

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**RAYONİZM SANAT HAREKETİNİN
BİLİMSEL VE FELSEFİ KAYNAKLARI ÜZERİNE
BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif TEZCAN ULUOCAK

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı

EYLÜL 2022

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**RAYONİZM SANAT HAREKETİNİN
BİLİMSEL VE FELSEFİ KAYNAKLARI ÜZERİNE
BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Elif TEZCAN ULUOCAK
402181001**

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU

EYLÜL 2022

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 402181001 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Elif TEZCAN ULUOCAK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "RAYONİZM SANAT HAREKETİNİN BİLİMSEL VE FELSEFİ KAYNAKLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emine ÖNEL KURT
Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi :30 Eylül 2022
Savunma Tarihi :17 Ekim 2022



Canım Aileme,





ÖNSÖZ

Yirminci yüzyılda değişen ve gelişen dünyada bilim, sanat ve felsefe etkileşimi her zaman dikkatimi çeken bir konu olmuştur. Natalya Gonçarova bir kadın sanatçı olarak dönemin Rusya'sında verdiği eserleri ile Mihail Larionov ise sanata dair teorileri ile sanat tarihi yazınında yeterli ilgiyi bulamadığını düşündüğüm sanatçılardır. Ülkemiz sanat tarihinde ise Rus sanatı sadece belirli dönemlerle ve akımlarla ele alınmaktadır. Dolayısıyla Rayonizm Sanat Hareketi'nin Bilimsel ve Felsefi Kaynakları üzerine bir inceleme yapmak istedim.

Yüksek Lisans programımdaki eğitimim süresince Sanat Tarihi alanına dair bana sağladıkları değerli katkılarından ötürü hocalarım Prof. Dr. Zeynep Kuban Tokgöz ve Öğr. Gör. Dr. Deniz Çalışır Pençe'ye, araştırmalarım esnasında yol gösterici katkıları ve kıymetli desteğinden dolayı hocam Doç. Dr. Aslıhan Erkmek Birkandan'a, gerek eğitimim gerekse de tez yazım sürecimde fikirleriyle tezimin şekillenmesine yardımcı olan danışman hocam Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu'na çok teşekkür ederim. Sanat tarihi alanındaki bilgisi ve yapıcı eleştirileri ile destek bulduğum hocam Dr. Öğr. Üyesi Emine Önel Kurt'a da çok teşekkür ederim. Son olarak, bu süreçte her daim yanımda olan ve desteklerini eksik etmeyen canım aileme, canım eşime ise sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Eylül 2022

Elif TEZCAN ULUOCAK



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİM LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı ve Hipotez.....	1
1.2. Literatür Araştırması, Tezin Kapsamı ve Yöntem	1
2. RAYONİZM (LUÇİZM) SANAT AKIMININ OLUŞTUĞU ORTAM	5
2.1. Yirminci Yüzyılın İlk Çeyreğinde Sanat.....	5
2.2. Rayonizme Etki Eden Sanat Akımlarına Dair	7
2.2.1. Kübizm.....	7
2.2.2. Orfizim	11
2.2.3. Fütürizm	16
2.2.4. Soyut Sanat	23
2.3. Rusya’da Yirminci Yüzyılın Başlangıcı	34
2.4. Yirminci Yüzyılda Yaşanan Bilimsel Gelişmeler ve Felsefi Ortam.....	36
2.4.1. Bilimsel ve felsefi Rayonizm motifleri	43
2.4.2. Optik rejimleri değiştiren keşifler ve radyoaktivite	44
2.4.3. Dördüncü boyut ve radyant madde	46
2.4.4. Spiritüalizm ve tinin materyalizasyonu.....	53
3. BİR SANAT HAREKETİ OLARAK RAYONİZM	59
3.1. Rayonizme Dair	59
3.2. Dönemin Sanat Hareketlerinin Rayonizme Etkileri ve M. Larionov.....	62
3.2.1. Bubnovıy valet (Karo Valesi) sanat grubu.....	62
3.2.2. Osliny hvost (Eşek Kuyruğu) sanat topluluğu	65
3.3. Natalya Gonçarova ve Rayonizm Hareketinin Gelişimi.....	68
4. SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA	85
EKLER.....	89

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 3.1: Pablo Picasso, <i>Avignonlu Kızlar</i> (<i>Les Femmes d'Alger</i>), 1907, Modern Sanat Müzesi, New York	8
Resim 3.2: Georges Braque, <i>Maisons à l'Estaque</i> (<i>L'Estaque'taki Evler</i>), 1908, Bern Güzel Sanatlar Müzesi, Bern.	8
Resim 3.3: Pablo Picasso, <i>Mandolinci Kız</i> (<i>Girl with a Mandolin (Fanny Tellier)</i>), 1910, Modern Sanat Müzesi, New York.	10
Resim 3.4: Juan Gris, <i>Picasso Portresi</i> (<i>Portrait of Pablo Picasso</i>), 1912, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago.....	10
Resim 3.5: Robert Delaunay, <i>Endless Rhythm</i> (<i>Sonsuz Ritim</i>), 1934, Tate Modern, Londra.	12
Resim 3.6: Sonya Delaunay, <i>Rythme</i> (<i>Ritim</i>), 1938, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris.....	13
Resim 3.7: Robert Delaunay, <i>Aynı Anda Şehre Açılan Pencereleler</i> (<i>Simultaneous Windows on the City</i>), 1912, Kunsthalle Sanat Müzesi, Hamburg.....	13
Resim 3.8: Sonya Delaunay, 1914, <i>Prismes électriques</i> (<i>elektrik prizmaları</i>), Paris Modern Sanat Müzesi, Paris	14
Resim 3.9: Robert Delaunay, <i>Simultanscheibe</i> (<i>Simültan Disk</i>), 1912-1913, Özel Koleksiyon.	15
Resim 3.10: Robert Delaunay, <i>Tour Eiffel</i> (<i>Eyfel Kulesi</i>), 1926, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris.....	15
Resim 3.11: Umberto Boccioni, <i>The States of Mind I: Farewells</i> (<i>Ruh Halleri: Ayrılanlar</i>), 1911, Modern Sanat Müzesi, New York	18
Resim 3.12: Umberto Boccioni, <i>The States of Mind II: Those Who Go</i> (<i>Ruh Halleri: Gidenler</i>), 1911, Modern Sanat Müzesi, New York.....	18
Resim 3.13: Umberto Boccioni, <i>The States of Mind III: Those Who Stay</i> (<i>Ruh Halleri: Kalanlar</i>), 1911, Modern Sanat Müzesi, New York.....	19
Resim 3.14: Carlo Carrà, 1911, <i>Ritmi d'oggetti</i> (<i>Nesnelerin Ritmi</i>), 1911, Brera Sanat Galerisi, Milan.	19
Resim 3.15: Giacomo Balla, <i>Dinamismo di un cane al guinzaglio</i> (<i>Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi</i>), 1912, Albright–Knox Sanat Galerisi, New York.	20

Resim 3.16: Resim Luigi Russolo, <i>Sintesi plastica dei movimenti di una donna (Bir Kadının Hareketlerinin Dinamizmi)</i> , 1912, Şehir Müzesi, Grenoble.	20
Resim 3.17: Anonim, <i>Fütüristlerin “Tramvay V” Sergisindeki Tipler</i> , Petrograd Rusya'nın Sesi <i>Golos Rusi</i> gazetesinde yayımlanan bir karikatür, 1915.....	22
Resim 3.18: Kazimir Maleviç, <i>White on White (Beyaz Üzerine Beyaz)</i> , 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.	23
Resim 3.19: Claude Monet, <i>Impression, soleil levant (İzlenim, Gün Doğumu)</i> , 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris.....	24
Resim 3.20: Alfred Barr, <i>Kübizm ve Soyut Sanat Sergisi Kataloğu (Cubism and Abstract Art)</i> , 1936, Modern Sanat Müzesi, New York.....	26
Resim 3.21: Kazimir Maleviç, <i>Black Square and Red Square (Siyah Kare ve Beyaz Kare)</i> , 1915, Modern Sanat Müzesi, New York.	28
Resim 3.22: Piet Mondrian, <i>Composition No. XVI (Kompozisyon No. XVI)</i> , 1912/13, Fondation Beyeler Müzesi, Riehen.....	29
Resim 3.23: Piet Mondrian, <i>Composition No. VII (Kompozisyon VII)</i> , 1913, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	29
Resim 3.24: Piet Mondrian, <i>Composition X in Black and White (Siyah Beyaz Kompozisyon X)</i> , 1915, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo.	30
Resim 3.25: Naum Gabo, <i>Space Construction (Uzay Konstrüksiyonu)</i> , Tate Modern Müzesi, Londra.	30
Resim 3.26: Theo Van Doesburg, <i>The Cow (İnek)</i> , 1917, Modern Sanat Müzesi, New York.....	31
Resim 3.27: Theo Van Doesburg, <i>An object aesthetically transfigured (Estetik Bir Biçimde Başkalaşmış Bir Cisim)</i> , 1925.....	31
Resim 3.28: Vasily Kandinsky, <i>Improvizatsiya No. 30 (Doğaçlama No.30)</i> , 1913, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago.....	32
Resim 3.29: Pablo Picasso, <i>Violon (Keman)</i> , 1912, Georges Pompidou Merkezi, Paris.....	33
Resim 3.30: Pablo Picasso, <i>Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler (Daniel-Henry Kahnweiler Portresi)</i> , 1910, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago.....	37
Resim 3.31: Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Les Deux Amis (İki Arkadaş)</i> , 1894, Tate Modern Müzesi, Londra.....	37
Resim 3.32: Edvard Munch, <i>Skrik (Çılgılık)</i> , 1893, Oslo Ulusal Galerisi, Oslo.	38
Resim 3.33: Anonim, <i>Pesnya (Şarkı)</i> , 1894, Devlet Rus Müzesi, Sankt-Peterburg.	41

Resim 3.34: Anatoliy Trapani, <i>Golovka (Kafa)</i> , 1913, Rus Fotoğraf Derneği Yarışması, Altın Madalya.	45
Resim 3.35: Mihail Larionov, <i>Golova byka (Boğa Başı)</i> , 1913, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.	48
Resim 3.36: Mihail Larionov, <i>Luçist portret (Rayonist portre)</i> , 1913, A. Kruçyonih'in Pomada kitabı, illüstrasyon, Modern Sanat Müzesi, New York.	49
Resim 3.37: Mihail Larionov, <i>Luçist portret (Rayonist portre)</i> , 1913, A. Kruçyonih'in Pomada kitabı, illüstrasyon, Modern Sanat Müzesi, New York.	49
Resim 3.38: . Mihail Larionov, <i>Portret Gonçarovoy (Gonçarova Portresi)</i> , 1912, A. Kruçyonih'in mektupları, Modern Sanat Müzesi, New York.....	50
Resim 3.39. Mihail Larionov, <i>Woman in a Hat (Şapkalı Kadın)</i> , 1913, A. Kruçyonih'in Pomada kitabı, illüstrasyon, Modern Sanat Müzesi, New York	50
Resim 3.40: Messira Pogorelskiy, <i>Elektrofotosfeni i energografiya kak dokazatel'stvo fiziologicheskoy polyarnoy energii ili tak nazımaevogo jivotnogo magnetizma</i> kitabından, illüstrasyon, 1899, Sankt Peterburg.....	52
Resim 3.41: Yakov Nardkeviç-Yodko, <i>Statik elektriğin deşarji</i> , fotoğraf, yaklaşık 1896.	53
Resim 3.42: Natalya Gonçarova, <i>Elektriçeskaya lyustra (Elektrikli Avize)</i> , 1913, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.	53
Resim 3.1: Mihail Larionov, <i>Steklo (Cam)</i> , 1912, Solomon R. Guggenheim Müzesi, Berlin.....	59
Resim 3.2: Natalya Gonçarova, <i>Luçistiye lilii (Luçist Zambaklar)</i> , 1913, Perm Sanat Müzesi, Perm.	60
Resim 3.3: Natalya Gonçarova, <i>Velosipedist (Bisikletçi)</i> , 1913, Rus Devlet Müzesi	60
Resim 3.4: Umberto Boccioni, <i>Dinamismo di un ciclista (Bir Bisikletçinin Dinamizmi)</i> , 1913, Gianni Mattioli Koleksiyonu.	61
Resim 3.5: Mihail Larionov, <i>Otdihayuşiy soldat (Dinlenen Asker)</i> , 1911, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.....	64
Resim 3.6: Natalya Gonçarova, <i>Mıt'ye holsta (Tuvali Yıkamak)</i> , 1910, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.....	65

Resim 3.7: Mihail Vrubel, <i>Demon (sidyaşçiy) (Oturan) İblis</i> , 1890, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.....	66
Resim 3.8: Mihail Larionov, <i>Luçistaya kolbasa i skumbriya (Luçist Salam ve Uskumru)</i> , 1912, Ludwig Müzesi	67
Resim 3.9: Mihail Larionov, <i>Portret duraka (Bir Aptalın Portesi)</i> , 1912.....	67
Resim 3.10: Mihail Larionov, <i>Plyaj (Plaj)</i> , 1911, Ludwig Müzesi.....	67
Resim 3.11: Mihail, Larionov, <i>Luçistaya konstruksiya (Luçist Konstrüksiyon, 1912, Luçizm Manifestosu)</i>	68
Resim 3.12: Natalya Gonçarova, <i>Luçistaya kompozitsiya (Rayonist kompozisyon)</i> , 1912, Tate Modern, Londra	69
Resim 3.13: Natalya Gonçarova, <i>Elektriçestvo Elektrik</i> , 1913, Jon P.&Pamela J. Dorsey Koleksiyonu.....	70
Resim 3.14: Natalya Gonçarova, <i>Jyoltiy i zelyony les (Yeşil ve Sarı Orman)</i> , 1913, Staatsgalerie Stuttgart, Ştuttgart.....	70
Resim 3.15: Natalya Gonçarova, <i>Jyoltiy i zelyony les (Yeşil ve Sarı Orman)</i> tablosu eskizi, 1912, Profesör Stavrovski Koleksiyonu, New York	71
Resim 3.16: Natalya Gonçarova, 1913, <i>Luçizm. Sine-zelyony les (Rayonizm, mavi-yeşil orman)</i> , McCrory The Riklis Koleksiyonu.....	71
Resim 3.17: Resim Natalya Gonçarova, <i>More. Luçistaya kompozitsiya. (Deniz. Rayonist Kompozisyon)</i> , 1913, Stedelijk Müzesi, Amsterdam	73
Resim 3.18: Natalya Gonçarova, <i>Luçisty fontan (Rayonist Çeşme) (ing. Rayonist Garden:Park)</i> , 1914, Sam ve Ayala Zacks Koleksiyonu, Israil Müzesi, Jerusalem.....	77
Resim A.0.1: Mihail Larionov, <i>Luçistaya kolbasa i skumbriya (Luçist Salam ve Uskumru)</i>	106
Resim A.0.2: Mihail Larionov, <i>Luçistoe postroeniye ulitsı (Sokakların Luçist İnşası)</i>	106
Resim A.0.3: Mihail Larionov, <i>Luçisty portret s N. S. Gonçarovoy (N. S. Gonçarova ile Luçist Portre)</i>	107
Resim A.0.4: Natalya Gonçarova, <i>Kloun (Palyaço)</i>	107
Resim A.0.5: Natalya Gonçarova, <i>Gorod noç 'yu (Gece Vakti Şehir)</i>	108

RAYONİZM SANAT HAREKETİNİN FELSEFİ VE BİLİMSEL KAYNAKLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZET

On dokuzuncu yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın başı ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin yanı sıra meydana gelen toplumsal ve kültürel olaylarla da sıkça anılan bir dönemdir. İnsan hayatında yaşanan bu değişimler dönemin sanatçıları ve sanat çevrelerini de etkilemiş, farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasına sebep olmuş ve bu akımların birbirleriyle etkileşim içinde eski sanat görüşlerine karşı, yeni sanat fikirlerini ve uygulamalarını oluşturmalarına zemin hazırlamıştır.

Rayonizm sanat hareketinin ortaya çıktığı Rusya'da, XX. yüzyılın başında, devrim öncesi sosyopolitik ortamın sanat çevreleri üzerinde de doğrudan etkili olmuştur. Sanatçılar, aynı dönemde, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da da hakim olan *dünyanın sonu* hissiyatıyla yeni bir sanat arayışına girmiş, eski sanat anlayışlarına karşı argümanlar üretmiş ve manifestolar vermiş, düşüncelerini farklı biçimlerde sanatlarına yansıtmışlardır.

Avrupa'da ortaya çıkan sanat hareketlerinin arasında eski sanat geleneklerini yıkmayı amaçlayan arayışların en etkili sonuçlarından biri Kübizm akımıdır. Cezanné sanatının bir özelliği olan doğadaki nesnelere geometrik özünü algılama anlayışının etkilerinin olduğu Kübizm, nesnelere kavramsal yorumunu ortaya koymaktadır. Geleneksel betimelemecilikten, geleneksel mekan ve zaman anlayışından uzaktır. Yeni bir resim diline sahip olan Kübist eserlerin bu özelliklerinin, o yıllarda yapılan x-ışınları ve radyoaktivite ile ilgili keşifler ve araştırmaların bir sonucu olduğu kanısına varılmıştır. Kübizm, kendi döneminde ve sonraki dönemlerde birçok sanat hareketini de etkisi altında bırakmıştır. Bu akımlara Orfizm örnek verilebilir.

Kübizm ile ortak bir *soyutlama* anlayışına sahip olan Orfizm, renk paleti ile ilgili uygulamalarında Kübizmden ayrılmaktadır. Hareket ve ritim duygusunu eş merkezli daireler ve renk kontrastları ile vermektedir. Bu hareket ve ritim duygusunu ise dönemin önemli bir diğer akımı olan Fütürizmden almıştır.

Her türlü geleneğin reddini ve geçmişe muhalefeti öneren Fütürizm, moderniyi yüceltmiş, teknoloji, hız, dinamizm, makineler gibi Sanayi Devrimi sonrasında ve moderniteyle insan hayatına dahil olan birçok XIX. yy kavramını sahiplenmişlerdir.

Rayonizm, Kübizm, Fütürizm ve Orfizm akımlarının bir sentezidir. Kübistlerin nesnelere kavramsal algılama biçimleri, Fütürist eserlerdeki keskin dinamik çizgiler ve Orfist eserlerin renklere verdiği önem Rayonist eserlerde sıkça karşılaşılan öğelerdir. Bu akımların kavramsal ve biçimsel niteliklerinin yanı sıra, tüm avangard sanat hareketlerinin ortak özelliği olarak gösterilebilecek eski sanat anlayışlarına karşı çıkma ve yeni bir sanat anlayışı getirme eğilimi de Rayonizmde mevcuttur. Resimde *nesnesizlik* fikriyle büyüyen ve gelişen ve çok sayıda yeni hareketi doğuran Soyut Sanatın Rusya'daki habercisi olarak Rayonizm akımı kabul edilmektedir.

Mihail F. Larionov ve Natalya S. Gonçarova'nın da XX. yüzyılın başında yeni bir sanat anlayışı arayışıyla başladıkları sanat hayatlarında verdikleri eserlerin başkallıkları, 1912 yılında bir resim sergisi ve 1913 yılında Larionov'un sergi kataloğuna yazdığı bir önsöz ile gözler önüne serilmektedir. O güne kadar alışılmışın dışında bir *ışık* algısı ve parçalanmışlık hissi yaratan bu resimler, bazı sanat tarihçiler tarafından yalnızca biçimsel olarak incelenmişse de Larionov'un manifestoları Rayonizm teorisinin kaynaklarına dair başka ipuçları vermektedir.

Mihail Fyodoroviç'in ortaya attığı ve Natalya Sergeyevna'nın eserlerinde geliştirdiği Rayonizm hareketinin kuramı, gözle görülebilen cisimleri değil, cisimlerden ve insan

düşüncesinden yayılan ve onları çevreleyen, çıplak gözle görülemeyen ışın benzeri *radıyant madde* olarak da adlandırılan enerjinin resmedilmesini temel almaktadır. Sanatçı, bunu gerçekleştirirken kendi düşüncelerinden yayılan radyant enerji ile nesnelere yaydığı radyant maddelerin birleşimini resmetmektedir. Dönemin bilimsel keşifleri ve felsefi öğretileri dikkate alındığında aslında Rayonizm teorisinin daha derin kaynaklara sahip olduğu ortaya çıkmaktadır.

Rayonizm teorisinin öne çıkan kaynaklarından biri dönemin bilimsel gelişmeleridir. Yirminci yüzyılın ilk yıllarına ait kaynaklar ve eserler incelendiğinde, x-ışınları, Becquerel ışınları gibi o güne kadar mevcut olan ve genel geçer kabul edilen optik rejimleri değiştiren keşiflere ek olarak, Marie ve Pierre Curie'nin toryumun radyoaktif özelliğini bulmaları ve radyum elementini ayırtmalarını sonrasında birçok şeyi açıklamak için kullanılan *yayılan bir radyasyon ikonografisine* sebebiyet vermiştir. Ancak bu radyasyon ikonografisini anlamak için yalnızca bilimsel gelişmeleri anlamak yeterli gelmeyecektir, çünkü 1900'lü yılların başları, günümüzün aksine Spiritüel ve Okült mitlerin, pozitivist bilimlerin yöntem ve teorileriyle oldukça iç içe geçmiş olduğu bir dönemdir. Bu durum ise yine günümüzün aksine bir gerileme değil, bir zafer olarak kabul görmektedir. Böyle bir zamanda ortaya çıkan Rayonizm kuramı, pozitivist bilimlerle Spiritüel düşünceler arasındaki ilişkiden de etkilenmiş, *ruhun materyalizasyonu* (ruhun maddeleşmesi) konusu da Larionov'un manifestolarında ve mektuplarında yerini almıştır.

Ruhun materyalizasyonu Spiritüel seanslarda ruhun beş duyu ile algılanabilir hale gelmesi ile gerçekleştirilmekteydi. Bu esna ortaya çıktığı düşünülen ışıklı parlak yani *radıyant* bir madde, bir enerji olarak tanımlanan radyant madde de birçok şeyi açıklamak için kullanılan bir araç haline gelmiştir. Radyant madde düşüncesi, radyasyon ikonografisi ile de birleşerek nesnelere ve düşüncelere dahi yayılan bir enerji savını temel alan birçok teorisinin de ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Radyant madde anlayışı enerji ve yayılım ile de ilgili olduğundan enerji hususunda da birçok araştırma yapılmıştır. Dönemin enerjisi, enerjinin deşarjını fotoğraflama çalışmalarındaki ürünleri anımsatan Rayonist eserler de bulunmaktadır.

Röntgen, x-ışınları gibi buluşların da etkisi ile dünyanın insan gözünün çıplak gözle göremediği bir tarafının da var olduğu fikri oldukça ilgi çekmiş, bunun sonucunda *dördüncü boyut* kavramını da ortaya çıkarmıştır. Bazı bilim insanları dördüncü boyutu bilimsel temellere dayandırmaya çalışmışsa da döneme hakim dördüncü boyut anlayışı Okültizm ile oldukça iç içe geçmiştir. Sanat ve bilimde yeni olan her şey, bu boyutun derinliklerinden gelen bir şey olarak görülmektedir.

Dolayısıyla, çağın eğilimleri sebebiyle Rayonist eserlerde karşılaşılan bu “radyant madde, radyasyon, yayılma, ışın, ruhun materyalizasyonu, dördüncü boyut, enerji” gibi motifleri tamamen bilimsel motifler veya tamamen felsefi motifler olarak gruplamak doğru olmayacaktır.

Rayonizm kuramının bir diğer önemli motifi ise sanatçı motifidir. Sanatçının üzerine düşenler bakımından da diğer sanat akımlarından ayrılmakta ve anlattıkları bakımından dikkat çekmektedir. Rayonizme göre sanatçı, sanatını icra ederken, hem bir medyum gibi nesnelere yayılan radyant maddeyi görebilmeli hem de boş bir plaka gibi bu enerjisi yani radyant maddeyi yakalayabilmeli, iletip aktarabilmelidir. Bu sebeplerle Rayonizm akımında verilen eserler özellikle resim sanatında ön plana çıkmaktadır.

Teorisini Larionov'un kurduğu Rayonizmde N. Gonçarova'nın yeri büyük önem taşımaktadır. Gerek Rusya'da yaşadığı ve Rayonizmin etkin olduğu yıllarda gerekse de Fransa'da yaşadığı ve Rayonizm'in etkisini yitirdiği düşünülen yıllarda Gonçarova resminde rastlanan Rayonist öğeler, Rayonizmi Fransa'da da tanıtmıştır. XIX. yüzyılın

sonu ve XX. yüzyılın başında, İtalyan fütürist kadın sanatçıların aksine, Rusya’da sanatına Fütürist eserler vererek başlamış bir kadın sanatçı olarak sanat hayatına aktif bir şekilde devam etmiştir. Eserlerine bakıldığında Rayonizmi ikinci bir aşamaya, daha ileriye, *pnömorayonizme* taşıdığı düşünülen Gonçarova’nın renk paleti ve tekrar eden doğa temalarının mistik bağlantılarının keşfedilmesinin ardından son yıllarda yapılan derlemeler incelendiğinde kendisinin Rayonizme yaptığı önemli katkılar ortaya çıkmış ve onu avangart sanatın en ön sıralarına taşımıştır.

1919 yılında Gonçarova ve Larionov’un Paris’e yerleşmeleriyle etkisini yitirdiği kabul edilen bu akımın, aslında kısa sayılabilecek bu zaman diliminde, özellikle Rusya’da soyut sanata ve sanat teorisine kattıkları oldukça kayda değerdir. Rayonizm veya Rusça *Luçizm* diğer sanat hareketleriyle kıyaslandığında ise hem döneminde hem de günümüz sanat tarihi yazınında çok popüler olmamışsa da yalnızca ortaya çıktığı Rusya’da değil, daha sonra kurucuları olan Mihail Fyodoroviç Larionov ile Natalya Sergeyevna Gonçarova’nın Fransa’ya gitmesiyle Fransa’da da soyut sanatın gelişimine katkılarda bulunmuş, onları önemli avangart sanatçılar arasına taşımıştır.





A REVIEW ON THE PHILOSOPHY AND SCIENTIFIC SOURCES OF THE RAYONISM ART MOVEMENT

SUMMARY

The end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century is a period that is frequently mentioned with the social and cultural events that occurred as well as the technological developments. These changes in human life also affected the artists and art circles of the period, caused the emergence of different art movements, and paved the way for these movements to form new art ideas and practices against old art views in interaction with each other.

In Russia, where the Rayonism art movement emerged, XX. At the beginning of the century, the pre-revolutionary sociopolitical environment had a direct impact on the art circles. In the same period, with the feeling of the end of the world prevailing in Europe after the First World War, the artists searched for a new art, produced arguments against the old understanding of art and gave manifestos, and reflected their thoughts on their art in different ways.

Among the art movements that emerged in Europe, one of the most effective results of the searches aiming to destroy the old art traditions is the Cubism movement. Cubism, which has the effects of perceiving the geometric essence of objects in nature, which is a feature of Cezanné's art, reveals the conceptual interpretation of objects. It is far from traditional descriptivism, traditional understanding of space and time. It has been concluded that these features of Cubist works, which have a new painting language, are a result of the discoveries and researches made in those years about x-rays and radioactivity. Cubism also influenced many art movements in its own period and in the following periods. Orphism can be given as an example to these movements.

Having a common understanding of abstraction with Cubism, Orphism differs from Cubism in its color palette applications. It gives the sense of movement and rhythm with concentric circles and color contrasts. He took this sense of movement and rhythm from Futurism, another important movement of the period.

Futurism, which proposes the rejection of all kinds of tradition and opposition to the past, glorified the modern, technology, speed, dynamism, machines such as many XIX. They embraced the concept of century.

It is a synthesis of Rayonism, Cubism, Futurism and Orphism movements. The way the Cubists perceive objects conceptually, the sharp dynamic lines in Futurist works and the importance given to colors by Orphist works are frequently encountered elements in Rayonist works. In addition to the conceptual and formal characteristics of these movements, Rayonism also has a tendency to oppose the old understanding of art, which can be shown as the common feature of all avant-garde art movements, and to bring a new understanding of art. Rayonism movement is accepted as the precursor of Abstract Art in Russia, which grew and developed with the idea of objectlessness in painting and gave birth to many new movements.

Mikhail F. Larionov and Natalya S. Goncharova's XX. The diversity of the works they produced in their artistic life, which they started at the beginning of the century in search of a new understanding of art, is revealed in a painting exhibition in 1912 and a preface Larionov wrote to the exhibition catalog in 1913. Although these paintings, which have created an unusual light perception and a feeling of fragmentation, have been studied only formally by some art historians, Larionov's manifestos provide other clues about the sources of Rayonism theory.

