NESNESİZ DÜNYA

"SUPREMATİZM MANİFESTOSU"

KAZIMIR MALEVICH



İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN
F. CANSU TAPAN

dedalus


dedalus

Diş ağrısı
asla geçmez.

© Dedalus Kitap - 2013

Yazar: Kazimir Malevich

Kitabın Adı: Nesnesiz Dünya
"Süprematizm Manifestosu"

T.C. Kültür Bakanlığı
Sertifika No: 23858
Isbn: 978-605-4708-30-7

Dedalus Kitap: kırk iki
Kuram: Beş - Sanat Tarihi iki

Basım Tarihi : Eylül iki bin on üç

Yayın Yönetmeni: Sedat Demir
Yayına Hazırlayan: Sabri Gürses
Kapak Görseli: Kazimir Malevich
Liman Maket Bıçak

Sayfa Düzeni: Altamira Adworks
Kapak Tasarımı: Altamira Adworks

Baskı-Cilt:
Şenyıldız Yay. Matbaacılık Ltd.Şti
Topkapı / İstanbul
(Sertifika No: 11964)

dedalus

Alemdar Mah. Çatalçeşme Sk. Defne Han No: 27/28
Sultanahmet-İstanbul • www.dedaluskitap.com
Tel: +90 212 513 03 43 • Faks: +90 212 513 03 44

Kazimir Malevich

NESNESIZ DÜNYA
''Süprematizm MANİFESTOSU''

İngilizce Çeviren:
F. Cansu Tapan

dedalus

Kazimir Malevich

1879'da Kiev'de doğan sanatçı, ailesi ve yaşadığı yer nedeniyle oldukça farklı kültürlerden beslendi. 1896'da babasının ölümünün ardından Moskova'ya taşındı ve sanat eğitimine başladı. Bu sırada bir çok sanat akımının öncüleriyle tanışmaya başladı. Yapıtlarıyla onların arasına katıldı. Kübistlerle ve Futuristiklerle iletişim içinde kaldı ve onların eğilimlerine yeni anlayışlar getirdi. Siyah Kare (1915) ve Beyaz Üzerine Beyaz (1918) adlı yapıtlarıyla ses getirdi. Okuyacağınız çalışma ise, ünlü Sanatçı ve Sanat Tarihçisi Malevich'in, sanatın öncü kavramı Süprematizmin bir not defteridir. Etkisini hâlâ sürdüren bu sanat akımının en önemli temsilcisi Malevich, 1935 yılında kansere yenik düşerek hayata gözlerini yummuştur.

F. Cansu Tapan

Sanat ve felsefe okumlarını sürdüren çevirmen Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü mezunudur. *Süprematizm: Nesnesiz Dünya* ile birlikte sanat tarihindeki bir çok metni Türkçemize kazandıracaktır.

İçindekiler

Nesnesiz Dünya : Süprematizm Manifestosu • 7
Resimde Ek Unsurun Teorisine Giriş • 13
Süprematizm • 77

Nesnesiz Dünya
"Süprematizm Manifestosu"

Kasimir Maleviç

İngilizce Çevirisinin Sunumu

1922 senesinde, Berlin'de Rus sanatına dair çok önemli bir sergi düzenlendi. Bu sergide Rus sanatının gelişiminde etkili olan tüm sanat topluluklarının eserleri yer almıştı. Devrimden sonra öne çıkan sanatçıların eserleri, doğal olarak, özel bir alaka görmüştü. Dünyaca ün kazanmış Wassily Kandinsky, Marc Schagal ve Alexander Archipenko gibi sanatçıların yanında yeni ve o zamana dek duyulmamış sanatçılar belirmişti. Bunların en önemlileri Konstrüktivist olan Vladimir Tatlin ve Süprematist Kasimir Maleviç'ti. Eserleri geniş alanda dikkat çekti ve etkisini giderek arttırdı.

Konstrüktivistler dünyayı teknoloji aracılığıyla gördü. Gerçeklik anlayışına şüphesiz, yeni bir yön verdiler. Faydacı olmayan yapıtlarında gerçeği elde etmekteki kararlılıkları açıkça gözlenir. Tuval üzerine boya kullanıp bir hayal yaratmak yerine doğrudan ahşap, demir ve cam gibi malzemelerle çalışmışlardı.

Çalışmaları doğrudan, malzeme ve biçime ilişkin yeni sorunların çözümüne yönelikti. Eserleri faydacı arkitektonik yapılara geçişin temsilidir.

Konstrüktivizmin en önemli eseri Tatlin'nin "Üçüncü Enternasyonal Kulesi'ydi." Tatlin mühendis değil aslında bir sanatçıydı. Kulesi tekniğin ve sanatın bir senteziydi. Binanın gelenekselliğini tartışmaya açtı; içiyle dışını birleştirmeyi amaçladı. Kule çelik ve cam malzemelerden bir piramitle iki silindirden oluşuyordu. Silindirler farklı hızlarda, bir eksen etrafında birbirlerine zıt yönlerde dönen toplantı salonları içeriyordu. Devasa bir sarmalla çevrelenmişlerdi. Tatlin, sarmalın çağımızın dinamik özelliğini yansıttığını belirtirken üçgenin ise Rönesans'ın durağanlığını ifade ettiğini söylemişti. Bir bakımdan, Tatlin fütüristlerin dinamik mimari rüyasını gerçekleştirmişti.

Maleviç'in Süprematizmi, Konstrüktivizmin faydacı amaçlarıyla taban tabana zıttı. Maleviç yalnızca, sanatın yararla bir arada düşünülmesine değil doğanın bütün taklitlerine de karşıydı. Hedefi arı sanattı; kendisinin nesnesiz sanatı ise bunun en radikal olanıdır. Maleviç sanatın ve onu meydana getiren duyguların, dini inançlara ve politik görüşlere kıyasla daha temel ve daha anlamlı olduğunda ısrarcıydı. Geçmişte din ve devlet, sanatı amaçlarını gerçekleştirmede bir propaganda aracı olarak kullanmıştı. Teknolojik eserler, kullanışlılıklarıyla kısa ömürlüdür ancak sanat, sonsuza dek varlığını sürdürür. Eğer insanlık haki-

ki ve eksiksiz bir düzen oluşturmak istiyorsa, ebedi değerleri yani sanatı temel almalıdır. Bugün için, bir Dorik tapınağı bir zamanlar dini bir amaca hizmet ettiğinden güzel değildir. Bu amaç artık yoktur. Biçimi plastik oranların saf hissiyatından meydana gelmiş, bunca zaman canlılığını ve geçerliliğini korumuştur. Artık tapınağın asıl amacından haberdar değiliz ama ona, bir sanat eseri olarak hayranlık duyuyoruz.

Maleviç, 1913 senesinde Süprematizmi yarattığında zaten Rusya'da kabul görmüş bir ressamdı. Önceki başarılarının tümüne sırt çevirdi. Süprematizmi, resim sanatını tümüyle beyaz tuval üzerine siyah bir kareye sığdırdı. "İçimde sadece geceyi hissettim ve işte o zaman Süprematizm adını verdiğim yeni sanatı tasarladım." Bu, beyaz kare üzerine siyah bir kareyle ifade edilmişti. "Süprematistlerin karesi, ilkel insanların sembollerine benzetilebilir. Niyet süsleme yapmak değil, ritim duygusunu yansıtmaktır."

1918 senesinde Maleviç, "Beyaz üzerine Beyaz" tablosunu yaptı. Yine iki kareyle fakat bu kez büyük bir farkla! "Beyaz üzerine Siyah Kare" tablosuna, iki karenin kenarlarının da birbirine paralel olması sebebiyle durağan denilebilir. İçteki karenin belli bir açıyla yerleştirildiği "Beyaz üzerine Beyaz" tablosu ise dinamik bir özellik taşır ve bu, Maleviç'in biçim bakımından daha zengin ve dikkat çekici olan, sonraki eserlerinin de özelliği olmuştur. "Beyaz üzerine Beyaz" tablosunda renklerdeki karşıtlık en alt seviye-

dedir; Maleviç bunun, gelecekte resim sanatının bir özelliği olacağını düşünmüştü. Maleviç'in renk anlayışı durağandı fakat öte taraftan, biçim anlayışı dinamikti. Bu, Piet Mondrian'ın, biçimlerin durağan, renklerinse dinamik unsurları oluşturduğu Yeni-Plastikçilik akımına kıyasla keskin bir ayrımda duruyordu.

Maleviç'in eserleri nasıl tepkiler alıyordu? Eleştirmenler ve halk "Sanata dair sevdiğimiz her şey yitirilmiştir. Hepimiz çöldeyiz... Önümüzdeki, beyaz zeminde siyah bir kareden başka bir şey değil!" diyerek yakınıyorlardı. Maleviç ise şöyle demişti; "içinde yaşamış ve çalışmış olduğum ' istenç ve idea dünyasını,' inanmış olduğum gerçekliği terketmem söylendiğinde korkuya benzer bir tür sıkıntı hissettim. Fakat özgürleştiren nesnesizliğin müthiş mutluluğu beni, yalnızca hislerin gerçek olduğu 'çöle' yönlendirdi ve hisler hayatımın temel içeriği oldu. Sergilediğim 'boş bir kare' değil, nesnesizliğin duyumudur."

Maleviç süprematizmiyle, Platon gibi, gerçekliğin duyularla algılanması engelini aştı. İkisi de dünyanın, duyularımız aracılığıyla bildirilen halinin bir hayal olduğunu düşünüyordu. Maleviç'in yalınlığı ve özlülüğü sadece Rusya'da değil, Batı'da da soyut resmi güçlü bir şekilde etkilemişti. El Lissitzky'nin bu konuda bir hikâyesi anlatılır. Lissitzky esasında Marc Chagall'ın öğrencisidir. Fakat Maleviç'in Süprematizminden öyle bir etkilenir ki Chagall'ı bırakır ve Maleviç'in takipçisi olur. Her şeye bir isim gerektiğinden,

tabloları için yeni bir "izm" icat eder - Proun ve tablolarını resimle mimari arasındaki bağ olarak görür.

Maleviç'in büyük etkisi, kabul gören değerlerinin itibarsızlaştırılmasını ve abartılmasını da beraberinde getirdi. Süprematizm o kadar basitti ki herkes taklit edebilirdi ve mekanik resme yönelik bir akım geliştirildi. İnsanlar, gerekli ölçüleri verip renkleri de belirterek, bir boyacıdan bile tablo sipariş edebileceklerini düşünmeye başladı.

Fakat benzer bir abartıyı bugününün mimarisinde de görmüyor muyuz? Mies van der Rohe gelenekle, Maleviç'inki kadar keskin bir ayrılık yaşadı. Taklitçilerinin çoğu, biçimlerini ne anlama geldiklerini anlamadan kopyalar- Mies van der Rohe'nin yalınlığı da kolayca taklit edilebilir görünür. Fakat çaba gerektirmediği düşünülen bu eser, esasında, sürekli ve özenli bir çalışmanın sonucudur. Mies'ın taklitçileri ise eserinin özünü kavrayamayarak, onu bir modaya dönüştürür ama kısa sürede bıkarlar ve bundan durmaksızın değişen arzular dünyasına kaçmak için çabalarlar.

1927 senesinde Maleviç Berlin'e geldi ve onu şahsen tanıma fırsatı buldum. O zamanlardan, beraber yaptığımız uzun yürüyüşleri, derin ve kışkırtıcı sohbetleri anımsarım. Bunlar ancak bir çevirmenin yardımıyla mümkün oluyordu çünkü ne o Almanca konuşabiliyordu ne de ben Rusça konuşabiliyordum.

Maleviç Berlin'e iki sebepten gelmişti. Süprematizm-öncesi ve süprematist eserlerini sergilemeyi iste-

mişti. Grosse Berliner Kunstausstellung'de gerçekleşen sergi, Novembergruppe tarafından gerçekleştirildi. Maleviç'in gelişinin ikinci sebebi ise kitabı Nesnesiz Dünya'nın çevrilmesini ve yayımlanmasını sağlamaktı. Rusça'dan Almanca'ya çevirisi A. von Riesen tarafından yapıldı ve kitap, 1927'de Münih'te, Bauhaus kitap serisinin 11. cildi olarak Die Gegenstandlose Welt başlığı altında, Albert Langen tarafından yayımlandı. İkinci bölümün İngilizce çevirisi Suprematism F. Van Loon tarafından 1950 senesinde yapıldı fakat hiç basılmadı. Şimdiki çeviri, yayımlanan ilk İngilizce çevirisi olarak, Almanca metninden (Rusça yazımına ulaşılamadığından), Howard Dearstyne tarafından yapıldı. Dr. Samuel K. Workman çeviriyi okudu ve değerli önerilerde bulundu.

Bu zamana kadar yalnızca, şimdi nadir olan Almanca basımı edinilebilen Kasimir Maleviç'in kitabı, Nesnesiz Dünya, İngiliz okuyuculara bu sebeple uzak kaldı. Kitabın orjinal basımıyla ilk İngilizce çevirisinin ortaya çıkması arasında otuz yıldan fazla zamanın geçmiş olması bütünüyle hayret vericidir çünkü kitap, sorgulanmaksızın, yirminci yüzyıl estetik teorisinin en önemli düşüncelerinden biridir, öyle ki önemi bakımından, Maleviç'in yurttaşı Wassily Kandinsky'nin büyük eseri, Sanatta Maneviyata Dair' le kıyaslanabilir.

I. HILBERSEIMER

Bölüm 1: Resimde Ek Unsurun Teorisine Giriş

Yaratıcı edim çizgiler, düzlemler ve üç boyutlu şekiller aracılığıyla ifade edilir ve birbirlerinden renk, doygunluk, yapı, doku, organizasyon ve sistem bakımından da farklı olabilecek, bambaşka türlerin durağan ve dinamik biçimlerini üretir.

Yaratı iki temel türe ayrılabilir: birincisi, zihnin bilinç düzeyinde başlatılır, pratik yaşama hizmet eder ve somut görsel olgularla uğraşır; diğeriyse zihnin bilinçaltı ve bilinç üstünün ürünü olarak bütün "pratik yararlardan" ayrı durur ve soyut görsel olguları ele alır.

Somut unsurları bilimde ve dinde görürken, soyut olanları ise sanatta görürüz.

Bu sebepten sanat, olgular hiyerarşisinde kendine has bir yere sahiptir ve bilimsel olarak incelenebilir.

Bu durum beni, sanat ve sanatçıdaki gözlemlenebilir değişikliklerin nedenini keşfetmek amacıyla, sanattaki görsel efektleri ve bunların nasıl yapıldıkla-

rını araştırmaya yönlendirdi.

Bu amaçla, alan olarak en çok aşina olduğum resmi seçiyorum; ressamın edimini zihnin bilinç ve bilinçaltı düzeylerinin ortak bir işlevi olarak inceleyeceğim. Buradaki amaç, bilinç ve bilinçaltının, sanatçının ortamını oluşturan şeylere nasıl tepki verdiğini ve "aşikâr" olanla "muğlâk" olanın (bilinç ve bilinçaltının) birbirleriyle ne tür bir ilişkide durduklarını belirlemek.

Yukarıda bahsettiğim gibi, "sanat kültürünün bilimi" olarak, gerçekleştireceğim bu araştırmayı, genelinde sanatsal üretimin, özelinde de resim sanatının araştırılması olarak nitelendiriyorum. Bu noktadan itibaren, resim benim için, tüm özel koşulları ve nedenleri- sanatçının dünya anlayışını, doğaya bakışını ve bulunduğu ortamın onun üzerindeki etkisini, açığa çıkaracak bir "bütün", bir "yapı" olacak. Bu bir estetik fenomenin belgesidir ve (bilimsel olarak düşünüldüğünde de) yeni bir bilimin- resmin doğası biliminin, araştırma konusu olacak, son derece değerli materyaller içerir. Resme bugüne kadar yukardan bakıldı, herhangi bir sanat eserinin oluşturulduğu ortamın, kendine mahsus özellikleri düşünülmeksizin, eleştirmenlerce tamamen "hissi" bir şey olarak ele alındı; sanatsal yapının gelişimini sağlayan şeyleri, onu etkileyen ortamla ilişkili olarak açıklayabilecek bir analitik araştırmaya ise hiç girişilmedi. Belli bir renk sisteminin ya da yapısının niçin resim bünyesinde gelişmek zorunda olduğu gibi temel bir soru da

hiç ele alınmadı.

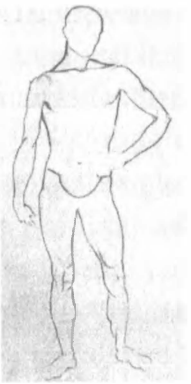
Tüm bu sorular, özellikle doğaya yönelik bildik görüşlerin hepsini dışarıda bırakan modern sanat eserleriyle bağlantılı olarak, bugün bizleri yakından ilgilendiriyor. Yöntemini, sanatçının yaratıcı organizmasına mecbur eden ve sanat anlayışımızı değiştiren yeni ek unsurun özelliklerini açıklamalıyız.

(Bir doktor insan organizmasının beklenmeyen bir durumunu, değişimi meydana getiren bir "ek unsurun" varlığına işaret eden bir olgu olarak görür. Kan veya idrarın araştırılmasıyla, bu "ek unsurun" doğasını tespit eder.)

Bizim durumumuz - etki ve tepki kabiliyetimiz- daima, ortamımızın belli bir zamandaki durumuna bağlıdır, bu yüzden de öz benliklerimizin dengesi sürekli alt üst olur.

