göre görünen dünyanın objektif temsili ve otoritenin kontrolüyle oluşturulmuş bilinçli aklın kavramları değil, hislere karşılık gelen bir *non-objektif* temsil; yani Süprematist metafizik temsil gerçekliğini yansıtır (Resim 2-3-4).



Resim 2: El Lissitzky, "isimsiz" 1920, Tuval üzerine yağlı boya 79.6 x 49,6 cm



Resim 3: Ilya Chashnik, 1902-29 Composizione Suprematist, kağıt üzerine karşıık teknik



Resim 4: Nikolai Suetin "isimsiz" 1920- 21, Tuval üzerine yağlı, 70,5x53 Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid

Bu eğilimde dikkati çeken bir diğer şey, Süprematistlerin birbirine benzeyen biçimsel tavrıdır. Malevich Süprematizm'in bu ortak biçimsel tavrı Süprematizm manifestosunda şöyle ifade etmektedir:

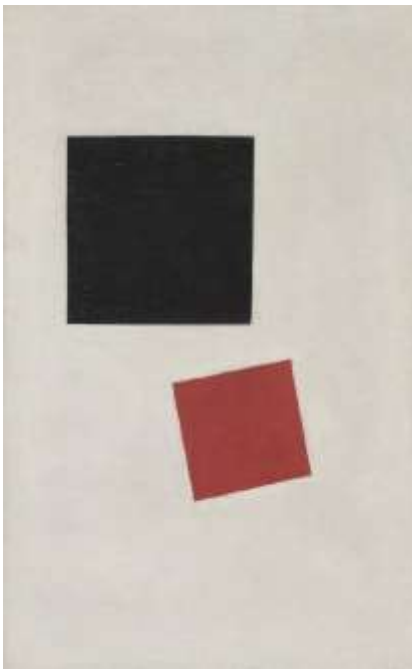
"Her yeni görsel ortamın kendine özgü niteliği, üzerimizde etkiyerek, bilincin ve bilinçaltının unsurları arasındaki olağan ilişkiyi değiştiren, "profesyonel tepki" durumlarında yeni, duyulmamış bir teknikle ve doğaya yönelik alışılmamış bir tutumla, yani yeni bir bakış açısıyla ifadede edilen ek unsuru oluşturur. Bizler ya yeni ortamın etkisini dikkate almak ya da belli bir otoriter standardı benimseyerek ona direnmek mecburiyetindeyiz. Bu direnişin doğası, farklı uğraşlar ve uzmanlık alanlarına bağlı olarak çeşitlilik gösterir; aldığı biçimler, onları birbirinden ayıran gelişme düzeylerine göre sınıflandırılabilir. Bu şekilde gelişen standartlaştırıcı direnç, eyleminin türleri, bütünsel ilişkileri temelinde, iki gruba ayrılabilir- "doğal oran" grubu ve "yapay oran" grubu. Böylelikle belli bir ölçü zorunlu olur; ölçüte uymayan her ne varsa da yıkıcı(ölçüt-bozan) "canlı unsur" olarak dışlanır "(Malevich, 2013:16).

Sanat eserinin özgünlüğü meselesini de ortadan kaldırmaya yönelik bir başkaldırı olarak yorumlamayı olanaklı kılan bu benzerlik, sanatçıdan ziyade kolektif bilincin, kolektif üretimine bağlı sanat anlayışını temsil etmesi açısından da içinde buldukları dönemin politik tavrıyla uyum içinde olduğunu göstermektedir. Her ne kadar, ilerleyen dönemlerde siyasal otoritelerin sanata bakış açılarının değişmesiyle figüratif propaganda resimleri öne çıkarılmak istense de, Süprematistlerin burjuva estetiğine karşı nesneyi ortadan kaldıran bu ikonoklast başkaldırıları, hem biçimsel hem de anlamsal boyutta, politik bakış açısının bir sonucu olarak Rus Devrimini temsil ettikleri ve o dönemin sanatında öncü oldukları gerçeğini değiştiremeyecektir.

Süprematizm'in kurucusu Malevich'in sanatına daha detaylı bakıldığında, sanatçının ilk dönem işleri dönemdaşları ile büyük benzerliklere sahiptir (Resim 5-6). Düz bir fon üzerinde genellikle

iki boyutlu geometrik formların düzenlenmesinden oluşan kompozisyonlar ile sanatın, otoriteyi temsil eden nesnel dünyanın gerçekliğine dayalı sanat algısını aşma çabası içinde olduğu görülmektedir ve bu çabayı da 'özgür hiçlik' olarak tanımlamaktadır (Antmen, 2016:90).

“Süprematiste göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir, bu sıfatla, ortaya çıktığı çevreden oldukça başkadır. Bilinçli zihinde, bir hissin sözümlü ona, "madenileşmesi" aslında, bazı gerçekçi fikirlerin vasıtasıyla, o hisse dair tasavvurun madenileşmesi anlamına gelir. Böyle bir gerçekçi fikir, süprematist sanatın bünyesinde değersizdir... Ve sadece süprematist sanatta değil, sanatın genelinde de böyledir, çünkü (hangi okula ait olursa olsun) bir sanat eserinin süregelen, hakiki değeri yalnızca ifade edilen hissin içinde bulunur” (Malevich, 2013:77).