The theory of Rayonism movement, put forward by Mikhail Fyodorovich and developed in the works of Natalya Sergeyevna, is based on the depiction of energy, also called ray-like radiant matter, which cannot be seen with the naked eye, radiating from objects and human thought and surrounding them, not the objects that can be seen with the naked eye. While doing this, the artist paints the combination of radiant energy emanating from his own thoughts and radiant materials emitted by objects. Considering the scientific discoveries and philosophical teachings of the period, it turns out that the theory of Rayonism actually has deeper sources.

One of the prominent sources of the theory of rayonism is the scientific developments of the period. When the sources and works of the first years of the twentieth century are examined, in addition to the discoveries such as x-rays and Becquerel rays that changed the optical regimes that were available until then and that were generally accepted, it was seen that after Marie and Pierre Curie found the radioactive property of thorium and decomposed the radium element, many other discoveries were made. It gave rise to an iconography of emitted radiation used to explain everything. However, understanding scientific developments alone will not be enough to understand this radiation iconography, because the early 1900s, unlike today, was a period when Spiritual and Occult myths were highly intertwined with the methods and theories of positivist sciences. This situation, on the other hand, is accepted as a victory, not a regression, unlike today. The theory of Rayonism, which emerged at such a time, was also influenced by the relationship between positivist sciences and Spiritual thoughts, and the subject of materialization of the soul took its place in Larionov's manifestos and letters.

The materialization of the soul was carried out in Spiritual sessions when the soul became perceptible by the five senses. A luminous bright, radiant substance, which is thought to have emerged during this time, and radiant matter, which is defined as an energy, has also become a tool used to explain many things. The idea of radiant matter, combined with the iconography of radiation, paved the way for the emergence of many theories based on an energy claim that spreads even from objects and thoughts. Since the understanding of radiant matter is also related to energy and diffusion, many researches have been done on energy. There are also Rayonist works reminiscent of the products of the period in photographing the energy and the discharge of energy.

With the influence of inventions such as Röntgen and x-rays, the idea that there is a side of the world that the human eye cannot see with the naked eye attracted a lot of attention, and as a result, the concept of the fourth dimension emerged. Although some scientists tried to base the fourth dimension on scientific foundations, the fourth dimension understanding that dominated the period was quite intertwined with Occultism. Everything new in art and science is seen as something that comes from the depths of this dimension.

Therefore, it would not be correct to group these motifs such as "radiant matter, radiation, diffusion, ray, materialization of the soul, fourth dimension, energy" encountered in Rayonist works due to the trends of the age, as purely scientific motives or purely philosophical motifs.

Another important motif of the theory of rayonism is the artist motif. It differs from other art movements in terms of what falls on the artist and draws attention in terms of what he tells. According to Rayonism, the artist should be able to see the radiant matter emanating from objects such as a medium while performing his art, and also be able to capture, transmit and transfer this energy, that is, radiant matter, like a blank plate. For these reasons, the works given in the Rayonism movement come to the fore especially in the art of painting.

The place of N. Goncharova in Rayonism, whose theory was established by Larionov, is of great importance. Rayonist elements found in Goncharova's painting, both in the years when he lived in Russia and Rayonism was active, and in the years when he lived in France and thought that Rayonism had lost its influence, introduced Rayonism in France. XIX. the end of the century and the XX. At the beginning of the century, unlike Italian futurist women artists, she started her art in Russia by producing Futurist works and continued her artistic life actively as a female artist. Considering his works, Goncharova's color palette, which is thought to have carried Rayonism to a second stage, further to pneumorayonism, and the mystical connections of recurring nature themes, when the compilations made in recent years are examined, his important contributions to Rayonism have emerged and carried him to the forefront of avant-garde art.

It is quite remarkable that this movement, which is accepted to have lost its influence when Goncharova and Larionov settled in Paris in 1919, contributed to abstract art and art theory in this short period of time, especially in Russia. Compared to other art movements, Rayonism or Russian Luchism was not very popular both in its period and in today's art history literature, not only in Russia where it emerged, but also in France after its founders, Mikhail Fyodorovich Larionov and Natalya Sergeyevna Goncharova, went to France. He contributed to the development of abstract art and brought them among the important avant-garde artists.



1. GİRİŞ

1.1. Tezin Amacı ve Hipotez

Mihail Fyodoroviç Larionov'un Rayonizm teorisi ile Natalya Sergejevna Gonçarova'nın Rayonist eserlerine dair araştırmalar literatürde oldukça az yer bulmuş, ülkemiz sanat tarihi yazınında ise hiç yer almamıştır. Ancak 1910'lu yılların başında Rusya'da ortaya çıkan Rayonizm ya da Rusça *Luçizm*, sanat hareketi, Rus sanat dünyasında soyut sanata tam anlamıyla bir geçişin habercisi olduğu kadar, XX. Yüzyılın ilk çeyreğinin Okült ve Spiritüalist deneyimleri ile bilimsel deneylerinin arasında oldukça ince bir çizgi olduğunu da gösterdiğinden, bugün de anlaşılması ve üzerine araştırılma yapılması önem arz eden bir konudur.

Literatürde, Rus kaynaklar başta olmak üzere, genellikle kaynaklarda Rayonizm akımı, sanat tarihçiler tarafından ya biçimsel ya da felsefi yaklaşımlarla incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı ise bugüne kadar Rayonist eserlere dair yapılmış ikonografik ve biçimsel yaklaşımların yanı sıra, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmelerinden yola çıkarak, Larionov ve Gonçarova başta olmak üzere Rayonist sanatçıların ve eserlerinin bu gelişmelerden ne kadar etkilendiğini incelemek ve Rayonizm sanat hareketinin kapsamlı bir araştırmasını ortaya koymaktır.

Bunun yanı sıra, Rayonizm kuramını ortaya atan Larionov ve bu fikirleri eserlerinde gerçekleştirip geliştirerek Rayonizmi ikinci bir aşamaya taşıyan hayat arkadaşı Gonçarova'dan da bahsedilecektir.

1.2. Literatür Araştırması, Tezin Kapsamı ve Yöntem

Çalışmanın amaçları ve kapsamı doğrultusunda belirlenen başlıklara dair tarihsel araştırma modeli ile başta Rusça birincil kaynaklar olmak üzere, manifestolar, sergi katalogları, mektuplar, anıların yanı sıra basılı kitaplardan olduğu kadar elektronik ortamda bulunan dergilerden ve makalelerden; ikincil kaynaklar olmak üzere, Rusça ve İngilizce ansiklopediler ile sanat terimleri sözlüklerinden toplanan bilgi ve veriler

analiz edilerek objektif bir bakış açısıyla derlenmiş ve tezi oluşturmak için kullanılmıştır.

Rayonizm'e dair Larionov tarafından kaleme alınan ve sanatının teorisini anlattığı *Luçistaya jivopis' (Rayonist Resim) (1917)* ve *Luçıştı i buduşçniki (Rayonistler ve Gelecekçiler. Manifesto) (1913)* metinleri (EK A ve B) başta olmak üzere, Larionov ve Gonçarova'nın dönemdaşları olan İlya Zdaneviç'in, Eli Eganbyuri takma adıyla yazdığı *Natalya Gonçarova. Mihail Larionov.* başlıklı kitabı (1913), Kovalev'in *N.Gonçarova, M.Larionov. İssledovaniya i publikatsiya (2003)* adlı, sanatçıların yazdığı veya haklarında yazılan derlemelere de yer verdiği kitabı ve sanatçıların sergi açılışlarına dair hazırlanan kataloglarda yer alan önsöz, manifesto ve mektupları bu çalışmada birincil kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Dönemin sanat anlayışına dair bilgi veren ve derleme kitaplar olan Zaharova'nın redakte ettiği *Aktualniye problemy teorii i istorii iskusstva (2014)*, Girina'nın redakte ettiği *Avangard v kulture XX veka (2010)* kitapları ile Alfred Barr'ın *Cubism and abstract art* adlı sergi kataloğu için hazırladığı bilgi verici kitapçık (1974) temel alınırken; dönemin bilimsel ve spiritüel gelişmelerini alabilmek amacıyla Gustave Le Bon'un *Zarozdenie iisçeznovenie materii (1909)* Naum Kotik'in *Emanatsiya psihofiziçeskoy energii (1903)* kitapları ile Henderson'un (1988) "X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists" başlıklı makalesi incelenmiştir. Bunun yanı sıra modern sanatın felsefesine dair Tunalı'nın *Felsefenin ışığında modern resim (1983)* kitabından yararlanılmıştır.

Bobrinskaya (2018a; 2018b; 2020), Sarabyanov (1998; 2001), Levina (2011) ve İnşakov (2001; 2010) gibi Rus sanat tarihçilerin Larionov ve sanatı hakkında yaptıkları incelemeleri içeren makalelerine yer verilmiştir. Parton'un Gonçarova üzerine yaptığı detaylı araştırmaları *Russian rayism (1983)* ve *Goncharova's rayism (2011)* adlı kitap ve makaleleri ile Bowlt'un "*Russian Art of the Avant-garde*" (1976) kitabı, Exeter ve Bowlt ve Drutt'un birlikte hazırladıkları "*Amazons of the avant-garde*" (2000) kitabı kullanılmıştır.

Lucie-Smith tarafından (1997) "*Visual arts of the twentieth century*, Phaidon Yayınevi *XX.yy Sanat Sözlüğü (1973)* Lynton'un *The story of modern art (2008)* kitabı ile Antmen'in *20.yy Batı Sanatında Akımlar (2009)* ve Vlasov'un *Novy entsiklopediçeskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva (2007)* sözlüğü başlıca terimleri ve sanat akımlarını açıklamak için kullanılmıştır.

Rayonizm akımı ve teorisini anlayabilmek için öncelikle akımın ortaya çıktığı dönem olan XX. yüzyılın başlangıcı ve ilk çeyreği ile beraberinde getirdikleri, Avrupa’da ve Rusya’da olmak üzere irdelenecek, döneme hakim ve Larionov’un “Rayonist Manifestosu” olarak kabul edilen *Rayonist Resim*’de de yer verilen sanat akımları tanıtılarak Rayonizm teorisinin temellendiği sanat anlayışları “Rayonizm (Luçizm) Sanat Akımının Ortaya Çıktığı Ortam” bölümünde açıklanacaktır.

Ardından Rayonizm sanat akımını bilimsel ve felsefi bir bağlamda inceleyebilmek için ise XX. yüzyıla ait hem bilimsel ve felsefi alanda yaşanan gelişmeler hem de dönemin sosyokültürel ve politik olayları yine “Rayonizm (Luçizm) Sanat Akımının Ortaya Çıktığı Ortam” bölümünde verilecektir.

Bu bilgiler ışığında “Bir Sanat Hareketi Olarak Rayonizm” bölümünde Rayonizm sanat hareketinin kurucuları olan Larionov ve Gonçarova’nın Rayonist dönem eserleri incelenecektir. Bunun yanı sıra, çalışma içerisinde Rayonist eserler başta olmak üzere, sanat hareketlerini ve sanatçıların çizgilerini ve birbirleriyle olan etkileşimlerini görselleştirebilmek amacıyla farklı sanatçıların farklı dönemlerine ait eserler de verilerek, seçilen örnekler üzerinden benzetme ve karşılaştırmalar yapılacaktır.

“Ekler” bölümünde ise yayın dili Rusça olan manifestoların Türkçeye çevirisi verilerek yalnızca literatüre ve sonraki çalışmalara değil, aynı zamanda araştırmanın özgün bilimsel değerine de katkı sağlanacaktır.



2. RAYONİZM (LUÇİZM) SANAT AKIMININ OLUŞTUĞU ORTAM

2.1.Yirminci Yüzyılın İlk Çeyreğinde Sanat

On dokuzuncu yüzyılın beraberinde getirdiği buluşlar ve teknolojik gelişmeler ve ardından yaşanan Sanayi Devrimi, özellikle Batı toplumlarının hayatlarında büyük değişimlere yol açmıştır. Tarımda makineleşmeye gidilmesi, insan gücü gereksiniminin azalmasına, dolayısıyla da köylerden, fabrikalarda çalışacak işçi talebinin yani iş gücü talebinin oluşmaya başladığı kentlere doğru yoğun göçlere sebep olmuştur. Böylece kalabalıklaşan şehirleri ve artan üretimleri ile Batı devletleri önce ticari pazar arayışı yarışına girmiş, sonrasında ise ekonomik savaşlara başlamışlardır. On dokuzuncu yüzyıl sadece teknolojik değil, ideolojik değişimlere de sahne olmuştur. Avrupa’da başlayan *Ulusalçılık* hareketi, ardından Fransız İhtilali’ni getirmiş, bir burjuva devrimi olan Fransız İhtilali ise döneme hakim olan tutumu değiştirerek, üst sınıfların tekelinde bulunan kültür ve sanatın burjuvaziye geçmesine yardımcı olmuştur. Sanatta İncil’den seçilen konuların yerini artık burjuva yaşamı almıştır. Sonrasında bu kültürel tabakanın yönetici sınıftan kopmasıyla “aydınlar sınıfı” olarak adlandırılan ve Hauser (1995) tarafından “çalışan sınıfın koruyucuları” olarak da nitelendirilecek topluluk ortaya çıkacaktır (s. 323).

Bu yıllarda Rusya’da ise aydınlar sınıfından olma durumunun *karşı olma* haliyle iç içe olduğu görülmektedir. Önceleri Rusya’da kültürlü ve aydın olarak kabul edilen kimseler Ruslar, Batılı yaşam tarzını benimsemiş ve daha liberal görüşte olan Ruslar olmuştur. Ancak yüksek mevkilerdeki bu “bıkkın ve sadece haz peşinde koşan aydınlara” karşın öğrenci cemiyetleri, Moskova Üniversitesi veya kültür dernekleri mensupları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni ortaya çıkan Rus aydınlar sınıfı, 1861 yılında köylü serfliğinin kaldırılması¹ ile eski zenginliklerini kaybeden toprak

¹ Rus İmparatorluğu’nun nüfusunu oluşturan katmanlar arasında iki tür köylü sınıfı bulunmaktadır. İlki toprağa bağlı olan devlet köylüleridir. İkincisi ise toprak sahiplerinin topraklarında çalışan ve orada yaşayıp toprak sahiplerine bağlı olan köylülerdir, aristokrat köylüleri yani serflerdir. Aynı zamanda serflik, Rus toplumsal yapısında en alttaki kategoriyi ifade etmek için kullanılan bir kavramdır, çünkü serfler çalışmak ve toprak sahiplerine bağlı kalmak zorundadırlar ve ağır şekillerde

sahiplerinin de aralarına katılmasıyla genişlemiştir. Böylece iki farklı görüşe sahip olan bu topluluklar arasında -Avrupa'dakilerin aksine- bir denge kurulduğu söylenebilir (Hauser, 1984, s. 326).

Sanayileşmenin ve kentleşmenin beraberinde getirdiği hızlanma, ilerleme ve üretimin sosyal yaşam üzerinde de etkileri olmuştur. Kırsal yaşamdan kentsel yaşama göçün bir sonucu olarak ortaya çıkan ideolojik değişimlere ek olarak geleneksel kültürün yıkılmasıyla artan politik, ekonomik, toplumsal yeni düşünce biçimleri de örnek verilebilir. Yükselen sanayi kapitalizmi ve fabrikalardaki artan işçi sayısı sendikalaşmaya, sendikalar ise sınıflar arası çizgilerin keskinleşmesine neden olmuştur. Bu durum ise ekonomik ve toplumsal eşitsizlikleri ve sonrasında Sosyalizm, Anarşizm ve Devrimci Komünizm gibi birçok tepkisel hareketi tetiklemiştir. Karl Marks ve Friedrich Engels, Sanayi Devrimi'nin ardından modern toplumlara dair görüşlerine yer verdikleri 1867 tarihli *Komünist Manifesto*'da şöyle bir tablo çizmektedirler:

“Üretim ve mübadele ve mülkiyet ilişkileriyle modern burjuva toplumu, böylesine devasa üretim ve mübadele araçlarını yaratmış olan bir toplum, büyüleriyle yaratıp ölümler diyarı adını verdiği güçleri artık kontrol edemeyen bir büyücüye benziyor. Burjuvazinin feodalizmi yerle bir ettiği silahlar şimdi burjuvazinin kendisine çevrilmiş durumda.” (Lucie-Smith, 1997, s. 18).

Böylesine değişimlerin yaşandığı bir ortamda ise sanatçıların da yaşam ve çalışma koşullarının değişmesi de kaçınılmaz olmuştur. Saray ve aristokrasinin etkisini yitirmesi ile dini baskı azalmıştır. Dinsel bilginin yerini bilimsel bilginin almaya başlaması ile ise pozitif bilimlere yönelinmiştir. Politik alanda yönetim biçimlerinde de köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Hak ve özgürlükler yasalarla koruma altına

cezalandırılmaktadırlar. Özgür değillerdir ve kölelerden farklı olarak yalnız bağlı buldukları toprakla birlikte satılabilmektedirler. Esasında daha önceleri özgür olan Rus köylüsünün, XVI. ve XVII. yüzyıllarda B. Godunov döneminden başlayarak, özellikle de II. Yekaterina'nın ileri bir devlet sistemi kurma amacıyla devlet arazilerini üzerinde yaşayanlarla birlikte soylulara vermesiyle büyük ölçüde serfleştiği bilinmektedir (Fedosyuk, 1999). 1855 yılında Çar II. Aleksandr tahta geldiğinde, 1854 yılında başlayan Kırım Savaşı devam etmekteydi. Yenilgiden sonra imzalanan Paris Antlaşması da modern reformları gerektirmekteydi (Hellie, 2005, s. 96-98). XIX. Yüzyıla gelindiğinde ise serflerin ayaklanmalarındaki artışın da Çar'ın dikkatini çektiği bilinmektedir (Puşkarev, 1968, s. 210). Tüm bunlara ek olarak II. Aleksandr Dönemi yapılan yenilikler ve reformlarla anılmaktadır. Farklı alanlarda yapılan birçok reformun ilk ve en önemlisi olarak kabul edilen *Otmena krepstnogo prava v Rossii* veya Köylü Reformu (*Krestyanskaya reforma*) olarak da bilinen Serfliğin Kaldırılması, gelen tepkilere ve soyluların direnmesine rağmen II. Aleksandr tarafından 1861 yılında serfliğin ilgasını içeren kanunu kabul etmesiyle gerçekleşmiştir. Ancak Çar'ın reformlarının uzun vadede amaçlarına ulaşamamış, hatta hem soyluları hem de eski serfleri tatmin etmediği için uygulamada neredeyse eski düzene geri dönmüştür.

alınmıştır. Tüm bu gelişmelerin ışığında özgürleşen sanatçılar saray sanatına dair tüm gelenekleri ile klasik sanat anlayışını reddederek yenilik arayışına girmişlerdir (Antmen, 2009, s. 18). Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde, sanatçılarda hakim olan bu yenilik arayışıyla farklı sanat çevreleri veya gruplar oluşturmuşlar, birden çok sanat akımı ile yakınlık kurmuşlar, birbirleriyle çokça etkileşimde bulunmuşlardır. Yirminci yüzyılın başlarında İzlenimcilik, Primitivizm, Dışavurumculuk, Fovizm gibi sanat akımları da görülse de sanatta eski gelenekleri yıkacak arayışın bir ürünü olarak yeni bir resim diline sahip olan Kübizm akımını göstermek doğru olacaktır. Aynı yıllarda İtalya’da Fütürizm, Fransa’da Orfizim gibi sanat akımları da mevcuttur. Aynı zamanda 1913 tarihli *Rayonist Resim* (EK A) adlı manifestoda da anılan bu üç sanat akımı Rayonizm hareketi için olduğu kadar, etkin olduğu çağın sanatının ve sanatçısının anlaşılması için de önem arz etmektedir.

2.2.Rayonizme Etki Eden Sanat Akımlarına Dair

Kübizm, Fütürizm ve Orfizim sanat akımları Rayonizm akımı ile aynı dönemde ortaya çıkmış ve pek çok sanatçıyı etkilemiş önemli sanat hareketleridir. Nitekim Larionov’un kaleme aldığı *Rayonist Resim* adlı manifesto okunduğunda bahsi geçen bu üç akımın Rayonizm için önemi daha net anlaşılmaktadır. Rayonizm, bu üç akımın *sentezi* olarak değerlendirilmektedir (EK A):

“Hem daha önceleri hem de şimdilerde var olan stilleri, tüm stilleri yaratıcılığımızı ifade etmek için uygun olarak kabul ediyoruz: Kübizm, Fütürizm, Orfizim ve bunların sentezi olan Rayonizm. Hayat gibi, geçmişin sanatının bir gözlem nesnesi olduğu Rayonizm.”²

2.2.1. Kübizm

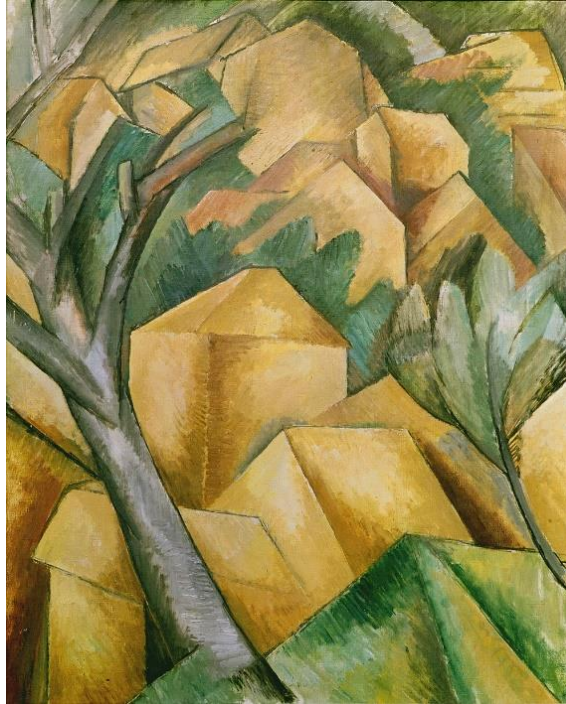
Kübizm akımı Rönesans’tan beri süregelen natüralist sanat anlayışına karşı yeni bir resim dili olarak ortaya çıkmıştır. “Doğanın betimlemeci değil, kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübizm, XX. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir” (Antmen, 2009, s. 46). Pablo Picasso’nun 1907 tarihli *Avignonlu Kızlar* (*Les Femmes d’Alger*) adlı tablosu (Resim 2.1) Kübist hareketin kuruluşuna doğru atılmış büyük bir adım olarak değerlendirilmektedir.

² “Все стили ли признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие, как то: кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как жизнь, все прошлое искусство является объектом для наблюдения (Larionov, 1913).”



Resim 2.1: Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar (Les Femmes d'Alger)*, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York

1908 yılından itibaren gelişmeye başladığı ve Pablo Picasso ile Georges Braque'ın öncüleri olarak kabul edildiği bu sanat akımının isimlendirmesini, Fransız sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, Braque'ın Cézanne'a öykünerek yaptığı manzaraları (Resim 2.2) gördükten sonra *Kübizm* terimini ortaya atarak yaptı. Vauxcelles, son derece soyutlanmış bu eserlerdeki geometrik formları “küpler” olarak adlandırdı (Rewald, 2004).



Resim 2.2: Georges Braque, *Maisons à l'Estaque (L'Estaque'taki Evler)*, 1908, Bern Güzel Sanatlar Müzesi, Bern.

Cézanne sanatının yani doğadaki nesnelere geometrik özellikleriyle algılayarak resmetme biçiminin Kübizm akımının temellerinin atılmasında önemli bir yeri bulunmaktadır (Antmen, 2009, s. 47). Nitekim Kübistlerin bu yeni biçimi, doğanın ve nesnenin yeni bir kavramsal yorumunu da ortaya koymaktadır. “Kübizmin ilk postulatı nesnelere düzenidir; ama natüralist olarak kavramın nesnelere değil de soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, uzayı çizgi, uzay elemanları, dikdörtgen ve küp eşitliklerini ve denge ilişkilerinin bir sentezi olarak anlar” (Tunalı, 1981, s.187).

Kübistlerin bu devrimsel nitelikteki yenilikleri sıklıkla dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de açıklanmıştır (Henderson, 1988; Lucie-Smith, 1997; Antmen, 2009). Bazı yazarlar, yirminci yüzyılın başlarındaki bu dikkate değer biçim yeniliklerini sadece Albert Einstein ve Max Planck’ın çalışmalarına atıfta bulunarak atom teorisindeki yeni gelişmelerle ilişkilendirmeye çalışmışlardır. Fakat Henderson (1988), Einstein veya Planck ile Kübizm arasında bir bağlantı için tarihsel bir temel bulunmadığını yazmakta; bunun yerine, yirminci yüzyılın başlarında sanat üzerinde en büyük etkiye sahip olan bilimsel olayların, x ışınlarının keşfi ve radyoaktivite ile radyoaktif bozunma üzerine yapılan araştırmalar olduğunu ile sürmektedir (Henderson, 1988, s.336). Bu durum ise -aynı Rayonist resimlerde de olduğu gibi- Kübist resimlerde sıkça karşılaşılan çıkan optik parçalanmaları açıklamaktadır (Resim 2.3 ve 2.4).



Resim 2.3: Pablo Picasso, *Mandolinci Kız (Girl with a Mandolin (Fanny Tellier))*, 1910, Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 2.4: Juan Gris, *Picasso Portresi (Portrait of Pablo Picasso)*, 1912, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago.

Kübist ressamaların eserleriyle birlikte sanata getirdikleri yenilik, geleneksel *espas*³ anlayışından yoksunluğu ile de öne çıkmaktadır. İ. Tunalı *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı kitabında Kübist eserlerdeki madde kavramını şöyle anlatmaktadır:

“Madde, tüm duygusallığıyla yerini soyut biçimlere bırakırken, aynı zamanda üç boyutlu realif karakterini ve buna bağlı olarak tüm illüzyonist nitelikleri de bırakarak soyut bir biçimler evreni içinde erir. Tıpkı Platon'un idealar kozmosunda olduğu gibi. Ama tüm bu sonuç meydana gelirken resim sanatında yapısal değişmeler de kendini gösterir. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, resim artık bir taklit, doğayı bir taklit sanatı, real duyusal düzeni yansıtan bir sanat olmaktan çıkar, soyut biçimleri oluşturduğu bir “konstruktion” olur. Bu konstruktion, doğa düzenini paralel lojik-matematik bir düzeni gösterir” (Tunalı, 1981, s.187).

Aslında Kübistler, sadece alışlagelmiş nesneyi ve doğayı kavrayış biçimini değil, var olan resme bakış açısını da tamamen değiştirmiş, resimde bir nesneyi sadece belli bir açıdan değil, nesneyi eş zamanlı olarak birçok açıdan resmetmişlerdir. Bu konstrüksiyonu oluştururken, doğal biçimlerden hareketle oluşturulan *Analitik Kübizm* ve yalnızca düşünsel biçimlerden hareketle oluşturulan *Sentetik Kübizm* olmak üzere Kübistler izledikleri yönetime göre iki ayrı şekilde adlandırılmaktadır.

Kübizm akımı, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yoğun enerjisini yitirmiş kabul edilse de Kübizm etkisi altında geometrik soyutlamacı yaklaşımlar gelişmiş, modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi haline gelmiştir (Antmen, 2009, s. 50-51). Rayonizm bu yaklaşımlardan biridir.

2.2.2. Orfizim

Rayonist Resim başlıklı manifestoda bahsi geçen bir diğer akım ise Orfizim akımıdır. Döneminin önde gelen Kübistleri arasında sayılan Robert Delaunay, rengin soyut değerleriyle ilgili araştırmalarının bir sonucu olarak gelişen ve *Orfik Kübizm* ya da *Orfizim* olarak adlandırılan yaklaşımda, renk ve hareket arasındaki ilişkiyi irdelenmiştir (Antmen, 2009, s. 50). Delaunay'in resimlerinde canlı renklerle şekillendirilmiş biçimler kübik değil, nispeten kıvrımlı ve yuvarlaktır (Resim 2.5).

³“Espas kelimesi derinlik, aralık, boşluk, alan, uzay, perspektif, atmosfer gibi anlamları içermektedir” (Kendirli, 1996, s. vi-viii). Fransızca “alan, uzay” anlamına gelen *espace* kelimesinden gelen *espas*, resim sanatında formların birbirleriyle kurdukları mekansal ilişki olarak özetlenebilir. Toplumlar da meydana gelen yaşama dair farklılıklar ile teknik ve malzemedeki gelişimler ve bu değişimlerin sanatçılarda uyandırdığı duygular, modern sanattaki değişik *espas* şekillenmelerinin sebebi olarak gösterilebilmektedir.

“Apollinaire, Delaunay’in yaklaşımına *müziği andıran soyut değerlerinden* dolayı müziğiyle en vahşi hayvanları bile sakinleştiren mitolojik kahraman Orpheus’tan yola çıkarak “*Orfizim*” adım vermiştir” (Antmen, 2009, s. 50).