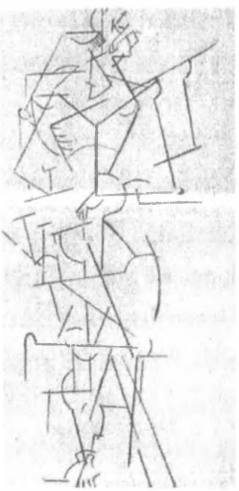
Her yeni görsel ortamın kendine özgü niteliği, üzerimizde etkiyerek, bilincin ve bilinçaltının unsurları arasındaki olağan ilişkiyi değiştiren (resim 1-8), "profesyonel tepki" durumlarında yeni, duyulmamış bir teknikle ve doğaya yönelik alışılmamış bir tutumla, yani yeni bir bakış açısıyla ifade edilen ek unsur u 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. Burada bahsedilen dışlanan unsur, benim ek unsur dediğimdir; var olan ölçütün evirilmesini sağlayarak veya onu devirerek yeni biçimler üretip, geliştirendir.

Hayat sürekli ölçütler oluşturmak peşindedir; bir dinginlik halini özler, 'doğal' olan için uğraşır... Ve bizler böylece, her şeyin ötesinde, alışılmış ölçütün ve bu ölçüt içerisindeki eylemsizlik halinin zihniyetiyle, düzeni desteklemeye ve güçlendirmeye hizmet eden sistemlerin yükselişini görürüz. Hayatın dilediği yaşamak değil dinginliktir- etkinlik için değil edilgenlik için çabalar. Bu sebepten, sistemi etkileyen ek unsurun, dinamik ve durağan değerleri arasındaki fikir birliği baştan kabul edilir ve dinamik unsurların bir "fikir birliği- oluşturması"- yani, sistemleştirilmesi- onları durağan unsurlara dönüştürmeye eşdeğerdir çünkü her yapı, sistem olma 'yolunda' olduğu için dinamikken, her sistem (hareket ettiğinde bile) durağandır.

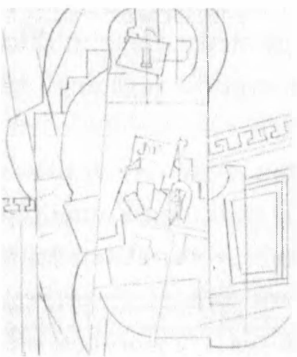
Sanatçı ek unsuru, uyumlu bir ölçüte-bir düzen haline- doğru yönlendirmeyi amaçlar.

Var olan bir sistemin her bir ölçütü, içerisinde, kabul görmüş ek unsurların belli değerlerince kurulmuş bir düzen barındırır ve bu düzenin varlığı, değişmekte olan ortamın türlü görsel olgularından yeni ek unsurlar yükselene ve bu yeni unsurlar eski ölçütün

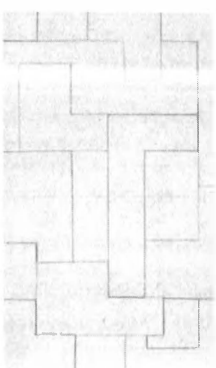
evirilmesini getirinceye yahut yeni bir ölçüt yaratıncaya kadar sürer.

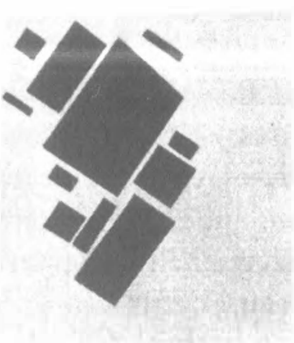
Sürükleyici, evirilen unsur en farklı biçimlerde ve renklerde ortaya çıkar ve etkisi altındaki ölçütün karşıt unsurunu değiştirip, yeniden yapılandırarak güç kazanır.

Ölçütün incelenmesi ve her bir görsel olgunun (herhangi bir ölçütle olan ilişkisi göz önüne alınarak) sınıflandırılması, benzerliklerin araştırılmasıyla yapılmalıdır.









Bilincimizin ya da hissiyatımızın değerleriyle hiçbir şekilde, hiçbir benzerliği olmayan bir görsel olgu değerlendirilemez; bizler onun olağan veya olağan dışı - doğal veya yapay olup olmadığına karar verecek yeterlilikte değilizdir.

Halk (çoğu insan) için Rembrandt olağan olanı resmeder; Rembrandt bu sebepten, resimsel bir ölçütün değerlendirildiği "kesinleşmiş duruş"tur. Kübizm ise halk için olağan dışıdır çünkü yeni bir ek unsur içerir- düz çizginin eğriyle olan bütünsel ilişkisinde yeni bir durumu- yeni bir ölçütü bildirir. ("Orak şeklinin" formülünü görünüz.) Bu yeni ölçüt "kabul edilmiş olanın" ve "sakinliğin emin halinin" bildik estetik düzenini yıkar, bu şekilde halk (çoğunluk), yeni ölçütün ruhunun ve kendi sanatının birlikteliğiyle yaratan sanatçıları tecrit etmeye niyetlenir.

Ve böylelikle, çoğunluğa göre olağan görünene, azınlıkça olağan dışı olarak bakılması kesinleşir.

Yeni sanat, eğitimli ve eğitimsiz kişilerin çoğuna ve de eleştirmenlere faydasız göründü; diğer bir taraftan, sanatçıların yeni yapılanması ise, çoğunluğun fikrini olağan dışı buldu.

Bu olgunun sebebi, aynı anda var olan iki sanatsal (resimsel) ölçütün karşıtlığında yatar. Yeni ölçüt yalnızca resimsel değerler kuralını kabul ederken, eski, bildik ölçüt somut temsiller ve gerçekçi oranlar haricindeki her şeyi dışlar (resim 9- 11). 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).





Böylelikle, eğitimli kişilerin zihinlerinde olağanlaştırıcı iki unsurun karmaşası doğar. Bir ressama göre, resim resimsel değerlerden oluşur- sıradan insana (halka) göre ise, resim doğaya özgü oranlara sahip "şeyler" den (göz, burun vb.) oluşur.

Halk (sıradan insanlar) Kübizm ve Kübistlere yukardan bakmak ve onları faydasız olarak ele almak gerektiğine inanır çünkü Kübistlerin resimlerinde "nesnelerin" temsili gerçeklikle uyumlu değildir ve bu temsili asıl nesneyle, yani resimsel değerlerle ilgisi bulunmayan bir şeyle karşılaştırarak, temsilin "imkânsızlığını" algılar. Burada "nesne" (burun, göz vb.) sanatsal (resimsel) temsilin değerlendirildiği kıstasa yükseltilir ve böylelikle, halkın dikkat çeken, sanatın yaratıcı değil taklit eden olduğu görüşü açıkça ifade edilir.

Akla yakın olmasına rağmen, yaratıcı sanatın yaratıcı olduğu ve taklit eden olmadığı gerçeği, bu görüşün ışığında, anlaşılmaktan oldukça uzak görünür, öyle ki sanatın özü (resim) halka ulaşmaz. Dahası, olağanlaştırıcı sanatsal unsur değişkendir ve uzun vadede hiçbir 'tekrarı' ve 'duraklamayı' kabul etmez.

Gerçeklik anlayışımız da buna benzer şekilde değişkendir ve gerçekliğin, görüntü oluştururken bilincimizin (beynimizin) aynasında bir tür bozulmaya maruz kalan unsurlarının etkileşimine bağlıdır, çünkü cisme dair düşüncelerimiz ve kavrayışlarımız daima, gerçeklikle en küçük bir ilgisi olmayan, bozul-

muş görüntülerdir.

Cismin kendisi ebedi ve durağandır; yaşama dair duyarsızlığı- cansızlığı- sarsılmazdır. Bilincimizin ve hissiyatımızın değişmez unsuru, son tahlilde, gerçekliğin değişken ve türetilen görüntülerinin etkileşiminden meydana gelen ve asıl cisimle veya içerisindeki başkalaşmayla dahi alakası olmayan bir yanılsamadır.

Doğa, insanoğlunun, içerisinde düşünme, hissetme ve hareket etme edimlerinin, bir başka deyişle, sinir sisteminin açığa çıktığı çevresinden başka bir şey değildir.

İnsanoğlu, çevresinin (doğanın) böbürlenemeyeceği bir bilince sahip olduğuna emin olabilmesi olgusuyla, onu çevreleyen doğadan ayrılır. Buradan, nesneler sisteminde kendisini bütünün bir "parçası" olarak hissedememesiyle, insan ve doğa arasında bir tür karşıtlık doğar. Doğanın bu bütünlüğü, onu hareketsiz, belli belirsiz, cismi bir şey gibi her taraftan sarmalar. Diri bilinci ve eyleme dürtüsü sürekli olarak insanoğlunun uyuşmuş olana, doğaya karşı savaşmasını körükler ve böylelikle, aslında, tüm yaşamı boyunca eylemenin dimdik, bilinçli durumu için- dikey olan için mücadele eder... ve kaçınılmaz olarak uykuya ve en sonunda ölüme boyun eğer.

İnsanoğlu doğada unsurların bilinçsiz, "düzensiz" eylemlerini gözlemler ve bunu bilincinin " kurallılığına" uygun bir şekilde düzenlemek ister.

Bilinç ona göre varoluşunun en büyük değeridir

çünkü bilir ki direnmeksizin her şeyin yıkıldığı bir çevrede, ona yalnızca ve yalnızca bilinç destek olur. Bilinçli olarak, çevrenin kör unsurlarının- doğanın fiziksel olgularının- onu ve bilincin kendisini nasıl etkilediğinin farkına varır; kendisini bu etkiden kurtarmak ister ve doğayla ilişkisini düzenlemeye yeltenir.

Böylelikle doğa ve insan, birbirlerini çeken fakat ortak anlayışı ve elbirliğini, gerçeklikteki doğanın insan zihninde biçimlendirdiği karikatürden tamamen farklı olması sebebiyle reddeden iki anti-tez oluşturur.

Doğa olarak adlandırdığımız her şey, son tahlilde, hayal gücünün bir uydurmasıdır, gerçeklikle hiçbir ilişkisi bulunmaz. Eğer insanoğlu asıl gerçekliği aniden kavrayabilseydi - hemen o anda mücadele sonlandırılır ve ebedi, sarsılmaz mükemmellik elde edilirdi. Fakat bu, hiçbir şekilde böyle değil ve bu yüzden umutsuz mücadele devam ediyor.

Uğruna savaştığımız şey, söylendiği gibi, bilincimizden başka bir şey değildir ve bu bağlamda, sinir sistemlerimizin ve beyinlerimizin daima ve tümüyle bilinçli zihinlerimizin kontrolü altında işlemediği, aksine bilincin dışında hareket etmeye ve tepki vermeye de yetkin oldukları olgusu düşünülmemiştir.

Çizgisel, iki boyutlu ve uzamsal olgunun hisse dayalı sanatsal (resimsel) kavrayışı, bu olguların yararcı ilişkilerinin entelektüel anlayışında destek-

lenmez; o nesnesiz ve bilinçaltıdır, entelektüel bir duruştan bakıldığında da, öncesinde olduğu gibi, "kör, kontrol edilemez bir ölçüt" oluşturur.

İnsana göre, zihnin bilinç düzeyi yine de her zaman belirleyici etmendir (varoluşun erdemidir).

Ceset cansız bir cisimdir. Tam bu noktada bir çelişki uzanmaktadır çünkü cisim asla ceset olamaz; o doğmamıştır ve ölemez. Hiçbir değer taşımadığından, içinde bulunduğu hali güçlük çekmeden değiştirir.

Diğer bir taraftan, insanoğlunun değerleri vardır ve bu değerler ölümle dahi yok edilemez. O, kendisiyle aynı durumu paylaşan insanlarca "değerlendirilir" ve bu, yaşamı boyunca bilincini ne derece gerçekleştirebildiğiyle ilişkilidir. İnsanın değeri hiç bir bakımdan maddi bedeninde bulunmaz tam tersine süregelen değerler içerisinde, özü ve içeriği o yahut bu şekilde anlaşılabilen bilinçlerinde bulunur.

Fakat zihnimizin özü ve içeriği nedir?- Gerçekliği kavramadaki yeteneksizliği!

Bu konuda, gerçeklikle alakalı hakikat bizi esasında hiç ilgilendirmiyor. Bizi ilgilendiren algılanabilir olanın görünümlerindeki değişikliklerdir.

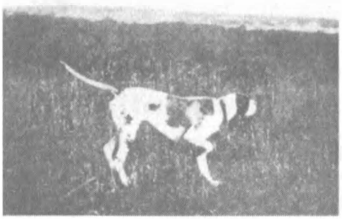
Fakat bu değişiklikler, bilindiği gibi, hem de biçimsel bakış açılarındaki değişikliklerdir- yanılsamalardır. Bizler bu yanılsamalara inanırız; kendimizi onlara göre konumlandırır ve sinir merkezinin biri veya diğerine, uygun olan tepkiyi salık vermeye çabalarız. Eğer bir kişi her bir beyin merkezini dilediğince açıp

kapatabilseydi - eğer bu mümkün olsaydı; insandan insana yönlendirici bir etkinin mekanik edimiyle, aynı kişinin, bilincin dışında belli bir eylemin ortaya çıkmasını sağlayabilmesi akla uygun gelirdi. Algılanabilir olanın kavrayışı da yeni olağanlaştırıcı fikirlerin mekanik idaresiyle aynı şekilde değiştirilebilirdi.

Bu tür olgular bir dereceye kadar hayatın içinde de gözlemlenebilir. Bir baba kendi niteliklerine uyumlu olarak ailesini (çocuklarını) başarıyla yetiştirmeye çabalar; devlet ya da hükümet, aynen bunun gibi, insanları uygun anayasal ölçütlerin doğrultusunda etkilemek ve yol göstermek ister.

Çevre, yurttaşını devlet anayasasının olağanlaştırıcı unsuruna, kendi bilincinin olağanlaştırıcı unsurumuymuş gibi bakmaya mecbur edecek şekilde tasarlanmış devletin yurttaşı etrafında yükselir. Gerçekliğin kitlelerin bilincindeki kavrayışı - yani, bireylerin bilincindeki kavrayışı- böylece etki altına alınır ve yürürlükteki devlet anayasasıyla yahut anayasanın taraftarları aracılığıyla yeniden şekillendirilir (görüntü 12-25).









Bu ezici güce boyun eğenler devletin sadık destekçileri olarak ilerlerken, kendi öznel bilinçlerini ve bireysel bakış açılarını koruyanlara tehlikeli ve güvenilmez olarak bakılır ve buna göre davranılır.

Bu ikinci kategorideki bireyler kendilerini "özgür insanlar" olarak adlandırır ve özellikle "serbest mesleklerde" bulunurlar. Kanaatleri hiçbir devlet anayasallığına dayanmaz; edimleri devlet çıkarlarını dışarıda bırakır ve sonuç olarak devletle bağımsız birey arasında bir mücadele gelişir. Devlet, serbest meslekte çalışan kişinin eylemlerine "yararlı" bir etki uygulamakta ısrarcıdır, mesela, yaratıcı işçiye, yasanın lehine hareket eden ek unsuru zorla kabul ettirmeye çalışır; böylelikle örneğin, ressam resminde anayasal ölçütle uyum içinde ifade ettiği, ek unsuru biçimlendirir. Her yeni biçim eski bakış açısının- eski ölçütün, uyumunu alt üst edecek güçteki yeni kavrayışların, yeni ölçütlerin ihtimalini getirir.

Yeni yaratıcı biçimlerin etkisi "psikoteknik" olarak adlandırılabilir, yeni biçimlerin kendilerine de yeni ek unsurun içeriğinin harekete geçirilmiş küçük parçaları olarak bakılabilir.

Bu harekete geçirilmiş ve harekete geçiren parçacıkların etkisi, (hastalıklı, istisnai bir halde olan) insan organizmasındaki bakterinin etkisiyle kıyaslanabilir, fakat bir farkla, hastalıklı bakteri bilinçli zihnin (beynin) kendisini yok ederken, ek unsurun etkisiyle bilinçli zihnin eski kavramları yok edilir (yani,

yeni kavramlarla yer değiştirir).

Ek unsur, "nesnelerin" karşılaştırmalı değerlerine yeni bir ışık tuttuğundan sanatta belirleyici bir rol oynar.

Ek unsur bir kültürün damgasıdır ve resimde, düz çizgi ve eğrinin karakteristik kullanımıyla ifade edilir (görüntü 36-39).



Cezanne'ın resimlerinde "telsi" eğrilerle fark edilen ek unsurun etkisi sanatçıya, Kübizmin orak-biçimli ek unsurunun etkisinden ya da Süprematizmin düz çizgisinden, temelinden farklı bir tutum getirir.

Bizler, Cezanne'nın resimlerinde dahi, temsilin nesnel ve gerçekçi unsurunun (ağaçlar, su... kır manzarası) resimsel unsurca nasıl içselleştirildiğini gözlemleyebiliriz. Cezanne'nın gerçekçiliği ayırt edilebilen bir resimsel doğaya sahiptir ve akademisyenlerin gerçekçiliğiyle en küçük bir benzerlik taşımaz (görüntü 40- 43).







Eğer Kübizmin orak-biçimli ek unsuru şimdi ortaya çıkmış olsa, içindeki üçüncü kalite gerçekçiliği fark eder ve Cezanne'nın telsi resimsel unsurunu sert geometrik şekillere dönüştüren, yeni bir doku yaratan; karakteristik, özel bir türde, "altı-düzlemsel" kübist biçimiyle sınırlandırılmış bir mekân kompozisyonu buyuran, yeni bir ölçüte varırız.