Resim 5: Maleviç, 1915,(*Black Square and Red Square*) “Siyah kare ve Kızıl kare”
Tuval üzeri yağlıboya 71.1 x 45.5cm



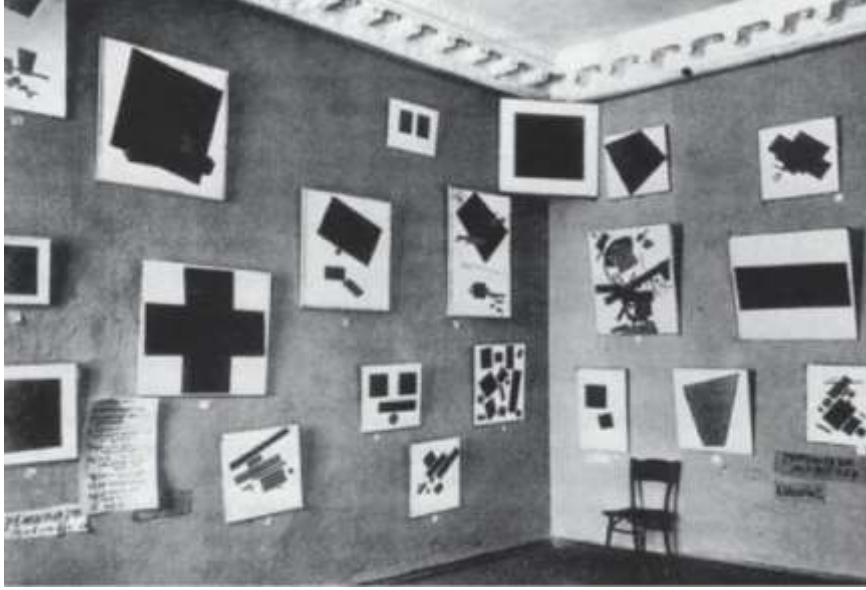
Resim 6: Maleviç, *Süprematist Kompozisyon Havaalanı*
1915, 58,1 x 48,3 cm

Kendi ifadesiyle;

“Nesnelliği amaç edinen, nesnel bir temsil, sanatla ilgisi bulunmayan bir şeydir; yine de, bir sanat eserinde nesnel biçimlerin kullanımı, onun yüksek sanatsal değer taşımasının olanaklılığına mani olmaz. Dolayısıyla, Süprematiste göre, temsile uygun olan araç daima, hissiyatın mümkün olan en kapsamlı ifadesini veren ve nesnelere bildik görüntülerini göz ardı edendir” (Maleviç, 2013:77-78).

Malevich'in nesneden arınarak hiçliğe ulaşma yaklaşımı, sanatında kare uygulamalarının felsefi alt yapısını oluşturur. Geometrikler aracılığı ile kurduğu dünyalar bütünlüğü, zamanla nesnel dünyanın tüm yükünden kurtulur ve 'kare' biçimiyle içeriksizliğe ve nesnesizliğe “özgür hiçlik” olarak bir geçiş yapar.

Malevich, 'Siyah Kare' (Resim 7) isimli çalışması soyutun vardığı nokta açısından diğer çalışmalarından ayrışır. Bu çalışma ilk olarak Aralık 1915'te Petrograd'ta düzenlenen *Son Fütürist Sergi 0.10* 'da sergilenmiştir. Resim beyaz bir zemin üzerinde yer alan siyah bir kareden oluşur. Yüzeyin neredeyse tamamını kaplayacak bu siyah alan, karartılmış bir ekranı anımsatır. Nesnelerin temsilinden tamamen uzaklaşan bu resim, ilk etapta sergiyi gezenlerde büyük tepkilere neden olmuştur. Tepkilerin nedeni ise izleyicinin gerçeklikle bağ kurabilecek tüm bağları elinden alınmış olması ve bu nedenle anlaşılmaz olmasıdır.



Resim 7: Kazimir Malevich, *Son Fütürist Sergi 0,10 Adlı Sergiden Görüntü*, 1915, Petrograd

“Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Malevich 'e göre Siyah Kare bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi ve o buna "sıfır-biçim" adını vermişti... 1916'da Matyuşin'e yazdığı bir mektupta Süprematizm'in yeni bir din bilincini işaret ettiğini ve bir öğretiyi ortaya koyduğunu dile getirir. Belki bu yüzden sergilendiği galerinin düz duvarlarına değil, iki duvarın birleştiği köşeye, tavana bitişik şekilde asılmıştı. Bu köşe, Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yerd. İkonaların bir dini, bir tanrısalığı ve imanı temsil etmesi gibi, Siyah Kare de yeni bir sanat dilini, dahası dünya görüşünü, hatta deyim yerindeyse kozmik bir görüşü, bir varoluş biçimini temsil ediyordu” (Symbiosis, 2015).

Duyularla algılanamayacak bu sezgisel kozmik bilinç kavramı Malevich'in nesneden arındırılmış dünyasında, bilincin üstünde ve hatta bilinci kuran bir yere denk gelir. Onun ulaştığı hiçlik, “dine, devlete ve onların politikalarına alet olmayan, yeni ve saf bir sanatın varolmasının önkoşulu demektir” (Yılmaz,2006:198). Malevich Siyah Karesi'nde Süprematizm'in nesnenin anlamını yitirdiği, duyularla şekillenen bilincin ürettiği kavramlarının değersiz olduğu bir noktaya, kısacası duyuma/kavrama/idea'ya, ulaşır ve bu ulaşılmış olduğu yeri de çöl olarak tanımlar. Bu metaforik çöl, kozmik bilince ulaşan kişi için sonsuzluğu ifade eder. Dolayısıyla Malevich için tuvalin beyaz zemini ile simgelenen sonsuzluktur, kozmostur (Yılmaz,2009:50). Diğer yandan modern sanatın, sanat sanat içindir düşüncesinin ve doğada olmayanın tasarlanması amacının son noktası olarak doğada, bulunmayan bir formdur. Sanatın *süprem* biçimidir.

“Süprematist Siyah Kare, bu bağlamda da bir ikona niteliği kazanmış olur. Malevich'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, [Modern dönemin Kübist sanatçıları ve sanatçı gruplarında tartışma konusu olan,] 4. boyutun hatta 5. boyutun içinde temsil edildiği bir sanattır. Bu sanatta, sanatın içeriği sanatın kendisidir. Siyah Kare, Malevich'in ifadesinde biçimin sıfır noktasına dönmek, sanatçıyı ve doğanın biçimlerini hapseden ufuk dairesinden, nesnelere alanından kaçmak anlamına geliyordu. Malevich'e göre kare bir bilinçaltı formu değil, sezgisel aklın yarattığı, yeni sanatın yüzü, canlı, soylu bir evlattır. Çünkü bir yüzey canlıdır, o doğmuştur. Siyah Kare boş bir kare değil, nesnesizlik duyumdur ve Süprematizm'in, zamanla şeylerin birikmesi ile örtülmüş saf sanatı yeniden keşfinin göstergesidir” (Evren, Ödekan:50).