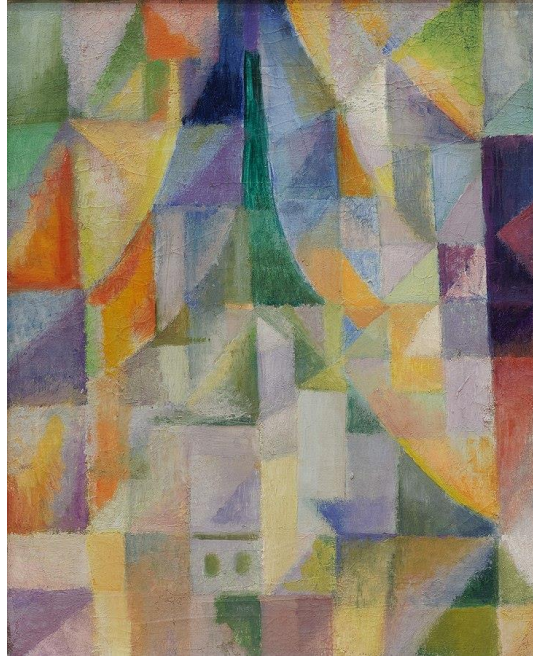
Resim 2.5: Robert Delaunay, *Endless Rhythm (Sonsuz Ritim)*, 1934, Tate Modern, Londra.

Orfist eserlerin karakteristik özellikleri, hareket ve ritim duygusu yaratan *konsentrik* yani eş merkezli daireler ve zıt renklerin diskleridir (Resim 2.6). Orfist resimler ya bir düzlemde boyanmakta ya da farklı düzlemlerin kesişimini temsil etmektedir (Resim 2.5 ve 2.6). Soyut resmin ilk örneklerinden olan Orfizim akımında öne çıkan *figüratiflikten ayrılma*, ilk olarak Delaunay tarafından kullanılmış olmasa da bu akımda verilen eserleri önemli kılmaktadır. Orfizme dair bir diğer ayırıcı özellik ise renk ve ışıktır. Teknik olarak bakıldığında, Orfist bir resmin izleyicide ışıkla doluluk ve aynı anda birçok konumdan görülme hissini yarattığı söylenebilir. Bunu ise sanatçı eş merkezli renkli daireler aracılığıyla gerçekleştirmektedir.



Resim 2.6: Sonya Delaunay, *Rythme (Ritim)*, 1938, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris.

Orfizm, Kübizm ile ortak bir biçime ve soyutlamaya sahiptir, ancak paletin zenginliği (Resim 2.7) önemli ölçüde farklıdır, bir Orfist için asıl olan renktir (Esaulova, 2015). Kübist resimlerde ise, rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılması nedeniyle yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlı kalmıştır (Antmen, 2009, s. 48).



Resim 2.7: Robert Delaunay, *Aynı Anda Şehre Açılan Pencereler (Simultaneous Windows on the City)*, 1912, Kunsthalle Sanat Müzesi, Hamburg.

Bunun yanı sıra Orfizmin, Fütürizmden aldığı makine ve dinamizm sevgisi, daha farklı biçimlerde resme aktarılmıştır. Orfist resimlerde bu dinamizm, gerçek hareketin görüntüsünün bir sonucu olarak değil, zıt renkler karşı karşıya geldiğinde ortaya çıkmaktadır. Renkler, daireler, çemberler ve ışıkla bu hareketi yakalamıştır (Resim 2.8).



Resim 2.8: Sonya Delaunay, 1914, *Prismes électriques (elektrik prizmaları)*, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris

1912 yılında Robert Delaunay *Işık Üzerine* adlı manifestoyu yayınlamış ve burada ışık ile renk arasındaki bağlantıları açıklarken, yalnızca Orfizmin değil, aynı zamanda Simultanizm'in de temel hükümlerini de belirlemişlerdir. Kurucuları olan Robert ve Sonya Delaunay'ın verdiği isimle *Simultanizm* veya *Saf Resim*, belirli renkleri düşünürken algımızın yanına kontrast renkler yerleştirilmesini gerektiren eş zamanlı kontrastlar ilkesini benimsemiştir (Resim 2.9).



Resim 2.9: Robert Delaunay, *Simultanscheibe (Simultan Disk)*, 1912-1913, Özel Koleksiyon.

1910'lu yıllarda salt renk ilişkilerine dair eserler (Resim 2.9) veren Delaunay'nin, 1920'li yıllarda bu yeni bakış açısıyla ele aldığı portreler gibi farklı eserleri bulunsa da (Resim 2.10), 1930'larda soyut üslubuna geri dönmüştür (Resim 2.5).



Resim 2.10: Robert Delaunay, *Tour Eiffel (Eyfel Kulesi)*, 1926, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris.

Delaunay çiftini, aynı yıllarda Rusya'da yaşayan ve Orfistlere paralel olarak yeni bir sanat akımı ilan eden ve Rus resim sanatında *nesnesizliğin* gelişinin habercisi olarak nitelendirilen başka bir sanatçı çift olan Mihail Larionov ve Natalya Gonçarova ile de karşılaştırmak mümkündür (Esaulova, 2015). Ancak hayatlarının bir döneminde Rayonist eserler vererek nesnelere yansıyan ve yayılan ışınları tasvir eden Mihail Larionov ve Natalya Gonçarova'nın aksine, Sonya ve Robert Delaunay, Orfizim akımının 1915-1916'ya kadar aktif bir hareket olarak var olmasına rağmen, yaşamları boyunca resimlerinde Orfist teknikleri aktif olarak kullanmışlardır.

2.2.3. Fütürizm

Rayonizm manifestosunda yer verilen bir diğer sanat akımı olan Fütürizm akımı, "Paris'te yayınlanan Figaro Gazetesi'nin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında ilk sayfada İtalyan şair ve oyun yazarı Marinetti'nin kaleme aldığı bir bildiri ile dünyaya tanıtılmıştır" (Lynton, 2008, s. 89). Marinetti'nin geçmişle tüm bağları kopardığı ve modern yaşamın getirdiği mekanizme, hıza, dinamizme, devinime övgülerine yer verdiği bu yazısından sonra Fütürizm bir kültür, sanat ve tasarım akımı olarak sanat tarihinde yerini almaya başlamıştır. Öncüleri arasında Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo ve Gino Severini gibi genç İtalyan ressam ve heykeltıraşlar yer almaktadır.

İtalya'da ortaya çıkmasına rağmen Fütürizm yalnız bir İtalyan hareketi olarak kalmamış, Rusya başta olmak üzere Japonya'ya kadar dünya çapında çeşitli ülkelere yayılmıştır. XX. yüzyılın ilk yarısında Rusya'da Rus entelektüelleri İtalyan Fütürizmi'ni ve Marinetti'nin fikirlerini kendi kültürlerine ve tarihsel ve sosyal bağlamlarına uyarladıkları için, aynı akım bir ülkede Faşizmi getirirken diğer ülkede Bolşevizmi getirmiştir. Ancak ortak olarak bu iki *avangart*⁴ anlayış da ülkelerinde Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen karışıklıklardan sonra köklü değişikliklere neden olmuşlardır.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda Batı Avrupa ülkelerinde ve ABD'de Kapitalizm, teknolojik yenilikler ve sömürgeciliğin güçlenmesinin de etkisiyle Emperyalizm gelişmekteydi. Toplumsal düzeyde ise *sınıf* olduklarının bilincine vararak partiler ve sendikalar halinde örgütlenen işçiler ile kimlik bunalımı yaşamakta olan liberal

⁴ *Avangart* kelimesi, Fransızca öncü birlik anlamına gelen askeri bir terimden gelmekte olup burjuvazi kültürünün üstesinden gelinerek, sanat ve siyaset alanında yapılan yenilikleri ifade etmek için kullanılmaktadır (Girin, 2010).

burjuvazi yer almaktaydı ve bu iki katman aralarında bir denge kurmaya çalışmaktaydılar. Bu sosyopolitik bağlamda, sanatsal ürün, yalnızca burjuvalar tarafından değil, halk kitleleri tarafından da tüketilen bir meta, sanatçı ise basit bir ürünün üreticisi olarak görülmekteydi. Bu tarihsel gerçekliğe yabancı hisseden birçok sanatçı ve yazar, farklı bir tutum benimsemişti ve çoğu zaman tepki gösteren figürlerin yanında yer almaktaydı.

Marinetti, 1909'da Fütürizm Manifestosu'nu yayınladığında, Avrupa'nın sanat ve edebiyat alanında Natüralizm, İzlenimcilik, Sembolizm ve Dekadanlar başta olmak üzere birçok hareket, okul ve akım bulunmakta; Fütürizm, Dadaizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm gibi yeni akım ve hareketler de ortaya çıkmaya devam etmekteydi. Bütün bu yenilikçiler yani *Avangartlar*, geçmişten kopma, sanatsal ve edebi geleneği terk etme arzusuyla bir araya gelmiş, özgünlüğe değer vermiş, burjuva değerlerini hor görmüş, irrasyonalizme ve bireyciliğe odaklanmışlardır.

Dönemin İtalya'sında geç gelişen Sanayi Devrimi ve Kapitalist gelişme sebebiyle, ülke ekonomik ve sosyal durum değişimini ancak XX. yüzyılın başlarında tamamlayabilmiş, İtalya kendisini bir tarım ülkesinden sanayi ülkesine dönüştürmeye başlamıştır. İşçilerin *ilerici* bilinçleri sınıf mücadelesini keskinleştirmiş, burjuvazide ve giderek artan otoriter konumlarda ve milliyetçi ve yeni sömürge ideolojisine sığınan çok sayıda aydında korku uyandırmıştır. P. Ruggero (2019), o dönemde çıkan *Hermes*, *II Leonardo*, *II Regno*, *La Voce*, *Lacerba* dergilerini ve diğer birçok dergiyi bu durumun kanıtı olarak sunmaktadır (s. 290). Fütürizm ise böyle bir geçiş ortamında ortaya çıkmış, Fransız *Le Figaro* gazetesinde "Fütürizm Manifestosu (*Manifesto del Futurismo*)" isimli manifestosunu yayınlarak duyuran Filippo Tommaso Marinetti tarafından kurulmuştur.

İtalyan Fütürizmi gelişiminin zamansal aşamalarının ilki ve edebi ve sanatsal açıdan en farklı olanı, 1909'dan Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde Fütürizm hareketi, "her türlü geleneğin reddinden ve geçmişin kültürünün her mirasına muhalefetten ilham alan, modernliği en karakteristik yönleriyle yücelten yıkıcı, anti-burjuva bir hareket" olarak ortaya çıkmış, modernin çokça yüceltilmesi, gelecek toplumların özellikleri ve değerleri olarak düşünülen teknoloji, hız, makineler, metropoller, endüstriyel kompleksler, tehlike sevgisi, dinamizm, ve şiddetli hareket, "iş, zevk veya isyanla tahrik edilen büyük kalabalıklar" sıkça duyulan sözler olmuşlardır (Ruggero, 2019, s. 290-291).

Fütüristler, manifestoda bahsedilenleri resimlerine aktarırken “ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir” (Antmen, 2009, s. 67). Bir tren istasyonunda geçen Boccioni'nin *Ruh Halleri (The States of Mind)* adlı modern *triptiği*⁵ (Resim 2.11, 2.12 ve 2.13) Fütüristlerin konu edindikleri modern yaşamın ve kalabalıkların modern yaşamdaki hareketlerini, farklı ruh hallerini dinamik bir zeminde toplayan eserler olarak öne çıkmaktadır.

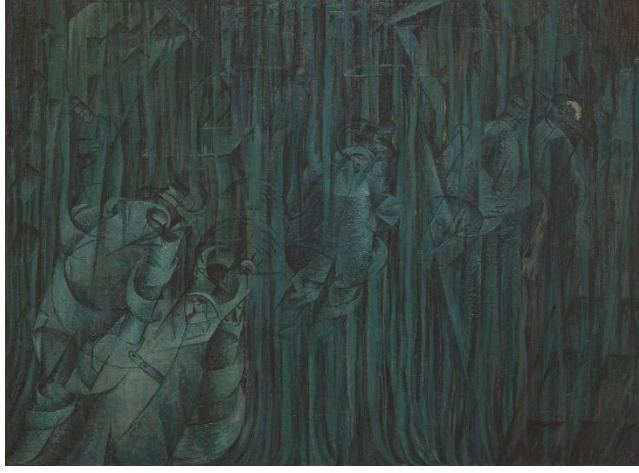


Resim 2.11: Umberto Boccioni, *The States of Mind I: Farewells (Ruh Halleri: Ayrılanlar)*, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York



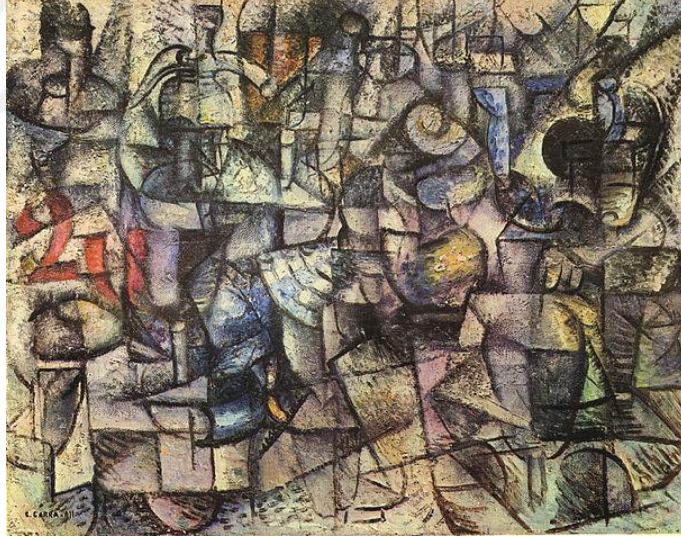
Resim 2.12: Umberto Boccioni, *The States of Mind II: Those Who Go (Ruh Halleri: Gidenler)*, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York

⁵ Triptik, yan yana ve birbiriyle ilişkili üç resmin oluşturduğu pano şeklindeki hareketli grup resimlerine verilen isimdir.



Resim 2.13: Umberto Boccioni, *The States of Mind III: Those Who Stay (Ruh Halleri: Kalanlar)*, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York

Fütürist eserlerde, Fütüristlerin manifestolarında bahsettikleri ilkelerin somutlaşmasının bir başka örneği olarak ise sıkça ritmi, dinamizmi, eş zamanlı hareketi yalnızca tema olarak değil, eserleri için isim olarak da seçmeleridir (Resim 2.14, 2.15 ve 2.16).



Resim 2.14: Carlo Carrà, 1911, *Ritmi d'oggetti (Nesnelerin Ritmi)*, 1911, Brera Sanat Galerisi, Milan.



Resim 2.15: Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (*Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi*), 1912, Albright–Knox Sanat Galerisi, New York.



Resim 2.16: Resim Luigi Russolo, *Sintesi plastica dei movimenti di una donna* (*Bir Kadının Hareketlerinin Dinamizmi*), 1912, Şehir Müzesi, Grenoble.⁶

⁶ Bu eserin, Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase, No. 2* (*Çıplak, Merdivenlerden İniyor, No. 2*) adlı tablosu ile ortak noktaları göze çarpmaktadır. Resmedilen kadının hareketi birkaç ayrı aşamaya ayrılmıştır ve figürü basitleştirilmiş geometrik yapılar şeklinde tasvir edilmiştir. Resimde kadınsa, ne yaptığı ya da nereye gittiğindense, hareket halinde olma hali ve bunu mümkün kılan teknik yönler öne çıkmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki ilk dönemden, 1944 yılında Marinetti'nin ölümüne kadar olan ikinci aşama ise, hareketin gelenekçi konumlara yönelmesi ve faşizme bağlılık ile karakterize edilirken, makinenin ve hızın yüceltilmesi başka şeylere yani şiddetin, savaşın, militarizmin, yurtseverliğin ve Faşist Emperyalizmin yüceltilmesine evrilmiştir (Ruggero, 2019, s. 291).

Aynı yıllarda Rusya'da ise Çarlık rejiminin değişen dünyaya uyum sağlayamaması, modernleşememesi ve ekonomik, sosyal ve kültürel yeniliklere olan düşmanlığı, Rus halkı üzerinde uyguladığı baskı, ülkedeki yaygın yoksulluk, yeni doğan burjuvaziye ve halk kitlelerini isyana itmekteydi. Bu esnada Rusya, Peterburg'daki 1905 devriminden, Ekim 1917'de başarılı olan Bolşevik Devrimi'ne kadar olan süreçte, bir de Birinci Dünya Savaşı'nı ve Şubat 1917'deki Liberal devrimi yaşamıştır.

Vladimir V. Mayakovskiy dışındaki devrim öncesi Rus Fütüristleri, siyaset ve toplumsal sorunlarla ilgilenmemekteydiler. Ancak devrimden sonra çoğu, Fütürizme ve Sovyet Hükümeti'nin resmi kültürünün bir parçası olmadan önce Komünizme katılmışlar, Rus fütürizmine yeni bir içerik ve yeni bir ivme kazandırmışlardır.

Rus Fütürizminin farklılaşmasında önemli başka bir nokta ise sanatçıların kişilikleri olmuştur. Örneğin Velimir Hlebnikov, modernist bir sanatçı olsa da kimi zaman sanat tarihçileri tarafından *arkaik*⁷ sayılabilmektedir, çünkü çalışmaları bazen beklenmedik bir şekilde epik, uzak ataerkil zamanlarda geçmektedir. Onu, Aleksey Kruçyonih gibi, Fütürizmle birleştiren şey ise özellikle kelimenin analizinin derinleştirilmesi ve *transmental*⁸ bir dilin (*zaum*) yaratılmasıyla ilgili üslup deneyselliğidir (Ruggero, 2019, s. 295). Öte yandan V. Mayakovskiy, İtalyan Fütürizmi'ne daha yakındır, çünkü diğerlerinden daha modernisttir, ancak aynı zamanda kendisini ideolojik ve politik olarak bunun tam tersi olarak konumlandırmaktadır (Ruggero, 2019). Rusya'nın ilk

⁷Klasik Çağ öncesi eserleri kapsayan, arkaik dönemde yapılmış eserler *arkaik* eserlerdir. Buna ek olarak ilk ve eski çağ özelliği taşıyan eserler de *arkaik* olarak nitelendirilmektedir (Vlasov, 2000-2001).

⁸ Marinetti'nin *Mots en liberté* doktrininde, tüm sözdizimsel bağların çözüldüğü ilan edilmektedir. Ancak bu doktrin yalnızca noktalama işaretlerinin kaldırılmasını başarmış ve yansıma, tipografik kabartma gibi küçük ve tamamen dışsal veya maddi etkiler geliştirebilmiştir. Kübo-Fütüristler olarak da bilinen Rus Fütürizmi'nin sol kanadı, bu doktrin yerine, tam da bu amaç için bilinçli olarak sıfırdan inşa edilmiş bir dile dayanan yeni bir şiir türü yaratmayı amaçlamıştır. Niyetleri, her kelimenin geleneksel ve konvensiyonel anlamını aşmak, yani morfolojik olarak yeni ve bu nedenle önceden belirlenmiş herhangi bir çağrışımdan yoksun kelimeler tasarlamaktır. Bu şekilde yaratılan dil, "*akıl ötesi dil*" (*zaumny yazık*) adını almıştır. Kruçyonih "*transmental*" şiir teorisini şu sözlerle anlatmaktadır: "Bizden önce söz sanatı hiç var olmadı. Şimdiye kadar, sözü yönetenin şiir olduğu ileri sürüldü, tersi değil. Bu bir hata... Bir kelime anlamından daha geniştir... Her harfin, her sesin bir önemi vardır... Neden fikirlerden vazgeçilmesin, neden fikir-sözcükleriyle, özgürce oluşturulmuş sözcüklerle yazılmasın?.. Semboller ve düşünceler gibi araçlara gerek yok ve biz kendi doğrularımızı yeni bir şekilde dile getirmeyi tercih ediyoruz..." (Poggioli, 1958, s. 5).

Fütürist sanat topluluğu, 1910'da David Burlyuk ve kardeşleri tarafından kurulan ve 1911'de Aleksey Kruçyonih ve Vladimir Mayakovskiy ile birlikte Vasiliy Kamenskiy ve Velimir Hlebnikov'un da katıldıkları, Moskova merkezli bir edebiyat grubu olan "Gileya" sanat topluluğu olarak kabul edilmektedir. Bu toplulukla beraber Mayakovskiy'nin de imzasıyla Aralık 1912'de yayınlanan *Halkın Beğenisine İndirilen Tokat (Poşçyoçına obşçestvennomu vkusu)* başlıklı manifesto ise Rusya'da Fütürizm akımının ilk belgelerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Son ancak oldukça önemli bir diğer fark ise kadınların sanat hareketi içindeki etkinlikleriyle ilgilidir. İtalyan Fütürizmi, 1912 yılında *Fütürist Kadınların Manifestosu. F.T. Marinetti'ye Cevap. (Manifesto della Donna futurista. Risposta a F.T. Marinetti.)* adında bir kadın tarafından, Anne-Jeanne-Valentine-Marianne Desglans de Cessiat-Vercell⁹ tarafından, kaleme alınan bir manifestoya dahi sahip olmasına rağmen, kadınları sanat için *istikrarsızlaştırıcı* ve dolayısıyla da *marjinalleştirilecek* bir etmen olarak görmektedir (Ruggero, 2019, s. 296). Ancak Rus Fütürizminde bunun yerine Natalya Gonçarova, Aleksandra Ekster, Olga Rozanova, Lyubov Popova, Varvara Stepanova, Nadejda Udaltsova gibi birçok kadın aktif olarak faaliyet göstermektedir (Resim 2.17).

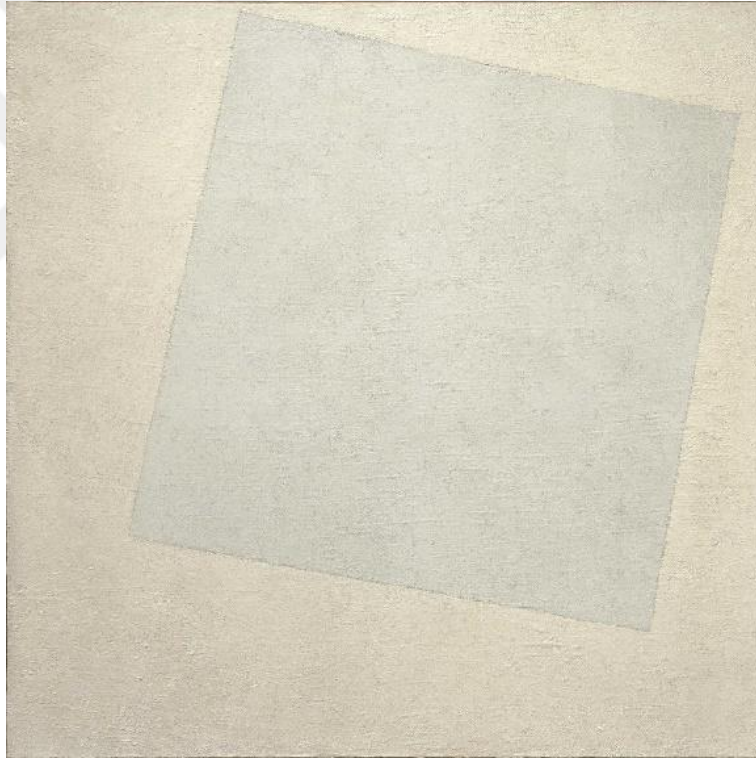


Resim 2.17: Anonim, *Fütüristlerin "Tramvay V" Sergisindeki Tipler*, Petrograd Rusya'nın Sesi *Golos Rusi* gazetesinde yayınlanan bir karikatür, 1915.¹⁰

⁹ Valentine de Saint-Point takma adıyla da bilinen Fransız dansçı, yazar ve ressam, en başından beri Fütürizmin hareketinin bir parçası olmuştur.

¹⁰ Çizim (soldan sağa) Ksenia Boguslavskaya, Aleksandra Ekster, Vladimir Tatlin'i göstermektedir. Ivan Puni ve Olga Rozanova Tramvay V Sergisinde. Puni-Archiv, Zürich'in izniyle (Exeter, Bowlt, Drutt, & Solomon R. Guggenheim Museum, 2000).

Moskova'da 1917 Devrimi'nden sonra Çarlık rejimi altında da sanatsal olarak *devrimci* olarak nitelendirilen yani yenilik arayışında olan Rus Fütüristlerin, Süprematistlerin ve Konstrüktivistlerin kendilerini göstermiş oldukları ve istediklerini aldıkları değerlendirilebilir. Sanat akademilerinde ve büyük şehirlerin sanat hayatında etkin rol oynamışlardır. Yeni yönetimin geçit törenlerinde yer alan posterler tasarlamış, Marksist kahramanların heykellerini yapmış ve kitlesel kutlamalarda kullanılmak üzere saraylara Kübist cepheler tasarlamışlardır. K. Maleviç'in *White on White (Beyaz Üzerine Beyaz)* isimli (Resim 2.18) 1918 tarihli tablosu A. Barr'a göre bir *tabula rasa*¹¹ olarak sayılabilir, ancak Süprematist eserler burjuvazi için ne kadar anlaşılmaz ise proletarya için de bir o kadar anlaşılmaz kabul edilmektedir (Barr, 1936). Tatlin ve Rodçenko'nun yapıtlarının teknolojinin soyut çalışmaları olmaları ancak halkın daha pratik bir mekaniğe ihtiyaç duyması bu duruma örnek verilebilir.



Resim 2.18: Kazimir Maleviç, *White on White (Beyaz Üzerine Beyaz)*, 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.

2.2.4. Soyut Sanat

Soyut sanat için tek bir tanım yapmak oldukça zor olsa da figüratif imajlardan yoksun sanat türü olarak özetlenebilir. Çoğu zaman soyut sanatı benimseyen sanatçılar

¹¹ *Tabula rasa*: beyaz bir sayfa anlamında kullanılmakta olup esasen John Locke'un "boş levha" önermesine işaret eder.

gerçekliğin taklidinden daha büyük bir gerçeklik elde etmekten bahsetmişler ve sanatlarını çağın mistik, felsefi deneyimleriyle, bilimsel deneyleriyle ilişkilendirmişlerdir (Phaidon, 1973, s. 1-2). Soyut sanata dair etkin ve bilinçli olarak verilen ilk eserler olarak, Kandinsky'nin 1910-1913 yılları arasındaki uygulamaları örnek gösterilmiştir (Phaidon, 1973, s. 1-2).

Geleneksel konuların yerini doğaya ve özellikle de manzaraya bırakarak sona ermesi XIX. yüzyıl sanatının öne çıkan yönü olmuştur. Empresyonizmde konu ışık kadar soyut bir şeye dönüşmüş (Resim 2.19), oldukça algısal bir hal almıştır. Empresyonistler sıklıkla sembolik temsil araçlarına başvurmuşlardır. Örneğin Gauguin, gözle görülebilen şeylere değil, *iç gözü*n yani ruhun görebildiklerini savunmakta, Maurice Denis ise, resmin tanımını 1891'de şöyle yapmaktadır: “Her şeyden önce, belirli bir sırayla uygulanan renklerle kaplı düz bir yüzey” (Phaidon, 1973, s. 1-2).



Resim 2.19: Claude Monet, *Impression, soleil levant (İzlenim, Gün Doğumu)*, 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris.