Böylelikle, aslında "nesneler" yönlendiren sanatsal ölçütün bakış açısına bağlı olarak farklı yönlerden görülebilir.

Bu şekilde sanat kurallarıyla (resim) bilim kuralları arasında, örneğin yardımcı renklerin durumunda olduğu gibi, apaçık bir çelişki doğar. (Farklı ölçütlerden temellenmiş ifade yöntemleri içeren resimlerdeki "renk uyumlarının" araştırılması, yardımcı renkler konusunda bile, her resimsel ölçütün kendine ait kuralları olduğu olgusunun kabul edilmesine neden olmuştu.)

Resimdeki yeni sanat akımlarının yakın araştırması, yeni yaratıcı sanat için onu, insan yaratımının diğer bütün ölçütleriyle gözle görülür çelişkisi nedeniyle içerisinde bulunduğu ayrıksı "istisnai konumdan" kurtarmak amacıyla, geçerli ve nedensel bir teorinin çalışılmasında kullanılabilecek pek çok materyali aydınlatacaktı.

Peki, insan yaratımının bünyesindeki, göze çarpan bu düalizmin sebebi neydi?

Eğer mühendisin edimini sanatçınınkiyle kıyasla-

yacak olursak, sadece gereçleri kullanışlarında değil, hem de ideolojilerini belirlemekteki özsel karşıtlığı fark ederiz.

Sanatçı biçimleri, karşıtlıkları resimsel uyuma sokacak şekilde kullanır-biçim ona göre esas olandır. Mühendis biçimdeki sanatsal değerleri göz ardı eder-ona göre önemli olan yapının kullanışlılığıdır.

Sanatçı doğayı tekrardan üretir ve bundan zevk alır; mühendis ise doğayla sürekli bir mücadele içindedir.

Biri onu görkemli bulurken - diğeri tehlikeli bulur.

Böylelikle, yaratıcı enerjinin farklı şekillerde (farklı ölçütlerle uyumlu olarak) ifade bulması gerçekleşir.

Bir doğal kuvvetin bir diğerine karşı hünerli mücadelesinden gelişen, teknolojinin yararcı yapıtları, doğal biçimlerin "sanatsal" taklitlerinin hiçbir izini taşımazlar; onlar insan kültürünün yeni yaratılarıdır.

Gerçekçi bir sanatçının eseri doğayı olduğu gibi yeniden üretir ve uyumlu, organik bir bütün halinde temsil eder. Doğanın bu yorumunda herhangi bir yaratıcı unsur fark edilemez çünkü yaratıcı unsur doğanın böyle değişmez sentezlerinde bulunmaz, tersine yorumunun değişken sentezlerinde bulunur.

Taklit etmek yerine yaratan sanatçı kendini ifade eder; eserleri doğanın yansımaları olmak yerine doğanın kendi gerçekliklerinden aşağı tutulamayacak, yeni gerçekliklerdir.

Günlük yaşamdaki olayların, yukarıda bahsedi-

len, yansıtılmış görüntüler tarzında ele alınması, yeni yaratı becerisinden yoksun, görüntünün kölesi olanların payına düşer.

Böyle bir "sanatçının" "sanatı" ek unsurdan yoksundur çünkü her şeye rağmen, sanat içerisinde doğaya yeni biçimler giydiren, her zaman için ek unsurdur.

Üretken mühendis, yaratıcı sanatçı ve uzman "taklitçi" böylece yaratıcı edimin üç muhtemel biçimini sunar; taklitçi, tekrardan üreten özne olarak, var olana hizmet ederken, üretken mühendisle yaratıcı sanatçının eserleri "yaratıcı olanı" ifade eder.

Edimdeki bu ayrılığın temeli, bana göre, bir beyin merkezi yahut ötekiyle beraber hareket eden duyularımızca mekanik olarak iletilen, etrafımızdaki nesnelere dair kavrayışlarımızın birbirlerinden farklı olabilirlikleri olgusunda yatar.

Çeşitli kavrayışları biçimlendirmek gibi (emrinde sıradışı duyarlılığa sahip bir sinir sistemine ihtiyaç duyan) bir yeteneğin varlığı ilerleme için ilk koşuldur; mekanik, uzmanlık gerektiren, bir çağrının peşinden giden insanlarla alışkanlığa dönüşen ve daima tepkisel bir doğası olan "algılama yönteminin" net anti-tezidir.

Başarının bu iki yoluna ek olarak, bir üçüncü- aradaki de denebilecek- yaklaşım, insan çabasına açık durur. Bu, bütünleştirici, yeniden düzenleyici; yukarda bahsedilen anlayışta, bir bakımdan uzmanlık

gerektiren bir edim olarak da görülebilen fakat yine de tamamen ilerlemeci, değişken doğadaki edimdir.

Bu yüzden, bu aşamada edimleri üç kategoride sınıflandırabiliriz:

1. İcat edilen (yeninin yaratımı)

ilerlemeci } edim

2. Birleştirilen (var olanın dönüşümü)

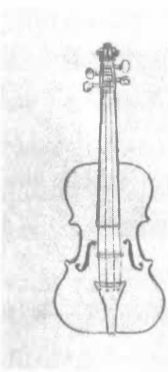
3. Yeniden üretilen (var olanın taklidi)

} tepkisel edim

Eğer bir kemanı Pablo Picasso'nun resmindeki bir temsiliyle karşılaştırırsak (görüntü 44-49), iki ucun arasında, birleştirici bağlar denilebilecek şekilde görev yapan; ilerleyerek evrimleşen taslakların bütün bir serisini, gerçekliğin kendisiyle temsil edilen nesnenin arasına yerleştirmek olasıdır. Bu birleştirici bağlar, yukarıda bahsedilen edimlerin kategorilerinden anlaşıldığı gibi, ilerleme sürecindeki çeşitli gelişim aşamalarının özelliklerinin bir kaydını oluşturur.

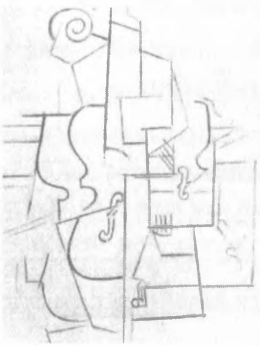
Picasso gibi bir sanatçıya göre nesnel doğa yeni biçimlerin yaratımı için - başlangıç noktasıdır- moti-

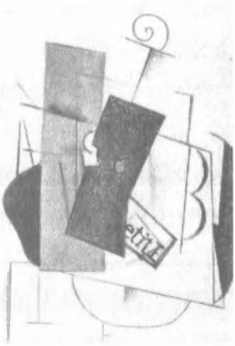
vasyondur, öyle ki resimlerde nesnelerin kendileri, eğer mümkünse, güçlükle fark edilir.

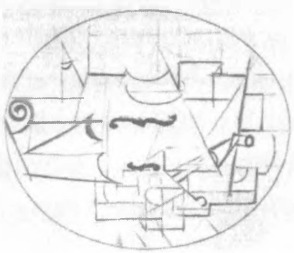












Diğer bir taraftan, özgün ve karma eserler yaratma yeteneği bağışlanmamış olan, üçüncü kategorideki sanatçılar ise doğayı "olduğu gibi" taklit ederek kendilerini memnun etmeye mecbur kalırlar (görüntü 50,51). Bu sanatçıların eserleri her zaman halk (insanların çoğunluğu) için anlaşılabilirdir çünkü bunlar yeni hiçbir şey sunmaz fakat bunun aksine, yaratıcı sanatçıların eserleri özne ve nesne arasındaki ebedi uyuşmazlığa yeni çözümler içerip, bildik gerçeklikle ya az benzerlik taşır ya da hiç benzerlik taşımaz.

Bir sanat eserinin icadı halkın geneline, pratik işleyişi veya kitlesel üretimi aracılığıyla, ulaşılabilir ya da anlaşılabilir hale gelir. En karmaşık sorunların çözümleri- üstün nitelikli insanların paha biçilmez yaratıcı edimlerinin ürünü olarak- genele mal olur ve yeni yaratıcı edimin yolunu açar.

Yaratıcı işçiler, bu sebepten, halkın genelinden daima bir adım öndedir- ilerlemenin yolunu da onlar gösterirler.

Teknoloji alanında ilerlemenin adımları açıkça görülür (el arabası, binek arabası, lokomotif- uçak).

Bu durum aynı şekilde- genelinde sanatta özelinde resimde olmak üzere, sanat alanı için de geçerlidir.


ЕВРОПА-ЧТО НАДО!
Union UNION
СТАЛЬНОЙ
ЕВРОПА-ЧТО НАДО!
Union UNION


Ч.Е.
(ДАЕШЬ ЕВРОПУ)

Doğadaki ışık olgusu, beyinde bir dizi resimsel (görmekle ilgili) çatışmayı harekete geçirir. Bu çatışmaların çözümü, uygun sistemlerin- sırası geldiğinde yeni yaratıcı edimin temeli vazifesi gören, resimsel (sanatsal) ölçütlerin kurulmasıyla gerçekleşir.

(Bu nedenle, her sanat eserine- her resme- özne ve nesne arasındaki çatışmanın bir çözümü olarak bakılmalıdır).

Böylelikle nesnel-temsilî resim sanatı, ışık ve renk odaklı resim olarak gelişir.

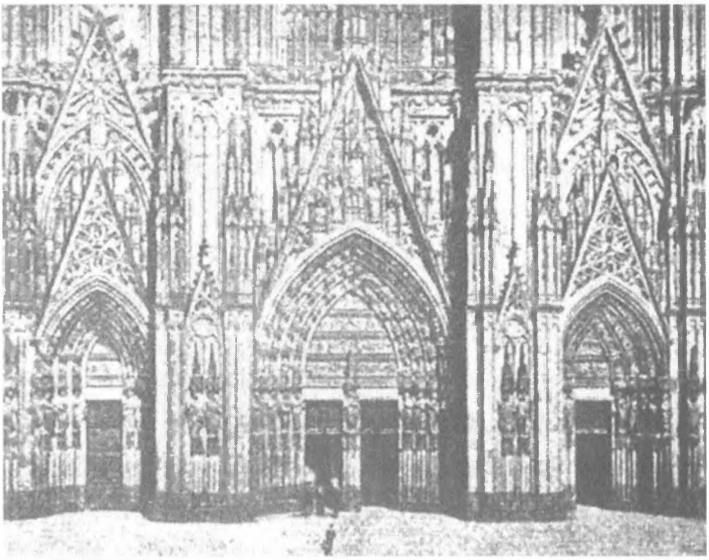
Bu ışık ve renk odaklı resim, sırasıyla, renk değerlerini, sistemleştiren, nihayetinde yeni resimsel ölçütlerde ifade bulan (Empresyonizm, Divizyonizm, Cézanne'cılık, Kübizm) bir biçim vb.ni gerektirir.

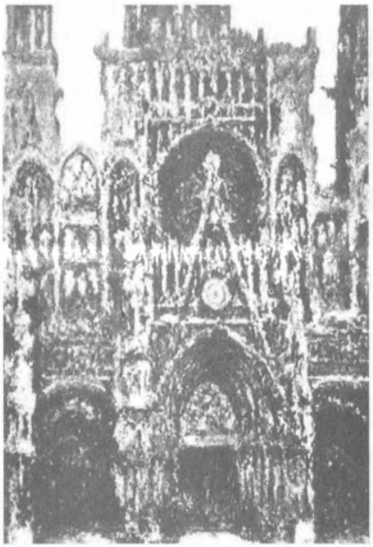
Bizler, bu sebeple, yaratıcı çalışmayı iki kategoriye ayırabiliriz: sanatsal-estetik olan (sanatçının uzmanlık alanı) ve üretken-teknik olan (mühendislerin ve bilim adamlarının alanı).

Sanatsal-estetik yaratının sonucunda mutlak, sürekli değerler; bilimsel (üretken-teknik) yaratının sonucunda ise göreceli, geçici değerler doğar.

El arabası, binek arabası, lokomotif, -uçak... bütün bunlar, kendini bilim- teknoloji diye adlandıran, çözülmemiş problemlerden ve hatalardan oluşan, uzun zincirdeki bağlardır ve eğer sosyalizm, bilimin, teknolojinin yanılmazlığına dayanıyor ise, büyük bir hayal kırıklığı bizleri bekliyor demektir çünkü bilim adamlarına "olayların akışını" öngörmek ve sürekli

değerler üretmek bahşedilmemiştir. (görüntü 52,53).





Diğer taraftan, Giotto, Rubens, Rembrandt, Millet, Cezanne, Braque, Picasso nesnelerin özünü kavramış; sürekli ve mutlak değerler yaratmıştır.

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.

İnsanoğlu bilinçli olarak doğada doğal güçlerin tehlikeli bir bütününü tanır ve güvenlik tedbirleri almaya, ona karşı koymak için savaşa girişir. "Varoluş mücadelesinde" güçlü bir endüstri inşa eder ve doğanın tehdidi dediğinin, aşırı hassas hayal gücünün uydurmasından öte bir şey olmadığını anlayamaz. Bir hayal ürününe karşı savaşır ve doğanın mükemmelliğini görmezden gelir.

Sanatta insanın doğayla ilişkisi tamamen farklıdır. Sanatçı için doğa daima mükemmeldir; rüzgâr ve yağmurda da, güneş parladığında da.

Bilimin ve sanatın yolları çok ayrı uzanır öyle ki bilgin din adamıyla- rahiple, sanatçıyla olduğundan daha çok benzerlik taşır.

Ölümlülerin, kötü ruha karşı korumak amacıyla (rahip tarafından) mumyalanmasında olduğu gibi, makineler de atmosferin yıkıcı, doğal kuvvetlerine karşı korumak amacıyla boyanır... Bu, değerlerin bilimsel korunumunun doğasıdır!

Sanat değerleri- buradaki durum için resim düz-

lemindeki renk ve biçimlerin estetik düzenlemesi - zamanın dışında olduklarından, esasında ölümsüz ve sonsuzdur. Halk, net olmak gerekirse, sanat eserlerini (resimleri) "aşina" olunanla - kabul görenle uyum içerisindeki dış özellikler temelinde- konuyla, ele alınan nesnenin "doğasına" bağlılıkla, vs. değerlendirir.

O halde, eğer bir resim yeni ek unsurlar sergiliyor öyle ki artık bilindik ölçütün çerçevesine sığdırılamıyorsa, halk tarafından reddedilir... Fakat halkın anlamamış olması bir resmin asıl sanatsal değerini, az dahi olsa, değiştirmez; belli bir zaman aralığından sonra, insanlar kendilerini yabancı olana alıştırdıklarında, resim kaçınılmaz olarak kendine ulaşacaktır.

Var olanın nesnel temsilini (taklidini) amaç edinmeyen, en yeni sanat akımlarına, bugün hala, halk tarafından amansızca muhalefet edilir. Bu durum şu olguyla açıklanabilir: halkın zaten bir dereceye kadar aşina olduğu ve yalnızca nesnel temsilde, bu dereceye kadar görünür olan renk uyumu, aniden nesnelliğini kaybeder ve sıradan bir tepkiyi harekete geçirir öyle ki bahsettiğimiz bu uyum sarsılmış yurttaşa uyumsuz görünür, rahatsız eder. Oysaki gerçek bir sanat eseri asla uyumsuz olamaz çünkü sanatçının tam maksadı görünür gerçekliğin uyuşmazlığını- çevremizdekilerin ahenksiz gürültüsünü- gerçek bir sanatsal uyuma dönüştürmektir.

Enerjik bir sanatçının tembel bir toplumla mücadelesi kronik, kaçınılmaz bir durumdur. Açıkça ve

her bir açıdan avantajlı olsa dahi halk, asla isteyerek yeni görüşe döndürülmeye müsaade etmeyeceğinden, sanat anlayışının ilerlemesinde bir artış hemen hemen hiç elde edilebilecek gibi değildir. " Bu yaşımda, bir başka değişiklik yapmak istemiyorum..." değişmez yanıttır.

Yeni sanat her zaman öznel bir doğadadır; kendisini ifade etmediği sürece, başka bir deyişle, öznel kişiliği halk tarafından kabul görmediği ve nesnel ölçüte "yükseltilmediği sürece, anlaşılmaz ve uyumsuz görünür.

Önceden de belirtildiği gibi, yaratıcı çalışmanın iki yaklaşımı insanoğluna açık durur: bilimsel-biçimsel olan (bilinçli zihninki) ve estetik-sanatsal olan (bilinçaltı ve bilinç üstü zihninki).

Bilinci her bakımdan belirleyici faktör olarak gören bilim insanı, somut eserinin bütünüyle bağlantılı olan, bilinçaltı yahut bilinç üstü düzeyindeki ayrıcalıkları kabul etmenin çekimine asla boyun eğmez; diğer bir taraftan, her şeyin ötesinde bilinçaltının yahut bilinç üstünün iç yüzünü ifade eden ve bu temelde anlaşılmayı dileyen sanatçı ise sadece bilinçaltı yahut bilinç üstünün değil zihnin bilinç düzeyini de resmetmeye mecburdur. Bilinç sanatçı için, itiraf etmek gerekirse somut eserleri yerine daha çok soyut eserlerinde, ikincil bir rol oynar fakat yine de bir rol oynar, öyle ki halk tarafından anlaşılmaması bir dereceye kadar, yalnızca, sanatın içindeki "bilimsel-biçimsel" olanı

"kavramayla" ölçülebilir.

Sanattaki gerçek yaratıcı unsur- estetik-sanatsal olan- açıkça, apayrı öznel bir doğadadır; "nesnel doğada" bulunmayan yeni sanatsal gerçeklikler yaratır (örneğin, müzik kulağının, etrafımızdaki uyumsuz gürültüde ahenkli düzen olasılıklarını fark etmesi ve bu olasılıkları gerçekleştirebilmesi gibi).