Nesnesi kendisinde olan, sadece kendisinden ibaret olan bir post-ikonadır.

Malevich'in boşluk ve sonsuzluk üzerinden saf sanata ulaşma isteği, çağdaşları olan Mondrian, Kandinsky gibi birçok sanatçının katkılarıyla birlikte, Modern dönemin kırılma noktalarından biri olarak kabul edilebilir. İdeolojik ilgileri açısından, komünizmin tek merkezli ve eşit paylaşımaya dayalı komünal idealleri, yaşamsal tikelleri de felsefi bağlamda ortadan kaldırıp, tek bir güç ve tek bir formda toplar. Tümel bir bakışı mümkün kılan bu ütopyanın sanat alanında iz düşümü Malevich'in sanat pratiğinde ve felsefesinde görülebilir. Bu tutum sonrasında Amerika'da ortaya çıkacak Soyut Sanat ile büyük benzerlikler içermekle birlikte, çıkış kaynakları farklı ve hatta zıt olsa da imge kurmak açısından ideolojilerden bağımsız olmaları açısından ve kozmos, metafizik, mistizm gibi Malevich'in sanatını temellendiren birçok kavramın Amerikan Soyut sanatçıları için de nesnel dünyadan kaçışın formülü olarak anlam bulması dikkat çekicidir.

Amerikan Soyut Dışavurumcu Sanat

Avrupa sanatında soyutlama ve soyut, sanatın geçirdiği evrimlerle birlikte geleneği yıkmaya adanmış bir sonuçtur. Bu sonucun Avrupa sanatı için sosyolojik açıdan ele aldığımızda, 20. yüzyılda yaşanan savaşların etkileriyle beraber Modern dönemin vaat ettiği ütopyaların yarattığı hayal kırıklıklarının bir yansıması olarak kısaca literatürde karşılığı bulunur. Ancak Avrupa sanatındaki bu evrimsel süreç, Amerikan soyut sanatı için bir sonuç değil transfer edilmiş bir sanatsal tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu zihinsel göçün kaynağı olarak Soyut Dışavurumcu sanat akımının kuramcısı Clement Greenberg gösterilebilir. Greenberg, 1939-1948 yılları arasında formalist (biçimci) modern sanat teorisini geliştirmiş ve saf sanatı savunan görüşleriyle bir kuramcı olmanın ötesinde, Amerikan sanatı için bir otorite olmuştur. Ona göre, sanat tarihinde resimsel soyutlama kaçınılmaz nihai bir sonuçtur. En son basamak olarak da öne sürdüğü her tür konu, sanatçının kişiliği ile bağlantılardan, fırça izleri gibi öğelerden arındırılmış, tuvalin iki boyutluluğunun öne çıkartılması yönünde bir sanat anlayışıdır. Daha çok soyut dışavurumculuğun ikinci evresi olarak gösterilebilecek alan resminde karşılığını bulan bu anlayış, Malevich'in izlerinin de en çok görüldüğü dönemdir.

Ancak bu dönemi ele almadan önce Greenberg'in bu saf sanat teorisinin kaynağına inmek gerekmektedir. Greenberg gibi birçok sanatçı ve aydın 1930'larda sol görüşe sahiptiler ve siyasi

arenada aktif rol alıyorlardı. Troçki'nin Amerika'ya zorunlu göçüyle birlikte Sovyet Rusya'sında Stalin karşıtlığı yükselişe geçmiş ve sol ikiye ayrılmıştır. Troçki siyasi kimliğinin yanı sıra ve entelektüel kişiliği ile de öne çıkan bir isimdir. Devrim sırasında Rus avangartlarını desteklemiş ve onların sanatının anlaşılmasında büyük rolü olmuştur. Amerika'ya göçünden sonra Troçki Sürrealizmin sözcüsü Breton ile birlikte ortaya koyduğu sanat anlayışı Amerikalıları etkisi altında bırakmıştır. Clement Greenberg'in dergisine yazan Troçki, Rus avangartların sahip olduğu bakış açılarına paralel yazmış olduğu makalesinde Amerikan sanatındaki burjuva algısını eleştirmiştir. Rus avangardizminin karşı durduğu burjuva estetiğinin yerini kitle kültürü diye tanımlanan Kitsch alır (Bayır,2019). Greenberg de aynı sayıda yer alan "Avangard ve Kitsch" makalesinde, bu vasatlığı kitsch'e bağlayarak, ileride ortaya atacağı saf sanat teorisinin temellerini atmıştır. Ona göre avangard, kitsch'e karşı sanatın özerkliğinin ve her türlü nesneden ve ifadeden arınmanın yoludur. Böylelikle, Greenberg, Troçki ve Breton'un sanatın özerkliğini öne sürmesiyle, kitle kültürüne karşı alınan tavırla salt estetizmi öneren sanat anlayışının temelleri atılmış olur ve Avrupa modernizminin non-figüratif süreci, Amerika'da başka bir bağlamda devam eder.

1940- 1950 yılları arasında New York'ta oluşan Amerikan Soyut Dışavurumculuk uluslararası sanat ortamına oldukça etkili bir ifade biçimi getirirse de, temellerini Avrupa ve Rusya'dan almıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de savaşın etkisiyle Avrupa'dan kaçan sanatçıların ABD'ye sığınmaları sonucu Avrupa modern sanat ruhunun Amerika'ya taşınmasıdır. Erken dönemlerinde figüratif gerçekçi eğilimlerin hakim olduğu Amerika, böylelikle modern avangardını oluşturacak bir alt yapıya kavuşmuş olacaktır. Soyut Dışavurumculuk ise sanatın yeni biçimi olarak piyasaya sunulmuştur.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, savaşın etkileriyle birlikte, tüketime endeksli kültürel iklimin hakim olduğu bir ortamda gündeme gelmiştir. Saf ve soyutun hakim olduğu sanat bu şekilde, özerkliğini tüm tarihsel ve politik bağlarından kopartılıp, yeni dünya düzeninin bir parçası olarak kendini yeniden inşa etmiştir. Sanat ve hayat ilişkisini üretimlerinin kavramsal odağına alan avangartların karşı durdukları sanat kurumu olarak nitelendirdiği müzeler ise Amerika'da bir proje kapsamında hızla artıp soyut sanatın kendini göstereceği birer mabede dönüşmüşlerdir.