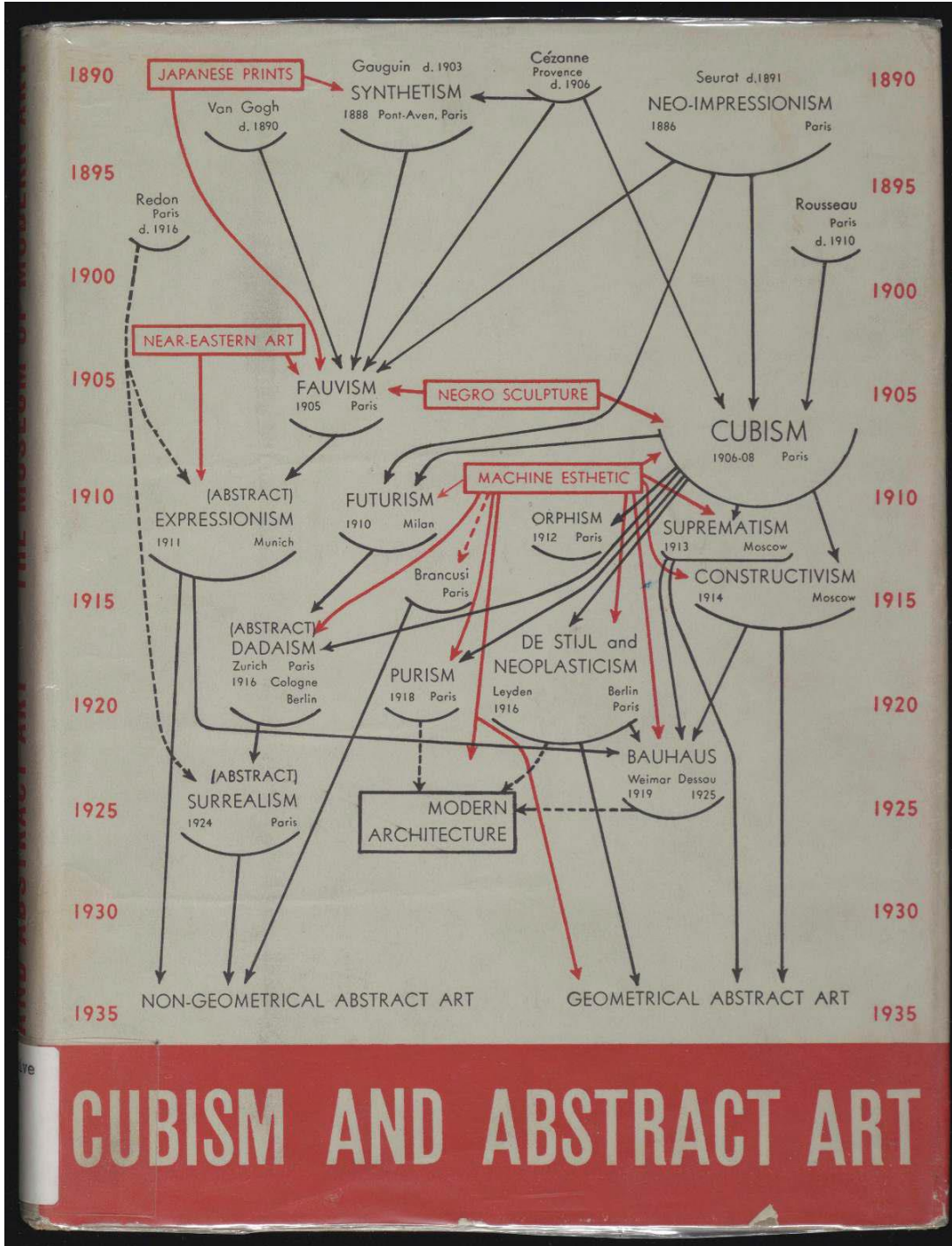
Art nouveau¹² etrafındaki bu düz, dekoratif resim akımının fikirleri Avrupa'da ortak kanı haline gelmeye başlamıştır. Çizgilerin, renklerin, şekillerin ve ritimlerin doğası gereği etkileyici özellikleri, teorisyenlerin, sanatçıların ve tasarımcıların başlıca kaygısı haline gelmekteydi. Güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki bu yakın

¹² Fransızca'da *yeni sanat* anlamına gelen *art nouveau* XIX yüzyıl sonları ve XX yüzyıl başlarında yaygınlaşan, sanatta bitkisel motiflerin ve hayvan desenlerinin, kıvrımlı ve zarif çizgilerle aktarıldığı bir sanat akımıdır (Vlasov, 2000-2001).

temas ise sanatçuların materyallerini daha özgürce kullanmalarına imkan tanımaktaydı (Phaidon, 1973, s. 1-2).

Soyut sanatın daha iyi anlaşılabilmesi için dönemin New York Modern Sanat Müzesi müdürü Alfred Barr'ın 1936 tarihli *Cubism and Abstract Art* (*Kübizm ve Soyut Sanat*) sergisinin kataloğu için hazırladığı şemaya (Resim 2.20) çalışmamızda yer vermek faydalı olacaktır. A. Barr, önsözünde bu sergiyi “önemli bir hareketin tarihi bir araştırması olarak tasarlanan, tartışmacı değil retrospektif bir bakış açısıyla hazırlanan, belirli ülkelerle sınırlanmayan bir sergi” olarak tanımlamıştır (Barr A. H., 1936, s. 9). Dolayısıyla oldukça kapsamlı bu sergi kataloğundan yola çıkarak da dönemin sanat hareketlerinden olan soyut sanata ve soyut sanat şemsiyesi altında gelişen sanat hareketlerine dair fikir edinmek de mümkün olacaktır.



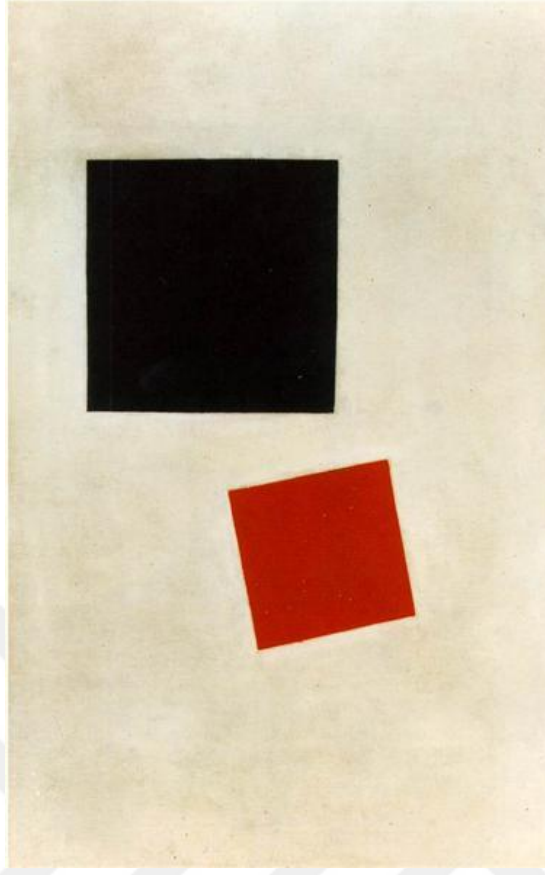


Resim 2.20: Alfred Barr, *Kübizm ve Soyut Sanat Sergisi Kataloğu (Cubism and Abstract Art)*, 1936, Modern Sanat Müzesi, New York

Sanat tarihinde dönemlerin keskin çizgileri olmamakla beraber sanatçıların eserlerinde etkili olan belirli genellemelerde bulunulabilmektedir. Örneğin XV. yüzyıl başlarında yaşamış sanatçılarıdaki doğayı taklit etme eğilimi veya Floransa'daki sanatçıların kullandıkları perspektif kurallarını, anatomi, hareket ve duruş kurallarını içeren çalışmalar gibi bazı ortak noktalar bulunabilmektedir (Barr A. H., 1936, s. 11).

Yirminci yüzyılın başlarında baskın olan eğilim ise gözle görülür şekilde farklılık göstermektedir. Dış dünya önceki yıllarda çokça ve farklı şekillerde resmedildiğinden bazı sanatçıların gerçekleri resmetmekten ve doğadaki görünümleri olduğu gibi tuvale aktarmaktan uzaklaştıkları da söylenebilir. Sanatta bu doğadan ve dış dünyadan vazgeçişin etkilerini tanımlamak için en sık kullanılan terim *abstract art* yani *soyut sanat* terimidir. Literatürde bu sanat türü için *non-objective* (nesnel olmayan) veya *non-figurative* (figüratif olmayan) gibi terimleri kullanan kaynaklarda mevcuttur ancak *soyut sanat* üstün gelmiştir (Gombrich, 1997, s. 571). Ancak A. Barr, bir kare görüntüsünün, bir yüzün veya bir manzaranın *görüntü* olduğu kadar aynı zamanda bir “nesne” veya “şekil” de olduğunu belirtmektedir. Burada kullanılan “şekil” kelimesinin, geometristlerin soyut varlıkları “A” veya “B” olarak adlandırırken kullandıkları bir kelime olduğunu; *soyut* sıfatının kullanımıyla ilgili bir karmaşa olduğunu çünkü “soyut” kelimesinin yer yer eylem olan “soyutlama” kelimesi ile karıştırıldığını söylemektedir (Barr A. H., 1936, s. 11). Bu yüzden A. Barr soyut sanat eserlerini gruplandırırken *pure-abstractions* (saf soyut) ve *near-abstractions* (soyuta yakın) olarak ikiye ayırmayı önermektedir.

Çünkü Soyut Sanat içinde değerlendirilen bazı çalışmalar birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Soyut resim sanatına sıkça örnek gösterilen tablolardan biri olan K. Maleviç’in Süprematist *Black Square and Red Square* (Siyah Kare ve Kırmızı Kare) adlı tablosu (Resim 2.21) siyah ve kırmızı birer kareden oluşmakta ve doğada bulunan formlarla bağdaştırılabilecek bir ögesi bulunmamaktadır. Mondrian’ın *Composition* (Kompozisyon) ve Naum Gabo’nun *Space Construction* (Boşluk Konstrüksiyonu) adlı eserleri (Resim 2.35) ile de bu açıdan benzerlik göstermektedir.



Resim 2.21: Kazimir Maleviç, *Black Square and Red Square (Siyah Kare ve Beyaz Kare)*, 1915, Modern Sanat Müzesi, New York.

Kandinskiy'nin geometrik şekiller kullandığı soyut eserleri olduğu kadar, geometrik şekiller kullanmadığı soyut eserleri de vardır. Bu yüzden Maleviç, Mondrian, Gabo (Resim 2.25) ve Kandinsky, A. Barr'a göre saf soyut eserler vermiş olarak kabul edilmektedirler. Bununla beraber Mondrian'ın 1915 yılında yaptığı *Plus and Minus (Artı ve Eksisi)* kompozisyonu (Resim 2.22), diğer bazı kompozisyonlarının aksine (Resim 2.23 ve 2.24), saf soyut olarak değerlendirilmemelidir çünkü esasen bir deniz manzarasından yola çıkmaktadır. Bir başka örnek olarak ise Doesburg'un 1917 yılında *the Cow (İnek)* isimli bir inek biçiminden yola çıktığı ve nesneyi *soyutladığı*¹³ tablosu (Resim 2.26 ve 2.27) verilebilir.

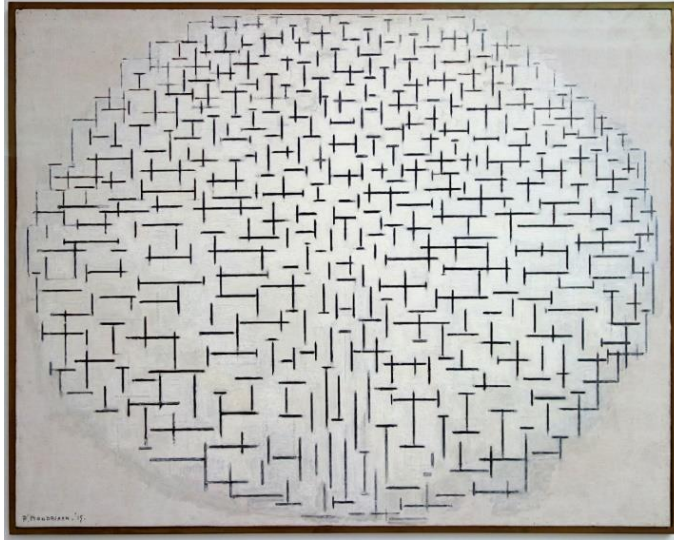
¹³ Barr'ın terimi.



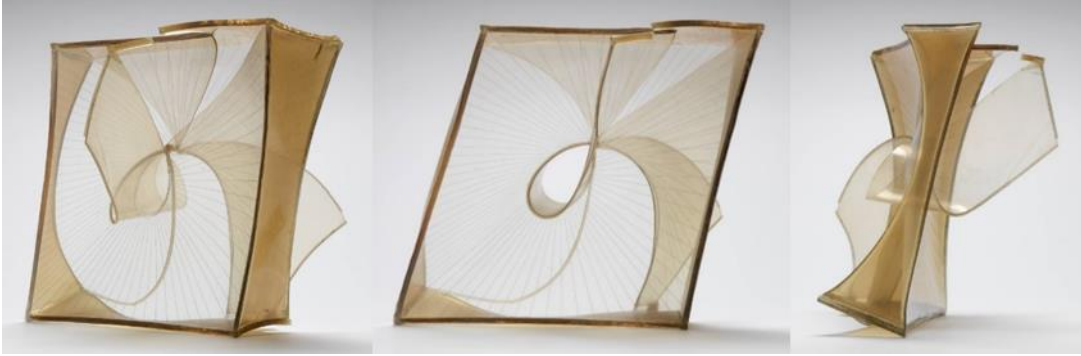
Resim 2.22. Piet Mondrian, *Composition No. XVI (Kompozisyon No. XVI)*, 1912/13, Fondation Beyeler Müzesi, Riehen.



Resim 2.23: Piet Mondrian, *Composition No. VII (Kompozisyon VII)*, 1913, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.



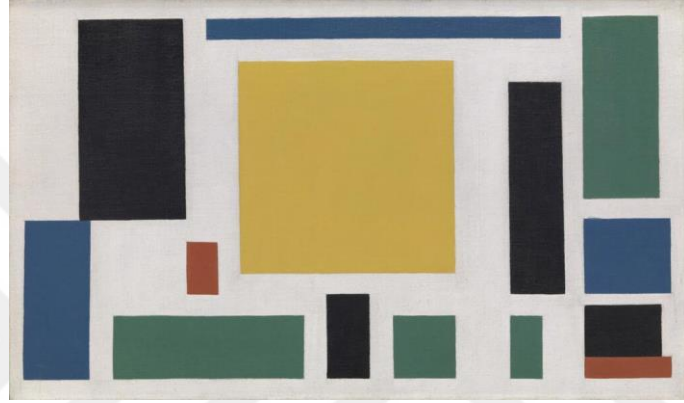
Resim 2.24: Piet Mondrian, *Composition X in Black and White (Siyah Beyaz Kompozisyon X)*, 1915, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo.



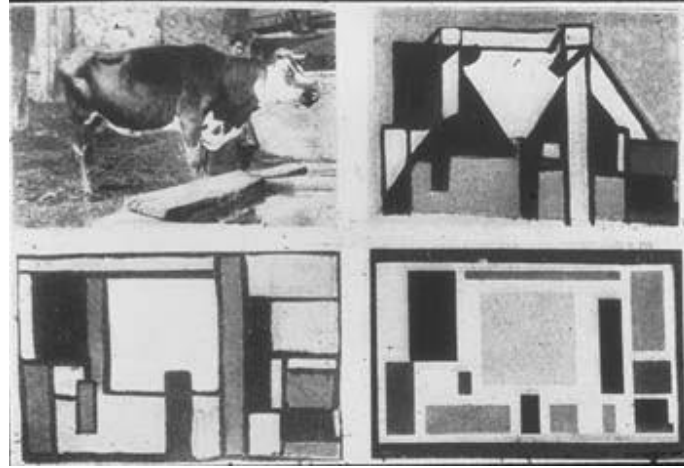
Resim 2.25: Naum Gabo, *Space Construction (Uzay Konstrüksiyonu)*, Tate Modern Müzesi, Londra.

Saf olmayan soyut eserler ise saf soyut eserlerden farklılık göstermektedir. Örneğin A. Barr'a göre dönemin sanatçılarından olan Hans Arp'in rölyeflerinin de biçimleri doğal formlardan oldukça uzak olmasına rağmen saf olmayan soyut eserler olarak değerlendirilmelidir. Bir Picasso manzarası da natüremort mu yoksa portre mi karıştırılabilmektedir. "Bu eserleri doğal biçimlerle bağlayan bağlar hiç yoktur denemez, ancak sıkı sıkıya bir bağdan da bahsedilememektedir" (Barr, 1936, s.12). Buna ek olarak, Arp ve Picasso eserlerini sıklıkla "gitar, kafa, çatal ve tabak" gibi nesne isimleriyle adlandırmışlardır. A. Barr böyle eserleri *yarı soyut (quasi-abstractions)* veya *sözde soyut (pseudo-abstractions)* olarak adlandırmayı düşünse de *soyuta yakın (near-abstractions)* olarak adlandırmayı daha uygun görmüştür.

Özetle saf soyut sanat eserini “sanatçının yaptığı geometrik ve *amorf*¹⁴ şekillerin bir kompozisyonu” olarak tanımlarken, soyuta yakın sanat eserini ise “sanatçının doğal formlardan yola çıkarak onları *soyutladığı* yani soyut formlara veya soyuta yakın formlara dönüştürdüğü” olarak tanımlamaktadır (Barr, 1936, s. 12). Fakat bu iki sınıflandırma için de istisnai eserler mevcuttur. Örneğin, Kandinsky’nin *İmprovizatsiya no.30 (Doğaçlama no.30)* adlı eseri (Resim 2.28), sanatçının soyut bir kompozisyonu amaçladığı ancak yine sanatçının kendi ifadesine göre farkında olmadan tablonun sağ alt köşesine birkaç top figürünü dahil ettiği bir tablodur (Barr, 1936, s.12).



Resim 2.26: Theo Van Doesburg, *The Cow (İnek)*, 1917, Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 2.27: Theo Van Doesburg, *An object aesthetically transfigured (Estetik Bir Biçimde Başkalaşmış Bir Cisim)*, 1925

¹⁴ *Amorf*: biçimsiz.



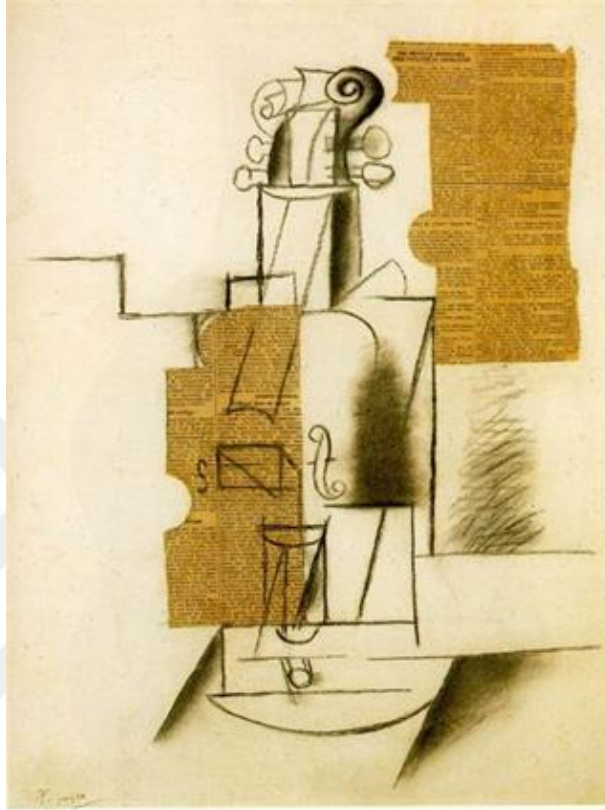
Resim 2.28: Vasily Kandinsky, *İmprovizatsiya No. 30 (Doğaçlama No.30)*, 1913, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago.

Biçimin geri planda bırakıldığı bu yeni sanat hareketinde, soyut sanatçılar ve soyut sanatseverlerde, eserin renk, çizgi, ışık ve gölgenin bir kompozisyonu olduğu için bile bakmaya değer olduğu varsayımı hakimdir. Bu yüzden de doğada bulunan nesnel formları kullanmak hatta anımsatmak dahi soyut sanatın *saflığını* azaltmaktadır. Hans Arp 1932 yılında *Notes From a Diary (Bir Günlükten Notlar)* mektuplarında şöyle yazmaktadır:

“Sanat, bir bitkinin meyvesi gibi, bir annenin çocuğu gibi, bir insanın ürünüdür. Bitkinin meyvesi bağımsız formlar üstlenir ve asla bir helikoptere <...> benzemeye çalışmazken, insanın sanatsal meyvesi çoğunlukla, diğer şeylerin görünüşlerini taklit etmek için saçma bir hırs gösterir. Doğayı seviyorum, muadillerini değil” (Barr, 1936, s.13).

Soyut sanat eserlerinde dikkat çeken ve sanat tarihinde bir başka yenilik olarak nitelendirilebilecek diğer bir nokta da sanatçıların eserlerine verdikleri isimlerdir. Örneğin Arp ve Picasso'nun *Kafa* ve *Natürmort* tablolarının isimleri, Maleviç ve Kandinsky'nin *Kompozisyon* ve *Doğaçlama* gibi tablolarının isimlerinden oldukça farklı isimlere sahiptir. Belirli bir arka plan bilgisine sahip olmayan kimseler için bu isimlerin anlaşılmasının zor olduğu varsayılabilir. Nitekim bu adlandırmalar resimde, resim ve öğeleri arasındaki birincil ilişkiye ek olarak, resim ile konu arasında da ikincil bir ilişki de kurmaktadır. Örneğin Picasso'nun *Keman (Violon)* tablosunda (Resim

2.29), bir keman ideasından veya imajından başlayarak oluşturulan soyut formlarla açısız, yarı geometrik bir kompozisyon görülür. Fakat bu eklenen soyut formlara rağmen kemanın izlerini, spiral çizgisini, tellerin çizgilerini, ses deliklerini de görmek mümkündür ancak Picasso yine de tabloya *Keman* ismini vererek, tablonun açıklamasını verdiği isimle de yapmaktadır.



Resim 2.29: Pablo Picasso, *Violon (Keman)*, 1912, Georges Pompidou Merkezi, Paris.

Soyut sanat, adı üzerinde soyut olduğu için konu bakımından sınıflandırmak pek mümkün olmamaktadır. Hatta soyut sanat altında gelişen farklı sanat hareketlerinin farklı eğilimleri mevcuttur. Örneğin Kübist sanatçıların eserleri ele alındığında genellikle figürler, portreler, natüremortlar ile karşılaşılırken, İtalyan Fütürist sanatçıların eserlerine bakıldığında makinenin ve makineleşmenin yüceltilmesini, modern yaşamın ve kentleşmenin gürültüsü ile karmaşasını, hareketi ve dinamizmi bilinçli bir şekilde eserlerine sıklıkla dahil ettikleri görülebilir. Fransız Pürist sanatçılar soyut veya soyuta yakın eserler oluşturmak için bilindik nesnelerin silüetlerini kullanmışlardır. Dadaistlerin ise her sanatla alay etme temaları bakidir. Sürrealist sanatçılar karelerin ve dairelerin bile sembolik bir önemi olduğunu düşünmektedirler. Nitekim Rayonizm sanat hareketi, soyut sanat şemsiyesi altında gelişen bazı akımlardan etkilenmiş ve bazılarıyla ortak noktalar taşıyor da olsa 1936 yılında, New

York Modern Sanat Müzesi müdürü Alfred Barr'a yazdığı *A Proposal du Rayonnism* isimli mektupta Mihail Larionov, açıkça "Soyut sanat Rayonizm değildir" diye yazmıştır (AHB, MoMA Arşivi, [I.B.29], 1936). Larionov'un bu sözü sanat tarihçilerin, Rayonizmin kaynaklarına dair daha çok araştırma yapması için bir tetikleyici faktör olarak kabul edilebilir.

Soyut sanatın ve soyut sanat eserlerine sahip sanatçıların, öncelikli olarak duygu ve düşüncelerini yansıtmaları sebebiyle dönemin sosyokültürel ve politik olay ile gelişmelerinden etkilenebilmeleri fikri ilk olarak akla gelmemektedir. Ancak neredeyse her sanat akımına dahil olan her sanatçı gibi soyut sanat eserleri veren sanatçılar da zaman zaman etkileşimler göstermişlerdir. Fütürizm'in savaşa ve dinamik yaşama duyduğu estetik beğeniler Faşizm'e karşı bir sempati göstermekle kalmamış, İtalya'da Faşist yönetimin bir propaganda aracına dönüşmüştür. Sürrealizm ise Komünizm'e dahil olmuştur.

Sanat eserleri ve sanat hareketleri sanatçıdan bağımsız olarak düşünülemez. Bununla birlikte, tüm insanlar gibi sanatçıların da yaşadıkları çağdan, coğrafyadan ve toplumdaki, yaşanan gelişmelerden olumlu ya da olumsuz olarak etkilendikleri ve bunları ürettiklerine yansıttıkları varsayılır. Dolayısıyla bir sanatçıyı, bir sanat hareketini, bir sanat eserini anlayabilmek ve yorumlayabilmek için zamanın toplumsal ve tarihi süreçlerine dair de bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

2.3.Rusya'da Yirminci Yüzyılın Başlangıcı

"Rus sanat tarihi gariptir, aynı Rusya tarihi gibi" (Eganbyuri, 1913, s. 7). Rusya'da XIX. yüzyılın sona erdiği endüstriyel gelişimin yol açtığı kentli orta sınıfın ve işçi sınıfının büyümenin beraberinde getirdiği daha dinamik ve siyasi bir atmosfer ile radikal siyasi görüşler ile anılmaktadır. 1892 yılında Çar II. Nikolay tahta çıktığında Rus işçi sınıfı Batı'da olduğundan nispeten daha güçlü iken, Rus burjuvazisi ise Batı'ya kıyasla daha zayıf bir konumdaydı. Bu durum Rusya'da ilk siyasi partilerin işçiler ve köylüler tarafından kurulmasını açıklamaktadır.

1890'lar ve 1900'lerin başları, kötü yaşam ve çalışma koşulları, yüksek vergiler ve toprak arazilerindeki koşullar giderek sıklaşan grevlere ve tarımsal düzensizliklere yol açmıştır. 1905 yılında yaygın grevler ve isyanları kontrol etmekte zorlanan Çar, Duma adı verilen seçimle gelen bir parlamento vaat ederek isyanları yatıştırırsa da bir yıl sonrasında Duma'yı feshetmiştir.

Dış politikada Fransa ile ittifaka odaklanan Çar II. Nikolay, kendisine Ortodoks Hristiyanların askeri koruyucusu gibi bir rol de biçtiğinden Balkan meselelerine dahiliyeti çokça bulunmaktaydı. Çar'ın Uzak Doğu'daki Rus gücünü genişletme çabaları ise 1904-1905 yılları arasında Japonya ile bir savaşa yol açmış ve yenilgiyle sonuçlanmıştır.

İç işlerinde böyle karışık bir durumda iken Rus İmparatorluğu 1914'te Birinci Dünya Savaşı ile karşı karşıya kalacak, kayıplar verecek ve 1917 yılında önce Petrograd¹⁵ ve yakınlarında gerçekleşecek Şubat Devrimi¹⁶ ile Çar tahttan indirilecek, ardından Sovyetler¹⁷ ile Geçici Hükümet arasında kurulan *Dvoyevlastiye*¹⁸ ve sonrasında ise Petrograd'daki geçici hükümetin devrilerek iktidarın tamamen Lenin önderliğindeki Bolşeviklere geçmesini sağlayan Ekim Devrimi'ni¹⁹ yaşayacaktır (Osipov, 2004-2017).

¹⁵ Petrograd: günümüz Sankt-Peterburg şehrinin eski adı.

¹⁶ 1917 yılında gerçekleşen iki Rus devriminin ilki olan *Fevral'skaya revolyutsiya* 23 Şubat-3Mart (şimdiki takvim ile 8-16 Mart) 1917 tarihleri arasında, o dönemde Rusya'nın başkenti olan Petrograd ve yakınlarında gerçekleşmiştir. Monarşiye karşı uzun süredir devam eden hoşnutsuzluk, yiyeceklerin de tayınlamasıyla yani karne ile verilmeye başlanmasıyla iyice artarak kitlesel protestolara dönüşmüştür. Polis ve jandarmalara karşı kitlesel gösteriler ve şiddetli silahlı çatışmalar içeren devrimci faaliyetler yaklaşık sekiz gün sürmüştür ancak sonrasında başkent garnizon kuvvetleri de devrimcilerin yanında yer almıştır. Üç gün sonra Çar II. Nikolay'ın tahttan çekilmesiyle Romanov hanedanının yönetimi ve Rus İmparatorluğu sona ermiştir. Prens Georgiy Lvov yönetiminde bir Rus Geçici Hükümeti, Rusya Bakanlar Kurulu'nun yerini almıştır (Osipov, 2004-2017).

¹⁷ İşçi konseyleri.

¹⁸ *İkili İktidar* anlamına gelen *Dvoyevlastiye* kavramı ilk olarak, *Pravda* gazetesinde 1917'de Şubat Devrimi'nin ardından meydana gelen vaziyeti anlatan aynı isimli makalede Komünist Bolşevik lider Vladimir Lenin (1870-1924) tarafından kullanılmış bir terimdir. Sovyetler (özellikle Petrograd Sovyeti) ve Rus Sosyal Devrimciler Geçici Hükümeti'nin devam eden resmi devlet aygıtı olmak üzere iki güç, iki iktidar birbirleriyle bir arada yaşamakta ve meşruiyet için yarışmaktaydılar. Lenin, esasen istikrarsız olan bu durumun, Sovyetler ve Bolşeviklerin, zayıf Geçici Hükümeti parçalayarak, ardından da kendilerini yeni bir devlet iktidarının temeli haline getirebileceklerini ve bu vaziyetin bir fırsat oluşturduğunu savunmaktaydı (Osipov, 2004-2017)..