Her sanat eseri- her resim- deyim yerindeyse öznel bir ruh halinin ürünüdür- öznel bir prizma (beynin prizması) aracılığıyla görülen bir olgunun temsilidir.

Bu sebepten bir kimsenin, bir resimdeki yaratıcı dürtünün gelişimini ve sanatçıyı yönlendiren ruh halini, biçim ilişkilerinin, renk uyumunun ve dokunun ayırt edilir özelliklerinden, olası hedeflerin, kullanılan araçların ve elde edilen ifadenin karşılaştırılmalı analiziyle idrak edebileceğini düşünmek tümüyle akla uygundur.

Böyle bir analitik araştırmanın sonuçları biçim unsuru durumunda düz çizgi ve eğrinin belli bir bileşimiyle; renk unsuru durumunda belli bir tayfla sunulabilirdi.

Bir sanat eserine gerçekte değer biçilemez fakat kişinin bir sanat eserini (bir resmi) zamanın eğilimiyle (kültür, teknoloji ve ilerlemenin şimdiki haliyle) uyumlu olarak yorumlamaktan hoşnut olması koşuluyla; bu şekilde kurulan bir formül, yaratıcı kişilik (özne) ile teşvik edici olgu (nesne) arasındaki ilişkiyi değerlendirmede bir araç olarak görülebilirdi. Sanat

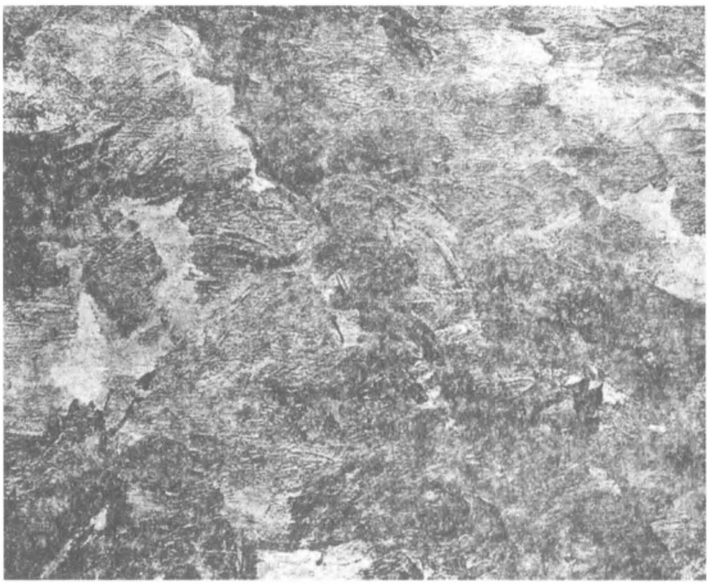
eseri zamandan bağımsız olarak var olur çünkü sanat ilerlemez.

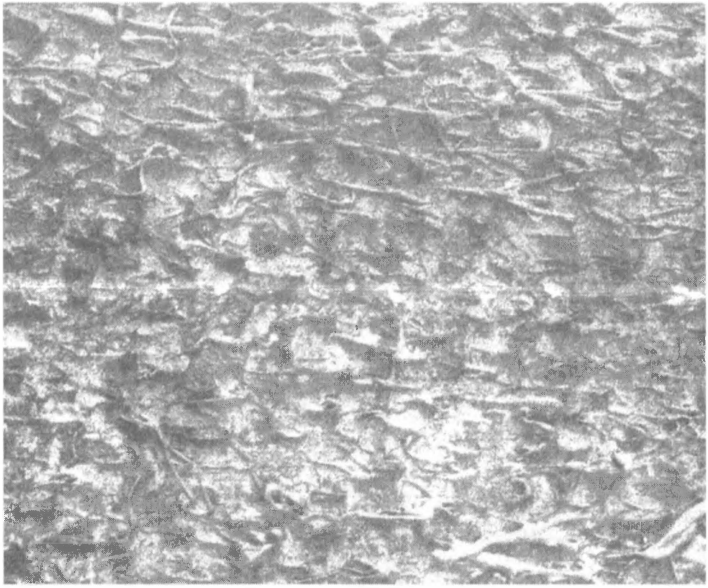
Bu sebepten, resmin belirleyici unsurunu düz çizgi ve eğrinin ilişkisiyle uyumlu olarak saptamakta anlaşalım.

Düz çizgi ve eğrinin bu belirleyici ilişkisi bir hayli değişken çıkabileceğinden, az çok benzeyen görünümlerini kategorilere ayırmak, resimsel değişkenliğin ihtimaline her bir kategorideki örneklerde izin vermek ve bunu çizimsel bir formülle sunmak en etkilisi olacak. Bu çizimsel formül düz çizgi ve diğer bir kategorideki eğrinin belli ilişkisini etkilemeye başlar başlamaz, ek unsur rolünü üstlenir ve yeni, özgün ilişkilerin oluşumunu sağlar.

Dolayısıyla resim alanında en farklı sanat akımlarının bütün bir serisini, "resim kültürünün" en değişik, özel hallerini ayırt edebiliriz ve bu sanat akımlarının her biri, "resim kültürünün" her bir özel hali, düz çizgi ve eğrinin belli bir bileşiminde ve de renk değerlerinin belli bir dizisinde ifade edilen, karakteristik bir ek unsuru gösterir.

Resim yahut onun belirli bir örneği, araştırmacıya göre resmin yapısında ve dokusunda fark edilebilen biçim ve renk değerlerinin bir belgesidir (görüntü 55,56).





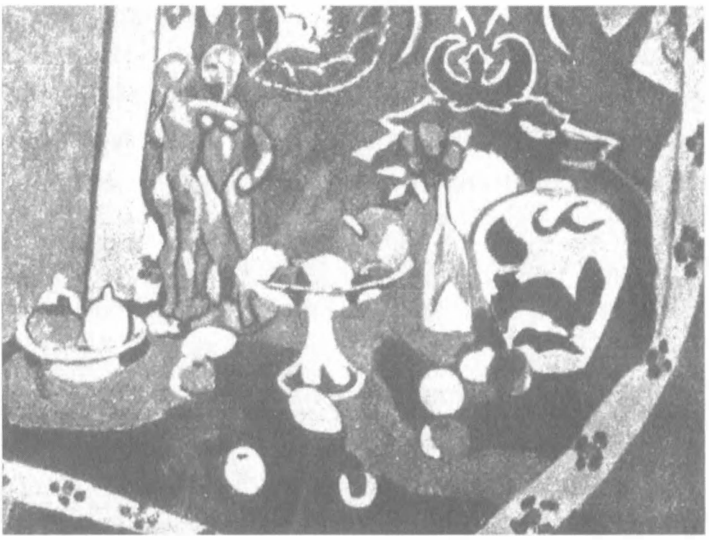
Araştırmacı "sanatçının yaratıcı uyaranının formülünü" sadece resimsel dış görünüşün en küçük bölümlerinde değil hem de daha geniş alanlarda bulur ve onu eğri, dalgalı ya da düz çizgisellikte tanır. O halde, bu özelliklerin tamamının toplamı, resimsel yapının benekli, puslu, mat, yumuşak, saydam ya da opak özelliğini belirler.

Araştırmanın bir sonraki adımının amacı, biçim ve renk unsurları arasındaki bağlantının incelemesi aracılığıyla, resimsel yapının o ya da bu özelliği taşımasının gerekçesini saptamak olacaktı.

Resim, deyim yerindeyse, düzlemler veya çizgilerde yoğunlaşmış değişen bir renk enerjisinin kaydıdır, bu sebepten geniş bir kavram olan, "resim" şu kategorilere ayrılmalıdır:

1. Renkli çizimsel sanat
2. Renk düzleminde resim
3. Gerçek resim (görüntü 57 - 59).







(Holbein'nin renkli çizimsel sanatı, Matisse veya Gauguin'nin renk düzleminde resmi ve Rembrandt ile Cézanne'nın gerçek resmi.)

Bizler bu üç renk dilindeki farklılıkları, resimsel yapılarının doğası, renk ağının özelliği vs. vs. aracılığıyla kolayca tanıyabiliriz.

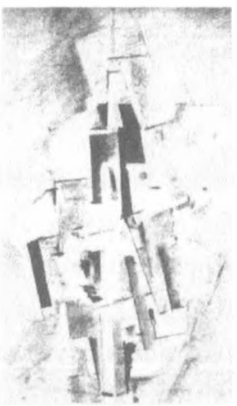
Düz çizgi ve eğrinin ilişkisinden (yukarda bahsedilen formül bakımından), ayrıca bir resmin, (ek unsurun formülüyle belirlenen) bir "resimsel kültür" ya da öbürüyle olan bağlantısını; bilincin ve bilinçaltı yahut bilinç üstünün (yani, bilimsel-biçimsel ve estetik sanatsal olanın) katılımının ne boyutta olduğunu anlayabiliriz.

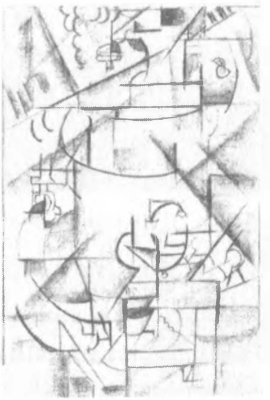
Bu şekilde bir kişi, örneğin Empresyonizm, Ekspresyonizm, Cézanne'cılık, Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm ve Süprematizmin karakteristik unsurlarını belirleyebilirdi; düz çizgi ve eğrinin sistematik gelişiminin tümünü, biçim ve renk yapılarının (bunların, farklı çağlardaki sosyal yaşamlara ait olgularla olan ilişkisiyle birlikte) kurallarını, bir "sanatsal kültürün" ya da diğerinin ayırt edici özelliklerini ve dokular, yapılar, vb.nin kendine has doğasını göz önüne serecek ilişkilerin şemasını çıkarabilirdi.

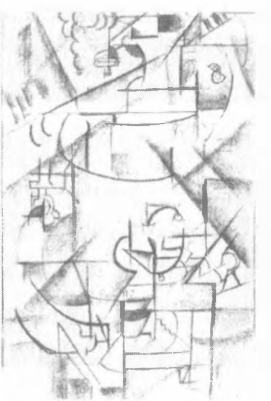
Resim üzerine, bu şekilde gerçekleştirilmiş bir araştırma bakteriyoloji üzerine yapılmış bir araştırmaya benzetilebilir. Bir organizmaya sızan (ek) unsur- bakteri veya basil, örneğin tüberküloz basili- organizmada bazı değişikliklere neden olur. Eğer

sağlıklı organizmanın durumunu belli çizgisel bir ilişkiyle ifade edilirse, durumdaki, ek unsurun neden olduğu değişikliği çizgisel sistemin belli bir yer değişikliğiyle ifade etmek mümkün olacaktı.

Süprematizm etkisiyle, sert bir şekilde düzenlemiş kübist yapı (görüntü 60-62) kendine has çizgisel düzeninin benzer bir yer değişikliğine maruz kalır. Yapının yeni düzenlemesinin başlamasıyla, yeni süprematist düzen meydana gelir.







Bu tip her olgunun araştırması, sanat okullarındaki eğitime yönelik etkili yöntemlerin anlaşılması açısından çok büyük öneme sahiptir; tıpkı bakteriyoloji alanındaki bir araştırmanın yeni ve etkili tedavi yöntemlerinin bulunmasında doktor için son derece önemli olması gibi. Resimsel kültürü belirleyen ve ek unsur olarak belirmesiyle de ötekinin, var olan ilişki çeşitlerinin dönüşümüne neden olan, düz çizgi ve eğri ilişkisinin anlaşılması, bu sebepten, bizim için birincil bir gereksinimdir.

Fütürizm ve Kübizmin başları birçok doktoru, Fütürist ve Kübistlerin, patolojik bir rahatsızlık sonucunda olguları bütününde algılama kapasitelerini yitirdikleri varsayımına itti ve bu hipotezi Kübistlerin çizimlerini akıl hastalarının, konunun parçalara ayrıldığı, ayrık, bağlantısız bölümlerle sunulduğu çizimleriyle kıyaslayarak kanıtlamaya uğraştılar.

Bilim insanlarının söylemleri ve savlarını desteklemek için seçtikleri örnekler beni şaşırttı çünkü yalnızca hasta insanlardan alınan kanıtlara dayanarak sorunu çabucak çözmenin mümkün olduğuna inandılar; katı düzenlenmiş bir yapı uğrunda bütünüyle tutarlı bir gayretin şüphesiz, apaçık olduğu, Kübizmin olumlu temelini de dikkate almadılar.

Eleştirmenler değişmeksizin, sanatın her yeni biçimini sağlıksız bir olgu olarak sergilemeye çabaladılar. Şimdilerde, bu yeni sanat biçimlerinin izini sınıf patolojisine dayandırmak ve bunları kültürsüz, mis-

tik, idealist vb. diye adlandırmak hoşlarına gitse de her şeyin ötesinde sanatçıları, eserlerinin "halk kitlelerince" anlaşılmaz olmasıyla suçladılar.

Doğalcı temsili terk etmesi yüzünden, Barbizon okulu zamanında halk cephesinden bir öfke rüzgârı estirdi. Daha sonrasında, Barbizon okulu "olağan" görülmeye ve yeni empresyonist akım dikkat çekmeye başladığında, halk ve eleştirmenler iki katı bir şevkle Empresyonistlerin üzerine eğildiler... Yine de (şimdilerde Barbizon okulunca temsil edilen) bilindik ölçütün "ihlali" Empresyonistlerce hiç sorun edilmemişti çünkü onlar gittikçe artan bir derecede doğanın resimsel içeriğine sarılmış; resimsel unsuru daha da geliştirmiş ve süregelen sanatsal kültürü yeni bir ek unsur olan "ışık" aracılığıyla yetkinleştirmişti. Fakat bu, resimsel yapıda bir değişikliği de beraberinde getirdi ve sonuç olarak, (Barbizon okulu sayesinde, halkın benimsediği) doğanın görsel kavrayışı da bunun gibi bir değişikliğe uğradı. Ayrıca, Empresyonizmi tutarsız, anormal bir olgu olarak görmenin gerekli olduğu düşünüldü çünkü soluk mavinin, donuk "ışık etkilerinin" resimsel bir temsilde kullanımı doğaya aykırı göründü ve bugüne dek geçerli olan ölçütle çelişti. Cézanne, sonrasında Kübistler ve Fütüristler halk arasında daha büyük bir kızgınlık uyandırdı çünkü resimsel temsilleri, bütün ölçütlerden kesin olarak ayrılıyordu. Görsel olguların genellemesi burada öyle öteye gitti ki sokaktaki adam artık

hiçbir şeyi tanımlayamaz oldu ve yeni sanatsal bakışa çılgınlık olarak baktı.

Oldukça açık ki burada var olan bütün ölçütlerin kökten bir düzenlemesi gerçekleşiyordu. Resimde temsili unsurun terk edilmesi, ne algılama yeteneğinde hastalıklı bir çürümenin varsayımını ne de bir sınıf yozlaşmasını, hiçbir şekilde gerekçelendirmediğinden; dünyaya dair, içeriği ve anlamı yanlış anlaşılmış, yeni bir kavrayış var oluyordu.

Kişi renk olgusunu, onun doğanın gerçek biçimleriyle ayrılamaz birlikteliğinde gözlemlemeye alışmıştır ve resimdeki renk yapısının ne sebepten aniden bildik yolu bıraktığını; yeşil, mavi, beyaz, gri ve kırmızı nesnelerin, yeni ve "anlaşılmaz" öyle ki bulutların, köylerin ve kır manzaralarının yok olduğu, bir ilişkide düzenlenmiş olduğunu anlayamaz.

Yıllar sonra, yine de halk Empresyonistlerin, Cézanne'nın ve hatta Kübistlerin geçerliliğini fark etmiştir... hatta bu yeni resimsel kültürlerin kurucularının ve takipçilerinin resimsel eserleri bugün müzelerde toplanmış ve çok itinalı bir şekilde korunmuştur.

Fakat bu müze koleksiyonlarının, sanat okullarında ciddi bir araştırmanın nesnesi olduğunu söylemek değildir. Halkın ve eğitimcilerin yüksek okulların fütürist "vebanın" nüfuzundan korumak için bütün olası önlemleri benimsediğini görebiliriz. (Yeni sanatta nesnelerin ilişkileri kavranmadığından, yıkımı

sembolize ettikleri düşünülür çünkü her kübist resim nesnenin parçalanmasını- her süprematist resimse nesnesizliğin kendisini, gösterir.)

Burada sağlık yetkililerinin çabalarıyla net bir benzerlik vardır. Emrindeki bütün kaynaklarla her hastalıkla mücadele etmeye çalışması ve hasta olanı sağlıklı olandan ayırması gibi, var olan ölçütü temsilin geleneksel biçimini- öncülü, yıkabilecek bütün etkilerden korumak için sanat alanında da girişimler gerçekleştirilir. Fakat tüm hijyenik önlemlere rağmen ne tıp ne de sanat için ek unsuru engellemenin hiç ihtimali yoktur.

Sanatın bugüne dek süregelen ilkelerine katkılarıyla (yani kendine has özelliğiyle), her biri belli bir kesimden insanda etki eden, sayısız akım zamanımızın resminde görünürdür. (Sanatçıların kendileri bütün bu etkilere en çok tepki verenlerdir ve doğrusu, sinir sistemleri hassaslaştıkça, daha da tepki verirler.)