"Neredeyse tamamen istihbaratçılar tarafından yönetilen bu müzelerle birlikte Amerikan modernizmini temsil eden Soyut Ekspresyonizm, özgürlüğün ve serbest piyasanın sanatı olarak dünyaya dayatıldı. Marshall Planı ile bu durum aynı zamanda Soyut Ekspresyonizm'in Avrupa galerilerini ve müzelerini fethettiği bir sanat misyonerliğine dönüştü. Müzeleri yakıp yıkmak için başlayan modern sanat hızla müzelerde yerini alırken 'resmi sanat' anlayışı haline geldi. Yıllar sonra Greenberg, Bir gün, Troçkizm olarak başlayan anti-Stalinizmin nasıl 'sanat için sanat' havasına dönüştüğünün ve nasıl kahramanca geleceğin yolunu açtığı anlatılması gerekir" derken bir anlamda, avangarda ve sanatın özerkliğine destek veren Troçkizmin trajik sonunu özetlemiştir" (Bayır,2019).

Amerikan Soyut Sanatı iki ana akım etrafında gruplanmıştır. Bunlardan ilki Aksiyon Resmidir ve en önemli temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell'dir. Jackson Pollock yere serdiği büyük tuvaler üzerine delikler açtığı teneke kutulardan boyaları akıtarak yaptığı çalışmaları ile yaratım sürecini ve jestlüel dışavurumunu sanatının bir parçasına dönüştürmüştür. Willem de Kooning dışavurumcu soyutlamalarla kendi

dünyasını sembolik bir dile ifade etmiştir. Franz Kline kaligrafik lekeleriyle doğu mistizmini sanatına yansıtmiş ve Robert Motherwell ise yaşam, ölüm gibi metafiziğin sınırlarındaki soruları lekesel bir yaklaşımla tuvallerine yansıtmiştir (Karabaş, Yıldız,2016:353).

Renk Alanı Resmi ya da Geç Resimsel Soyutlama olarak adlandırılan bir diğer eğilimin öncü sanatçıları ise, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko'dur. Barnett Newman, yalın bir anlatımın olduğu eserlerini duygu, mitoloji, inanç gibi etmenlerden arındırarak saf sanata ulaşmayı istemiş, Ad Reinhardt yatay ve dikey çizgilerin yanı sıra, tek renk tuvaleriyle dikkat çekerken, Mark Rothko ise bir zemin üzerine canlı renkler kullanarak oluşturduğu büyük boyutlu resimleri ile tanınmışlardır. Yılmaz'a (2014:43) göre; Renk Alanı Resimleri doğrudan doğruya resmin filozofik arayışlarından doğmuştur. Yaşamın tüm belirsizliklerini, dinsel ve ahlaki sorunlarını barındırır. Rothko'nun resimlerindeki güç ve anlam zenginliği, tüm biçimsel kusursuzluklarıyla; yaşam bunalımına, dinsel sorulara ve ahlaki ikilemlere birer psikik çözüm olarak ele alınmalarıyla ilişkilendirilir. Rothko yaşamın belirsizliğini ve yaşam ile ilahi dünya arasındaki bağı, resimlerindeki boya katmanlarının birbiri içinde kaybolmasıyla ve birbiri ile oluşturdukları geçişken yapı ile tasvir etmiştir.

Resimlerindeki bu müphem ve renk kullanımı açısından müzikal, titreşimsel unsurların kaynağı, Rothko'nun kendi ifadesiyle 'her zaman Doğu sanatından ilham aldım' diyen Mattise'dir (Yılmaz, 2006:170). Diğer yandan Malevich'in Siyah Karesi'ni canlı, soylu bir evlat, canlı bir yüzey olarak tarif etmesi gibi, Rothko'nun resimlerinde de "[...]renk alanları, durağan olmaktan ziyade her an değişmeye hazır, nefes alıp veren birer canlı varlık gibidir" (Yılmaz, 2006:170). Bu gösterileni olmayan ve kendinden ibaret, non-figüratif, metafizik ve hatta teolojik bir can'dır. Burada yine Rothko ve Malevich arasında bir benzerlik söz konusudur. Her ikisi de duyular ötesi olanı, hissi olanı ve post-ikonaları resmeder. Bu yeni ikonalar figürden ve temsilden arındırılmış saf ve kendinde var oluşlardır. Her ikisinin de kurdukları hakikat alanları açısından ortak mistik veya teolojik yaratım alanlarını görebilmek mümkündür.

Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın ifadesiyle, "gündelik yaşamın gerçekliği ile resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırlarını birbirinden kesin olarak ayrıl[dığı]"ması ve bunu kendine özgü ifade yolu ile bir zemin üzerinde ortaya koyması olarak tanımlanan soyut sanat (Antmen,2010:146-147), yaşamın getirdiği sıkıntılara sırt çevirme ve "an"ı yüceltmenin bir yansımasıdır. Ancak burada dikkati çeken, duyuların yerine metafizik, kozmoz, bilinçaltı, mistizm gibi kavramlar aracılığı ile nesneden arınık, hissel ve sezgisel ifadelere başvurulmasıdır. Bu bakış açısı Malevich'in hiçlik çözü diye ifade ettiği soyut dünyası özellikle Renk Alanı soyut sanatçıları ile yine büyük benzerlikler içermektedir. Ayrıca ideolojiden bağımsız bir tutum sergilemeleri de ortak noktalarındandır. Amerikan Soyut dışavurumculuğu bu anlamda, Avrupa Sanatı'nda soyutlama sürecinde gelinen noktadan itibaren duyusal yaşamdan uzaklaşan sanat anlayışını devralmıştır.