¹⁹ Bolşevik Devrimi olarak da bilinen, Lenin'in Bolşevik Partisi tarafından yönetilen bir devrim olan *Oktyabr'skaya revolyutsiya*, Sosyalist Bolşevikler'in, Şubat Devrimi'nden sonra da hükümetten ve mevcut durumdan son derece mutsuz olmaları sebebiyle Sovyetlerin tam iktidar olacağı bir devrim çağrısı yapmalarıyla başlamıştır. Süregelen ayaklanmalar ve çatışmaların ardından, Bolşevik denizcilerden oluşan bir filonun limana girmesi ve on binlerce askerin Bolşevikleri desteklemek için ayaklanmasıyla tam ölçekli bir ayaklanma patlak vermiştir. Askeri-Devrimci Komite komutasındaki Bolşevik Kızıl Muhafız Kuvvetleri, 25 Ekim (şimdiki takvim ile 7 Kasım) tarihinde hükümet binalarını işgal etmeye başlamış, ertesi gün Geçici Hükümet'in merkezi olan başkent Petrograd'daki Kışlık Saray düşmüştür. Böylece ülke 1922'nin sonlarında Bolşeviklerin zaferi olan Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla sonlanacak kanlı bir iç savaşa girmiştir (Osipov, 2004-2017).

2.4.Yirminci Yüzyılda Yaşanan Bilimsel Gelişmeler ve Felsefi Ortam

Yirminci yüzyılın başlarında pozitivist bilim ve Okültizmin bir araya getirilmesi, *fin-de-siècle*²⁰ kültürünün en çelişkili *avangart* özelliklerinden biri olarak kabul edilir (Bobrinskaya, 2018b, s. 267). Anılarında Mihail Matyuşin şunları kaydetmektedir:

“Boyutlar sorunu, yüzyılın başındaki herkes için, özellikle sanatçılar için önemliydi. *Dördüncü boyut* hakkında çok yazıldı. Sanat ve bilimde yeni olan her şeyin dördüncü boyutun derinliklerinden kaynaklandığı düşünülüyordu. Bu bileşimde güçlü bir okültizm unsuru vardı” (Matyuşin, 1976, s. 160).

Parton’a göre, Rayonist resimler, yalnızca özerk resimsel değerlerin içerdiği için değil, aynı zamanda mistik eğilimlerle Dışavurumcu bir amaca hizmet etmeyi amaçladığı için de önem arz etmektedir (Parton, 2015, s. 27). Manifestosunda ise Larionov, Rayonist resimlerin günlük deneyimin ötesinde bir boyut olan ve nihai gerçekliğin içinde yer alan *dördüncü boyut* hissini uyandırdığını açıklamaktadır (Larionov, 1913). Charles Howard Hinton gibi o dönemde popüler olan matematikçiler, dördüncü boyutu, mevcut üç boyut algısına dik açılarda uzanan gerçek bir boyut olarak tanımlamakta ve varlığını matematiksel olarak kanıtlamaya çalışmaktayken, Claude gibi filozoflar ve Amerika’da Bragdon ve Rusya’da Pyotr Uspenskiy gibi mistikler ise insanlığın bilinmezlerinin yalnızca bu yeni boyutta anlaşılabilirliğini ve çözülebileceğini öne sürerek bu kavrama *teosofik*²¹ bir mizaç kazandırmaktaydılar (Parton, 2015, s. 28; Gibbons, 1984, s.132).

²⁰ *Fin de siècle* aslında 1890'larda zirveye ulaşan Sembolizm, çöküş ve tüm ilgili fenomenleri kapsayan bir şemsiye terim olarak düşünülebilir. *Eighteen-Nineties, the Mauve Decade, the Yellow Decade* ve *the Naughty Nineties*, gibi diğer terimlerle neredeyse eşanlamlı olmasına rağmen, *fin de siècle*, medeniyetin sonunu, kıyamet duygusunu ifade etmektedir. Bu dönemin gerçek sonu ise 1900'de değil, 1914 Birinci Dünya Savaşı ile gelecektir (McGuinness, 2000, s. 9). Bu döneme çokça örnek verilen üç tablo Resim 2.30, 2.31 ve 2.32'de görülebilir.

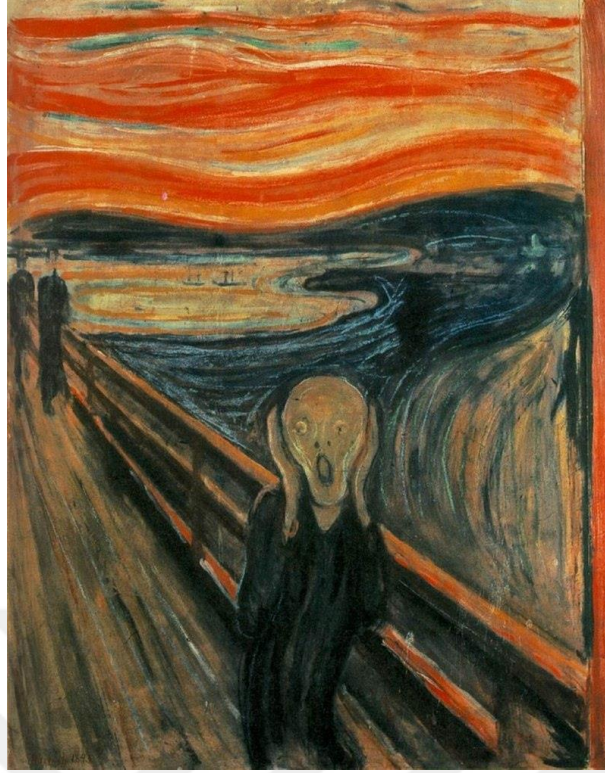
²¹ Teosofi, Yunanca *θεός* (*teos*) yani tanrı ve *σοφία* (*sofia*) yani bilgi, bilgelik sözcüklerinin birleşimiyle türemiştir. Yeni bir dini hareket ve Batı ezoterizminin Okültist akımının bir parçası olarak kabul edilen bu hareket hem Neoplatonizm gibi eski Avrupa felsefelerinden hem de Hinduizm ve Budizm gibi Asya dinlerini kaynak almaktadır. Kurucusu Madame Blavatsky olarak da bilinen Helena P. Blavatskaya (1831-1891) kabul edilir (Bevir, 1994).



Resim 2.30: Pablo Picasso, *Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler (Daniel-Henry Kahnweiler Portresi)*, 1910, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago.



Resim 2.31: Henri de Toulouse-Lautrec, *Les Deux Amis (İki Arkadaş)*, 1894, Tate Modern Müzesi, Londra.



Resim 2.32: Edvard Munch, *Skrik (Çığlık)*, 1893, Oslo Ulusal Galerisi, Oslo.

Dördüncü boyut kavramı, o sıralarda Avrupa avangardı tarafından da çokça çalışılmaktaydı. Örneğin Apollinaire şunları yazmıştır: “Modern stüdyoların dilinde, dördüncü boyut terimi topluca belirlenen mekânın bu yeni boyutlarını ... belirli bir anda her yöne sonsuzlaştırılmış uzayın enginliğini temsil eder. Uzayın ta kendisidir, sonsuzluğun boyutudur; nesnelere plastisite kazandıran şeydir” (Apollinaire, 1972, s.222). Gleizes ve Metzinger de Maks Voloşin tarafından Rusça’ya çevrilen *Du Cubisme* isimli kitaplarında dördüncü boyutu tartışmakta, Rusya’da ise Mikhail Matyuşin *O knige Metzjanje-Gleza: Du Cubisme* isimli kitabında bu kavramı uzun uzadıya araştırmaktaydı. Larionov’a göre ise, görünürler kümesinin dışındaki ışınların varlığı, “ışınların bitmeyen ve yoğun dramının her şeyin birliğini oluşturduğu” *dördüncü boyut* dünyasına kanıt sağlamaktaydı (Larionov, 1914).

Larionov’un, Rayonizm’in temelinde özerk bir sanat biçimi olduğu konusundaki ısrarına rağmen, Rayonizm’de özerkliğin hiçbir zaman kendi içinde bir amaç olmadığı düşünülmektedir. Çünkü Larionov’un niyeti her zaman “soyutlamayı ışığın fenomenal dünyasının ötesine geçmenin bir aracı olarak kullanmak, ruhun *numenal*²² dünyasını

²² Numenal, numen (*noumenon* veya *ding an sich*) yani “kendinde olan şey” kavramından gelen bir kelimedir. Kant felsefesine göre *fenomenin* yani duyuyla algılananların ötesindeki bilinemez ve tanımlanamaz *gerçeklik*, *gerçek bilgi* manasındadır (Oyzerman, 2010).

kucaklamaktır” (Parton, 2015, s. 28). Buna ek olarak, mektubunda bunu açıkça ortaya koyduklarına göre *ruhun materyalizasyonunu* (gerçekleşmesini) sağlayabilmek için “nesnelere bir aracı olarak kullanılmaktadır” (AHB, Moma Archives).

Bu çalışma rayonizmi felsefi ve bilimsel bağlamda incelemeyi amaçladığından, dönemin mevcut sosyokültürel ortamında Mihail Larionov'un Rayonizm teorisini tesadüfi olarak değil, aksine birçok Avrupalı avangart sanatçı gibi, zamanının bilimsel ve felsefi kabul edilen mitlerini benimseyerek oluşturduğunu ve buna göre eserler verdiğini ortaya koyabilmek için dönemin mitlerinden bahsetmek gerekmektedir.

Literatürde Rayonizm'i tanımlamak ve yorumlamak için bulunan birkaç ana yaklaşımdan ilki biçimseldir. Burada, bir rayonist resim, sadece bir eserdir, resimdir. Larionov ise bu yaklaşımı öncesinde tahmin etmiş ve 1913 tarihli *Mişen' (Hedef)* sergisinin kataloğunun önsözünde şöyle yazmıştır: “uzamsal biçimlere atıfta bulunan ve kendi kendine yeten ve kendi kurallarına göre yaşayan kendi tarzımızı, Luçizm'i yarattık” (Kovalev, 2005, s. 357). Bununla birlikte, bu tür yorumların çevresinde, 1910'larda Rus avangart üyeleri arasında popüler bir kavram olan dördüncü boyuta da referanslar bulunur (Parton, 1983, s. 298-305).

İkinci bir yaklaşım ise Dmitriy V. Sarabyanov tarafından önerilmiş ve Tatyana V. Levina ile Aleksandr N. İnşakov gibi uzmanlar tarafından da benimsenmiştir (Sarabyanov, 2001; İnşakov 2010; Levina 2011). Sarabyanov 1910'larda başlayan “bu avangart hareketin Rus sanatında eşi benzeri görülmemiştir” şeklinde tanımlamış ve bu sıçramanın tarihsel bağlamından ayrı düşünülemeyeceğini yazmıştır (Sarabyanov, 1998, s. 276-277). Eserlerini 1905 ve 1917 Devrimleri arasında üreten avangart sanatçıların değişen dünya hissiyatı sanatçıların manifestolarında halka ve insanlığa yönelmesine neden olmuş, avangard sanatçıların manifestolarının, makalelerinin, teorik görüşlerinin amacı “sanat için sanat” değil, “maneviyat” eksikliğini telafi etmek, yeni yaşam değerlerini vurgulamak, sanat anlayışını değiştirmektir (Levina, 2011, s.3). Yirminci yüzyılın başlarındaki birçok Rus sanatçının çalışmalarında da üstlendikleri bu avangart yaklaşımlar göze çarpmaktadır.

Yenilikçi sanatçı Larionov *Luçizm* kitapçığında sanatçıları resimde kendi kurduğu yasalarını vurgulamaya ve renk ile dokuya odaklanmaya çağırmaktadır, çünkü göz, nesnenin kendisini değil, ondan yansıyan ışınları da algıladığından, “gördüklerimizi tam anlamıyla resmetmek istiyorsak, o zaman nesneden yansıyan ışınların toplamını resmetmeliyiz” der çünkü kendisine göre “bu hali nesnenin bildiğimiz kadarıyla değil,

gördüğümüz kadarıyla olanı en yüksek gerçekliğidir” (Larionov, 1913). Bu sözleri Larionov’un üzerindeki Arthur Schopenhauer’in dünya felsefesinin ve Henri Bergson’un sezgiyle ilgili fikirlerinin etkisini göstermektedir (Levina, 2011; İnşakov 2001).

Bunun dışında, İnşakov’un (2001) görüşüne göre, Larionov’un Rayonizm teorisi felsefeden ziyade dönemdeki diğer sanatçılar gibi, bilimdeki son araştırmalara ve çalışmalara dayanmakta, “dördüncü boyut” ve “radyoaktif ışınlarla” radyasyon teorisine atıfta bulunmaktaydı. Sadece Larionov değil, fütürist yönetmen Vertov da dahil birçok sanatçı, tüm nesnelere nüfuz edebilen ve *şeylerin* gizli özünü ortaya çıkarabilen radyoaktivite ve radyasyon metaforuna ilgi duymaktaydılar. Dolayısıyla Rus mistik yazar P. D. Uspenskiy’nin 1911 tarihli “Tertium Organum” makalesinde özetlediği “dördüncü boyut” hakkındaki fikirlerinin de Larionov üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğu düşünülebilir. Uspenskiy, dördüncü boyutu, duyu organlarının kusurları ve aklın belirlediği uzay ve zaman kategorileri nedeniyle gözlemlenemeyen bir gerçeklik olarak tanımlamaktadır (1911). İnşakov’a göre de rayonist eserlerde karşılaşılan farklı farklı yönler dağılan ışınlar, düz ve keskin köşeler, kesişen çizgiler “Tertium Organum” makalesini akla getirmekteydi (2017, s. 197).

Rayonist kuramın mistik amacı, Uspenskiy’nin görüşleriyle pek çok ortak noktaya sahiptir. Bu görüşlerin Gonçarova ve Larionov tarafından iyi bilinmekte olduğu düşünülebilir, çünkü Uspenskiy, yalnızca kendi yazılarını tefrika etmekle kalmayıp aynı zamanda Rus avangardı için özür makaleleri yayınlayan ve sayfalarında Marinetti’nin ziyaretiyle ilgili tartışmaya da yer veren Rus *Nov* gazetesinin editörü olarak çalışmaktaydı. Parton, Rayonizm kuramının da kafa yorduğu hayatın gizemlerinin, Doğu mistisizmi, felsefesi, dini ve bilimini sentezleyen bir inanç sistemiyle açıklamaya çalışan teosofiye de borçlu olduğunu düşünmektedir (2015, s.29). Teozofinin Larionov’un ilgisini çektiği öne sürülebilir, çünkü sergi katalogları gibi kaleme aldığı bazı metinlerinde Radda-Bai takma adıyla yazan Mme Blavatsky’den alıntılar yapmaktadır.

Vıstavka ikonopisnuh podlinnikov i lubkov (Orijinal İkon Resimleri ve Lubki Sergisi) Mihail Larionov tarafından 24 Mart-7 Nisan 1913 tarihleri arasında Moskova Sanat Salonu, Bol’şaya Dmitrovka 20’de düzenlenmiştir. Sergi, yine Larionov tarafından ve yine Moskova Sanat Salonu’nda 24 Mart-7 Nisan tarihleri arasında sergilenmekte olan *Mişen’ (Hedef)* ile aynı zamana denk gelmektedir. Larionov’un yazdığı *Predislovie (Önsöz)* daha önce 19-24 Şubat 1913’te Moskova’da düzenlenen V. K. Vinogradov

Koleksiyonu'ndan *Lubki*'nin²³ ilk sergisi'nde de yayınlanmıştı. Bu önsöz metninde Larionov Radda-Bai'den şu satırları alıntılanmaktadır:

“Uzun zamandır beklenen hiddet ortaya çıktı ve şaşırıldı çünkü kendini keşfetmenin bir stil olarak kabul edildiği bir çağa denk geldi. Ve geleceğe bir adım attı lakin bir adım geri atmış oldu. Kavrulmuş boğazından kurtulmaya çalışırken dili kavrulmuş bir kömür gibi titriyordu. Ama çakal gibi küstah ve korkak bir kölenin gözleriyle vahşi bir kedi gibi öfkeli yüzüne sevgiyle bakmaya ve Narkissos gibi ölmeye zorlandı çünkü zaman böyleydi ve şimdiki zaman geçmişten intikam alıyordu. Kendini zavallı Zaman'ın ellerine teslim eden, Zaman'ın üç düşman kızından birinin elinde yok olmaya da mahkumdur.” (Larionov M. F., *Vystavka ikonopisnyh podlinnikov i lubkov: katalog vystavki*, 1913).



Resim 2.33: Anonim, *Pesnya (Şarkı)*, 1894, Devlet Rus Müzesi, Sankt-Peterburg.

Sarabyanov, ışın ve yansıma kavramına dair düşünmeyi ve Larionov'un eserlerine bakmayı önermekte ve Larionov'un ışının taşıyıcısına, ışığa yönelmesini önemli bulmaktadır. Daha önceleri hiçbir tarihsel stil ya da akım, Caravaggio stilini takip eden eserler ve empresyonist eserler de dahil olmak üzere, ışıkla ışın ve ışımaya kadar doğrudan doğruya ilişkili değildir. Fakat Sarabyanov'a göre asıl önemli olan, Larionov'un manifestolarında böyle bir iddianın olmamasına rağmen, ışığın onun parlak resimlerinde bir başlangıç noktası olarak ortaya çıkmasıdır (Sarabyanov, 1998,

²³ *Lubok* (çoğulu *lubki*) Rus sanatının en eski çeşitlerinden biridir. Yarı okur-yazar sınıflar, kitaplar yerine bu net yazılara sahip basit resimli betimlemeleri okumaktaydı (Resim 2.33). Dini ve askeri konular, halk masallarının ve şarkılarının olay örgüleri başlıca konulardı (Yurkov, 2003). Mihail Larionov'un bu popüler baskıların büyük bir hayranı olduğu ve ünlü koleksiyonunu 1900'lerin başında toplamaya başladığı bilinmektedir.

s. 417). *Petuh (Horoz)* ve *Ulitsa s Fonaryami (Fenerli Sokak)* resimleri buna kanıt olarak gösterilebilir. Horoz tablosunda, aydınlık sağlayan kaynak gösterilmemiş, işaret edilmemiştir, resim alanının dışında bir yerde olduğu gibi düşünülmemiştir ve “bu ışınları nesnenin yansıması olarak görmenin bir nedeni yoktur” böylelikle ışık yansımaz, kırılmaz, bir yerden ortaya çıkmaz “ancak kendisi bir gerçeklik yaratmaktadır, yeni bir gerçeklik” (Sarabyanov, 1998, s. 417). Sarabyanov bir diğer örnek olarak yanan fenerlerin ışık kaynağı olmadığı Fenerli Sokak resmini vermekte ve resimde görülen enerji kaynağı beyaz şeritler için “önümüzde bir yerde bir ışığın yansıması değil, yaratıcı ışığın kendisi vardır” demektedir.

Sarabyanov, Larionov'un rayonizmini Hesychasm²⁴ geleneğiyle bağdaştırmış ve temel aldığı özel ışık kavramını ise dini temalara ait olmayan resimlerde bile görülebilen Rus-Ortodoks kültürüne ait arketipik bir gelenekle bağdaştırmıştır. *Mihail Larionov i ob"edinenie Makovets (Mihail Larionov ve Makovets Topluluğu)* yazısında Sarabyanov: “Uluslara ait düşünce yapıları yüzyıllar boyunca oluşur ve kendilerini tamamen beklenmedik şekillerde, çoğu zaman da tarihi konulardan bağımsız olarak, konum ve istek dışı olarak bilinir kılarlar” diye yazmıştır (Bobrinskaya, 2018a). Fakat Rayonizm'in temel aldığı ışın motifini ne dini bir ışımaya ne de yalnızca dönemin bilimsel gelişmelerine indirgemenin mümkün olmadığı dönemin diğer kaynaklarına bakıldığında görülebilir. 1936 yılında, New York Modern Sanat Müzesi müdürü Alfred Barr'a yazdığı *A Proposal du Rayonnism* isimli mektupta Mihail Larionov, şunları söylemektedir:

“Genellikle insanların çeşitli konularda ve kişisel olarak benim hakkımda ne düşündüklerine kayıtsız kalırım. Rayonizmden ilk kez ne zaman bahsettiğim konusunda emin değilim, uzun zaman önce mi... Her halükarda, bugün bile kimse bundan bahsetmiyor ve bahsediyorlarsa bile, onların rayonizmi kastettiklerini düşünmüyorum. Soyut sanat rayonizm değildir. Bu nedenle, ruhun materyalizasyonuna dair soruların ilgi alanıma girdiğini düşündüğümünden, sizinle temasa geçiyorum” (AHB, MoMA Arşivi, [I.B.29], 1936).

Larionov'un “ruhun materyalizasyonu” ifadesi, Spiritüalistler arasında sıkça karşılaşılan bir terimi ifade eder. Örneğin spiritüalist bir medyum, bir metin üretmek için bedenini *tinsel* yani maddi olmayan bir ruha ödünç verir, bu performatif dinamik bir spiritüalist pratiğe dönüşür, materyalizasyonu yani maddeleşmeyi doğurur, bir

²⁴Hesychasm: İsihazm, "sükûnet, sessizlik, dinginlik" anlamına gelen ἡσυχία (isihia) kelimesinden türetilmiştir. Doğu Ortodoks Kilisesi'nin "sükûneti koruma" uygulamasıdır.

başka deyişle “ruh medyumun bedenini giymiş olur” (Goyle, 2007, s. 190). Kandinsky'nin *demateryalizasyonu*yla karıştırılmaması gereken bu materyalizasyon olgusu, XX. yüzyılın başında, çeşitli spiritüalist uygulamaların ve ilgili bilimsel araştırmaların merkezinde bir mesele sayılmaktadır. Belirli bir alt kültür içerisinde kendi terminolojisi, mitolojisi ve ikonografisi ile şekillenen spiritüalizm, pozitivist bilimden birçok yöntem ve teoriyi de bünyesine katarak XX. yüzyılın başlarında önemli ölçüde değişmiştir (Le Bon, 1909, s. 15).

O dönemde, bilimsel bilgi ve deneysel yöntemlerin, Okültistler'in mitolojileri ve inançlarıyla da birleşerek birçok kültürel süreç için bir emsal oluşturduğu söylenebilir. Ancak yine o dönemlerde bilim ve çeşitli okült bilgi biçimleri arasındaki sınırın günümüzden çok daha ince ve farklı olduğunu belirtmek önemlidir. Okültün bilimsel alanda ortaya çıkışı, rasyonel bir geriye gidiş olarak değil, nihayet maddenin, düşüncenin ve insan ruhunun en gizli alanlarını inceleme olanağını elde etmiş olan pozitivist bilimin nihai bir zaferi olarak görülmekteydi (Bobrinskaya, 2018b). Okültistler ve Spiritüalistler, gizli fenomenlere ilişkin açıklamalarını rasyonelleştirmek için bilimsel keşifleri kullanmayı deniyorlardı. Yüzyılın başında, Spiritüalist seanslarda *tinin maddeleştirilmesini* keşfetmeye yönelik bilimsel, pozitivist yöntemlere ilginin yaygın olduğu söylenebilir. Pek çok bilim insanının da tüm bunlara dahil olduğu bilinmekte ve seansların gerçekleştiği alanlar daha çok laboratuvarlara benzemekte, radyasyon ve maddeleştirme süreçlerini kaydetmek için kameralar da dahil olmak üzere ekipmanlar yer almaktaydı (Bobrinskaya, 2018b; Mannherz, 2020).

2.4.1. Bilimsel ve felsefi Rayonizm motifleri

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Avrupa kültüründe önemli değişimler yaratan ve optik rejimler de dahil olmak üzere, o güne kadar genel geçer kabul edilen anlayışları değiştiren keşifler yapılmıştır. Böylece insan gözüyle görünmeyenler üzerine de çokça düşünölmeye başlanmıştır. X ışını, kablosuz telgraf, kronofotografi²⁵ ve mikrofotografi²⁶, *iç ve dışın, görünür ve görünmez*in alışıldık sınırlarını ve tanımlarını bulanıklaştırmış, yeni kavramlar yaratmıştır. Yirminci yüzyılın başlarına doğru, Spiritüalist seanslardaki deneyimlere ve bilimsel laboratuvarlardaki deneylere

²⁵ Kronofotografi, hareket eden bir objenin bir dizi fotoğrafını çekerek hareketin ardışık evrelerini kaydetme tekniğidir.

²⁶ Mikrofotografi, çok küçük boyutlardaki objelerin mikroskop kullanılarak büyütölüp ayrıntılı görüntülerinin elde edilmesi uygulamasıdır.

Larionov'un radyal fotoğraflara olan ilgisinin Trapani'nin bu icadıyla ilişkilendirmek de mümkündür.



Resim 2.34: Anatoliy Trapani, *Golovka (Kafa)*, 1913, Rus Fotoğraf Derneği Yarışması, Altın Madalya.

Bunun yanı sıra XX. yüzyılın başlarını anlatan eserlere bakıldığında görünmez, *radyant* yani parlak, ışıltılı bir madde her şeyi çevrelemiş gibidir. Örneğin sosyolog Gustave Le Bon'a göre "Tüm bedenler, görünür olsa da olmasa da her zaman ışıktan oluşan sabit bir ışın kaynağıdır" (Le Bon, 1909, s. 15). Le Bon'un radyoaktiviteyi kaynak alan madde ve enerji etkileşimine dair fikirleri ve Kübist sanatçılar üzerinde yarattığı etki de önemli bir yere sahiptir. Linda Henderson'a (1988) göre, zamanın başka bazı popüler teorilerinden birkaçı ise, Franz Mesmer'in evrensel akışkan konseptinin³¹ veya Carl von Reichenbach'ın *odik ışık* kavramının³² modern versiyonlarıyla benzerlik göstermektedir (s. 330-335). Bununla birlikte, pozitivist bilimsel ilkelere ve yeni teknolojilere dayanan yeni kavramlar da bulunmaktadır.

³¹ Alman doktor Franz Anton Mesmer (1734–1815) canlı ve cansız tüm nesnelere arasında meydana gelen doğal bir enerji aktarımının varlığını teorileştirmiş ve daha sonraları *mesmerizm* olarak da anılacak bu teorisine. *animal magnetism (hayvan manyetizması)* adını vermiştir. Mesmer'in teorisi 1780 ile 1850 yılları arasında geniş bir kitleyi etrafında toplamış, XIX. yüzyılın sonuna kadar da etkisini sürdürmüştür. 1843'te İskoç doktor James Braid, hayvan manyetizmasından türetilen bir teknik için *hypnotism (hipnotizma)* terimini önermiştir. Günümüzde de *mesmerizm* kelimesi genellikle *hipnotizma* ile eşanlamlı olarak kullanılmaktadır (Crabtree, 1988; Pattie, 1994).

³² Alman doğa bilimcisi Carl Ludwig von Reichenbach (1788–1869) Mesmer'in hayvan manyetizmasına benzeyen *odik güç (odik güç)* adını verdiği, tüm canlılardan yayılan ve elektrik, manyetizma ile ısıyı birleştiren bir enerji alanını araştırmalarıyla bilinmektedir (Landro, 2016).

Dönemin radyasyon fenomeni ile bağlantılı hipotez ve mitlerden Rusya’da etkili olanlardan sadece birkaçı şöyle sıralanabilir:

Prosper-Rene Blondlot’un N-ışınları;

Louis Darget’in V-ışınları;

Sergey Yureviç’in insan organizması tarafından yayılan Y-ışınları;

Naum Kotik’in düşünceyle bağlantılı olan Beyin ışınları;

Julian Ohoroviç’in canlı organizmalardan yayılan ve manyetik bir alan olarak tasavvur ettiği Sert ışınlar;

St. Peterburg’da Dr. Messira Pogorelskiy’nin fizyolojik kutup enerjisi (Bobrinskaya, 2018b).

2.4.3. Dördüncü boyut ve radyant madde

Çıplak gözle görülemeyen, ancak ekipman tarafından tespit edilebilen bu *radyant maddenin*, tüm organizmaları ve nesnelere çevrelediği düşünülmekteydi. Bu madde görünmez kalır ken, aynı zamanda gerçekliğin belirli bir boyutunun da varlığına işaret etmektedir. Çünkü XX. yüzyılın başlarında, *radyant madde* ve *radyant enerji*, rasyonel bir açıklaması olmayan çok sayıda fenomeni yorumlamak için popüler bir araç haline gelmektedir. Örneğin hem Spiritüalist seanslarda hem *tinin materyalizasyonu* olgusunda radyasyonun tanımını andıran belirli bir *ışım* durumu olan maddelere rastlanmaktadır. Ünlü medyum Eusapia Palladino’nun seansları sırasında tespit ettiği *parlak akımlar* ve *ışık milleri* bu duruma örnek verilebilir. Seanslar sırasında ortaya çıkan *ruhsal organizmalar*, maddenin *dördüncü* veya *radyant* halini temsil etmekteydi (Bobrinskaya, 2018, s. 274). Lombroso’nun hipotezine göre ise bir seans sırasında medyum da ışıldayan bir madde yaymaktadır. Bu ışınları, ruhsal organizmalar veya ruhların ışıldayan maddesi ile radyasyonun kombinasyonu ortaya çıkarmakta, seanslar esnasında maddeleşme olgusunun, yani *ışıklı bulutların* ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Lombroso “Her şey, ruhun ışıldayan maddeden oluştuğu hipotezine götürür» sonucuna varmıştır (Sedlov, 1913, s. 35). İtalyan araştırmacının geliştirdiği “ruhların biyolojisi” anlayışında, ruhların ışıltılı, aydınlatılmış doğalarının da altı sürekli çizilmektedir (Bobrinskaya, 2018b, s. 275).