Resimdeki birçok akım iki ana gruba ayrılabilir:

1. Saf renklerden olan
2. Karma renklerden olan

Bu ikinci grup "çekinik-renk" olarak da adlandırılabilir çünkü içinde hiçbir saf renkle karşılaşılmaz.

Bunlara ek olarak, hala bir grup daha vardır ve sanatsal yaratının esasen en alt biçimini temsi eder. Farklı resimsel kültürlerin unsurlarının tüm çeşitliliğini özümseme ve kullanma kapasitesine sahip

olduklarından, en imkânsız sanat ürünlerini üreten eklektikler, bu gruba aittir. (Böyle eserleri sanatsal fikir ve duyuların bir karışımı olarak belirtiyorum.)

Bütün bu olguların kapsamlı araştırmasından, biçim ve renk gelişiminin karakteristik çizgilerinin sunulduğu bir dizi şema elde ettim. Bunların içinde, Kübizmin farklı evrelerindeki düz çizgi ve eğri gelişiminin yönelimi özellikle açığa çıktı.

Cézanne'cılık, Kübizm ve Süprematizmi araştırırken, üç tip ek unsuru ayırt etmeyi ve bunları özel, karakteristik sembollerle ifade etmeyi başardım. Bu her türlü resimde farklı kültürlerin unsurlarının varlığını ve bunların birbirleriyle olan ilişkisini belirlemenin ihtimalini doğurdu; böylece eğitim almak üzere, bir ressamın eserleri değerlendirilirken, kendisinin özel yetenekleri hiç zorluk olmaksızın fark edilebilirdi ve onu öğretmenin en etkili yöntemini seçmek de kolaylaşırdı.

Eğer estetik unsurun kesinlikle, öznel bir doğadan olması dışında hiçbir neden yoksa bir sanat öğrencisinin kapasiteleri ve yetenekleri, estetik kurallarına göre değerlendirilmemelidir. Sadece tamamen bilimsel, nesnel bir yaklaşım bunu başarabilir. Her sanat okulu veya "sanat üniversitesi" bir dizi bölüme ayrılmalıdır- örneğin, her birinde farklı kültürlere ait olguların araştırıldığı; müzik, edebiyat, resim, mimari bölümleri gibi. Resim bölümündeki öğrenciler için, yeteneklerini en iyi şekilde geliştirmelerini sağlamak

amacıyla, onlara en anlamlı gelen, resimsel kültürün gelişme düzeyi tam anlamıyla saptanmalıdır.

Resimsel kültürlerin çeşitliliğinin anlaşılması hala, oldukça yetersizdir; yaratıcı sanatın (çizimsel sanat, resim, mimari) temel ayrılıklarıyla beraber, Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm vb. gibi çeşitli akımlarını (sanat eğilimlerini) da ayırabilmemize rağmen, tanımları hala o kadar muğlâk ki bilimsel analiz olmaksızın, açıklığa kavuşmaları imkânsız görünüyor.

Uzun yıllardır, farklı ek unsurların etkisindeki ressamlarla, çeşitli deneyler yaptım ve ilginç sonuçlara ulaştım. "Resmin bulaştığı," bu kişileri sergiledikleri örnekleri, karakteristik durumlarıyla uyumlu olarak (var olan ek unsura dayanarak), ilgili gruplara yerleştirdim. Sonrasında, torik araştırmalarımın sonuçlarını pratikte de kontrol etmeye karar verdim.

Öğrencileri iki gruba ayırmayı başardım. Bir grup bilinçli, teorik bir tarzda çalışırken, diğeri bilinçsizce ve sezgisel olarak çalıştı; dahası, ilk gruptaki öğrencilerin Cézanne'cılığı bitirdikten sonra, teorik anlayışın yardımıyla, kolayca Kübizmin son (dördüncü) basamağına ulaştıklarını, ikinci gruptaki öğrencilerinse Cézanne ötesine geçemediklerini not ettim. Buna dayanarak, Kübizmin ilk aşamasının, resimsel kapasitelerin uç sınırını temsil ettiği ileri sürülebilir. Geleneksel resim ne analize ne de senteze tahammül edemez; böylelikle analiz ve sentez unsurunun belirleyici olduğu Kübizmin çeşitli aşamaları, ressamın

konuya dönüş yapmasına neden olur. Kübizmin ikinci aşamasında bile nesnel konu, artık fark edilmez. Sanatını geleneksel resmin kapasitelerinin ötesine taşımak isteyen sanatçı, teori ve mantığa başvurmaya ve böylelikle bilinçaltının yaratıcı edimini, bilinçli zihnin kontrolü altında tutmaya mecburdur.

Cézanne kültürüyle aynı çizgide çalışan, bazı sanat öğrencilerine ek unsurun çeşitli, parça parça ve yapıcı düzenlemelerini gösterdim. Resimsel "enfeksiyonlarının" doğasında birbirlerinden farklı oldukları gerçeğine karşın, öğrencilerin hepsi eşit derecede etkilenmişlerdi.

Teorik mantıkla durmaksızın bilinçlerine etki etmeye çalıştım ve bunu, diğerleri doğru olgulara tepki vermeye başlayıncaya kadar sürdürdüm.

Bu gerçekleşir gerçekleşmez, teorik, mantıklı unsur önemini yitirmeye başladı bu sebeple bileşimin çözümü (yani, yaratının kendisi) nihayetinde bilinçaltına bırakıldı. Betimlenen durumda, iç yüzünü kavrayışı gelişmeye başlıyordu ve buna, bilinç unsuru ve bilinçaltı (veya bilinçüstü) unsuru arasındaki etkin bağlantının bir sonucu olarak bakılmalıydı.

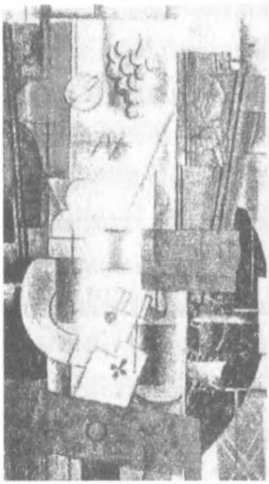
Bir diğer durumda, iki resimsel kültürün eşzamanlı etkilerini test ettim. Tam anlamıyla Cézanne takipçisi olan bir ressama, Kübizmin dört aşamasının, tümünün gelişimindeki çeşitli basamaklardan, eğri ve düz çizginin kübist bileşiminin büyükçe bir miktarını önerdim. İki resimsel kültürün (Cézanne'nın ve

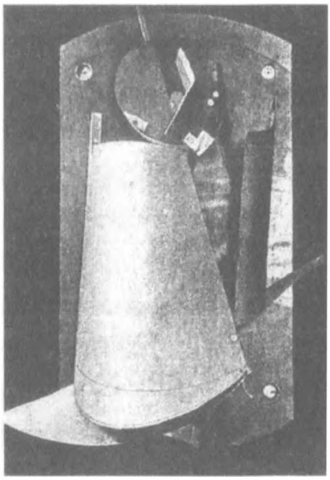
Kübizmin) bu şekilde elde edilen eşzamanlı etkileri, ressamın sanatsal anlayışını ve temsil yöntemlerini güçlü bir biçimde sarstı. Temsil edilen nesnenin oranları değişti; Kübizmin orak biçiminin etkisi altında, belli çizgiler, geçici olarak görünür nesneden ayrıldı ve sonra, nasılsa, nesne böylece, kendi bütünlüğünde tekrar belirdi.

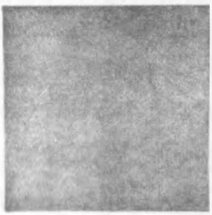
Bunun sonucu, ilk olarak Cézanne'nın telsi biçimini benimseyen, sonra Kübizmin orak biçimini uygulayan ressamın yaratıcı ediminde, ardı arkası kesilmeyen bir dalgalanmaydı. Nesne "analiz" ve "sentez" arasında bocalamıştı. Sanatçının sinirsel duyarlılığı artmış; hatta kendisinin, tamamen dışarıya yönelik davranışları da değişiklik geçirmiş, içten gelen neşesi kayıtsızlığa dönüşmüştü. Bunun temeli, ek unsurlardan herhangi bir tanesinin geçici üstünlüğünde yatıyordu; orak biçimi dikkat ve soğukkanlılık (ressamın, kendinden önce dolaşımda olan sistemi kavramak amacıyla, zekâsını zorlamaya gayret ettiği halini) talep etti; ressam çözümü bulur bulmaz, mutlu bir ruh hali ve rahatlıkla, bunu da tuval üzerine yerleştirdi.











Bunun üzerine, kübist ek unsurun miktarını, eserde herhangi bir engel belirinceye kadar; başka bir deyişle, nihayetinde resimsel felç gerçekleşinceye kadar arttırdım. Ressam sorunu kendisi için, teorik tahminlerle basitleştirmek istedi fakat yine de, amacını bu şekilde gerçekleştiremedi çünkü Cézanne'nın duygusal kompozisyonları tarzındaki resimsel yaratıya yönelik dürtüsü, iyice ağır basmıştı. Göründüğü gibi, çözüme sadece teorik bir yoldan, (hislerin, yaratıcı biçimi almalarına müsaade ederek) ulaşılamaz. Teori sadece, bilincin çerçevesi içerisinde, bir çeşit dayanak olarak iş görür fakat nihai çözüm daima bilinçaltının (yahut bilinç üstünün)- duyguların ve hislerin himayesinde saklı kalır.

Aynı zamanda sahnede beliren iki ek unsur arasındaki çatışmaya işaret eden, ressamın eserindeki duraksama resimsel krizin yerleştiği ve ressamın iki kültür arasından kesin bir seçim yapması gerekliliğiyle yüzleştiği, belirleyici andır.

Böyle bir kriz durumunda, Kübizmin orak biçimini tamamen yerinden edene dek, Cézanne'nın telsi biçiminin kendisini daha da fazla bir açıklıkla görünür kıldığını gözlemledim... Cézanne'cı resimsel çevrede sıkışıp kaldı ve Kübizme varamadı. Böyle bir durumda, ressamı, kendisiyle bağdaşmayan akımların (resimsel kültürlerin) etkilerinden korumak ve kendi resimsel kültürünün kısıtsız gelişimiyle; aracılığıyla (Kübizmin ilk aşamasından kaynaklanan)

yeni resimsel uyarımın kabulüne elverişli bir temelin kurulabileceği, bir çeşit doyum sağlamak en etkilisi olabilir.

Cézanne kültürüne bağlı ressamlardan, gözlemim altında olan bir tanesi, kendisine Kübizmden dikkate değer bir miktar verilmesine rağmen, olağandışı şekilde, uzun bir süre dayandı; "sanatsal organizması" Kübizmin ek unsuruna karşı güçlü bir direnç gösterdi. Kesin olarak Cézanne'nın ahengine uydurulmuş bilinçaltı merkezi, burada teorik olarak çoktan Kübizme ikna edilen ve sürekli olarak kübist orak biçimini kullanan bilinçli zihinle mücadele etti.

Bir o kadar da, Cézanne kültürüne meyletmiş olmasına rağmen, bilinçli zihin ressamın kabul etmiş olduğu bir dizi mantıksal hipotez geliştirdi. Bilinçli zihin bilinçaltı tarafa, kübizmin bütün avantajlarını ve doğrularını işaret ederek karşı çıktı. Orak biçiminin etkisindeki azalma, buna rağmen hemen tahmin edilebilirdi. Krizi arttırmak amacıyla, süprematist düz çizgiyi tanıttım ve süprematist unsurlarla, ressam üzerinde teorik mantık aracılığıyla etki etmeye başladım. Bunun sonucunda bilinçaltının, yaratıcı merkezin işleyişini zorlaştıran, bilinçli zihne böylesine ağır talepler geldi. Ressam bir anda üç farklı kültürün ek unsurlarının eş zamanlı etkisine maruz kaldı: Cézanne'nın sadece resimsel (serbest, hafif) olanı; Kübizmin kristalimsi (sert bir şekilde geometrik) olanı ve Süprematizmin düzlemsel olanı. Bu, içinden "estetik

hata" haricinde hiçbir şeyin çıkamadığı, eklektik bir karmaşaya neden oldu.

Yaptığım deney beni, her bir ek unsurun etkisinden haberdar etti ayrıca her kültürün unsuru kendine has bir etkide bulunarak ressamın eserinde belirginleşti; sonuç olarak, her unsurun kendine özgü bir yönü vardır ve her biri yeni bir yapının özünü temsil eder. Resmin dış görünüşü (yukarda bahsedilen, resimdeki "karmaşa") bu sebepten, çatışan birçok unsur taşır; geleneksel resimle ton ve renkte olduğu gibi ton ve renk resimsel prensiple çelişir.

Ressamın bu çatışmaları sezgileriyle çözümlemesinin imkânsız olduğunu, bunun yerine zihnin bilinç düzeyindeki problemleri çözmesi gerektiğini, başka bir deyişle, resimsel bir bütünlüğü elde etmesinin önündeki engelin ne olduğunu tespit etmek zorunda olduğunu biliyordum. Bu tip bir iş, doğal olarak, bir ressam için kolay değildir; ressamı yorar ve ona ilhama dayalı bir resim yaratma ihtimalini vermez. Ressamın süprematist düz çizgiye bağlı kalmaktaki bütün çabalarına rağmen, Cézanne kültürüne yeniden dönmesinin kaçınılmaz olduğunu gördüm çünkü iç benliği bütünüyle resimsel olana ayak uydurmuşken, Süprematizmi yalnızca mantık ve teori temelinde benimsemişti. Bu şekilde, (sürekli uygulanan) üç ek unsurun muhtemel etkisinin boyutlarını belirledim.

Bir diğer deneyde, herhangi bir ek unsurun nihai ölçütüne doğru yetiştirilmesi ve gelişimi üzerine çalış-

tım. Böylelikle ölçüte, örneğin Cézanne kültürünün ölçütüne ulaşıldığında, kübist eğrilerin tipik bileşimleri içerisinde hiç göze batmadan gelişmeye başladıklarını saptayabilirdim. Bu süreçte ressam teorik yönleri kavradı ve onları rahatlıkla, ya teorik esasların yardımıyla ya da yaratıcı, bilinçaltı bir şekilde çözümlediği sisteme dahil etti. Varlığı, Kübizmin kurallarıyla uyumlu hale gelmişti. Bu süreç boyunca, orak biçiminin gelişiminde süprematist düz çizgiye doğru bir eğilim zaman zaman görünür oldu fakat ben her şekilde bu eğilimin etkisini gidermeye çabaladım çünkü bu teorik mantığın sonucuydu, bense ressamı içinde gelişmekte olan kübist ek unsurun saf kültüründe tutmayı istemiştim. Onu Fütürizm ve Süprematizmden yalıttım bunun üzerine, alışılmadık bir enerjiyle kübist tarzda resimsel yığınlar biriktirmeye başladı. Fakat bu tecrit kalkar kalkmaz, sinir sistemi başka unsurları özümsemeye başladı; kübist bileşimin doğasına yabancı yeni bir biçim veya unsur, yönünü kübist sisteme doğru çevirecek ve eklektik bir küme oluşturacaktı. Tecridin kırılması durumunda kübist unsur süprematist sisteme sızmaya davrandı ve resmin bütünlüğünü o derece bozdu ki Cézanne-vari tutarlılığa ait resimsel bir cisim fark edilmez oldu. Bu durum benim için şu sebepten önemliydi; bu, kendisinin mutlak tecridi sayesinde, bir ressamdaki resimsel kültürlerin aşamalı gelişiminin onu, bunların en son deneyimlenmiş olanında tespit ettiği

anlamına geliyordu çünkü ressam diğer bütün sistemleri reddeder ve zihninin bilinçaltı düzeyinde bir bu sistemi muhafaza eder. Biçime olan yaklaşımıysa eklektik karıştırmaya uzak kalır. Böyle bir ressam, yeni bir ek unsurun etkisi altına girerek bunu olduğu gibi kabul eder ve onu en hali hazırdaki sistemine tanıtmak yerine; var olan sisteminin üzerinde çalışıp yeni bir sistem geliştirir.