Bu gelinen noktadan değerlendirildiğinde, formel bir çerçevede gelişen bu sanatın öncülü Malevich'in *Süprem* formları olarak görülebilirse de, bağlam ve niyetlerinin oluşum süreci oldukça farklıdır. Greenberg avangardı ve formalizmi üzerinden bakıldığında soyut sanat, sanatın kurumsallaşması sürecinde araçsallaşmış gibi görünmektedir. Oysa ki Malevich'in bir performans olarak değerlendirebilecek Beyaz Tuval Üzerine Siyah Kare'si tam da galeri ve galeri içerisinde fetişlere dönüşen veya güç nesnelere dönüşen imgelerin yok edilmesine yöneliktir. Diğer yandan modern sanatın, retinal üretimlerden bağımsız pür sanat arayışına evrilen sürecinde, soyut olana ilişkin bir manifesto niteliğindedir. Buradan bakınca Avangard

Dada'nın soyutlama sürecinin yöneldiği kavramsal, tasarımı önceleyen yapıt ve performanslarıyla arasında bir bağ vardır. Bu bağ yine kavramsal açıdan Amerikan Soyut Sanatıyla kurulan bağdan daha güçlüdür; çünkü her şeyden önce Avrupa Sanatı'nın kendi paradigmasında, bir çabanın veya diyalektiğin ürünüdür. Sanat teorisi açısından Amerikan Soyut Sanatı ve Süprematizm arasında kurulan ilişki ise Greenberg'ün formalizmi üzerinden planlanmaktadır. Diğer yandan Rothko, Newman ve Malevich'in eserleri kıyaslandığında, aralarında Malevich'in çıkış noktası olan nesnesiz ve metafizik, hiss dünyanın ortak izlerini bulmak mümkündür. Sanatçıların geometriyi, renk yüzeylerini kullanışları ideal ve hissî bir sezginin ürünü olarak metafizik bir titreşim alanı açmaktadır.

Post-İkonoklast Bir Tavır Olarak Alan Resmi

İkonoklazma dini resim terminolojisinden gelen bir kavramdır. Sanat tarihinde ikonoklast hareketler 8.yy'da Bizans Sanatında ve 16.yy'da Hollanda resminde görülmektedir. Bu hareketlerin ardından yeni temsil biçimleri ortaya çıkmış ve kültürün ihtiyaç duyduğu şekilde tasvirler plastik ve figüratif anlamda dönüşüme uğramıştır. Burada ikon kırıcı tavır, non-figüratif alan resmiyle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Malevich, Rothko ve Newman'ın soyutlamaları da metafizik bağlamı nedeniyle ve teolojik temalara yaptıkları vurguyla post-ikonalar olarak görülebilmektedir.

Amerikan Soyut Dışavurum sanatında öne çıkan Pollock ya da Kooning'in şiirsel dışavurumcu soyutlamalarının karşı ucunda yer alan Alan Resmi sanatçıları, eserlerinde bireysel düşüncelerini veya resmin oluşum sürecine dair hiçbir ipucu barındırmazlar. “Breslin; Pollock ve Rothko'yu karşı karşıya getirdiği makalesinde, Pollock'u eril bir enerji ve dinamizm, Rothko'yu ise derin düşüncenin temsilcisi olarak ele almaktadır” (Yılmaz, 2006:171). Dolayısıyla alan resmi sanatçıları, bir ideanın kendinde hakikatini görünür kılarlar. Greenberg'in soyut formalizm üzerinden sanatın sanatı eleştirdiği kendi içine kapalı yaklaşımını şöyle ifade eder: “Şiir, bundan böyle, sözcüklerle anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, sadece sözcüklerle arasındaki ilişkilerde varolmalıdır” (Bürger, 2004:18). Dolayısıyla Resim Sonrası Soyutlama olarak da yorumlanan ve figüratif olana dair hiçbir iz barındırmayan bu eserler daha çok meditasyon ve tefekküre bir çağrı niteliğindedir. Resimlerde yer alan geniş renk alanları ile izleyici, boşluğun içene çekilerek o boşluğu kendisinin doldurması amaçlanır (Karause, 2005:109-110). Çıkış noktaları açısından Malevich'le benzerlikler içeren Alan resmi sanatçıları, eserlerinde duyunun yerini “his”e bırakarak izleyicisini kendi deneyimlerini yaşatacağı bir alan sunmuşlardır.

Bu sanatçıların başında gelen Barnett Newman'ın geniş renk alanıyla oluşturduğu resimlerinde zip diye tanımladığı çizgilerle bölünmüş boşluklar yer alır ve bu boşluklarda nesnenin varlığı tamamen arındırılmıştır. Ancak, “Newman, boşluğu değil, bu deneyimin doluluğunu resmetmeyi deneyimlemiştir” (Fineberg, 2014:100). Malevich'in Rus İkonalarını referans ve hedef alan metafizik dünya görüşüyle paralellikler içeren bu resimler, büyük boyutlara sahiptir. Bu anlamda büyüğün varlığıyla da “yüce” sembolleştirilir. Diğer yandan, boyutlarıyla evreni ve sonsuzluğu akla getiren bu resimler, İncil'e ve mutlak kavramına göndermeler içerir ve maneviyatta ulu olana atfedilmiştir. “Newman resmi, özellikle, “Grek plastik zaferi” diye adlandırdığı yani güzellik kavramı ile karşılaştırdığı yüce (sublime) kavramıyla bağlantılıdır. Yüce, evrensel deneyimin doğrudan sezgi yoluyla gelir; saf ruhsallıktan ibarettir” (Fineberg,2014:99). Bu anlamıyla Newman, öncülleri post-empresyonist sanatçılarda bulunabilecek olan primitif alandan etkilenmiştir. Estetik olanın toplumsal olana üstünlüğünden

bahsederken arı fikre vurgu yapar. Onun ideografik resim tanımı, soyut simgeler dünyasının çıkış noktası olarak primitif olanın temsilini ve algılanmasını ifade eder. Örneğin, Tekvin'deki başlangıç anını sembolleştiren “İlk Gün” ve “Bir Önceki Gün” resimleri gibi “Vir Heroicus Sublimis”indeki ikonografik bağlantılar, tanrı ile ya da İncil konularında süjeyi temsil etmek üzerine değil, daha çok bunların çağrıştırdığı soyut ve evrensel deneyimi aktarmada bir his olarak karşımıza çıkar (Fineberg, 2014:103). (Resim 8-9-10-11)