Diğer bir örnek olarak ise 1907 yılında Rus araştırmacı Naum Kotik’in yayınladığı deneylerinin kitabı verilebilir. Bu kitapta Kotik “düşünce anında öznenin beyninde beliren ve daha sonra her yöne dağılan” *n-ışınlarını* anlatmaktadır (Kotik, 1907). Kotik’in (1907) teorisine göre, “düşünceye, radyant (ışıyan) enerjinin dışarı çıkması

eşlik etmektedir. Bu ışıldayan enerjinin psişik ve fiziksel özellikleri vardır ve bu nedenle psikofiziksel enerji olarak adlandırılmalıdır”. Kotik, bu radyasyona benzeyen radyant enerji sayesinde kehanet ve telepatinin de mümkün olduğuna inanmaktadır. Döneme dair kaynaklar incelendiğinde XX. yüzyılın başında dünyanın radyant maddenin hareketleri, titreşimleri ve radyant enerji akımları gibi gözle görülemeyenlerle dolu olduğu ve bu düşüncenin hemen herkesi etkisi altına aldığı söylenebilir. Bu düşünceler Rayonizm teorisinde de önemli bir yere sahiptir. Resimde Rayonizm kavramının, görünmez radyasyonun ve radyant maddenin görselleştirilmesine yönelik araştırma ve pratik deneyler bağlamında ortaya çıktığı söylenebilir. Alfred Barr’a yazdığı mektubunda M. Larionov, Rayonizm ile çeşitli radyasyon türleri arasındaki bağlantıyı vurgulamaktadır: “Rayonizm, boşluk ve hareket sorunlarını araştırmaz. ‘Maddenin ve çeşitli radyasyon türlerinin bir kaynağı olarak Işık’ anlamına gelir yani radyo, kızılötesi, ultraviyole, vb. gibi” (AHB, MoMA Arşivi, [I.B.29], 1936). Bunun yanı sıra Larionov (1913), *Luçizm* kitapçığında “[...] Rayonizm her türden radyasyon anlamına gelir: radyoaktivite, insan düşüncesinin radyasyonu... Çünkü beynimizin sinir merkezlerinin çalışması, ışınlar yayması, onun radyoaktivitesidir” sözleriyle kendi radyasyon fenomenini açıklamıştır (s. 19). Burada Larionov’un son ifadesinin, N. Kotik’in teorileri ve yüzyılın başındaki literatürde aktif olarak tekrarlanan görüşlerle neredeyse kelimesi kelimesine örtüştüğünü not etmek gerekmektedir, “sinir merkezlerinin çalışması, n-ışınlarını içerir” gibi ifadeler döneminin popüler bir kitabında karşılaşılabilecek tipik ifadelerdir (Bobrinskaya, 2018b, s. 271).

Buna ek olarak, XX. yüzyılın başlarında, ışık radyasyonunun bir ikonografisi oluşturulduğu da görülmektedir. Işık motifi hem zihnin iç işleyişini fotoğraflayabileceği inancıyla yola çıkan Hippolyte Baraduc ve Louis Darget fotoğraflarında hem de *fin-de siècle* kültüründe önemli rol oynamıştır (Bobrinskaya, 2018a). İnsan gözünün, göremediğini görmesini amaçlamışlardır. Dolayısıyla Larionov’un Rayonizmin erken evresinde verdiği ve genellikle yaygın bir radyasyon ikonografisine sahip olan eserleri ile de bir yakınlık kurulabilir. Sadece bazı ana motiflerle değil, dönemin bilimsel nitelikteki araştırmalarının bir sonucu olarak da yorumlanabilecek, bir kişinin gözlerinden, burnundan, kulaklarından ve ağzından çıkan ışın demetleri resimlerinde en yaygın motiflerden biridir. Larionov’un 1912 tarihli *Golova Byka (Boğa Başı)* isimli eseri (Resim 2.35), A. Kruçyonih’in *Pomada* kitabında yaptığı 1913 tarihli *Erkek Portresi* illüstrasyonu (Resim 2.36) ve yine A.

Kruçyonih'in 1913 tarihli *Polujivoy* kitabında *Rayonist Portre* illüstrasyonu (Resim 2.37) Larionov'un resimlerinde yayılan ışık motifinin en güçlü örnekleri olarak kabul edilmektedir.



Resim 2.35: Mihail Larionov, *Golova byka (Boğa Başı)*, 1913, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.



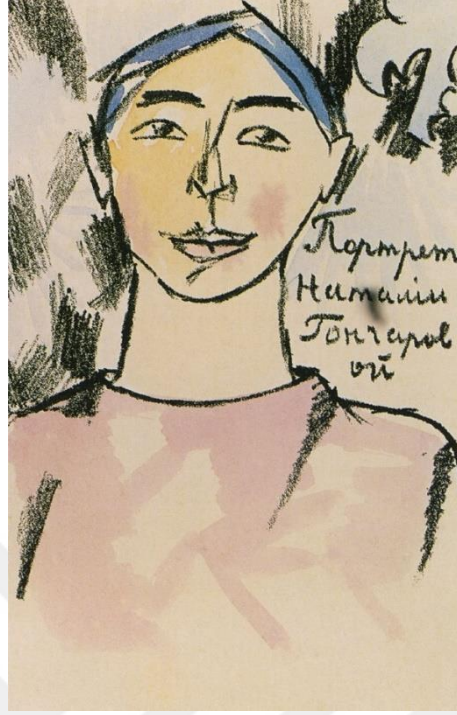
Resim 2.36: Mihail Larionov, *Luçist portret (Rayonist portre)*, 1913, A. Kruçyonih'in *Pomada* kitabı, illüstrasyon, Modern Sanat Müzesi, New York.



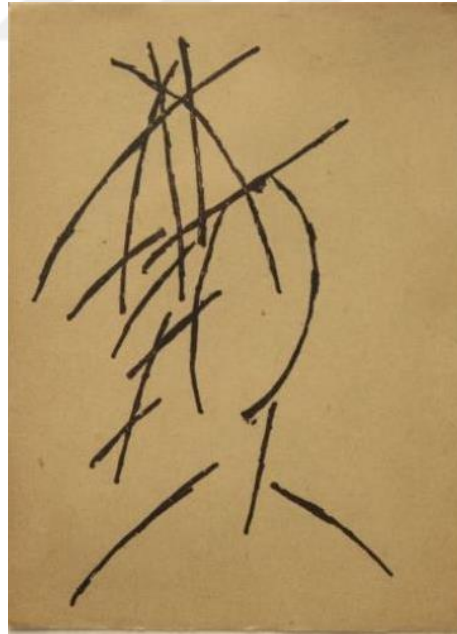
Resim 2.37: Mihail Larionov, *Luçist portret (Rayonist portre)*, 1913, A. Kruçyonih'in *Pomada* kitabı, illüstrasyon, Modern Sanat Müzesi, New York.

Larionov'un rayonist portrelerinde, yine dönemin *gözle görülebilenin ötesini somutlaştırma* motifi olarak da nitelendirilebilecek, açık ve geçirgen bir insan vücudu anlayışı olduğu söylenebilir. 1912 tarihli *Portret Gonçarovoy (Natalya Gonçarova'nın Portresi)* ve A Kruçyonih'in *Pomada* kitabında 1913 tarihli *Şapkalı Kadın* isimli

illüstrasyonu (Resim 2.38 ve 2.39) Larionov'un resimlerinde insan anatomisine getirdiği bu yeniliğe örnek resimler olarak kabul verilebilir.



Resim 2.38: . Mihail Larionov, *Portret Gonçarovoy (Gonçarova Portresi)*, 1912, A. Kruçyonih'in mektupları, Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 2.39. Mihail Larionov, *Woman in a Hat (Şapkalı Kadın)*, 1913, A. Kruçyonih'in Pomada kitabı, illüstrasyon, Modern Sanat Müzesi, New York

Larionov'un eserlerinde görülen ve yeni bir antropoloji olarak da nitelendirilebilecek bu farklılıklar, maddi dünyanın geçirgen olmayan sınırlarının ortadan kalktığı ve

radyant madde ve enerjinin ortaya çıktığı zamanlarda gerçekleşmektedir, dolayısıyla Larionov'un bu yeni antropoloji algısının XX. yüzyıl insanının bilimsel ve felsefi fikirlerinin kesişiminin bir ürünü olarak meydana geldiği öne sürülebilir. Örneğin William Crooks *radyant madde* ile kapıları açılan gerçekliğin bu yeni biçimi hakkında şunları yazmaktadır: “madde ve gücün karıştığı sınırlara, bilinen ve bilinmeyen arasındaki gölgelere dokunduk” (Crooks, 1889, s. 25).

Radyasyon ikonografisine ek olarak Larionov'un Rayonizminin başka bir motifi olarak renklerden bahsedilebilir. Albert de Rochas, *L'exteriorisation de la sensibilité* adlı kitabında, çeşitli araştırmacıların deneylerine dayanarak şunları söylemektedir: “vücudun farklı kısımları farklı renklere sahiptir... sağ eller mavimsi bir ışıkla parlar, sol eller koyu kırmızıdır”; “insan vücudunun sağ tarafı genel bir mavi tonuna sahiptir. Gözler, kulaklar, burun delikleri ve dudaklar ışınlandığında aynı rengi verir... Vücudun sol tarafı duyu organları yoluyla kırmızı bir radyasyon yayar” (Rochas, 1915). Bu kutupsal kırmızı ve mavi bölümler, Larionov'un Rayonist eserlerinde de görülebilir ve bu eserler araştırmacıların deneylerinde de bahsedilen sağ-sol kuralını takip etmektedir.

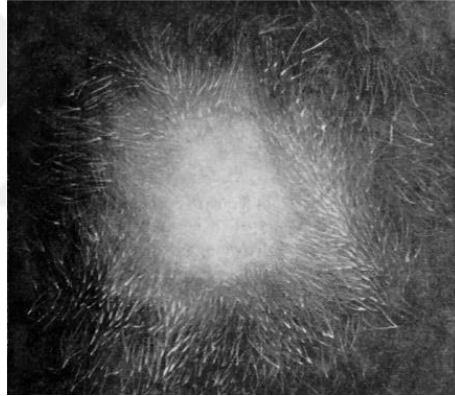
Tüm bunlara ek olarak, yüzyılın başında ortaya çıkan radyant madde veya radyant enerji genellikle elektrikle doğrudan bağlantılıdır. Bu durum ise Larionov ve Gonçarova'nın resimlerinin ikonografisinin bir başka yönü olarak öne çıkmaktadır.

Rusya'da, bu alandaki en ünlü araştırmacı olarak kabul edilen ve *elektrografiyi*³³ tasarlayan Yakov Nardkeviç-Yodko'nun fotoğrafları o zamanlar yalnızca Rusya'da değil, Avrupa'da da iyi bilinmekteydi (Bobrinskaya, 2018b, s. 275). Çalışmaları genellikle fotoğraf sergilerinde ve halka açık konferanslarda gösterilmiş hem bilimsel dergilerde hem de *Neva* gibi popüler dergilerde yayınlanmıştı. Nardkeviç-Yodko, kamera kullanarak yapılan elektrik deşarjlarının görüntülerini, insan vücudundan çıkan «elektrik akımlarının mikrografik izleri» olarak kabul etmekte, burada elektriğin kendisinin, «illüstratör rolünü oynadığını, parçacıkları (veya maddenin küçük atomlarını) belirli bir sırayla dağıtmaya zorladığını» söylemekteydi (Kiselev, 2007, s. 303).

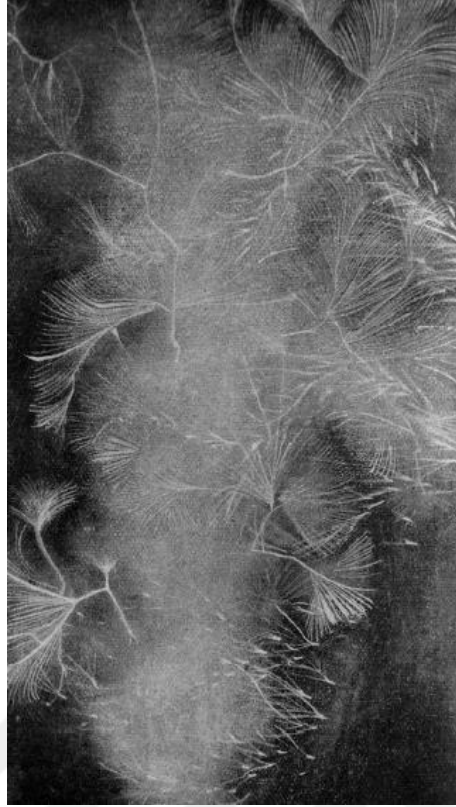
1899 yılında ise Messira Pogorelskiy, “Elektrofotosfenler ve energografi” adlı makalesinde, insan vücudunun elektrik radyasyonunu kaydetmek için kendi sistemini tasarlamış ve *energogram (enerjogram)* olarak adlandırmıştır (Bobrinskaya, 2018b, s.

³³ Elektrografi, bir elektrik alanının etkisi altında yaşayan bir organizma tarafından verilen enerjiyi kaydetme yöntemidir.

275). Enerjografi alfabeti hem kendi imgelerine hem de Nardkevi-Yodko'nun imgelerine dayanmaktaydı (Pogorelskiy, 1899). Ağaç benzeri formlar, ışık kümeleri ve birçok enerjogramdaki düz veya zikzak ışınları, görünmeyenler, soyutlamalar veya sıra dışı manzaralar olarak değerlendirilmekteydi. Larionov ve Gonçarova'nın Rayonist manzaraları, bu görüntülerin bazı motif ve kompozisyon ilkelerini, ışınlarını ya da salkımlara benzeyen ışık kümelerini andırmaktadır. Örneğin Natalya Gonçarova'nın 1913 tarihli *Elektriçeskaya lyustra (Elektrikli Avize)* resmi (Resim 2.42), 1912-1913 tarihli *More (Deniz) tablosu* (Resim 3.16) ile Mihail Larionov'un 1913 tarihli *Rayonist Manzara* tablosu ve 1912-1913 tarihli *Rayonist Kompozisyon* tablosunun M. Pogorelskiy'nin ve Ya. Nardkeviç-Yodko'nun kitaplarında kuramlarını betimlemek için kullandıkları ve Bobrinskaya'nın makalesinde (2018) yer verdiği görsellerle (Resim 2.40 ve 2.41) benzerlikleri göze çarpmaktadır. Enerjogramlar gibi, Rayonist eserlerin de gözün göremediği dünyanın enerjik katmanlarını yakaladığı söylenebilir.



Resim 2.40: Messira Pogorelskiy, *Elektrofotosfemi i energografiya kak dokazatel'stvo fiziologicheskoy polyarnoy energii ili tak nazımaevogo jivotnogo magnetizma* kitabından, illüstrasyon, 1899, Sankt Peterburg.



Resim 2.41: Yakov Nardkeviç-Yodko, *Statik elektriğin deşarjı*, fotoğraf, yaklaşık 1896.



Resim 2.42: Natalya Gonçarova, *Elektriçeskaya lyustra (Elektrikli Avize)*, 1913, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.

2.4.4. Spiritüalizm ve tinin materyalizasyonu

“Ruh” anlamına gelen Latince *spiritus* kelimesinden türeyen Spiritüalizm, felsefede *tinselcilik*, yani ruhun öncelenmesi anlayışından farklı olarak, XIX. yüzyılda ortaya çıkan ve *Neo-spiritüalizm* olarak da adlandırılan, *ruhlarla irtibata geçme* savına dayanmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında Rus İmparatorluğu'ndaki *transandantal*³⁴ kavramına yani *aşknlık* kavramına olan yaygın hayranlığın kökenleri, yaklaşık yarım yüzyıl öncesine, Spiritüalizmin Rusya'da ilk çıkışını yaptığı 1850'lere kadar uzanmaktadır (Mannherz, 2020, s. 21). Başlangıçta Spiritüalistler, yüksek eğitilmiş ve sosyal olarak ayrıcalıklı insanlardan oluşan küçük ve özel bir gruptan oluşmaktayken, yüzyılın sonuna gelindiğinde bu grup önemli ölçüde genişlemiştir. Bu genişleme maneviyatçı uygulama ve düşüncenin karakterini de değiştirmiştir. Rusya'daki Spiritüalizmin başlangıcından, popülerleşmesinin ilk aşamalarına kadar olan tarihi ve bilimsel düşüncenin ve aristokratik sosyallik biçimlerinin gelişimi için önemi, bu bölümün merkezinde yer almaktadır.

Spiritüalizm, Rusya'ya Batı Avrupa üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'nden gelmiştir. Modern Spiritüalizmin başlangıcı, iki genç kız Kate ve Margaret Fox'un, New York'un kuzeyinde Hydesville'deki evlerinde diğer dünyadan geldiğini iddia ettikleri sesler duydukları 31 Mart 1848 tarihi olarak kabul edilmektedir (Mannherz, 2020, s. 21). Kısa süre sonra bahsi geçen kızların iddia edilen sesle ve ruhla iletişim kurmalarının ardından bu haber gazeteler aracılığıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin diğer tüm bölgelerine de hızla yayılmıştır. Ardından birçokları tarafından bu olayın örnek alınmasıyla veya taklit edilmesiyle ve ölümlerle iletişim kurmaya veya kurmaya çalışılmaya başlanmasıyla birlikte *Spiritüel seans* ritüeli ortaya çıkmıştır. Bu seanslar, katılımcıların karanlık odalarda toplandıkları ve bir ortamın sinir duyarlılığının yardımıyla doğaüstü olayları beklediği toplantılar olarak gerçekleşmekteydi (Hardiman L., 2017).

Amerikan Spiritüalizmi kısa sürede Avrupa'ya yayılmış, uzun süre İngiltere'nin ev sahipliğinde gelişimini sürdürmüştür. İngiliz medyumlar ve Spiritüalistler seanslar ve fenomenleri hakkındaki bilimsel çalışmalarıyla ünlenmiştir. Ruslar da dahil olmak üzere birçok kıta Avrupalısı, İngiliz derneklerinin üyeliklerine kabul edilmekten gurur duymaktaydılar. Ruhlarla iletişime ek olarak *reenkarnasyon* ile ilgili teorileri detaylandıran Kardec'in³⁵ önderliğinde Fransa'da da daha mistik bir Spiritüalizm zinciri gelişmekteydi (Mannherz, 2020, s. 21-22). Hem İngiliz hem de Fransız Spiritüalizmi, Rusya'da destekçiler bulmuştur.

³⁴ Transandantal, felsefede özellikle dini düşünce akımları arasında bir düşünce biçimi olarak belirmiş ve bilinen dünyanın dışında var olan tanrısal gücün dünya üzerindeki etkisinin ifadesinde çokça kullanılmıştır. Bir diğer ifadeyle aşkın düşünce; dünyaya bir nevi dünya dışından bakabilme yetisi olarak da düşünülebilir.

³⁵ Allan Kardec takma adıyla bilinen Fransız Hippolyte Rivail, Deneysel Spiritüalizmin kurucusudur.

Rusya’da Spiritüalizm, 1850’lerde (*arkadaş meclisi*)³⁶ konuşmalarının konusu haline geldi. Avukat Anatoliy Fedoroviç Koni anılarında, loto oyunuyla birlikte bu ruh çağırma seanslarının ne kadar “popüler bir eğlence” haline geldiğini anlatmaktadır. Ancak Spiritüalizmin Rusya’da ortaya çıkışı tam olarak 1852 yılına tarihlendirilmektedir (Kratkiy oçerk, 1887, Mannherz, 2020). Ünlü medyum Daniel Dunglas Home’un imparatorluğu ziyaret ettiği 1858 yılında ise hızlı bir gelişme daha kaydetmiştir.³⁷ Home ve ortaya çıkardığı Spiritüalist fenomen, Aleksandr Nikolayeviç Aksakov ve Aleksandr Mihayloviç Butlerov gibi hevesli destekçiler bulmuştur.

Geç İmparatorluk Rusya’sında Okültizm, Spiritüalist seansları içeren, matematik, x-ışınları ve ışık dalgaları ile ilgili yarı bilimsel teoriler; hipnoz; meditasyon egzersizleri; teozofik tartışma grupları; telepati; kehanet; perhizler; dualar; jimnastik programları; ve perili evler gibi doğaüstü olaylarla ilgili araştırmalar gibi bir dizi teori, inanç ve uygulamadan oluşmaktaydı (Efron, 1916, Mannherz, 2020). Dönemin metinlerine bakıldığında Okült kavramı, rasyonel anlayışı, daha yüksek duygusal gerçekliğin keşfiyle birleştiren olumlu çağırışına sahip bir kelime olarak kullanılmaktaydı.

Çok çeşitli ve farklı uygulamalar olmasına rağmen, bunlar aynı zamanda bir dizi ana endişeyi paylaştıkları için temelde bir birlik oluşturmuştur. Sözgelimi, gerçekliğin gizli ve daha büyük bir boyutuyla etkileşime girmek ve bu boyutu incelemek tüm Okültistlerin ortak amacıydı (Mannherz, 2020, s. 5-6).

Ancak Spiritüalistler ve karşıtları matematiğin seans fenomenlerini açıklayıp açıklayamayacağı konusundaki tartışmalarını çözememişlerdir. 1878-1879’dan sonra ise ağır eleştiriler azaldıkça, halkın ruhlara ve dördüncü boyuta ve geometri ve fizik ile olan ilişkisine ilgisi azalmış, ancak tamamen kaybolmamıştır. Geometrik gelişmelerin fiziksel alan ve manevi fenomenlerle ilişkisi hakkındaki spekülasyonlar verimli bir kültürel zemine dönüşmüş, Neo-Kantçı Aleksandr Vvedenskiy gibi filozoflar Lobaçevski’nin *öklid dışı*³⁸ geometrisi ve fiziksel uzay ilişkisini tartışırken, Pavel Florenski ve Pyotr Demianoviç Uspenskiy dördüncü boyutu mistik alemle

³⁶ Rus salonlarının veya (arkadaş) meclislerinin tarihi, I. Petro tarafından çıkarılan bir imparatorluk ukuzu ile (emri ile) *assembly* yani *meclisleri* yarattığı 1718 yılına kadar uzanmaktadır. Bu meclisler her cinsiyetten üyelerin yemek yediği, içtiği, sigara içtiği, oyun oynadığı ve hoş sohbetler yaptığı özel evlerde yapılacak düzenli toplantılar olarak düşülebilir. Konserler, maskeli balolar, ziyafetler ve edebi okumalar için de kullanılan bu meclisler kısa sürede asil yaşamın önemli bir özelliği haline gelmiştir (Mannherz, 2020, s. 35-36).

³⁷ Home, İskoçya’da doğmuş, New England’da büyümüştür. Çar’ın torunu Aleksandra Kroll ile Roma’da tanışıp evlenmiş ve evlilik sebebiyle Rusya’ya gelmiş, yaklaşık bir yıl Rusya’da kalmıştır. Home, Çar II. Aleksandr da dahil olmak üzere, yüksek aristokrasinin seçkin üyelerinin katıldığı çok sayıda seans düzenlemiştir.

³⁸ Öklid varsayımlarına dayanmayan, Öklitçi olmayan.

ilişkilendiren felsefeler geliştirmişlerdir (Mannherz, 2020, 60-63). Ardından dördüncü boyut da kentsel kitle kültüründe bir konu haline gelmiştir. Örneğin Tolstoy, dördüncü boyutun mucidi olan Zöllner'i, *Plody prosveşçeniya (Aydınlanmanın Meyveleri)* adlı popüler oyununda sahnede hicvetmiştir. 1901 yılında *Novosti i birjevaya gazeta (Haber ve Borsa Gazetesi)* gazetesi "Spiritüalizm ile ne kadar alay etsek de Spiritüalizmde bazı gerçeklerin bulunabileceği şüphesizdir. Bizi çevreleyen [dünya] gerçek dünyanın sadece bir parçasıdır. [...] Dünyanın nesnelere bir tür dördüncü boyuta sahip olduğu tespit edilmiştir" diye yazmıştır.

Ancak bu gelişmelerin, yani öklid dışı ve yüksek boyutlu geometrinin yaygınlaşmasının en kalıcı etkisi ise edebiyatta ve sanatta yatmaktaydı. Mihail Larionov, Natalya Gonçarova ve Kazimir Maleviç gibi ressamın eserlerinde dördüncü boyuta atıflar yapmış ve böylece daha yüksek bir bilinç biçimi geliştirmeye çalışmışlardır. Perspektifi yok ederek, örneğin nesnelere aynı anda her taraftan tasvir etmişler veya dördüncü boyutu zamana bağlayarak ve farklı anlardaki nesnelere tek bir resim düzleminde göstererek, bu sanatçılar, üç boyutlu dünyanın insanın "eksik vizyonunun ve psikişik aygıtının" bir ürünü olduğunu savunan Spiritüalist düşünce felsefesini benimsemişlerdir (Henderson, 1983, s. 182). Bu düşünceden kaynaklanan resimler, gerçekçi görünüşlerin güvenilir biçimlerinin parçalanmasının canlı örnekleri olarak gösterilebilir.

Yirminci yüzyılın başında yaşanan bilimsel gelişmelerin yanı sıra felsefi değişimler ve Spiritüalizm etkisindeki düşüncelerin yansımaları özellikle de Rayonist eserlerde çokça ortaya çıkmaktadır. Larionov'un Rayonizmi ve Rayonist eserleri sadece bu çeşitli bilimsel kaynakları içermez, aynı zamanda onları radyasyon mitolojisinin ve bilimsel ile felsefi araştırmanın bir ürünü, bir başlangıç noktası olarak alır ve sanatsal yapısında sentezler. Bununla birlikte, bu kaynaklar Larionov'un resimsel kavramının oluştuğu bağlamı anlamamızı sağlar. Larionov'un 1950'lerde yazılmış geç metinlerinden birinde açıkladığı şekliyle:

"Bu tür formların sonsuz miktarları vardır... Diyelim ki bir ev, bir duvar ve bir bahçe arasında gökyüzü denilen boş bir hava parçası var. Bulutsuz, hiçbir şey. Sanatçı, bu alanda belirli bir formu hayal eder ve onu bahçe, ev veya duvarla hiçbir ilgisi olmayan bir form olan kağıt veya tuval üzerine tasvir eder. Sanatçı, bu alanda, kendisi tarafından bilinen ve bilinmeyen, gelen çeşitli nesnelere sonsuz sayıda ışınının olduğunu tahmin eder... kozmik uzay gibi. Tüm bu alanın bizim için bilinmeyen formlarla dolu

olduğunu tahmin eder... Sanatçının sadece bunu yapmak istemesi gerekir ve sonsuz uzaydan istediğini (form) alabilir. Bu formlar rayonisttir” (Larionov, 2003, s. 102).

Bu sözlerinde Larionov’a göre sanatçı, *ruhun materyalizasyonunun* gerçekleştiği bir tür medyumdur. Bir medyum gibi, sanatçı da görünmez olanla temas kurar, gözle görülmeyen formları görür ve onlara resimde maddesel bir varlık verir. Bir rayonist resim, görünmez ışınları yakalamayı sağlayan ışığa duyarlı bir plaka ile karşılaştırılabilir (Bobrinskaya, 2018b). Larionov’un bu görünmez formların etrafındaki varoluş tanımının ise popüler bir *fin-de-siècle* kavramına da işaret ettiği söylenebilir.

Sanatçı figürüyle olan bağlantısı Rayonizm sanat hareketinin teorisinin bir diğer kaydeder yönüdür. Larionov’un sözlerinden hareketle, Rayonist resim sadece forma ve cisimden yayılan ışınlarla dair görüntüler elde etmemekte, aynı zamanda cismin etrafındaki ışınların, sanatçının yayılan düşünceleriyle bir etkileşimi sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kısaca Rayonist resimler, radyant düşüncelerin ve görünmez radyant formlarının kesişiminden doğmaktadır. Yani ışık, radyo ve diğer şeylerin yaydığı ışınlar gibi insan düşüncesi de radyasyonun bir şeklidir Larionov’a göre. Rayonizm ise bu “felsefi alanın, fiziksel alana tamamen aktarılmasını” konu almaktadır. İlya Zdaneviç, Eli Eganbyuri mahlasıyla yazdığı Larionov ve Gonçarova hakkındaki kitabında Rayonizm’in bu yönüne çokça dikkat çekmektedir: “Rayonizm, sadece dışarıdan yayılan değil, aynı zamanda içsel ve manevi olanı da hesaba katmasıyla zenginleştirilmişti” (Eganbyuri, 1913, s. 115). Böylece Rayonizm teorisinin esasında bir algı teorisine dayandığı söylenebilir çünkü sanatçının bir görevinin olduğunu, ışık ışınlarının kesişiminin yarattığı “somut olmayan uzamsal formları” tasvir etmesi gerektiğini savunmaktadır (Parton A. , 2011, s. 26).