Gözlemlerim süresince, A, B, C, D gibi farklı kategorilerde sınıflandırdığım, birkaç tip ressam arasında ayrım yaptım. Bu kategorilerin her birini de A1, A2... B1, B2 gibi ayrı gruplara böldüm. A1, A2D, A3D, A4 ve A5 grupları (kategorileri) özellikle ayırt edilebilir çıktı- A2D ve A3D kategorileri "aldatıcı olanlar"; A4 eklektikler; A5 bütünleşik veya durağan insanlar. Aldatıcı olanlar içerisinde, A1 kategorisiyle geliştirilmiş, A2D tipindeki her resimsel kültür ilerleyebilir. Aldatıcı olanlar kategorisinden A3D kendini A1 kategorisiyle aşılanmış kültüre dönüştürme yeterliliğindedir. Bu kategori devamlılığını korur ve bu bakımdan dinamik olan, değişen ve resimsel kültürün yeni biçimlerini üreten A1 kategorisinden ayrılır. Diğer bir kategori, içerisinde yeni bir kültürün geliştirilebildiği, detaylandırılabildiği ve sonucunda yeni bir kültürle aşılanabildiği A2D kategorisi, kendini dönüştürme kapasitesi olan bir yapıdadır ve aşılandığı yeni kültürün şeklini üstlenir. A2D kategorisinin aldatıcı olanları direnme gücüne sahiptir ve aşılandıkları bir

resimsel kültürün ek unsurunu, içinde bulundukları sistemin sınırlarını aşmaksızın, geliştirebilirler- bu insanlar "okulları" oluştururlar. Onlar aşılandıkları A1 kategorisine ait ek unsurun enerjisiyle yüklü, bir pil gibidirler. Eğer bu enerji tükenirse, kişi biter veya diğer bir ifadeyle, "boşalır" ve sonuç olarak geçmişteki yahut gelecekteki herhangi bir yeni kültürü özümseyebilir ve bununla yaşayabilir. Bu şu anlama gelir; örneğin A2D kategorisinden bir ressam eğer Kübistse, geriye doğru Cézanne'a ve Cézanne'dan devam ederek Manet'ye, Renoir'a ve son olarak Corot'ya hareket edebilir. Gözlemim altındaki ressamlar arasında bahsettiğim bu durumdan birkaç tane teşhis edebildim. (Uygun bir zamanda, eğer bu ressamlara dair yaptığım gözlemlere ilişkin bütün materyalleri yayınlama şansı olursa, daha da detaylandıracağım ayrı bir incelemede, deneylerimi bir araya getirmeye çalışacağım.) A2D kategorisinden, boşalmış (aldatıcı) bireyler büyük bir özümseme kapasitesine sahiptirler. Onlar yüksek gerilimlere dayanabilir ve çok güçlü eserler üretebilirler. A2D kategorisinden gözlemim altında bulunmuş bazı ressamlar şehrin çelik gibi kültürünün yüksek gerilimine birkaç yıl süresince tahammül edebildi buna karşın diğerleri (A3D kategorisinden olan) tek bir sene için dahi gerekli enerjiyi toplayamadılar. Onlar her an A2 kategorisinin varlığına ihtiyaç duydular. A2D kategorisinden ressamlar, içinde var oldukları ve enerjilerini kuvvetle

ifade ettikleri, bununla beraber birkaç sene süresince kendilerini yalnızlık içerisinde muhafaza edebildikleri, sürekli bir çevre (değişmeyen, durağan bir muhit) gereksinimindedir. Eğer farklı bir kültüre nakledilirseler çelik gibi, metalik yükleri israf edilir ve etrafındaki yeni biçimi sahiplenir. Eserlerinin dış görünüşünün dinamik düzlemi pürüzlenir ve sonrasında tekil fırça darbelerine ayrışır, ağaç kabuğu benzerliğinde, tonun bütün katmanlarına sahip bir yığın oluşturur ve sonunda kaçınılmaz olarak resmin dış görünüşünün çözülmesine neden olur ve böyle yaparak Cézanne'a ve daha sonrasında Empresyonistlere ait dış görünüş özelliğine yaklaşır. Tek bir A2D grubunun yeni bir çevreyle iletişimi, ya resimsel dış görünüşün çeliğimsi-elastik durumunun, oluşumun metalik özelliğinin sakinliğinde ve düzlem ve uzayın geometrik biçiminin yıkımında ya da tam tersi, kişi metalik çevreye girer girmez, esnek çizgilerin ve renk yamalarının düzenliliğinde anında görünür olur. Böyle bir ressamın eserinde, herhangi bir unsur daima tanımlanabilir, bu da önceden ona özgü temsil yönteminin yıkımına neden olur. Resmin çeliğimsi dış görünüşü gevşer, hazmedilir ve farklı ahenklerin çamurumsu, renkli geçişlerinin de dahil olduğu hamur gibi bir yığın oluşturur. Bu durum sıklıkla lifli olan fakat çoğunlukla küçük, arduvaza benzer bir esneklik gösteren, açık seçik görünen ve benzeşen yamaları meydana getiren çizgilerin güçsüzleşmesiyle tabir edilir.

Yumuşatılmış renk yığınları resimsel edimin nitelikte zayıflamaya başladığını; sinir sisteminin ise düzenli, düz çizgili karşıtlıklardan lifli, kavisli bileşimlerin birine doğru; hassas bir durumdan geçtiğini gösterir. Beynin resimsel merkezi, deyim yerindeyse, bugüne dek, santrifüj duvarlarına karşı salınmış lifli çizgilerin, homojen, düz ve yoğun bir biçim aldığı; onu baskılamış renk alanlarınınsa yoğun, metalik, kile benzer yahut renkli bir yığın olduğu şeklinde ifade edilmiş merkezkaç hareketini yavaşlatır. Beynin güçsüzleşmiş merkezkaç hissi esnek durumdaki yığınların yukarıda bahsedilmiş bütün koşullarını gözler önüne serer; bunun tam tersine merkezkaç hareketindeki bir artışsa esnek yığınları ve çizgileri, düzenli koşullarına kavuşturur. Güçsüzleşmiş bir merkezkaç hissine sahip bir ressam daima, şehirde dahi, renk yığınlarının yumuşak-gövdeli bütünlerini alır. Onun için, makinenin metalik geriliminde renk enerjisini veya çizgiyi kavramak imkânsızdır; beyni "buruşur" ve bilinçli zihni düzenli bir çizgiyi diğer çizgilerle ilişkilendiremez. Sürekli olarak, ışığın karşıtlıklarındaki, duvarın gölgelerindeki durağan unsuru; mavimsi, kahverengimsi yeşil tonlarıyla, esnek, killi, toprak boya rengindeki yığınları arar- renk çekinikliğinden mustarip olur. Böyle bir ressamın tekniği kendini ağaç kabuğuna benzer yığınların renginde, özgün çapraz fırça darbelerinde ifade eder; bu kolaylıkla ayırt edilebilir bir şövale resmidir ve iki farklı

yöntemin kullanımından ortaya çıkar- görünür olan ve saklı olan. Böyle bir şövale resminin üreticisinin gelişimi "Cézanne-Rembrandt" (günberi ve yeröte) akışını takip eder. Diğer bir taraftan, A2D kategorisinin aldatıcı olanları, kentsel kültür çevresine tekrar vardığında, süreç tersine işler, bir başka deyişle, resimsel durumu tekrardan düzenli hale gelir. (Sırası gelmişken, aslında, şehre dönüşe dair buna benzer bir olayı hiç gözlemlemedim).

A2D kategorisinin ressamları, diğer şeylerin arasında asla, herhangi bir resimsel unsurun gelişimindeki belirli sınırların ötesine geçemez. İki etki alanının arasında kalırlar; kenar mahallelere doğru en küçük bir eğilim onları metalik kutuptan uzaklaştıracaktır. Doğanın portresi (bulutlar, dağ yamaçları, korular vs.) sürekli olarak onları cezbeder. A2D kategorisinden bir ressam, kendisine ait bir iradenin gücüne sahip değildir: sadece ötekinin iradesini benimseyebilir ve bunu muhteşem bir şekilde geliştirir. Bu kategori her tür fikrin gerçekleşmesi için en tercih edilir temeli oluşturur; öğretiler, sistemler ve devletler bu kategoriyle sürdürülür. A4 kategorisine- eklektiklere- en tehlikelisi olarak bakılır; karşıt sistemlerin tüm çeşitlerinden eserler yaratmayı ister. (Politikada bu kategori "uzlaşmacılar" olarak adlandırılır.)

A1 kategorisinden ressamlar, alışılmış bakış açısını altüst etme gücüyle birlikte yeni ek unsurlar meydana getirme ve yeni bir sanatsal düzen kurma yetisine

sahiptirler. Bunun sebebi şudur: ek unsur, yansıtılan görsel tasvirlerin yenilenmesini sağlar. Böylelikle, doğa bir an Cézanne gerçekçisi, bir an kübist veya fütürist olur. (Herhangi bir resimsel akımın ek unsuruyla aşılanmış bir kişiye dair gözlemim sürecinde, resimsel yığına ait koşulun aşama aşama değiştiğini not ettim. Buna dair açıklamam şu: "ağırlığın duyumundaki" bazı dalgalanmalar ressamın bilincinde ek unsurun etkisiyle sağlanır.)

Bu şekilde, beyinde biçimlenen görüntülerin yeni tasarıları, resimsel dış görünüşte belirir ve yaşayan gerçeklikler haline gelir. Doğanın veya resimsel biçimin olguları, unsurların ilişkilerinin nesnelliğin elinden kurtulmaya ve yeni bir tür düzen kurmaya başladığı, yeni bir düzlemle yer değiştirir. Görsel olgunun dönüşümü isteğe bağlı veya ressamın görme yetisindeki netlik kaybının sonucu değildir, bunun yerine belli bir zamanda etken olan ek unsurca belirlenmiş değişmez yasalarla uyumlu olarak gerçekleşir. Ressam, herhangi bir ek unsurun etkisi altında, almış olduğu izlenimi güçlendirir veya zayıflatır, yani olgunun bazı unsurlarını çıkarır veya yenilerini tanıtır. Öncesinde büyük önem taşıyan temsilin nesnel yönü arka plana çekilir; yeni düzlemde ayrışır ve böylelikle dönüşüm yasasını anlamayanlarca kaybolur. Örneğin, bu sebepten Kübist gözüyle görülen bir keman, temsil edildiğinde tamamen değişmiş olarak görünür. (Yeni bir düzlemde), nesnel temsilden öznel temsile

geçiş yapar ve gerçek "nesneliğini" yitirir.

Çeşitli ek unsurlarca belirlenmiş yasaların anlaşılması, tamamlanmış resimde, resmin yaratım sürecinde ressamı hangi ek unsurun etkilediğini ve ressamın önceden bahsedilen kategorilerden hangisine ait olduğunu tanımayı mümkün kılar. Belli bir, yeni görsel tasvirin tekrarı, bir formüle indirgenmesini olanaklı hale getirir, öyle ki genişleyen çevrelerde bir ölçüt haline gelir ve sonunda nesnel gerçeklik olarak bakılabilir. Bu şekilde, insan kitleleri bir bilinç düzeyinden diğerine geçiş yapar. Her ek unsur, ressamın çevresindeki yaşama yönelik tutumu üzerinde (ekonomi ve politika yönünden dahi) güçlü bir etkide bulunur. Bu durum ressamı bazı yaşam koşullarına, yokluğunda başarıyla yaratamayacağı, çok belirgin bir çevreye bağımlı kılar. Bu sebepten, örneğin, Fütüristler ve Kübistler özellikle büyük şehirlere aittirler. Tamamen şehrin, muazzam endüstrinin enerjisiyle emzirilmişlerdir ve onun düzenli, dinamik geometrisini yansıtırlar. Çekiçleme makineleri, dönen çarklar... metalik yaratılarına ilham olan çevrenin gerekli bir bölümüdür. Diğer bir taraftan, Cézanne kültüründen bir ressam daima büyük şehirden uzağa meyleder, çiftçi ve "arazi" onun için aykırı değildir. Yine de kenar mahallelerden ve orta büyüklükteki taşra kasabalardan yana özel bir tercih gösterir. Bu yüzden, ressamın daima kendisine uygun bir çevrede çalışmasına izin verilirse, kendisinden çok daha büyük bir

üretici güç elde edilebileceği varsayılır. Bu nedenle Cézanne'cı grubun büyük şehrin dışında bir akademisi olmalıdır çünkü taşra bir çevrede, bu gruptan bir ressam, doğasına yabancı unsurların etkisine en az seviyede maruz kalacak ve gücünü israf etmek zorunda kalmayacaktır. Daha az enerji harcayarak daha güçlü eserler yaratabilecektir.

Resimsel kültürü, deyim yerindeyse, hala köy merkezinde bulunan (yani kırsala ait, tamamen resimsel bir kültürdü) Milet'in resminin gelişimi Cézanne aracılığıyla günümüze dek izlenebilir.

Köy, gerekli çevrenin merkezi olarak, Cézanne'nın resmine artık uygun değildi fakat ona eşit derecede yabancı olan büyük şehrin, endüstriyel işçinin sanatıydı (ve aslında, böyle oldukça, endüstriyel eserden ilerleyen metalik kültür daha da yoğunlaşır). Endüstriyel çevrenin sanatının başlangıcı Kübizm ve Fütürizmde, başka bir deyişle, geleneksel resmin terk ettiği noktadadır. Yeri gelmişken, bu iki kültür (Kübizm ve Fütürizm) ideolojilerinde farklılık gösterir. Kübizm gelişiminin ilk aşaması süresince (görüntü 63-66) hala Cézanne kültürünün sınırında dururken, Fütürizm çoktan soyut sanata işaret ederek, tüm olguları geneller ve böylelikle yeni bir kültüre yaklaşır- nesnesiz Süprematizm.

Süprematizmin ek unsurunu (nitelikte dinamik olan) "süprematist düz çizgi" olarak adlandırırım. Bu yeni kültüre karşılık gelen çevre, teknolojinin en son

başarılarıyla ve özellikle havacılıkla meydana geldi öyle ki Süprematizmden "havacılıkla ilgili olan" diye de bahsedilebilir. Süprematizm kültürü kendisini iki şekilde, yani, düzlemin dinamik Süprematizmi ("süprematist düz çizginin" ek unsuruyla) veya uzaydaki durağan Süprematizm olarak ortaya koyar - soyut mimari ("süprematist karenin" ek unsuruyla).

Önceden de söylendiği gibi, Kübizmin ve Süprematizmin sanatına endüstriyel, düzenli çevrenin sanatı olarak bakılır. Varlığı, Cézanne kültürünün varlığının taşra bir çevreye bağlı olması gibi, bu çevreye bağlıdır. Sanata katılanların etkinliklerini artırmak için, devlet çok çeşitli kültürlerden ressamlara uygun, ulaşılabilir bir çevre (verimli bir "iklim") hazırlama sorumluluğunu varsaymalıdır ve aslında bu da, akademileri daima ve gereklilikten, sadece büyük şehirlerde değil taşrada ve kırsalda da yerleştirecek şekilde düzenleyerek başarılabilir.

El değmemiş doğa, çiftçinin doğası, taşra, şehir ve muazzam endüstri... bunlar çevrenin farklı türlerini oluşturur; her biri için belirli bir sanatsal kültür en uygunu, özünde en yakın ilişkilisidir.

Bu sebepten çeşitli resimsel kültürlere ait ek unsurlarla bağlantılı olarak, lehte ve aleyhte çevrelerden bahsedilebilir. Mesela Bir Fütürist, Kübist veya Süprematist taşraya nakledilir ve şehirden yalıtılırsa, yakınlık duyduğu ek unsurdan aşama aşama kendini kurtarır ve yeni çevrenin etkisi altında doğa taklidi-

nin ilkel haline geri döner.

Her ikisi de bildik olan, Kübizmin orak biçimi ve Süprematizmin düz çizgisi, içerisinde metalik kültürden, dinmeyen hareketten, geometri ve düzenlilikten bir iz barındırmayan yeni çevrenin harici koşullarınca baskılanır. Yaratıcı dürtüsü artık yoğun çalışmayla körüklenmez bunun yerine, yeni çevrenin daha fazla etkisi altına girer ve sonunda kendini taşraya uydurur. Şehirde yakalanılan bir hastalığın kırsaldaki bir sanatoryumda alt edilmesine benzer şekilde, ressamın benimsediği şehre ait unsurlar da taşrada kaybolur. Bu düşünceler şüphesiz halkın geneli ve bilgili muhalifler tarafından Kübizmin, Fütürizmin ve Süprematizmin sanatçıların tedavi edilebileceği bir hastalığın delili olarak değerlendirilmesine neden olabilir... Kübist ve fütürist hastalığı iyileştirmek için, kişinin sadece sanatçıyı şehrin enerjisinin merkezinden uzaklaştırması gerekir, böylece sanatçı artık makineleri, motorları, güç bağlantılarını görmez; kendini tepelerin, çayırların, ineklerin, çiftçilerin ve kazların hoş görüntüsüne adar. Taşrada uzun bir geçici ikametten sonra, bir Kübist veya Fütürist, büyüleyici birçok manzarayla geri dönerse, arkadaşları ve eleştirmenler tarafından, sağlıklı olan sanata dönüş yolunu bulan biri olarak coşkuyla karşılanır. Bu sadece taşranın tutumunu değil büyük şehirde yaşayanların tutumunu da tanımlar çünkü onlar-onlar bile!- henüz büyük şehrin metalik kültürünün, yeni insancıllaşmış doğaya

ait kültürün, bir parçası olmadılar. Onlar hala şehirden huzurlu kırlara doğru hareket ederler ve bu da birçok ressamın kırsal doğaya yönelik eğilimini açıklar. Taşranın resimsel kültürü, büyük şehrin sanatına (Fütürizm vs.) öfkelidir ve onunla mücadele etmeye çalışır, çünkü o nesnel- temsilî değildir ve sonuç olarak geçersiz görünür. Eğer Kübizmin, Fütürizmin ve Süprematizmin bakış açısının anormal olduğu doğru olsaydı, şehrin, dinamik merkezin kendisinin sağlıksız bir olgu olduğu sonucuna doğrudan varılması gerekirdi çünkü sanattaki ve sanat yaratıcılarındaki "marazi değişiklikten" büyük oranda sorumlu olan tam da odur.

Yeni sanat akımları ancak, büyük şehrin, endüstrinin metalik niteliğinin hızına kendini kaptırmış bir toplumda var olabilir. Hala pastoral, kırsal bir yaşam biçimi sürdüren bir toplumda Fütürizm var olamaz.

Geleneksel ressamlar metalik şehirden korkarlar çünkü orada tam anlamıyla resimsel bir unsur bulamazlar... Şehirde hüküm süren Fütürizm'dir.