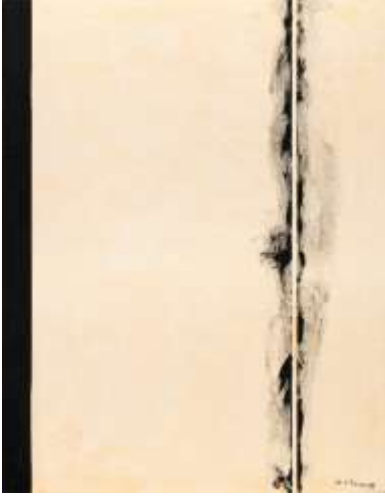


Resim 8: Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1, tuval üzeri yağlı boya, 2.42 x 5.41 m. The Museum of Modern, New York

Newman, İkonografik referanslar içeren “Haç Yolu’nun Durakları” serisinde ise, diğer resimlerinde olduğu gibi süjeyi temsil etmek yerine, soyut ve evrensel deneyimini aktarmaya çalışılmıştır.

“Hiçbir dine mensup olmadığı bilinen Newman’ın böylesi bir sergi yapmasındaki amaç, insanlığın bugünkü durumuna atıfta bulunmaktır. Kutsal sembollerini kullanarak, İsa’nın çektiği acıların herkes tarafından deneyimleneceğini, herkesin sonunda “kendi yalnızlığı”nda öleceğini vurguluyordu Newman” (Eren,2016).

İsa’ın Tanrı’ya ıstırapıyla ilgili sorduğu sorular aracılığıyla insanlığın varoluşuna dair yanıtlanmamış sorularını abideleştiren bu resimler, kompozisyondaki indirgemeci tavır aracılığı ile saf düşünce ve bir post-ikona olarak karşılık bulmaktadır.



Resim 9: Barnett Newman, Color Field Painting First Station (1958)

(from the series Stations of the Cross, 1958-66)



Resim 10: Barnett Newman "Untitled 4", 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 188 x 15.2 cm



Resim 11: Mark Rothko, "Untitled (Red on Red)" "kırmızı üzerine kırmızı", 1969,

Newman gibi Mark Rothko da Post-İkonoklast bir tavra sahiptir. Dikey tuvallerinde yer alan dikdörtgenler ilahi bir titreşimle dinsel bir tecrübeyi vaat ederler.

"Bu tek tip dikdörtgenler, neredeyse bir kenarı diğer kenara, tuvali enlemesine doldurur. Aynı formlar aşağıda ve yukarıda da resmin sınırlarına doğru basınç yapar. Bu temel duyguları, maksimum etkinlikle uyandırmak için oluşturmuş, henüz başlangıç aşamasında görsel bir dil yetisidir. Rothko, kendi sözcükleriyle bu formatı, deneyimleyebildiğim kadarıyla insan dramı, insanın duygu ve heyecanları ile başa çıkmak için, bitmez, tükenmez bir yapı olarak görür" (Fineberg, 2014:105).



Resim 12: Mark Rothko (Number 22) "Sayı 22", 1949, tuval üzerine yağlı boya, 2.97 x 2.72 m

Mark Rothko'nun eserlerindeki içsel ışık, mitik bir içeriğe sahiptir. Hz. İsa'nın Çilesini defnetme gibi konularıyla İncil'e referans yapan sanatçı, anlamdan ziyade his'e bağlı kalır. Geniş renk alanlarıyla oluşturduğu kompozisyonlarında renklerin sebep olduğu titreşimlere rağmen, bütünlüğünde derin bir sessizlik hakimdir (Resim12). "Köklerini Gauguin'e kadar götürülebilen bu yaklaşımda, sanatçı geniş ebatta tuttuğu resimlerine kat kat şeffaf sürdüğü monokrom renklerin titreşimlerinden izleyen üzerinde ruhsal etkiler bırakmayı amaçlamaktadır" (Görenek,2020:9).

Rothko'nun Seagram isimli devasa boyutlara sahip resimlerindeki geniş renk yüzeyleri; bir mabedi andırır. Serinin her bir parçası da kapı, pencere gibi mimari bir öğeye karşılık gelir. Ruhani bir boyuta sürükleyen bu çalışmalar izleyicisini bir boşluğun içine hapseder (Özkan,2016:491). Sontag bu durumu;

"Tam bir boşluk, salt suskunluk kavramsal ya da olgusal olarak pek gerçekleştirilemez. Belki de sanat yapıtının başka birçok şeyin bulunduğu bir dünyada var olmasından dolayıdır ki susma ya da boşluk yaratan sanatçının, ister istemez diyalektik bir şey üretmesi gerekir: Dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, titreşen ya da çok şey söyleyen bir suskunluk. Susma, kaçınılmaz olarak bir konuşma biçimi (pek çok durumda bir yakınma ya da suçlama biçimi) ve diyalogda bir öge olarak kalır"

(Sontag, 1991:52) şeklinde açıklar.



Resim13 :A room at Tate Modern dedicated specifically to Mark Rothko's Seagram Murals

Tate Gallery'de sergilenen bu eserler, tek bir odada toplanmıştır. Odanın duvarlarını kaplayan bu resimlerin yarattığı atmosfer, izleyicisini zoraki olarak mekanla iletişime sokar. Dolayısıyla his'e yapılan yolculukla kendi deneyimini yaşayan seyirci bu seyirlik alanı bir performans alanına dönüştür. Thomas Mc Evilly, O'Doherty kendini soyutlamış bu tür mekanları, ortaçağ kiliselerine ve Mısır mezarlarına benzetir. "Dışarıdan tecrit edilen mekân, aslında mekân olmaktan çıkan (yok-yer), bunu aşan (ultra mekân) ve onu çevreleyen zaman-mekân matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal mekân) haline getirilir" (O'Doherty, 2010:10). Mekan aracılığı ile ulaşılan ise bir aşkınlıktır.