3. BİR SANAT HAREKETİ OLARAK RAYONİZM

3.1.Rayonizme Dair



Resim 3.1: Mihail Larionov, *Steklo (Cam)*, 1912, Solomon R. Guggenheim Müzesi, Berlin.

Rayonizm, Rusçada *Luçizm*, Avrupa'da *Rayonism* veya *Rayism* olarak da tanınan, Mihail F. Larionov tarafından kurulan ve Rusya'da soyut sanatın gelişiminde ilk adımlardan birini temsil eden Rus sanat hareketidir. Larionov, 1912'de ilk Rayonist eserlerden biri olarak kabul edilen *Steklo (Cam)* isimli eserini (Resim 4.1.) sergilemiş (Bowl, 1976, s. 98) ve aynı yıl bu hareketin manifestosunu yazarak 1913 yılında yayınlamıştır (EK A) (Larionov M. F., *Luçizm*, 1913). Rusça *luç (ışın)* veya Fransızca *rayon (ışın)* kelimelerinden türeyen ve Kübizm, Fütürizm ile Orfizim'in bir sentezi olan bu yeni stili açıklayan Larionov, *Luçizm*'in "çeşitli nesnelere yansıyan ışınların

kesiřmesiyle elde edilen uzamsal formlarla ilgilendiđini” söylemektedir (Larionov M. F., Luçizm, 1913).

Mihail Larionov (Resim 4.1) ve Natalya Gonçarova'nın eserlerinde görünen ışın benzeri çizgiler (Resim 4.2.), Fütürist resimlerdeki kuvvet ve dinamizm çizgileriyle (Resim 4.3 ve 4.4) güçlü benzerlikler taşımaktadır. Rayonizm, Larionov ve Gonçarova'nın 1914 yılında Paris'e gitmesiyle etkisini yitirmiş olarak kabul edilir (Eganbyuri, 1913).



Resim 3.2: Natalya Gonçarova, *Luçistiye lilii* (Luçist Zambaklar), 1913, Perm Sanat Müzesi, Perm.



Resim 3.3: Natalya Gonçarova, *Velosipedist* (Bisikletçi), 1913, Rus Devlet Müzesi



Resim 3.4: Umberto Boccioni, *Dinamismo di un ciclista (Bir Bisikletçinin Dinamizmi)*, 1913, Gianni Mattioli Koleksiyonu.³⁹

Larionov'a göre resim "kendi kendine yeterlidir, kendi formları, rengi ve tonu vardır" (Larionov, 1913). "Luçizm, çeşitli nesnelere yansıyan ışınların kesişiminden ortaya çıkabilecek uzamsal⁴⁰ formları, sanatçının iradesiyle vurgulanan formları ifade eder" (Larionov, 1913). Dahası, Larionov, *Luçisty i Buduşçniki (Rayonistler ve Gelecekçiler)* manifestosunda (EK B) şunları yazmaktadır: "Resim kayıyor, zamansızlık ve mekansallık hissi veriyor – içinde dördüncü boyut olarak adlandırılabilir bir his var. Çünkü boya tabakasının uzunluğu, genişliği ve kalınlığı çevremizdeki dünyanın tek işaretleri – yine de, resimde ortaya çıkan duyular farklı bir düzendedir; bu şekilde resim, müziğe eşit olur, kendi özelliklerini yitirmeden."

V.V. Mayakovskiy, Rayonizmi İzlenimciliğin Kübik bir yorumu olarak yorumlarsa da Rayonizm, Rus sanat tarihinde tamamen nesnel olmama haline, yaratıcı eylemin çıkış noktasının geliştirilmesine ve resmin fizyoplastik yönergelerden özgürleşmesine yönelik ilk adım olarak kabul edilebilir. Rayonizmde dinamizm, renkli *ışılıklı* kütleler ve dokular aracılığıyla somutlaştırılmaktadır. Rayonizmde düzlem önemli bir yer tutmamakta, düz ve eşit olmaktan çıkmaktadır. Işık taşıyıcısı olarak ışın, resimlerde hareket etmektedir, dolayısıyla gerçeklikten farklı yeni bir *aşkın* gerçeklik yaratır ve nesnel gerçekliğin yerini öznel gerçeklik almaktadır, bu durum da izleyiciyi duyular üstü bir algının sınırlarına götürmektedir.

³⁹ Peggy Guggenheim Koleksiyonuna uzun vadeli ödünç verilmiştir.

⁴⁰ Uzamsal: Cisimlerin ve canlı varlıkların başta hacim ve ağırlık olmak üzere nicelikle ilgili tüm özelliklerine uzamsal denir.

Etkin yılları, 1910'lu yılların başları olarak değerlendirilen bu sanat hareketinin gelişimini anlamlandırabilmek için Larionov ve Gonçarova'nın sanat hayatlarından da bahsetmek gereği ortaya çıkmaktadır.

3.2.Dönemin Sanat Hareketlerinin Rayonizme Etkileri ve M. Larionov

Yüzyılın dönümünde, resim sanatında sanatçıların çalışmaları görünür dünyanın *duygusal-bütünsel algısının* özgürlük kazandığı yere doğru, yani analitik olarak ezici olan *olay örgüsü-tematik çerçevesinin* dışına doğru, ilerlemekteydi ve bu durum, geleneksel tür hiyerarşisi içindeki bireysel yeniden düzenlemelerle ilgili değil, aksine tüm dünya görüşü sisteminin değiştirilmesiyle ilgiliydi (Alenov, 2000, s. 247). 1910-1911 yılları, kurucularından ve üyelerinden biri olan Mihail Larionov'un da dahil olduğu "*Bubnoviy valet (Karo Valesi)*" adını verdiği yeni bir grubun sanatsal yaşamda ortaya çıkmasıyla önem kazanmaktaydı.

3.2.1. Bubnoviy valet (Karo Valesi) sanat grubu

1916 yılına kadar fiilen var olan bu topluluğun ana çekirdeği, Pyotr Konçalovskiy, İlya Maşkov, Aristark Lentulov, Aleksandr Kuprin, Robert Falk gibi sanatçılardan oluşmaktaydı. Dönemdaşları sayılan *Golubaya roza (Mavi Gül)*⁴¹ grubunda da görülen sembolizmin yanı sıra, tüzüğü, sergileri, makale koleksiyonları olan *Bubnoviy valet*, "XX. yüzyılın başında Rus sanatında belirgin bir trend oluşturmaktaydı" (Alenov, 2000, s. 282).

İzlenimcilik, *Bubnoviy valet* topluluğu için tüm modifikasyonlarıyla hem bir başlangıç noktası hem de resimsel bir yöntem olmuş ve sanat yaşamlarına başladıkları ilk günden itibaren önceki sanat anlayışlarına karşı tehditkar ve polemik dolu bir bakış açısına sahip olmuşlardır (Alenov, 2000, s. 282). *Mir isskustvo (Sanat Dünyası)*⁴²

⁴¹ *Golubaya roza (Mavi Gül)* adını 1907 yılında aynı isimli sergiden alan bu sanat topluluğunun çekirdeğini ressam Pavel Kuznetsov, Pyotr Utkin ve heykeltıraş Alexander Matveyev oluşturmaktaydı. Sanatçılar yerlisi oldukları Saratov şehrinde bir araya gelmişler ve Viktor Borisov-Musatov ve Mikhail Vrubel'in eserlerinden ilham almışlardır. Sembolizmin değerlerini takip eden sanatçıların eserleri mavimsi, pastel renklerle karakterizedir. Sanatçılar, yaratıcılığın amacını "aşkın olana duyulan arzu" olarak tanımlamışlar, eserlerinin müzikallığına ve hassasiyetine dikkat etmişlerdir (Goffman, 2000, s. 90-91).

⁴² *Mir iskusstvo (Sanat Dünyası)* hem sanat dergisinin hem de Kasım 1898'de Alexandre Benois, Konstantin Somov, Dmitry Filosofov, Léon Bakst ve Eugene Lansere'nin de dahil olduğu bir grup öğrenci tarafından kurulan sanat topluluğunun ismidir. Sankt-Peterburg'daki Stieglitz Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nde, Rus ve Fin Sanatçıları Sergisi'nin düzenlenmesi topluluğun başlangıcı olarak kabul edilmektedir. S. Diaghilev'in baş editörlük yaptığı dergi, 1899 yılında Eski *Peredvijniki* ekolünün

topluluğunun stilini ve *Golubaya roza* topluluğunun psikolojizmini reddetmekteydiler. Ülkede hakim olan bu *alacakaranlık*⁴³ döneminden duyulan memnuniyetsizlik, sanatta belli belirsiz her şeye yayılmış durumdaydı ve *Bubnoviy valet* sanatçıları, mistik olmayan ve psikolojik olmayan bir resim anlayışı arayışındalardı. Sanatlarının temel ilkesi olarak uzamsallığa karşı konuları ve nesnellik iddiasını belirlemişlerdir, bu nedenle eserlerinde ilk etapta öne çıkan *nesnelere resmi* yani natürmort eserler olmuş ve eserlerinde genellikle parlak bir palet ve güçlü renk kontrastları tercih etmişlerdir (Alenov, 2000, s. 285).

Larionov'un çalışmalarında, *Bubnoviy valet* sanatının arkaik ve ilkel eğilimi, profesyonel sanatın sembolik tarzı, folklorik öğeler ve çocuk çizimlerinin özümsemesiyle de sanatçının stilinin gelişimini sağlamıştır (Alenov, 2000, s. 288).

1910'lardaki sanatçıların çoğunun aksine, Larionov, resimdeki anlatı hikayesini terk etmeden sürekli olarak *tür* motifini savunmaktadır. Ancak Larionov türlerindeki yaşam, taşra sokaklarına, kafelere, kuaförlere, asker kışlarına özel bir ilkel yaşamıdır ve buna örnek olarak 1911 tarihli *Otdihayusiy soldat (Dinlenen Asker)* tablosu (Resim 3.5) verilebilir (Alenov, 2000, s. 288). Kırmızı yanaklarıyla oldukça sağlıklı gözükken bir gencin uzanmış, düşüncelere dalmış hali resmedilmiştir. Aynı zamanda bu uzanan figürün ayaklarının dans ediyormuş gibi resmedildiği bu tabloyu Sarabyanov "şüphesiz bir çocuğun resminden ilham almış, her şey, hepsi şimdi ve aynı anda çizilmiş gibi" diye tanımlamaktadır (Alenov, 2000, s. 288). *Dinlenen asker* figürünün tablodaki büyük ölçeği de bu tablodaki dikkat çekici unsurlardan biridir ve bu durumun da dinlenişin süresinin uzunluğuna bir atıfta bulunduğu söylenebilir.

Eserlerinden de Larionov'un fikirleriyle yakın olduğunu anlaşılan hayat arkadaşı Natalya Gonçarova'nın 1910 tarihli *Mit'ye holsta (Tuvali Yıkamak)* adlı resminde (Resim 3.6), dönemde popüler olan kırsal manzara fonunda, ağır ayaklı ve kısa boylu iki kadın figürü tasviri öne çıkmaktadır ve bu resim de çocuk çizimlerine

sanatsal standartlarını eleştirmeyi ve sanatsal bireycilik ile Art Nouveau'nün diğer ilkelerini teşvik etmeyi amaçlamıştır. Sanat hareketinin teorisine dair beyanları derginin N1/2 ve N3/4'ünde yayınlanan "Zor Sorular", "Hayal Bozulmamız", "Kalıcı Mücadele", "Güzelliğin Peşinde" ve "Sanatsal Takdirin Temelleri" makalelerinde belirtilmiştir. Mir iskustvo, kendilerinden önceki İngiliz Pre-Raphaelites gibi, modern sanayi toplumunun anti-estetik doğasından iğrenmişler ve tüm Neo-Romantik Rus sanatçıları sanatta Pozitivizmle mücadele bayrağı altında birleştirmeye çalışmışlardır. Yine kendilerinden önceki Romantikler gibi, *miriskusniki* yani *sanat dünyacılar* da önceki dönemlerin sanatının, özellikle geleneksel halk sanatının ve XVIII. yüzyıl Rokokosu'nun anlaşılmasını ve korunmasını teşvik etmişlerdir. Antoine Watteau muhtemelen en çok hayran oldukları sanatçıdır. (İlyina, Fomina, 2018, s. 238).

⁴³ Dönemi tanımlamak için kullanılan kavram, *smureçnaya epoha*, Sarabyanov'un tanımı.

benzerlik konusunda bir örnek olarak verilebilir, çünkü bilinen tanıdık olan nesnelere ve durumların bir sempati ile resmedilmesi çocuk çizimlerini anımsatmaktadır.

Bubnoviy valet grubundaki isyan duygusunun Mihail Larionov'u etkilediği düşünülmektedir çünkü 1911 yılında topluluktan ayrılarak *Osliny hvost* (*Eşek kuyruğu*) ve *Mişen'* (*Hedef*) isimli toplulukları kurmuştur. Rayonizmin Larionov ve Gonçarova'nın bu dönemdeki eserlerinde ortaya çıkmaya başladığı kabul edilmektedir.

24 Mart 1913 tarihinde M.F. Larionov, Moskova'da "*Mişen'* (*Hedef*)" adlı sergiyi düzenlediğinde, sadece kendisinin ve N.S. Gonçarova'nın yaratıcı yeni sanat arayışlarını birleştirmekle kalmamış, M.V. Le Dantu, K.S. Maleviç, M.Z. Çagal, A.V. Şevçenko gibi sanatçıların (ve diğer bazı sanatçıların) kişisel gelişiminin bir tür ara toplamını da gözler önüne sermiştir (Pospelov, 1990) Neo-primitivizm burada yeni eğilimlerle yani Rayonizm ve Kübo-fütürizm ile bir araya gelmiştir.



Resim 3.5: Mihail Larionov, *Otdihayuşiy soldat (Dinlenen Asker)*, 1911, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 3.6: Natalya Gonçarova, *Mıt'ye holsta (Tuvali Yıkamak)*, 1910, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova

3.2.2. Osliny hvost (Eşek Kuyruğu) sanat topluluğu

Bubnoviy valet Rayonizmi hazırlayan koşulları görmek bakımından önemli olsa da Rayonizm'in ilk ortaya çıkışı *Osliny hvost* ile olmuştur. 1911-1912 yıllarında Larionov ve Gonçarova tarafından kurulan ve 11 Mart 1912'de açılan aynı isimde bir sergi ile adını duyuran bu sanat topluluğu, uzun sürecek bir sanatsal birliktelik oluşturmamışlar da sergilerinin Rus avangart sanatının gelişimi için önemi büyük olmuştur (Flaker, 2000).

Larionov'un, Rayonizm teorisini ortaya çıkarmasında etkisi olan bir başka sanatçının ise Mihail Vrubel olduğu düşünülmektedir. Mihail Vrubel'in 1890'larda ve 1900'lerde eserlerinin çoğunda (Resim 3.7) tercih ettiği kırık doku birçok genç Rus sanatçının hayran olduğu bir teknik olarak değerlendirilmekteydi (Bowl, 1976, s. 93). Buna ek olarak, M. Vrubel'in, Nikolay Prakhov (1958) *Stranitsy proşlogo (Geçmişin Sayfaları)* kitabında geçen şu ifadesine bakarak, yine M. Vrubel'in görsel gerçeklik teorisinin, Larionov'un teorisine oldukça yakın olduğunu söylemek mümkündür:

“Sanatçıların normalde bir formun sınırlarını fiilen betimledikleri konturlar aslında mevcut değildir Bunlar yalnızca nesneye düşen ve yüzeyinden farklı açılardan yansıyan ışınların etkileşiminden oluşan optik bir yanılsamadır. Bu noktada ‘tamamlayıcı bir renk’ elde edersiniz: temel, yerel rengin tamamlayıcısı...” (Bowl, 1976, s. 93).

N. Gonçarova da M. Larionov'un bu radyasyon ve yayılıma olan ilgisini paylaşmış ve 1913 yılında tek kişilik sergisinde, kendisine yakın bir sanatçı olan Ivan Firsov tarafından formüle edilen "şeffaflık teorisine" de dayanan birkaç eser sunmuştur (Bowlt, 1976, s. 93).



Resim 3.7: Mihail Vrubel, *Demon (sidyaşçıy) (Oturan) İblis*, 1890, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.

Larionov'un kişisel bir özelliği olan itaatten hoşlanmamasının onun en sonunda kendi sanat akımını kurmasında etkili olduğunu düşünülmektedir (Parton A. , 2011, s. 26). Rayonizm, Fransız Kübizm ve İtalyan Fütürizmi ile belirli özellikleri paylaşmasına rağmen, çağdaş sanat eleştirmenleri tarafından stili esasen yenilikçi bulunmuştur (Parton A. , 2011, s. 26). Örneğin V. Mak 1912'de *Golos Moskvi* Gazetesi'nde yayımlanan *Luçizm* başlıklı yazısında "Rayonist resim Moskova'da doğdu; bu, yurtdışından ithal edilen Fransız kübizminin ve İtalyan fütürizminin aksine tamamen evde yetiştirilen bir üründür" diye yazmıştır.

Rayonizmin gelişimi iki aşamada değerlendirilir. Bunlardan ilki *realistişeskiy luçizm* (*gerçekçi rayonizm*) yani Larionov'un *Steklo (Cam)*, *Luçistaya kolbasa i skumbriya* (*Luçist Salam ve Uskumru*) resmi (Resim 3.8), ve *Portret duraka (Bir Aptalın Portesi)* resmi (Resim 3.9) ve *Plyaj (Plaj)* (Resim 3.10) isimli eserlerini verdiği 1912 yılı dönemi olarak kabul edilir. Bu eserlerinde resim yüzeyinin parçalandığı, kırıldığı izlenimini (Resim 3.11) vermektedir. Ancak 1913 yılına gelindiğinde, Larionov'un Rayonizm teorisinin ve uygulaması hızlı bir evrim geçirdiği değerlendirilir. *Pnevmo luçizm* (*Pnömorayonizm*) olarak adlandırdığı bu ikinci dönem eserlerinde Larionov, ya nesnel dünyanın temsilini terk etmiş ya *Plyaj (Plaj)* isimli eserinde (Resim 3.9) olduğu gibi nesneyi ayırtmış ya da *Luçistaya konstruktsiya* (*Luçist*

Konstrüksiyon) eserinde (Resim 3.10) olduğu gibi tamamen çıkarmıştır (Parton A. , 2011, s. 26).



Resim 3.8: Mihail Larionov, *Luçistaya kolbasa i skumbriya (Luçist Salam ve Uskumru)*, 1912, Ludwig Müzesi



Resim 3.9: Mihail Larionov, *Portret duraka (Bir Aptalın Portesi)*, 1912



Resim 3.10: Mihail Larionov, *Plyaj (Plaj)*, 1911, Ludwig Müzesi



Resim 3.11: Mihail, Larionov, *Luçistaya konstruksiya (Luçist Konstrüksiyon,* 1912, Luçizm Manifestosu

Larionov'un lise yıllarından itibaren bilime duyduğu ilgi, sanat anlayışında kırılmaya ve ardından Rayonizm teorisini oluşturmasına neden olsa da Tatyana Loguine'in (1971) aktardığına göre *Rayonizm* terimini ilk kullanan Gonçarova'dır. (Bowl, 1976, s. 92). Larionov, Franz Marc ve İtalyan fütürist sanatçılar ile ve daha sonrasında Lyonel Feininger ile belirgin çapraz referanslara sahip olsa da Rusya'da özellikle fotoğraf ve sinematografiye olan ilginin artması, Larionov'un ışık ve dinamiklere dair ilgi duymasını sağlamıştır (Bowl, 1976, s. 93). Rayonizmin gelişiminde Gonçarova'nın rolü ise çok önemlidir. Larionov'un görüşlerini paylaşmış, manifestoları için illüstrasyonlar yapmış ve daha sonra bu yeni stilin olanaklarını yeniliklerle genişletmiştir.

3.3.Natalya Gonçarova ve Rayonizm Hareketinin Gelişimi

Rayonizm'in kurucusu Larionov olarak kabul edilse de en etkin uygulayıcılarından biri de Larionov'un hayat arkadaşı Natalya Sergeevna Gonçarova'dır. Natalya Gonçarova'nın sanat hayatı literatürde genellikle Rusya dönemi ve Fransa dönemi olmak üzere iki ana başlık altında incelenmektedir. Fransa'daki sanat hayatına dair çalışmalar ise çoğunlukla sanatçının tiyatro faaliyetlerini konu almaktadır. Avrupa'da tiyatro ile ünlenmiş olsa da yine bu dönemine ait tabloları da bulunmakta ve Rus sanatı için önem arz etmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Gonçarova'nın yükseliş gösteren soyut sanatla ilgilendiği bilinmektedir. Sanatçının geç dönemi olarak nitelendirilebilecek bu dönemini 1900'lü yılların başındaki avangart döneminden ayrı olarak düşünmek mümkün değildir.

Larionov'un maddeyi, nesneyi görüldüğü kadarıyla sınırlamayı reddeden 1913 tarihli manifestosunda "Luçizm ilk defa nesneden yoksun bir sanattan bahseder. Luçizm kurulu aydınlık bir alan anlamına gelmektedir" (Larionov, s. 96) dediği zamanlar, Gonçarova'nın da eserlerinde makineyi, kentleşmeyi konu alan Fütürizmden uzaklaştığı ve formun yeniden inşasına odaklanan Kübizmden farklılaştığı zamanlar olarak değerlendirilebilir.

Larionov'a göre sanatçı, kelimenin tam anlamıyla gördüklerini resmetmek istiyorsa, gördüklerinden yansıyan ve yayılan ışınları resmetmelidir, ancak kendi eserlerine bakıldığında kendisinin resmettiği veya yansıttığı nesneye dair keskin çizgileri olmadığı söylenebilir, örneğin *Luçistaya kolbasa i skumbriya (Luçist Salam ve Uskumru)* eserinde olduğu gibi, önemli olan kendi başına yeterli bir süje haline gelebiliyor olmasıdır. Yine Larionov'a göre Rayonizm resmin düzlemini, düzlemin durumunu ifade eder (cilalı - mat vb. ile bu durumlar arasındaki ilişkileri de ifade eder) ve bu da Larionov'a göre yeterli bir süje olabilmektedir. Gonçarova'ya göre ise resmin biçimsel nitelikleri, "resimsel planın bir tür yola çıkış noktası görevi gören motifine" ağır basmaktadır (Vakar, Mihienko, 2004, s. 232).



Resim 3.12: Natalya Gonçarova, *Luçistaya kompozitsiya (Rayonist kompozisyon)*, 1912, Tate Modern, Londra

Gonçarova'nın rayonist stildeki ilk çalışması olarak değerlendirilen 1912 tarihli *Luçistaya kompozitsiya (Rayonist kompozisyon)* tablosunda (Resim 3.12), kalın ışın çizgileri ve yoğun düzlemlerle kendi sanatında çok da tanıdık olmayan çizimlerden oluşmaktadır, ancak çok zaman geçmeden bu yaklaşımın ötesine geçerek daha zarif ve görsel olarak daha ilgi çekici olarak yorumlanabilecek bir stili benimsemiştir. Örneğin *Elektriçestvo (Elektrik)* isimli eserinde (Resim 3.13) Gonçarova daha şık çizgiler, daha açık formlar, daha narin ışın yayılmaları, yıldız patlamaları ile daha zengin bir optik resim alanı ve Parton'a göre "neredeyse koreografik bir kaliteye sahip ritmik bir kompozisyon oluşturan taranmış çizgili ızgaralar" kullanmıştır (Parton, 2015, s.27).



Resim 3.13: Natalya Gonçarova, *Elektriçestvo Elektrik*, 1913, Jon P.&Pamela J. Dorsey Koleksiyonu



Resim 3.14: Natalya Gonçarova, *Jyolty i zelyony les (Yeşil ve Sarı Orman)*, 1913, Staatsgalerie Stuttgart, Ştuttgart



Resim 3.15: Natalya Gonçarova, *Jyoltıy i zelyonyı les (Yeşil ve Sarı Orman)* tablosu eskizi, 1912, Profesör Stavrovski Koleksiyonu, New York



Resim 3.16: Natalya Gonçarova, 1913, *Luçizm. Sine-zelyonyı les (Rayonizm, mavi-yeşil orman)*, McCrory The Riklis Koleksiyonu

Bununla birlikte, tam ölçekli şövale resimlerinde, Gonçarova esas olarak orman temasına odaklanmış ve temayı *gerçekçi rayonizm* stiliyle birçok eserinde ele almıştır. Bu erken çalışmalar arasında *Jyoltıy i zelyonyı les (Yeşil ve Sarı Orman)* (Resim 3.14 ve 3.16), *Luçistıy les (Luçist Orman)* ve *(Kahverengi ve Sarı orman)* isimli eserleri de bulunmaktadır. Gonçarova'nın doğal yeşil, sarı ve mavi renk paletinden, analitik

kübizmi anımsatan neredeyse tek renkli bir palete geçişi dikkat çekmektedir (Resim 3.16). Sanatçı, *Luçizm. Sine-zelyony les (Rayonizm. Mavi-yeşil orman)* (Resim 3.15) ve *Rayist Perception in Brown and Orange (Kahverengi ve Turuncu Renkte Rayonist Algı)* gibi *pnömo-rayist* çalışmalarında nesnel olmayan bir hale gelene kadar soyutlamaya yani nesneyi soyut hale getirmeye doğru kademeli bir ilerleme sergilemektedir. Parton'a göre "böylece ormanı kesişen çizgilerden oluşan bir kargaşaya dönüştürmüş ve renk, çizgi, şekil ve dokunun ifade edici niteliklerini geleneksel mimetik işlevlerinden kurtarmıştır (Parton, 2015, s.27).

Manifestolar, "yalnızca resme özgü nitelikleri" ve dolayısıyla "resmin gerçek özgürlüğü ve kendi kurallarına göre kendi yaşamını" ifade eden bir sanatı savunmaktadırlar (Larionov, 1913). Rayonist olmayan *Konstrüksiyon* eserinde ise Gonçarova, Parton'a göre (2015) mimesisi tamamen terk etmiş ve yalnızca gözle görülebilen tamamen optik bir alan amaçlayarak geleneksel Rönesans resim alanını dikkate almamıştır. Rostislavov gibi çağdaş eleştirmenler, Gonçarova'nın hitap ettiği kimselere "gerçekçi ve fotoğrafik ölçütlerini" terk etmelerini tavsiye etmiştir, çünkü Gonçarova "özerk sanatın saf kaynaklarına doğru ilerliyordu – renk, biçim ve bunlarla bütünsel olarak ilişkili, kompozisyonlara" (Rostislavov, 1913, s. 55-56). Gonçarova giderek *saf soyut sanat ressamı* olarak adlandırılmaya başlanmış ve Rostislavov'un hakkında yazdığı gibi, renklerin, çizgilerin ve düzlemlerin şaşırtıcı becerilerinin ve sanatsal kombinasyonlarının, başarının tadını çıkardı." (Parton, 2015, s.27).

Gonçarova yalnızca o sırada pnömo-rayonist eserler vermekte olan Şevçenko gibi yakın çevresindeki erkek meslektaşları için değil, aynı zamanda süprematist ve konstrüktivist çalışmaları 'saf sanat' hakkında tartışmaları yeni boyutlara taşıyacak olan Rozanova ve Popova gibi kadın sanatçılar için de güçlü bir örnek teşkil etmekteydi (Parton, 2015, s. 28).

Rayonist eserler verdiği dönemdeki resminin evrimini Gonçarova şöyle anlatmaktadır: "Rayonist çalışmalarımın ilk dönemi teoriden tekniğe doğru ilerliyordu ve ifade üçüncü sırada yer alıyordu (bilinç dışında). İkinci dönemim ise teknikten ifadeye ve üçüncü sırada (neredeyse bilinç dışında) yer alan teoriye doğru gitmekteydi" (Iowleva, 2013). 1913 yılında ise artık Gonçarova'nın rayonist eğilimler gösteren resimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatçının rayonist kompozisyonlarında yalnızca yeni bir alan duygusu değil, aynı zamanda belki de fütürizmdekini de aşan bir dinamizm duygusu göze çarpmaktadır (Furman, 2014, s. 541). Sanatçının 1913 yılında yaptığı *More (Deniz)* bu dönemdeki en belirgin rayonist

özellikler taşıyan eseri (Resim 3.17) olarak örnek verilebilir. Çok renkli, parlak vurgular ve ince, keskin vuruşlar, şeffaflık hissine ve aynı zamanda su yüzeyinin titreşimine neden olmaktadır (Furman, 2014, s. 541). Rus şair Marina Tsvetayeva ise bu tablo için “denizlik, işte Gonçarova’nın denizden aldığı şey bu! deniz teması yok, ama ışık, ama renk, ama saflık...” demiştir (Kovalenko, 2001, s. 62). Bu sözlerden de çıkarılabileceği gibi Natalya Sergejevna’nın rayonizminin temelinde, Rayonizm sayesinde ortaya çıkan, ışık olarak rengin kullanılması, algının saflığı olarak ise ışığın kullanılması, tablonun motifi olarak ise deniz hissiyatının yansıtılması yatmaktadır denilebilir.