Fütürizm taşranın değil endüstriyel emeğin sanatıdır. Fütürist ve emekçi endüstride ortaklaşa çalışır- hem sanat eserlerinde hem de makinelerde, devingen nesneler ve biçimler yaratırlar. Bilinçleri her zaman etkindir. Eserlerinin biçimi havadan, mevsimlerden vs. bağımsızdır. Zamanımızın ritminin ifadesidir. Eserleri, çiftçinin aksine, hiçbir tabiat yasasıyla bağlantılı değildir. Şehrin esası dinamizmdir ve taşra, her

zaman buna karşı çıkar. Taşra sükûnet için savaşır. Onlar madenleşmede, kırsal yaşamın küçük, ilkel kuruluşlarının ve rahatlığının sona erdiği, yeni bir yaşam şeklinin ifadesini duyumsarlar. Bu sebepten, taşra şehirden gelen her şeye; yeni ve bilinmedik her şeye, yeni tarla makineleri olsa dahi, karşı çıkar.

Yine de, eninde sonunda şehir kültürünün tüm taşraları kapsayacağı ve onları, teknolojisine maruz bırakacağı beklenir. Yalnızca bu gerçekleştiğinde, fütürist sanat tüm gücüyle ilerleyebilecek ve şehirlerde olduğu gibi, taşrada da gelişecek. Fütürizm şüphesiz, bugün hala pastoral taşra sanatının destekçileri tarafından insafsız bir zulme maruz kalır. Sözü gelmişken, bu sanatın takipçileri sadece sanata yönelik tutumlarında taşralıdır, aksi takdirde yaşamın kendisi zaten fütürist olduğundan, onlar da çoktan "fütürist-makineciliğe" doğru eğilim gösterirlerdi.

Hayat etkinleştikçe, dinamik biçim yaratımı da giderek yoğunlaşır ve tutarlı hale gelir.

Fütürist hiçbir şekilde makineyi resmetmemelidir; yeni soyut biçimler yaratmalıdır.

Makine, deyim yerindeyse, faydacı akımın "aleni" biçimidir ve Fütüristlerin yaratıcı enerjisiyle çeşitlenerek yeni biçim-formülleri üretir.

Bu vesileyle, Fütüristlerin yaratıcı edimiyle sağlanan biçim "çeşitliliğinin" türüyle, sözde gerçekçi (natüralist) ressamlarınkinin arasındaki fark; gerçekçiler 1*1=1'in ötesine asla geçmezken, Fütüristlerin

sebep olduğu çeşitliliğin bir artış sağlaması olgusunda görülebilir.

Bilinçaltı ve bilinç üstü zihin, Fütüristin yaratıcı ediminde en önde rol alır çünkü o, bütün gerçek sanatçıların durumuna benzer şekilde, şehrin unsurlarını dönüştürür.

Bilimin ve teorinin oynadığı rol tamamen ikincildir. Fütürizm, mesleği makine inşa etmek (dinamik unsurlar inşa etmek) olan, çalışan insanların çevresinin sanat temsilcisi olacaktır çünkü onun (işçinin) dinamik yaşamı bu sanatsal kültürün özünü oluşturur.

O geleneksel resmin (şövale resminin) ne olduğunu anlamaz- bu taşrada yer alır. Böylelikle, resim bir kavşakta bekler; ya materyallerin metalik düzenlemesi yönünde ya da şövale resminin- plastik resmin yönünde gitme tercihine sahip olur.

Bu sebepten, diğerleri yeni bir yol boyunca yürümeye başlarken, bazıları eski ilkelerine tutunur, gerçek uzaya girerler ve Kübizmin ve Fütürizmin yeni formülünde şehrin dinamik enerjisini ifade ederler. Üçüncü bir grup endüstriyel sanata alçalır (uygun koşullar altında, ileriki zamanlarda, içerisinde sanat eserlerinin gelişebileceği materyallere dair, duyarlı bir seçime sevk eden sanat için hatalı bir rota). Endüstrinin faydacı üretimlerinde resim ve mimari için yer bulunmaz. İşi kullanışlı biçimler yaratmak olan uygulamalı sanatın mevcudiyete erişebilmesi, yalnızca bir

yanlış anlama sayesinde gerçekleşir.

Fütürizmin uygulamada reddedildiğini ve taşra sanatı desteklenip, geliştirilirken, ona zulmedildiğini not etmiştik. Bundan şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz: büyük şehirlerde bile, henüz taşra sanatının üstesinden gelinmedi.

Ayrıca, içerisinde şimdilerde geçerli olan sosyal ve dini öğretilerin sunulduğu propagandacı sanatın (politik sanat, reklamcı sanat) ön plana itildiğini gözlemleriz. Ve sonra kişi kaçınılmaz bir şekilde kendini en önemlisiyle; liderin, öğretmenin yahut şehidin şahsına dair bir portreyle bulur, böylelikle kitleler, hem ideallerinin kişileştirmesini hem de onunla kendi benzerliklerini görebilirler. Şehrin dinamik çevresinden yükselen sanat reddedilir çünkü yukarıda bahsedilen türdeki her temsil ona yabancıdır.

Bu sebepten, sanata çıkan üç farklı yol olduğu sonucuna varabiliriz -taşranın, şehrin ve uygulamalı sanatın.

Sanatçılar benzer şekilde, birbiriyle savaşan ve bilgisi, tabiatı ve enerjisiyle birbirleriyle yüzleşen üç farklı kamp oluşturur.

Taşranın resimsel kültürünün taraftarları şehir sanatçılarını, sanatlarının kitleler (halkın geneli) tarafından anlaşılmaz olması konusunda suçlarlar. Toprağı süren bir köylü temsilini, bir çiftçi şüphesiz, karmaşık bir makineyi çalıştırmaktaki bir işçinin resminden daha çabuk kavrayacaktır...

Fütüristler, eğer halk alışıldık, modası geçmiş düşünce tarzından vazgeçme çabasına girer ve tanıdık olmasa da, tümüyle doğrulanmış yeni bakış açısını edinirse, fütürist resimlerin halkın geneline anlaşılır olabileceği yanıtını verirler.

Modern, motorlu bir saban inşa eden işçinin, mekanizması bir kez anlaşıldığında, bu yeni sabanın da ilkel, modası geçmiş saban kadar kolaylıkla çalıştırılabilir olduğunu iddia etmesi oldukça doğrudur; bahsedilenin yeni ve değerli bir ilerlemeyi temsil ettiğinin farkına varmak için, bunun eski sabanı ileriye götürdüğünü kabul etmek zorunludur.

Bölüm 2: Süprematizm

Süprematizmden anladığım yaratıcı sanattaki saf hissiyatın üstünlüğüdür.

Süprematiste göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir, bu sıfatla, ortaya çıktığı çevreden oldukça başkadır.

Bilinçli zihinde, bir hissin sözüm 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.

Akademik natüralizm, Empresyonist, Cézanne'cı, Kübist natüralizm vb. - bunların tümü bir açıdan, bir sanat eserinin asıl değerini hiçbir bakımdan belirlemeyen, diyalektik yöntemlerden daha fazlası değildir.

Nesnelliği amaç edinen, nesnel bir temsil, sanat-

la ilgisi bulunmayan bir şeydir; yine de, bir sanat eserinde nesnel biçimlerin kullanımı, onun yüksek sanatsal değer taşımasının olanaklılığına mâni olmaz.

Dolayısıyla, Süprematiste göre, temsile uygun olan araç daima, hissiyatın mümkün olan en kapsamlı ifadesini veren ve nesnelerin bildik görüntülerini göz ardı edendir.

Ona göre, nesnellik kendi başına anlamsızdır; bilinçli zihne ait kavramlar değersizdir.

Hissiyat, belirleyici etmendir... ve bu sayede sanat nesnesiz temsile- Süprematizme ulaşır.

Hisler haricinde hiçbir şeyin algılanamadığı bir "çöle" erişir.

Hayatın ve "sanatın" nesnel-ideal yapısını belirleyen her şey- fikirler, kavramlar ve imgeler- saf hislerine kulak vermek uğruna, sanatçının bir kenara bıraktıklarıdır.

En azından görünürde, dinin ve devletin hizmetinde bulunan geçmişin sanatı, yeni bir dünyayı- hissiyat dünyasını inşa edecek olan Süprematizmin, arı (uygulamasız) sanatında yeni hayatı üstlenecektir...

1913 senesinde, sanatı nesnelliğin kararlılığından kurtarmaya yönelik umutsuz girişimim dahilinde, kare biçimine sığındığım ve sadece beyaz bir zeminde siyah bir kareden oluşan bir resmi sergilediğimde, eleştirmenler ve onlarla birlikte halk, " Sanata dair sevdiğimiz her şey yitirilmiştir. Hepimiz çöldeyiz... Önümüzdeki, beyaz zeminde siyah bir kareden başka

bir şey değil!" diyerek iç çekiyordu.

"Çöl" simgesini püskürtmek için " soluk" kelimeler arandı ki böylece kişi " hareketsiz karede," "gerçekliğin" (hakiki nesnellik ve manevi bir hissin) yüce benzerliğini seyredebilsindi.

Kare, eleştirmenlere ve halka anlaşılmaz ve tehlikeli göründü... ve bu, tabii ki, bekleniyordu.

Nesnesiz sanatın doruklarına tırmanmak çetin ve ıstıraplıdır... fakat yine de tatmin edicidir. Bildik olan gittikçe daha fazla, arka plana doğru uzaklaşır... Nesnel dünyanın silueti daha da silikleşir ve bu böyle adım adım, sonunda dünya- "sevdiğimiz ve birlikte yaşadığımız her şey"- görünmez oluncaya dek devam eder.

Artık "gerçekliğe benzerlik", idealist imgeler yoktur- var olan sadece çöldür!

Fakat bu çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duyumun ruhuyla doludur.

İçinde yaşadığım, çalıştığım ve gerçekliğine inandığım " istenç ve idea dünyasından" ayrılma zamanı geldiğinde, korkuya benzer bir tür sıkıntıya dahi yakalandım.

Fakat özgürleştirici nesnesizliğin mutluluk veren duygusu beni, hisler haricinde hiçbir şeyin gerçek olmadığı "çöle" yönlendirdi... ve böylece hisler, yaşamımın özü haline geldi.

Sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı.

"Nesnelerin" ve "kavramların" hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım.

O halde, bir süt şişesi, sütün simgesi midir?

Süprematizm, zamanın akışı içinde "nesnelerin" birikimiyle karartılmış arı sanatın yeniden keşfidir.

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.

Eğer kişi bir sanat eserini nesnel temsilin virtüözlüğü- hayalin gerçeğe benzemesi- temelinde değerlendirmekte ısrar eder ve nesnel temsilin kendisinde yaratıcı duygunun bir sembolünü gördüğünü düşünürse, bir sanat eserinin mutluluk veren içeriğine asla iştirak edemeyecektir.

Halkın geneli, bugün hala, eğer "çok sevilen gerçekliğin" taklidi bırakılırsa, sanatın yok olmaya mahkûm olduğuna emindir ve bu sebepten, saf his-

siyatın nefret edilen unsurunun- soyutlamanın- nasıl daha fazla ilerleme kaydettiğini dehşetle izler...

Sanat artık devlete ve dine hizmet etmekle ilgilenmez, artık âdab-ı muaşeret tarihini resimlemek istemez, nesneye ilişkin hiçbir şey yapmamayı ister ve nesneler (yani, "hayatın süreli kaynağı") olmaksızın da, kendi içinde ve dışında, var olabileceğine inanır.

Fakat doğa ve sanatsal yaratının anlamı, yaratıcı eserin doğasının genelinde olduğu gibi, yanlış anlaşılmaya devam eder, çünkü nihayetinde, hisler her zaman ve her yerde, her bir yaratının tek kaynağıdır.

İnsanın içinde alevlenen duygular, insanın kendisinden daha güçlüdür... ne pahasına olursa olsun bir çıkış yeri bulmalıdır- aleni bir biçim üstlenmelidir- iletilmeli veya işe konmalıdır.

Uçağın doğuşunu sağlayan, görünür bir şekil arayan hız arzusundan... uçmak arzusundan... başka bir şey değildir. Uçaklar, Berlin'den Moskova'ya iş mektupları taşımak amacıyla tasarlanmadı aksine, dışarıdan bir biçim benimseyen, bu hız arzusunun karşı konulmaz dürtüsüne itaat edilmesiyle tasarlandı.

Var olan değerlerin kökenini ve amacını belirlemeye sıra geldiğinde ,"iştah" ve buna hizmet eden akıl şüphesiz ki, daima en son sözü söyleyen olmalıdır... fakat bu kendi başına bir konudur.

Ve durum sanatta da, yaratıcı teknolojidekiyle tam olarak aynıdır. ...Resimde (burada elbette kabul gören "sanatsal" resmi kastediyorum), kişi Bay Mil-

ler'ın teknik olarak düzgün bir portresini veya Postdamer Platz'da çiçekçi kızın ustaca bir temsilini bulabilir, sanatın asıl özünden bir izi- hangi hissiyata ait olduğuna dair bir ipucunu değil. Resim, amacı Bay Miller'ı, onun çevresini ve düşüncelerini tasvir etmek olan, bir temsil yönteminin diktatörlüğüdür.

Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare=hissiyat, beyaz zemin= bu hissiyatın ötesindeki boşluk.

Yine de halkın geneli, temsilin nesnesizliğinde, sanatın ölümünü görüyor ve açıkça görünen, hissiyatın burada harici bir biçimi üstlenmiş olduğu olgusunu kavrayamıyordu.

Süprematist kare ve buradan gelişmekteki biçimler yerlilerin, bileşimlerinde, süslemeleri değil ritim duygusunu sergileyen, ilkel sembollerine (simgelerine) benzetilebilir.

Süprematizm, yeni bir hissiyat dünyası doğurmadı bunun aksine, hissiyat dünyasına ait temsilin bütünüyle yeni ve doğrudan bir biçimini var etti.

Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır.

Antik bir sütunu incelediğimizde artık, yapısının, binada yerine getirdiği teknik görevle olan uygunluğu ilgimizi çekmez fakat ondaki, saf hissin cismî ifadesini tanırız. Artık onda yapısal bir gereklilik görmeyiz, onu kendi başına bir sanat eseri olarak görürüz.

"Pratik yaşam", evsiz bir serseri gibi, rotasını her bir sanatsal biçime yöneltir ve kendisinin bu biçimin varlığının kaynağı ve sebebi olduğuna inanır. Fakat bir serseri aynı mekânda uzun kalmaz ve o yola çıkar çıkmaz (artık işlevsel gözükmeyen bir sanat eserinin, "pratik amaçlara" hizmet etmesini sağladığında), eser bütün değerini tazeler.

Antik sanat eserleri, pratik kullanım için muhafaza edilmez, ebedi sanatkârlıklarının zevkinin yaşanabilir olması için müzelerde saklanır ve dikkatlice korunur.

Yeni, nesnesiz ("işlevsiz") sanatla geçmişteki sanat arasındaki fark şu olguda yatar: yeni sanatın uygulamasız sanatsal unsuru, hayattan daha başarılı olup, "pratik faydacılığa" kapılarını kapatırken; ikincisinin tüm sanatsal değeri, hayatın, yeni ve kullanışlı olanın arayışında, bu değeri terk etmesiyle gün ışığına çıkar (tanınır hâle gelir).

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 cismî ifadesini bulan, sanatsal hissiyat, bizler için, sonsuza dek geçerli ve hayatî olacaktır fakat bir zamanlar onu kapsayan sosyal düzen için- ölmüştür.

Bugüne dek, hayat ve onun gösterdikleri, iki bakış açısı üzerinden düşünüldü- maddi olan ve dinî olan. Öyle görünüyor ki hayatın sanatın bakış açısından düşünülmesi, aynen geçerli, bir üçüncü bakış açısı olmalıdır. Fakat uygulamada, sanat (ikinci-derece bir güç olarak), dünyayı ve hayatı bahsedilen ilk iki bakış açısından herhangi biriyle görenlerin hizmetine düşürülür. Bu durum işin tuhafı; daima ve tüm koşullar altında, sanatın yaratıcı yaşamda belirleyici rolü oynadığı ve sanat değerlerinin kendi başına, mutlak olması ve ebediyen süreceği olgularıyla tutarsızdır. En ilkel araçlarla (odun kömürü, domuz kılı, model çubuklar, kiriş ve çelik yaylar), sanatçı, en ustalıklı ve verimli teknolojinin asla yaratamayacağı şeyler yaratır.

"Faydacılık" taraftarları, sanatı yaşamın (yani, faydacı yaşamın) ilâhlaştırması olarak kabul etmekte haklı olduklarını düşünürler.

Bu ilâhlaştırmanın ortasında "Bay Miller"- ya da Bay Miller'ın portresi (yani, yaşamın "suretinin" sureti) durur.

Hayatın maskesi, sanatın gerçek çehresini gizler. Sanat bize, olabildiği gibi görünmez.

Ve ayrıca, verimli bir şekilde makineleşmiş dünya, bizlerin (her birimizin), insan türünün üstlendiği, doğaya dair tek yükümlülüğü- yani, sanat yapmayı, yerine getirmek uğruna, mümkün olan en çok "serbest zamanı" kazanması için gereğini yapsaydı, bir

amaca hizmet edebilirdi.

Kullanışlı nesnelerin- bir amaca hizmet eden nesnelerin, yapımına önayak olanlar ve sanatla mücadele edenler veya onu köleleştirenler, inşa edilmiş, kullanışlı bir nesne diye bir şeyin olmadığı olgusunu aklında bulundurmalıdır. Yüzyılların deneyimi, "kullanışlı" nesnelerin uzun süre kullanışlı kalmadıklarını göstermedi mi?

Müzelerde gördüğümüz her bir nesne; tek başına bir nesnenin sahiden yararlı, başka bir deyişle, kullanışlı olmadığı gerçeğini açıkça destekler, eğer öyle olmasaydı bir müzede olmazdı!