Sanatın modern süreçle birlikte peşine düştüğü bu aşkınlık, Romantik sanatçılardan itibaren görülmektedir. "Sanatın hakikati aşkınlığıdır. Gerçeklik ve doğa tarafından kuşatılmaz" (Baudelaire, 2014:58). Resmin renk alanlarına indirgenmesi yine sanat pratiklerinde bir iç hesaplaşma gibi devam ederken aynı zamanda sanatın yaşamdan ayrılması, kendinde ve kendinden başka bir şey olmayan bir varlık kazanması anlamına gelmektedir. Bu süreçte sanatçılar modern aklın merkezi olan Avrupa'nın dışında primitif ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Alan resmi bu yönelimlerin geldiği noktalardan bir tanesidir. "Süprematizm kültürünün uzun süreci rengin de onunla birlikte geliştiği belirli bir sistemdir" (Malevich, 2011:325). Dolayısıyla nesnenin tanımlı alanını kaybetmesiyle geriye kalan saf gerçek olarak renk Malevich, Rothko ve Newman'ın eserlerinde ortak bir dil oluşturmaktadır. Malevich

"Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm" başlıklı yazısında nesneyi rengin çerçevesi olarak görüyordu. O çerçeveyi, nesneyi kaldırınca ise geriye salt renk alanı kalacaktır. "...güzellik... daha çok felsefi bir renk sistemi, benim düşüncemdeki yeni eğilimlerin gerçekleşmesi olarak, bir bilginin konusu olarak yapılmıştı" (Malevich, 2011:326).

Renk ontolojik ve epistemolojik bir gerçeklik alanı olarak üç sanatçıda da görülmektedir.

Alan resminde öne çıkan renk ise, rengin metafizik ve plastik ifade açısından şiirsel varlığı modern sanatın başlangıcında Baudelaire'in tartıştığı konulardan olmuştur. Modern Sanat klasik yanılısamlar ve kurallarla olan bağına resmi temel elemanlarına indirgeyerek ve klasik gösterge düzeninin ötesinde sanatı kendi mecrasına ve elemanlarına çekerek temsilin metafizik doğasına adım atmıştır. Cezanne gibi klasik göstergelerin saf formlar olarak temsilin hakikati biçiminde ifade bulması, bir son nokta örneği olarak Mondrian'ın yatay-dikey ideallerinde görülür. Bu Baudlaire'in şiirsel renk ve felsefi çizgi anlayışına göre rasyonel ve klasik bir bağlama

oturmaktadır. Buna karşılık Newman, Tiger's Eye'da yayınlanan "Yücenin Vakti Geldi" isimli makalesinde, Klasik Yunan idealizmi, Rönesans ve Rönesans'la hesaplaşan modern sanatın geometrik soyutlamaya giden sürecinde yüce, ideal ve güzellik kavramları üzerinde dururken geometrik ifade ve metafizik ifade arasında Mondrian'ın geometrik soyutlamacı resimlerine atıfla bir ayrıma varır. "Geometri (kusursuzluk) onun metafiziğini (onun yüceltilmesini yuttu)" diye ifade eder (Newman, 2011:621). Burada eleştirisi sanatın yüceyi, metafizik özü unutarak Rönesans'ın ve Klasik Sanatın temel normlarına yani nihayetinde yatay ve dikey hatlara, duysal dünyanın geometrik oranlarına sanatı indirgemesi olduğunu ifade eder.

SONUÇ

Greenberg'in kuramsallaştırdığı ve Amerikan bayağı sanatının karşısında konumlandığı soyut formalizm ile sanat bir kez daha topluma yabancılaşmıştır. Böylelikle Avrupa modern sanatında, sanat ve kurumlarıyla hesaplaşmaya girişen, hayat ve sanat birlikteliğini önceleyen, eylemi formun önüne koyan tarihsel avangard yerine yeniden müzelerle kapanan ve kendisini Amerikan Avangardı olarak sunan bir biçim ortaya çıkmıştır. Sanat kurumlarıyla soyut sanat üzerinden yeniden canlandırılan bu ütopya, Amerika'da bir Avrupa sanatı simulakrına dönüşürken, sanat yapıtını da formel bir algı üzerinden piyasaya sürmüştür.

İdeolojik açıdan bakıldığında, Sovyet Rusya'sının Leninist kültür politikaları doğrultusunda ve bu bağlamda Malevich'in sanat alanında öne sürdüğü fikirlerle, Soğuk Savaş döneminde Amerikan kültür politikasının ve piyasaya sunduğu yeni sanat biçiminin bire bir benzerlik taşıması mümkün değildir. Bu nedenle nesnesiz ve ideolojiden bağımsız bir ütopya tasavvuru olarak Malevich'in Süprematist manifestosu ile Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun apolitik tavrı biçimsel olarak ortaklıklar taşımakla birlikte, sanat piyasasına sunulma niyetleri açısından farklılıklar göstermektedir. Amerikan sanatı yeni biçimini, Avrupa'dan devşirdiği temeller üzerine ve kendi politikasına hizmet edecek şekilde kurmuştur.

Formel avangard, tarihsel avangardtın farklı olarak sanatı yaşamdan bağımsız ve kendi özerkliğine sahip bir ontoloji ve epistemoloji üzerinden okumaktadır. Nihayetinde tarihsel avangardtın sanat kurumlarından bağlarını koparmaya çalışarak, hayatın içinde varlık kazanmayı talep eden isyankar ve politik tavrı formalist Amerikan avangardtında görülmez. Malevich ise her ikisinin arasında yer alan bir makas gibidir. İkona karşıtı tavrı ve bir performans gibi yerleştirdiği beyaz üzerine siyah karesiyle tarihsel avangardtın içinde yer alırken, formel olarak okursak Greenberg'cü bir avangardtın sınırları içine düşebilir. Bu nedenle Malevich'in eylemsel mücadelesini es geçmemek gerekmektedir. Çünkü aynı bakış açısı kavramsal sanatın da içine nüfus etmiş ve benzer duruş pek çok 20.yy tavrında görülmüştür.