Ve eğer bu nesne bir zamanlar kullanışlı göründüyse; bu, o zamanlar ondan daha kullanışlı bir şeyin bilinmemesindendir...

Bugün bize yararlı ve kullanışlı gözüken şeylerin, yarın kullanımdan kalkmış olmayacağını varsayacak, en küçük bir gerekçemiz var mı? Ve en eski sanat eserlerinin binlerce yıl öncesinde olduğu gibi bugün de, güzelliklerinde ve kendiliğindenliklerinde aynı derecede etkileyici olması bizi durdurmamalı mı?

Süprematistler, gerçek, "maskesiz" sanatın zirvesine erişmek ve hayatı, bu avantajlı noktadan, saf sanatsal hissiyatın prizmasından izlemek için çevrelerinin nesnel temsilini kasıtlı olarak bıraktılar.

Nesnel dünyadaki hiçbir şey, bilinçli zihnimize göründüğü kadar "güvenli ve sarsılmaz" değildir. Hiçbir şeyi önceden tayin edilmiş gibi- sonsuza dek

sürebilecekmişçesine kabul etmemeliyiz. "Sıkı sıkıya kabul edilmiş", her bilindik nesne değiştirilebilir; yeni ve tanımadık bir düzene sokulabilir. Öyleyse sanatsal bir düzen oluşturmak niçin mümkün olmasın?

Birbirini bütünleyen ve birbiriyle çatışan birçok his - veya bu hislerin yansıması olarak, hayal gücümüzde biçimlenen imge ve fikirler - durmaksızın birbirleriyle mücadele eder: tanrı bilincine karşı şeytan bilinci; açlığın duyumuna karşı güzel olana dair bir hissin duyumu gibi.

Tanrı bilinci, şeytan bilincini- ve aynı zamanda bedeni, alt etmeye gayret eder. Dünya malının akıllardan silinmesini ve tanrının sonsuz ihtişamını "inanılır hale getirmeye" çalışır.

Ve sanat da, tanrıya ibadete - kiliseye hizmet ettiği zamanlar haricinde, kınanır.

-Tanrı bilincinden din doğdu- ve dinden de kilise.

-Açlığın duyumundan faydacılık anlayışı gelişti- ve bu anlayıştan da ticaret ve endüstri.

Kilise ve endüstrinin her ikisi de, yaratıcılığıyla sürekli ifade bulabilen sanatsal kabiliyeti, ürünleri (ideal-materyal olanları ve de tamamen materyal olanları) için etkili yemler temin etmek amacıyla, tekelleştirmeye çalıştı. Bu taraftan, söyledikleri gibi "faydacılık hapı, şekerle kaplıdır."

Kişinin bilincindeki, hislere- her çeşit türden hisse- dair tasavvurların tümü, onun "hayata bakışını" belirler. Onu etkileyen hisler değişir olduğundan,

bahsedilen "hayat bakışındaki" en dikkate değer değişimler gözlemlenebilir; ateist dindar, tanrıdan korkan, tanrı tanımaz vs. olur... Bir bakımdan insan, tamamının yukarıda bahsedilen hayat bakışını belirlediği hislere ait, bir dizi farklı dalgayı alan ve dönüştüren bir radyo alıcısına benzetilebilir.

Hayatın değerlerine ilişkin yargılar, bu sebepten, geniş ölçüde dalgalanır. Yalnız sanat değerleri, düşüncenin ana hatlarının değişimine meydan okur, böylelikle, mesela tanrının veya azizlerin resimleri, onlara katılmış sanatsal his görünür olduğu sürece, ateistlerin koleksiyonlarında pişmanlık olmaksızın yer edinebilir (ve aslında, gerçekte onlar tarafından koleksiyon yapılır). Buradan elde ettiğimiz; bilinçli zihinlerimizin rehberliğinin - bir amacı olan "yaratının"- daima göreceli değerler (yani, bir kıymeti olmayan "değerler") var ettiğine ve bilinçaltı ve bilinç üstünün saf hissiyatının ifadesinden öte hiçbir şeyin (yani, sanatsal yaratının haricinde hiçbir şeyin) mutlak değerlere, elle tutulur biçimler kazandıramayacağına tekrar tekrar kendimizi ikna etme olanağıdır. Bu sebepten, asıl fayda (kelimenin gerçek anlamında), eğer bilinçaltı ve bilinç üstüne, yaratıya yön verme ayrıcalığı gösterilseydi, gerçekleştirilebilirdi.

Hayatımız, nesnesiz hissiyatın nesnel imgelerle tasvir edildiği bir tiyatro oyunudur.

Bir piskopos, kelimeler ve jestlerle, uygun bir şekilde "süslenmiş" bir sahnede, dinî bir hissiyatı veya bir

hissiyatın dinî biçimdeki yansımasını iletmeye çalışan, bir oyuncudan başkası değildir. Ofis memuru, demirci, asker, muhasebeci, general... bütün bunlar, oyunu ve oyundaki rollerini, hayatın kendisiyle karıştıracak derecede kendini kaptırmış, birçok insan tarafından sergilenen bir oyun sahnesinin karakterleridir. Bizler neredeyse hiçbir zaman, gerçek insanî yüzü göremeyiz; eğer birine kim olduğunu sorarsak, "bir mühendis", "bir çiftçi" vs. diye cevap verir veya başka bir deyişle, dokunaklı bir dramada oynadığı rolünün adını verir.

Rolün adı da, kişinin tam isminin yanına yerleştirilir ve böylelikle, pasaport sahibinin ressam Kasimir değil, mühendis Ivan olmasının şaşırtıcı gerçeğine ilişkin her türlü şüphe ortadan kaldırılarak, pasaportunda tasdik edilir.

Son tahlilde, her bir bireyin kendisine dair bildikleri çok çok azdır, çünkü "gerçek insanî yüz"; "gerçek yüzle" karıştırılan maskenin arkasından fark edilemez.

Süprematizm felsefesi, hem maskeyi hem de "gerçek yüzü" şüpheyle izlemekte her türlü gerekçeye sahiptir çünkü o, insan yüzlerinin (insan biçimlerinin) tümünün gerçekliğini tartışır.

Sanatçılar, her zaman için, temsillerinde insan yüzünü kullanmaya tutkundur, çünkü onda, hislerini iletebilecekleri en iyi aracı (çok amaçlı, hareketli, anlamlı mimikleri) görürler. Süprematistler, yine de,

insan yüzünün (ve doğadaki nesnelerin genelinin) temsilini bıraktılar ve (hislerin dışarıdan gelen yansımaları yerine) hislerini aracısız hale getirecek, yeni semboller buldular; zira Süprematist gözlemlemez ve dokunmaz- o hisseder.

Yüzyılın başlarında, sanatın kendini, zorla benimsetilmiş dinî ve politik fikirlerin kararlılığından nasıl kurtardığını ve kendi mirasına nasıl konduğunu- başka bir deyişle, kendisine uygun olan esas biçime nasıl ulaştığını ve önceden bahsedilen ikisinin yanı sıra; bağımsız ve eşit derecede geçerli bir üçüncü "bakış açısı" hâline geldiğini gördük. Aslında, halk hâlâ, sanatçının fuzuli, işe yaramaz şeyler yarattığına hiç olmadığı kadar emindir. Gerekli, işe yarar şeyler çok kısa hayatta kalırken; söz konusu fuzuli nesnelerin süregeldiği ve canlılıklarını yüzyıllardır muhafaza ettiği hiç hesaba katılmaz.

Nesnelerin gerçek, asıl değerlerini fark edemedikleri, halk tarafından anlaşılmaz. Bu da faydacı her şeyin kronik yenilgisinin sebebidir. İnsan toplumunda, hakiki, mutlak bir düzen; eğer insanlık bu düzeni kalıcı değerlere dayandırmak istemiş olsaydı, gerçekleşebilirdi. O halde, besbelli, sanatsal etken her bakımdan, belirleyici etken olarak kabul edilmelidir. Bu böyle olmadığı sürece, mutlak bir düzenin özlenen sükûneti yerine, "geçici bir düzenin" belirsizliği elde edilecektir, çünkü geçici düzen, şimdiki faydacı anlayış tarafından ölçülür ve bu ölçü aleti, en yüksek

derecede değişkendir.

Bunun ışığında, şimdilerde "pratik yaşamın" bir parçası olan veya pratik yaşamın sahip çıktığı bütün sanat eserleri, bir anlamda, değersizleştirilir. Yalnız, pratik faydacılık engelinden kurtulduklarında (yani, müzelere konulduklarında), onların gerçek sanatsal, mutlak değeri kabul edilecektir.

Oturmanın, kalkmanın veya koşmanın duyumları, her şeyden önce plastik duyumlardır; tekabül eden, "kullanışlı nesnelerin" gelişiminden sorumludurlar ve onların biçimlerini büyük oranda belirlerler.

Bir sandalye, yatak ve masa faydayla alakalı şeyler değildir, aksine plastik duyumlarla belirlenmiş biçimlerle alakalı şeylerdir; bu sebepten, günlük kullanımdaki tüm nesnelerin, pratik düşüncelerden kaynaklandığına ilişkin genel kabul gören görüş, yanlış önermelere dayandırılmıştır.

Hiçbir zaman, nesnelerin gerçek faydasını fark edebilecek bir durumda olmadığımıza ve asla gerçekten kullanışlı bir nesne oluşturmayı başaramayacağımıza ikna olmak için, fazlasıyla olanağa sahibiz. Bizler belli ki sadece, mutlak faydanın özünü hissedebiliriz, ama bir his her zaman nesnesiz olduğundan, nesnel olanın faydasını kavramaya yönelik her çaba ütopiktir. Hissiyatı bilinçli zihnin kavramları içerisine hapsetmek veya aslında, yerini bilinçli kavramlarla değiştirmek ve ona somut, faydacı bir biçim vermek gayreti, hiç zaman kaybetmeden tuhaflaşan, bütün bu işe yara-

maz, "pratik nesnelerin" gelişimiyle sonuçlandı.

Mutlak, hakiki değerlerin, sadece sanatsal, bilinçaltı veya bilinç üstü yaratıdan doğduğu da çok sık vurgulanamaz.

Resimsel hissiyata dışarıdan ifade vererek yeni biçimler üreten ve ilişkiler oluşturan, yeni Süprematizm sanatı, yeni bir mimari haline gelecektir: bütün bu formları tuvalin yüzeyinden uzaya aktaracaktır.

Süprematist unsur, resim veya mimari dahilinde olması fark etmeksizin, sosyal ya da materyalist her eğilimden bağımsızdır.

Her sosyal fikir, ne kadar muhteşem ve önemli olabilse de, açlık duyumundan kaynaklanır; her sanat eseri, ne kadar küçük ve önemsiz görünse de, resimsel veya plastik hissiyattan meydana gelir. Sanatın problemlerinin, midenin veya aklınkilerden daha başka olduğunun farkına varmamız için çok iyi bir zaman.

Artık sanat, Süprematizm sayesinde, kendi mirasına konduğundan- başka bir deyişle, saf, uygulamasız biçimine ulaştığından ve nesnesiz hissiyatın yanılmazlığını kabul ettiğinden, gerçek bir dünya düzeni, yeni bir hayat felsefesi kurmaya gayret eder. Dünyanın nesnesizliğini tanır ve artık âdab-ı muaşeret tarihinin resimlemelerini karşılamakla ilgilenmez.

Nesnesiz hissiyat, aslında, her zaman sanatın olası, tek kaynağı oldu, bu nedenle, Süprematizm bu bakımdan yeni bir katkıda bulunmaz fakat yine de,

geçmişteki sanat, nesnel konuları kullanımından ötürü, kasıtsız olarak, kendisine yabancı hislerin bütün bir dizisini barındırdı.

Fakat bir baykuş, oyuğunun birine yuva yapsa dahi, bir ağaç yine bir ağaçtır.

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.

Kitapta Yer Alan Resim Ve Fotoğrafların Açıklamaları

1-4, Cézanne'nın ve Kübizmin resimsel kültürlerinin ek unsurlarının etkisi altındaki, "doğa" temsiline dair değişiklikler.

5-8, Kübizmin ve Süprematizmin resimsel kültürlerinin ek unsurlarının etkisi altındaki, "doğa" temsiline dair değişiklikler.

9,10, Temsilin natüralist ölçütlerini "sarsan" örnekler.

11, Temsilin natüralist ölçütlerini "sarsan" bir örnek.

12-15, Akademililerin ilgisini uyandıran çevre ("gerçeklik").

16-27, Fütüristleri ilgisini uyandıran çevre ("gerçeklik").

28-35, Süprematistleri ilgisini uyandıran çevre ("gerçeklik").

36-39, Cézanne'cı, Kübist ve Süprematist ek unsurların kültürleri.

40-43, Ağaçların natüralist temsilinin, Cézanne kültürüne ait ek unsurun etkisi altındaki değişimi.

44-49, Natüralist temsilin, Kübizm ve Süprematizm kültürlerine ait ek unsurların etkisi altındaki değişimi.

50, Fotoğraf.

51, Resim.

52, 53, "Doğanın" empresyonist başkalaşımı.

54, Cézanne'cı (A, A1, A2, vb.), Kübist (B, B1, B2, vb.) ve Süprematist (C, C1, C2, vb.) resimsel kültürlerinde, biçim gelişiminin analitik incelemesi. Bu Kültürlerin ek unsurları.

55, Cézanne'nın resminin yapısı.

56, Bir empresyonist resmin yapısı.

57, Holbein'in renkli grafik sanatı.

58, Matisse tarafından, renk düzlemlerinde bir resim.

59, Cézanne tarafından, gerçek bir resim.

60, Süprematist düz çizginin, kübist sanata etkisi.

61,62, Kübizmde, " tekrarlayan çizgilerin" baskısı.

63-66, Kübizmin çeşitli safhaları.

67, Temel süprematist unsur: kare. 1913.

68, Temel süprematist unsur: kareden gelişen ilk süprematist biçim. 1913.

69, İkinci, temel süprematist unsur. 1913.

70, Süprematist karenin, iki-düzlemli, yeni bir süprematist unsur üreten hareketi. 1913.

71, Süprematist karenin uzunlaması. 1913.

72, Karelerin süprematist kompozisyonları. 1913.

73, Karşıt süprematist unsurlar. 1913.

74, Süprematist unsurların bileşimi. 1913.

75, Üçgen biçim kullanan Süprematist kompozisyon. 1913.

76, Uçmanın duyumunu ifade eden, süprematist unsurların bileşimi. 1914-15.

77, Metalik- dinamik, seslerin duyumunu ifade eden, birleştirilmiş süprematist unsurların kompozisyonu (soluk, metalik renkler). 1915.

78, Kablosuz telgrafa dair hissiyatı ifade eden, süprematist kompozisyon. 1915.

79, Beyaz üzerine beyaz, silinip gitmenin hissiyatını ifade eden, süprematist kompozisyon. 1916.

80, Silinip gitmek anlamına gelen, süprematist unsur. 1917.

81, Manyetik çekimi ifade eden süprematist kompozisyon. 1914.

82, Manyetik çekimi ifade eden süprematist kompozisyon. 1914.

83, Hareket ve direnç hissiyatını ileten süprematist kompozisyon. 1916.

84, Kare ve dairenin, birleştirilmiş hissiyatını ifade eden, süprematist kompozisyon. 1913.

85, Evrene ait bir duyguyu ileten süprematist kompozisyon. 1916.

86, Evrensel uzaya dair bir hissiyatı ileten süprematist kompozisyon. 1916.

87, Dış uzaydan gelen, mistik bir "dalgaya" dair hissiyatı ileten süprematist kompozisyon. 1917.

88, Mistik bir iradeye dair hissiyatı ileten süprematist kompozisyon: istenmeyen. 1915.

89, Nesnesizliğe dair bir hissiyatı ifade eden süprematist kompozisyon. 1919.

90, Uzayda süprematist unsurlar. 1915. (1923 yılında, tam anlamıyla geliştirildi.)

91, Saf biçimin süprematist mimarisi.

92, Saf biçimin süprematist mimarisi.



Kapak Resmi: Liman Maket Bıçak

Torchbürles Liman Maket.
dedalus bürop



NESNESİZ DÜNYA

"SUPREMATİZM MANİFESTOSU"

KAZIMIR MALEVICH

Maleviç, sanat tarihinde ve görsel sanatlarda kırılma noktalarından birisidir. O güne değin geçerliliğini koruyan, alışıla gelen Konstrüktivizmin (Yapısalcılık) faydacı amaçlarının soruşturularak yıpratılmasına neden olmuştur. Hilberseimer'in bu konudaki sözleri oldukça açıklayıcıdır: "Maleviç süprematizmiyle, Platon gibi, gerçekliğin duyularla algılanması engelini aştı. İkisi de dünyanın, duyularımız aracılığıyla bildirilen halinin bir hayal olduğunu düşünüyordu. Maleviç'in yalınlığı ve özlülüğü sadece Rusya'da değil, Batı'da da soyut resmi güçlü bir şekilde etkilemişti. El Lissitzky'nin bu konuda bir hikâyesi anlatılır. Lissitzky esasında Marc Chagall'ın öğrencisidir. Fakat Maleviç'in Süprematizminden öyle bir etkilenir ki Chagall'ı bırakır ve Maleviç'in takipçisi olur. Her şeye bir isim gerektiğinden, tabloları için yeni bir "izm" icat eder - Proun ve tablolarını resimle mimari arasındaki bağ olarak görür."

dedalus

kuram: 5 - sanat tarihi: 2

www.dedaluskitap.com

Kapak Resmi: Kazimir Malevich