Amerikan soyut sanatından farklı olarak, Avrupa modern sanatında soyutlama Batı sanat tarihi açısından nihai bir sonuç olmakla birlikte bu çalışmada analiz edilen Rus avangartlarından Malevich ve Amerikan Alan resminin önemli isimlerinden Rothko ve Newman'ın eserleri arasında ortak noktalara ulaşılmıştır. Sanatçılar post-ikonoklast bir tavrıyla, resim yüzeyini figürden arındırırken, nesneden arındırılmış aşkın bir gerçeklik önerirler. Farklı paradigmalarda varlık bulmalarına rağmen, ideayı ve mutlak soyutlamayı amaçlayan bu eserler post-ikonalar olarak ele alınmıştır. Üç sanatçının da hissi olana yaptıkları vurgu, soyut alanlarının metafiziki varlıkları açısından teolojik bir bağlam taşımaktadır. Resimlerini figürden arındırırken, topluma dayatılan ve bireysel bilinci devreden çıkararak nesnel formlardan da arındırmışlardır. Her iki

coğrafya açısından değerlendirildiğinde, toplumsal yabancılaşma ortak noktalarıdır ve tinsel olana duyulan ihtiyaçlara karşılık gelmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev: Ali Berktay), İstanbul: İletişim Yayınları
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket*, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları
- Bürger, P. (2003). Sunuş Artun, A., *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özberk, Şeyda Öztürk), İstanbul: İletişim Yayınları
- Çalışkan, M. (2018). *Rastlantı Bilim ve Felsefenin Ortasında*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Çelikkan, Ş. Gece, (2018), *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*, İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, illinois Üniversitesi, İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları
- Foster, H., (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları
- Görenek, G. (2020). "Modern Sanat". *Journal of Modernism and Postmodernism Studies*. Cilt 1, Sayı 2. 10-22.
- İpşiroğlu, N., Velidedeoğlu, M. ve Veldet, H. (1987). *Çağdaş Düşünce*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Karabaş, P. Yıldız, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütahya
- Krausse, A., C. (2005), "Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü" çeviren:Dilek Zaptcıoğlu, Litaratür yayınları
- Malevich, K. (2013), *Nesnesiz Dünya Süprematizm Süprematizm Manifestosu*. (Çev. Cansu Tapan). İstanbul: Dedalus Kitap, 1927
- Malevich, K., "Nesne Olmayan Sanat ve Süprematizm". Harrios, C. Wood, P. "*Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler*" (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları, 2011: 325-327
- Newman, B., "Yücenin Vakti Geldi". Harrios, C. Wood, P. "*Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler*" (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları, 2011: 619-621
- O'Doherty, B., (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*, (çev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Özkan, Ö., (2016) Mark Rothko'nun "Seagram Resimleri"nde Mekâna Yayılan Sessizlik, Sdü Art-E
- Sontag, S. (1991), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Susmanın Estetiği*, (çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları
- Şahin, O. (2019), *Gnostisizm, Gül-Haç Ve Teozofi* Işığında İki Kare Örneği: "Koyu Karanlıklar" (Robert Fludd) Ve "Siyah Kare" (Kazımır Maleviç)*

Yılmaz, E. Ödekan, A. (2009), “Yeni primitivizmden süprematizme Maleviç'in sanatında Tersten perspektif dördüncü boyut ilişkisi” itüdergisi/b sosyal bilimler

Yılmaz, B., (2014). Belirsizlik' Kavramı İle Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümler, sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

Platon, DEVLET, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980

Yılmaz, M. (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi

İnternet Kaynakları

Bayır, F. (30 Ekim 2019). “Hakikatin eşiğinde yıkıcılığın anlamı” Erişim adresi (12.10.2020): <https://www.aydinlik.com.tr/hakikatin-esiginde-yikiciligini-anlami-ferhan-bayir-kose-yazilari-ekim-2019#1>

Celinesym, (2015, Ekim). *Malevic Hakkında Bilmeniz Gereken 20 Şey*. Erişim adresi (12.10.2020): <http://celinesymbiosis.blogspot.com/2015/10/malevic-hakknda-bilmeniz-gereken-20-sey.html>

Eren, Ebru. (2016, 10 Şubat). Erişim adresi (12.10.2020): <https://platosanatblog.wordpress.com/2016/02/10/dereceli-duygu-patlamasi-sergisi/eren>

Kızılok, Utku. (5 Ekim 2017) *Ekim devrimi, sanat ve etkileri*, Erişim adresi (17.01.2021): <https://marksist.net/utku-kizilok/ekim-devrimi-sanat-ve-etkileri>

Marder, L. (t.y). *Mark Rothko'nun Hayatı ve Sanatı*. Erişim adresi (15.01.2021): <https://tr.eferrit.com/mark-rothkonun-hayati-ve-sanati/>

Görsel Kaynaklar

Resim 1: <https://images.app.goo.gl/kJLamaEDVRqtngk86>

Resim 2: <https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/untitled>

Resim 3: <https://images.app.goo.gl/V6zCAYX1oE6cPVAz5>

Resim4: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-s/suetin-nikolai/nikolai-suetin-suprematizm/>

Resim 5: <https://images.app.goo.gl/TPDnEejuMMY4nAbL6>

Resim 6: <https://images.app.goo.gl/HZcVrDGyh7eUDhLw7>

Resim 7: <https://images.app.goo.gl/NqcN62QGdjbXevjK8>

Resim 8: <https://images.app.goo.gl/h3tVQVLVL29GxtaVA>

Resim 9: <https://images.app.goo.gl/tu1c4ZwRJp3X3At68>

Resim 10: <https://images.app.goo.gl/Sa6mxCQPNULhYxRv5>

Resim 11: <https://images.app.goo.gl/iM9eCVf2eDSEaZph6>

Resim 12: <https://images.app.goo.gl/ATb5GtrQyxfxjhBT7>

Resim 13: <https://images.app.goo.gl/QH2xbFN1aQPbJ1ri8>