Resim 3.17: Resim Natalya Gonçarova, *More. Luçistaya kompozitsiya.* (Deniz. Rayonist Kompozisyon), 1913, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

Sanatçının eserlerine bakıldığında ilk yıllarındaki nesnesizlik sadece rayonizme indirgenemez. Örneğin 1913-1914 yıllarında *Pustota (Boşluk)* isimli bir fütürist tablosu da bulunmaktadır. Aynı zamanda eserlerindeki rayonist çizgiler 1910’larda bitmemekte, sonraki dönemlerinde de devam etmektedir. 1936’da New York Çağdaş Sanat müzesi Müdürü Alfred Barr tarafından *Cubism and Abstract Art (Kübizm ve Soyut Sanat)* sergisine Larionov ve Gonçarova’nın davet edilmelerinin ardından düşüncelerini anlattığı şiiri, Gonçarova’nın rayonizmi ve ışınların tasvirini ne kadar benimsediğinin bir kanıtı olarak gösterilebilir:

“Ne yazmak lazım? Nasıl konuşmak? Ve ne demek lazım.

<...>

Tasvir edilemez mi ışınlar

Nesnelerin radyasyonu,

Ve geçişleri —

Ve onların sanatçının zihnindeki karşılıklı geçişleri.

Nesnelerin kendi aralarındaki geçişleri. Işıkları ve renkleri.

Sanatçıdan bağımsız renkleri,

Aklından ve duygularından

Ve dramı aktarmak tuvale —

İzleyicinin zihnine ve kalbine

Bütün bu karmaşık zihnine, bir kelime ya da bir nesne söylemeden,

Ancak sadece bilgi ve hisleri konuşarak” (Gonçarova, 1995, s. 165).

Larionov’un görüşüne göre, dünyaya dair fiziksel yasaları bilmek, bu dünyanın *pitoresk*⁴⁴ bir analogunun yaratılmasında daha fazla netlik ve doğruluk sağlamaktadır.

1950’lerde Larionov, “ilk düşünceler ortaya çıktığında <...> rayonizm hakkında, ışının materyal olduğuna dair bile bir fikrim yoktu henüz <...> ışık hızında hareket eden ve aslında ışık olan çok küçük parçacıklar olduğuna dair” (Kovalenko, 2011, s. 103).

O. Furman bu dönemlerde Larionov ve Gonçarova’nın tarih 1910’ları gösterdiğinde çoktan Auguste Fresnel’in, boşlukta ışığın ulaştığı her bir noktanın sırasıyla yeni bir ışık kaynağı haline geldiği teorisine aşina olduklarını varsaymaktadır (Furman, 2014, s. 542). Gonçarova’nın 1914 tarihli *Elektriçeskaya lampa (Elektrik Lambası)* gibi elektrik resimleri Larionov’un, bilimsel ve sanatsal ışın ve ışımaya teorisinin bir uygulaması gibi de düşünülebilir. 1936’da yine A. Barr’a gönderdiği mektupta Larionov rayonizmde “ışığın kendi içinde materyalin başlangıcı olduğunu ve genel olarak her türlü yayılabilirliğe sahip olduğu anlamına geldiğini” yazmıştır (Kovalenko, 2011, s. 98).

Gonçarova’nın rayonist çalışmasını Larionov (1914) ise “izleyicinin ünlü dördüncü boyutu bir anlığına görebilmesinin bir yolu” olarak tanımlamaktadır (Larionov, 1914). Parton’a göre ise kullandığı renkler, onun “renklerin tuhaf bir sihirli niteliği vardır” yaklaşımının ayrılmaz bir parçasıdır (Parton, 2015, s. 28). Eserlerinde hüznü renklerle neşeli renklerle, tatlı armonilerle sakın renklerle bir arada bulunmaktadır. Gonçarova’ya göre “renkler zihniyeti etkiler, bir insanı yönlendirebilecekleri bir ruhsal durum veya ahlaki durum ile yakından bağlantılıdır ve aynı zamanda bir duyguyu bir atmosferi, bir çevreyi ifade ederler” (Gonçarova, 1979, s.12) Bu görüş, yalnızca Larionov’un değil, aynı zamanda ruhsal dönüşüm amaçları için rengin dışavurumcu niteliklerini kullanan Kandinsky’nin *Über das geistige in der Kunst*’ta

⁴⁴ Pitoresk: durumu, görünüşü bir tablo konusu olmaya değerlikte olan (görünüm).

yazdığı görüşünü de hatırlatmaktadır ve Parton'a göre, Gonçarova, Kandinsky düşüncesindeki gibi, rayonist eserlerini düşünmeye ve sanatının biçimsel özelliklerinden etkilenen benzer bir aşkınlık deneyiminden geçmeye davet etmektedir (Parton, 2015, s. 28).

Gonçarova, rayonist çalışmasının *aşkın* işlevinden açıkça bahsetmese de, eleştirmenler bahsetmiştir (Parton, 2015; Propert, 1921):

“Örneğin, orada bir yüzü tanımlayabileceğiniz özellik... Rayonist (bir eser) bunların hiçbirine sahip olmayacak. Onunki, gizemli dördüncü boyutun diğer üçünü altüst edecek şekilde ortaya çıktığı yeni bir dünya... Gözlerimizi görmek için eğitirsek, yeni bir dünyanın bizi bekliyor olması uyarıcı bir düşüncedir; bir Medyum gibi, bir rayonist doğudur, sonradan olunmaz. Her ne olursa olsun, eğitimsiz gözlerimizin önüne koydukları birçok güzellik için bu vizyoner çifte minnettar olmalı ve bizim de onlar gibi olabileceğimiz günü sabırla ve neşeyle beklemeliyiz” (Propert, 1921, s. 45).

Bunun yanı sıra Gonçarova'nın da Larionov kadar teosofiden etkilendiğini söylemek mümkündür. Gonçarova'nın bireyselliği reddetmesi, teosofistleri ve Uspenskiy'nin yazılarını hatırlatmaktadır. Parton (2015) şöyle özetlemektedir:

“*Maya* olarak da bilinen nesnel dünyanın çeşitliliğinin yalnızca *Brahma* olarak bilinen evrensel bir sürekliliğin geçici olarak materyalize olduğu Hindu görüşüne dayanmaktadır. Hinduizm'de yaşam, bir okyanus dalgası tarafından fırlatılan bir su damlası gibidir. Kısa bir süre için bireysel bir varoluşa sahip olur, ancak çok geçmeden geldiği okyanusa geri döner” (s.29).

Gonçarova'nın Rayonist orman tasvirlerinde maddi dünyanın bazı tarafları görünür olsa da aslında çoğunlukla bireyselliklerinden yoksunlardır, ışın çizgileri ve düzlemler aracılığıyla bir dengede bir araya getirilmiş oldukları söylenebilir ve böylece Parton'a göre de “her şeyin birliğini oluşturmuş olurlar” (Parton, 2015, s. 28).

Gonçarova'nın rayonist resimlerinin tekrarlanan tek konusunun doğa olmasının bir önemi de akıllara doğanın Budistler için bir tefekkür nesnesi olmasını, Şinto gibi *animist* dinler için bir ibadet yeri olduğu için Doğu mistisizminin merkezinde yer almasını, teosofi ve Avrupa mistik geleneklerinde de önemli bir rol oynamasını getirmektedir. Örneğin Uspenskiy, sıklıkla “fenomenal düzeyde yatıştırıcı bir taraf sunan *numenal* dünyanın bir örneği olan “ormanın ruhunu ve yaşam gücünü” tartışmaktadır (Parton, 2015). Bu nedenle Gonçarova'nın da maddi tezahüründe sunulan farklı görüntünün ötesinde, ruhsal olarak uyumlu bir dünya görüşünü keşfetmek için bir araç olarak doğayı seçtiği düşünülebilir. Parton'a göre ise

Gonçarova için doğal dünya, *au delà*⁴⁵ dünyasına açılan bir kapıdır ve bu konuda, Gonçarova'nın hayvan resimleri “maddi ve manevi dünyalar arasındaki arayüzde sıkışıp kalan Alman ressam Franz Marc ile yakın bir durumu paylaşmaktadır” (Parton, 2015, s. 29).

Gonçarova Rayonizm’inde yalnız orman değil, orkide ve zambak gibi egzotik çiçek temalarına da rastlanmaktadır. Süs fiskiyeleleriyle parklar ve bahçeler de Gonçarova'nın sıkça yer verdiği temalardandır. Gonçarova'nın rayonist döneminin en önemli resimlerinden biri kabul edilen *Luçisty fontan (Rayonist Çeşme)* resmi (Resim 3.18) için, Parton şunları yazmaktadır:

“Doğada sızrayan su damlacıkları çevredeki ortamın görünen katı biçimlerini kırdığı ve hatta bozduğu gibi algılandığı temel birliğin mükemmel bir örneğini sunmakta, ışığı kırarak bir gökkuşağı yaratıyor. Dünyanın sert ve hızlı sınırları gizleniyor ve suyun kükremesinin ortasında Gonçarova, formların iç içe geçtiği, birbirini paylaştığı ve dört boyutlu bir numenal gerçeklikte birbirine bağlandığı bir dünya tasarlıyor. Gonçarova sürekli ve canlı bir dönüşüm içinde bir dünyayı temsil ettiğinden, burada metafizik bir süreçten de bahsedilebilir. *Çeşme*, dünyayı ruhsal bir dönüşüm yeri olarak kabul etmekte ve bu nedenle Rönesans sanatının alegorik bahçelerini hatırlatan bir tür simya bahçesi işlevi görmektedir” (Parton, 2015, s. 29).

Sanatçının Rayonist döneminin iki diğer önemli eseri, *Rayonist Deniz* ve *Rayonist Akşam*, Rayonizm kuramı altında doğanın ve gözle görülebilen dünyanın nasıl değiştiğini gözlemlemek için önemlidir. Bu eserler eleştirmenlere göre Gonçarova'nın rayonist pratiğinin doruk noktasını temsil etmekte ve Gonçarova'yı savaşın arifesinde Avrupa'daki avangart pratiğin en ön saflarına taşımaktaydılar (Parton, 2015, s. 29).

⁴⁵ *Au delà*: öteki, öbür dünya.



Resim 3.18: Natalya Gonçarova, *Luçisty fontan (Rayonist Çeşme)* (ing. *Rayonist Garden:Park*), 1914, Sam ve Ayala Zacks Koleksiyonu, İsrail Müzesi, Jerusalem

Larionov'un sanatının geç dönemlerine dair pek fazla bilgi bulunmamakla birlikte 1940'larda sağlığının resim çizmesine izin vermediği bilinmektedir (Furman, 2014). Ancak 1930'lu yıllardan sonra Larionov'un teorilerinin Gonçarova resminde oldukça öne çıktığı söylenebilir. Gonçarova, ilk yıllarının aksine, resimlerini yalnızca renk ve ışık oyunuyla sınırlamamış, aynı zamanda ışımaları, insan gözünden bakışı hissettiren hareket halindeki bulutları, bulutların arasında bir gökkuşağını, gün batımlarını ve şafakları da resmetmiştir.

1958 yılında Gonçarova, dünyanın ilk yapay uydusunun tanıtılmasından sonra, uzaya ayrılmış bir seri yaratmış, serideki resimlerin çoğunu *Prostranstvo (Boşluk, Uzay)* olarak adlandırmıştır. Sıklıkla, dış etkenleri vurgulamış, mekansal derinlikten kaçınmıştır. Örneğin eserlerden birinde, sol kısım dikkat çeken siyah renkte yapılırken, kırmızı keskin bir daire tuval yüzeyine dikkati geri çekmektedir. *Uzak ve yakın, parlak ve karanlık* zıtlıklarının kozmik bir tuval yüzeyinde ışımakta olduğu düşünülebilir. Gonçarova bu tablosunda genelde olduğu gibi renkleri güçlü bir şekilde kullanmış ve uzayın rengini seyirciye hissettirmeye çalışmıştır. Işımların sonsuz renkli iplikler gibi resmedildiği söylenebilir. *Kozmos* yani *uzay* temasının, daha sonraları Gonçarova'yı zaman ve mekan, yaşam ve ölüm, biliş ve bilinçsizlik üzerine düşünmeye ittiği *Uzay Dizisi* üzerinde çalışırken yazdığı şu şiirden anlaşılabilir:

“Uzayın sınırı yoktur,
Başlangıç ve bitiş zamanı yoktur.
Bir ışındaki toz gibi
Panjurlardan geçen,
Dünyalar üzer
Belki de her birinin tozunda,
Güneşin batışıyla aydınlatılmış bir ışında
Hayat var, dünyadaki her şeyde olduğu gibi, Umut da,
Yarın sabah olacağını,
Aklın ve iradenin sınırı olmadığını,
Hayatın sonsuz olduğunu.
Ama ışığın ötesinde
Karanlıkta dönüyor
Sayısız toz parçası,
Ve uzayda sonsuz bir yerde gezegenler yüzüyor
Karanlıklar içinde buz gibi
Üzerlerinde hangi yaratıklar var?
Onların hayatı nasıl?
Sonun zamanı yok,
Uzayın sınırı yoktur,
Hayatın ölümü var mı?” (Kovalenko, 2001, s.252).

1950'lere gelindiğinde, Gonçarova'nın, Paris'teki sergilerde gördüğü çağdaşlarının soyut resimlerine dair, Larionov'a yazdığı mektupta N. De Stal'ın kişisel sergisine dair

“[Nicolas de] Stal’ın sergisiydi <...> Çok güzel ve güçlü şeyler var <...> Ama sadece çok cesur, karanlık ve büyükler...” diye yazmıştır (Furman, 2014, s. 545).

Daha sonraki yıllarda, Gonçarova’nın sanatında geometrik formların netliğine dayanan yeni bir estetik anlayışı göze çarpmaktadır. Mekansal yapıları, ilişkileri inceleyen bilim olan geometriye yakınlık, Gonçarova’nın eserlerindeki yeni eğilimleri tanımlamak için kullanılabilir. Sanatçı çiçekleri tasvir ettiği birçok eserinin yanı sıra doğum, yaşam ve ölüm teması da dahil olmak üzere farklı temalarda da eserler vermiştir.

Gonçarova’nın figüratif olmayan resim sanatına dair not edilebilecek ortak görüş, eserlerinde Rayonizm’in değişim halinde olduğudur. İlk Rayonist eserleri *her şeylilik* çerçevesinde gelişen figüratif olmayan tasvir ve ifadeler olarak algılanabilecekken, daha sonraları modern soyut resimle yan yana anılabilecek kadar ortaklaşan bir üslup kullanmıştır.



4. SONUÇ

1910'lu yılların başında Rusya'da Soyut Sanatın bir türü olarak ortaya çıkan Kübist, Fütürist ve Orfist etkiler de sezinlenen Rayonizm sanat hareketinin ve teorisinin XX. yüzyıl sanat, bilim ve felsefe ortamında bir incelemesini yapmayı, sanat hareketinin ortaya çıkışı ve gelişimini araştırmayı amaçlayan bu çalışmada, Rayonizme farklı bakış açılarıyla yaklaşan araştırmacıların görüşlerine yer verilmiş XX. yüzyılda etkin sanat akımlarını, sanat çevrelerini etkisi altına alan bilimsel ve felsefi gelişmeler ile XX. yüzyıl Rusyası'nın sosyopolitik olayları ele alınmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın sonu Rusya'da siyasi ve toplumsal olaylar bakımından çalkantılı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından 1917 yılında gerçekleşecek olan iki devrim arasındaki sanatçılar, Avrupa'da da hakim olan *çağın sonu ve düşüş* temalarından etkilenmekte, yeni sanat anlayışlarına dair arayışlar gibi benzer reaksiyonlar göstermektedirler.

1800'lü yılların sona ermesiyle öne çıkan insanın *içine, iç gözüne, ruhuna* kısaca soyuta olan dönüş fikri, 1900'lü yıllarda doğal formlardan oldukça uzaklaşmış, doğada bulunan cisimler veya onların formları sadece ve sadece bir yola çıkış noktası olarak ele alınmış veya sanatseverleri yönlendirmesi için bir tablo ismi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böyle bir dönemde ortaya çıkan Rayonizm ve *ışın, ışınma* ögesi, bazı sanat tarihçiler tarafından geleneksel Hıristiyan arketipinin bir ikonu olarak yorumlansa da dini temalar gibi geleneksel temaların geri planda bırakıldığı, soyut sanatın hakim olduğu, insanların dünyaya olan inançlarını yitirdikleri, dünyada iki savaş arası, Rusya'da iki devrim arası bir dönemde bu ışımaların yalnızca arketiplerle açıklanamayacağını akla getirmektedir.

Rayonizm sanat hareketinin ortaya çıkışı için kesin bir tarih vermek gerektiğinde literatürde Temmuz 1913 tarihli *Osliny hvost i Mişen'* (*Eşek Kuyruğu ve Hedef*) koleksiyonunda yayınlanmış ancak Moskova, Haziran 1912 tarihi atılıp imzalanmış *Luçistaya jivopis'*. (*Luçist resim.*) yazısındaki manifesto kabul edilmektedir. 1912 yılından öncesinde Larionov'un ve Gonçarova'nın Rayonist eserlerine de

rastlanmamaktadır. Mihail Larionov'un lise yıllarından itibaren bilime duyduğu ilgi, sanat anlayışında bir kırılmaya sebep olsa da *Rayonizm* terimini ilk kullanan Natalya Gonçarova olmuş ve hatta manifestolarının illüstrasyonlarını Gonçarova yapmıştır.

İlk rayonist eser olarak kabul edilen ve bugün Guggenheim Müzesi'nde bulunan ünlü resmi *Steklo (Cam)* isimli tablosudur (Resim 2.1.). Fotoğrafçı A. Trapani'nin, radyal, parçalanmış bir doku illüzyonu oluşturmak amacıyla akasya sakızı sürecinin bir versiyonu olan *ışın sakızı* adını verdiği fotoğraflama tekniğiyle de Rusya'da fotoğraf ve sinematografiye olan ilginin artması sonucu Larionov'un ışık ve dinamiklere dair ilgi duymaya başlamasıyla da açıklanabilir.

Kübitlerden kalan nesnenin kavramsal algısı ve espas, Fütüristlerden kalan keskinleşmiş çizgiler ve Orfizim'in renk skalası Rayonizm akımında yansıyan ışık ve ışın çizgilerine dönüşmüştür. Ancak ışık ögesini ve ışın temasını sadece biçimsel bağlama indirgemek mümkün değildir.

Yirminci yüzyılın başında meydana gelen pozitivist bilimdeki gelişmelerin Spiritüalistler ve Okültler tarafından kullanılması, bugün bakıldığında çok uzak görünen bu iki alanın neredeyse iç içe geçmiş olması ve birbirlerine eklenerek ilerlemeleri, dönemin sanatçıları için de teorilerindeki farklı soru işaretlerini açıklama olanağı vermiştir. X-ışınları, Becquerel ışınları gibi çıplak gözle görülmeyeni görünür kılan keşifler ile radyoaktivite gibi buluşların, Spiritüalist *ruhun materyalizasyonu* seanslarında medyumlardan yayıldığına inanılan ışıklı enerji ile birleştirilmesiyle hem bilimsel hem Spiritüalist özellikler taşıyan *radyant madde* adında bir kavram ortaya çıkmıştır. Radyant madde çıplak gözle görülemeyen ve hem cisimlerden hem de insanlarda yayılan parlak bir enerjidir. Dönemin kaynaklarında sadece radyant madde kavramı değil, benzer birçok başka ışın ve enerji türü de bulunmaktadır. Rayonizm ise Larionov'un kendi sözleriyle cisimlerden çıkan ışınlarla sanatçının düşüncelerinden yayılan ışınların etkileşiminin aktarılması, tuvale yansıtılması olarak tanımlanmıştır.

Larionov'un Rayonizm akımında verdiği *Boğa Başı* ve *Rayonist Sosis ve Uskumru* gibi ilk eserlerinin öne çıkan bir diğer özelliği kasvetten, ciddiyetten ve kutsallık *pathosundan* yoksun olmasıdır. Literatürde Larionov'un Rayonizm teorisi genelde "ironi ve *temaşa*, bilimsel ve spiritüel" gibi ikilemelerle ifade edilegelmiştir çünkü bu kadar farklı aktarımların iç içe geçerek oluşturduğu Rayonist eserleri tek bir kelime ile özetlenmesi mümkün değildir.

Rayonizmi sadece Larionov ile sınırlamak doğru olmayacaktır. Kuramını Larionov oluştursa da Rayonizm terimini ilk kullanan ve bu kuramı eserlerinde somutlaştıran

Natalya Gonçarova'nın sanatı genelde Rusya'daki ve Fransa'daki yaşamı olmak üzere iki başlık altında incelenir. Literatürde üzerine daha çok çalışılmış olan Fransa'daki sanatı daha çok tiyatro ile ilgilidir ama resim sanatı ile de ilgilenmiştir. Rusya'daki yaşamında ise Rayonist eserlerinden önce, önemli Fütürist tablolara imza atmış, Neo-primitivist öğeler ile de dikkat çekmiştir.

Gonçarova'nın eserlerinde ise Rayonizmin bir başka aşamasına da rastlanmaktadır. 1910'lu yıllarda Rusya'da yaşayan ve üreten bir kadın sanatçı olarak yapılan araştırmalarda kendine pek fazla yer bulamamış, genelde Larionov ile anılmıştır. Larionov resminde karşımıza çıkan bilimsel ve mistik öğelerin etkileri Gonçarova resminde de sıkça göze çarpar. Bunun yanı sıra, Gonçarova sıkça yer verdiği doğa temaları ve farklı renk paleti ile de öne çıkmıştır. Rayonist resme yaptığı bu katkılar onu Avrupa'da avangart sanatçılar arasında önemli bir yere taşımıştır.

Sonuç olarak literatürde Rayonizm'e dair yapılan araştırmalar, çoğunlukla biçimsel ve ikonografik yaklaşımlar olsa da Rayonizmin bilimsel ve Spiritüel kaynaklarına dair bazı çalışmalar da bulunmaktadır. Fakat bu çalışmalar çoğunlukla bu alanlara tek tek odaklanmış ve bu esnada Rayonizmin etkilendiği ve XIX. yüzyılın getirdiği yenilikler ve yeni düşüncelerin tamamı için kapsayıcı olamamışlardır. Bütüne bakıldığında Rayonizm'in, Larionov ve Gonçarova'nın sadece bilime duydukları kişisel ilgi ve döneme hakim olan *çıplak gözle görünmeyeni görünür kılan* optik buluşların ve radyasyonun etkileri değildir. Aynı zamanda bu bilimsel gelişmelerin Spiritüalizm mitleriyle harmanlandığı birçok öğretinin de Rayonizm'e etkisi olmuştur. Günümüzde bu alanların birbirinden keskin çizgilerle ayrılması, o döneme hakim atmosferin anlaşılmasını zorlaştırırsa da Rayonizm, cisimlerden ve insan düşüncesinden yayılan *radyant madde* ile ilişkilendirildiği ve sanatçının bu süreci resmetmesi gerekliliğini savunan, yeni bir sanat arayışı ve sanatçı anlayışı içindedir. Dolayısıyla Rayonizm teorisi aslında ortaya çıktığı çağın tüm özelliklerini taşıyan bir sanat hareketi olarak yorumlanabilir.



KAYNAKÇA

- Alenov, M. (2000). *Russkoe iskusstvo XVIII - načala XX veka. Kniga Vtoraya*. Moskova: Trilistnik.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla:20. yüzyıl batı sanatında akımlar (2. baskı)*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Archives of American Art, Smithsonian Institution. (1912). Galerie la Boëtie (Paris, France). Exhibit catalog for Salon de "La Section d'Or". *Walter Pach papers, 1857-1980*.
- Barr, A. H. (1936). *Cubism and abstract art*. New York: Museum of Modern Art.
- Barr, A. H., & Museum of Modern Art. (1974). *Cubism and abstract art: Painting, sculpture, constructions, photography, architecture, industrial art, theatre, films, posters, typography*. New York: Museum of Modern Art.
- Bevir, M. (1994). The West Turns Eastward: Madame Blavatsky and the Transformation of the Occult Tradition . *Journal of the American Academy of Religion*. 62 (3), 747–767.
- Bobrinskaya, E. (2018a). Mihail Larionov: luçizm i luçistaya materiya. *İstoriya iskusstva i otvergnutoe znaniye: ot germetičeskoj traditsii k XXI veku. Sb. materialov Vtorogo mejdunarodnogo kongressa istorikov iskusstva im. D.V.Sarabjanova*, 279-293.
- Bobrinskaya, E. (2018b). Mikhail Larionov: Rayonism and Radiant Matter. *Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018) Vol. 284*, 358-362.
- Bobrinskaya, E. A. (2016). Krosota i neobhodimost' nasiliya Mifopoetika. Rannego futurizma. *İskuvssstvoznaniye. №1-2.*, 194-215. 05 12, 2022 tarihinde <https://cyberleninka.ru/article/n/krasota-i-neobhodimost-nasiliya-mifopoetika-rannego-futurizma> (дата обращения: 12.05.2022) adresinden alındı
- Bobrinskaya, E. A. (2020). Luçizm Mihaila Larionova i italyanskiy futurizm. Materiya i pustota. *İskuvssstvoznaniye. №3.*, 10-39. 05 12, 2021 tarihinde <https://cyberleninka.ru/article/n/luchizm-mihaila-larionova-i-italyanskiy-futurizm-materiya-i-pustota> adresinden alındı
- Bowl, J. E. (1976). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. New York: Viking Press.
- Butler A. Van Cleave C., S. S. (1994). *The art book*. London: Phaidon.
- Crabtree, A. (1988). *Animal Magnetism, Early Hypnotism, and Psychical Research, 1766–1925 – An Annotated Bibliography*. . New York: Kraus International.
- Crooks, W. (1889). *Luçistaya materiya ili četvyortoye sostoyanie tel*. Novgorod: Tipografiya A.S. Fedorova.
- Eganbyuri, E. (1913). *Natalya Gonçarova.Mihail Larionov*. Moskova: Ts. A. Myunster.
- Exeter, A., Bowl, J. E., Drutt, M., & Solomon R. Guggenheim Museum. (2000). *Amazons of the avant-garde : alexandra exter natalia goncharova liubov*

- popova olga rozanova varvara stepanova and nadezhda udaltsova*. Berlin: Guggenheim Museum : Distributed by Harry N Abrams.
- Fedosyuk, Y. A. (1999). *Çto neponyatno u klassikov, ili Entsiklopediya russkogo bita XIX veka*. Moskva: Flinta: Nauka.
- Flaker, A. (2000). Osliny hvost. Ob odnom samoimenovanii. (S. i. Sarabyanova, Dü.) *Poezziya i jivopis': Sbornik trudov pamyati N.İ. Harciyeva*, 241-247.
- Furman, O. V. (2014). Natalia Goncharova's Rayonism in Coordinates of Abstract Art. *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of articles. Vol. 4.*, 540-547.
- Gibbons, T. (1981). Cubism and 'The Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, No.44*, 130-475.
- Girin, Y. (2010). *Avangard v kulture XX veka (1900-1930 gg): Teoriya. İstoriya. Poetika*. (Y. Girin, Dü.) Moskova: İMLİ RAN.
- Goffman, İ. (2000). *Golubaya roza*. Moskova: Vagrius.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. E. Erol Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hardiman L., K. N. (2017). *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hellie, R. (2005). The Structure of Russian Imperial History. *History and Theory*, 44(4), 88–112.
- Henderson, L. D. (1983). The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry. *Modern Art*.
- Henderson, L. D. (1984). The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion. *Leonardo*, 17(3), 205–210.
- Henderson, L. D. (1988). X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. *Art Journal*, 47(4), 323–340.
- İlyina, T. V., & Fomina, M. S. (2018). *İstoriya oteçestvennogo iskusstva*. Moskova: Yurayt.
- İnşakov, A. (2001). Larionov i Maleviç: luçizm i suprematizm. *N.S. Gonçarova i M.F. Larionov: İssledovaniya i publikatsii*. içinde Moskova: Nauka.
- İnşakov, A. (2010). *Mihail Larionov. Russkiye gody*. Moskova: Gnozis.
- Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Cambridge Mass.
- Kotik, N. (1907). *Emanatsiya psikhofizicheskoy energii*. Moskova: Izdanie V.M. Sablina.
- Kovalev, A. (2005). *Mikhail Larionov v Rossii. 1881-1915 gg*. Moskova: Elizium.
- Landro, R. (2016). The Odic Force in Action. *Journal for Spiritual & Consciousness Studies*, 39(1).
- Larionov, M. (1913). Mişen'. Predislovie k katalogu vystavki.
- Larionov, M. (1914). Le Rayonnisme pictural. *Montjoie!, Paris, Nisan-Mayıs-Haziran, No:4-5-6*, 15.
- Larionov, M. (1936). Alfred Barr'a Mektubu, "A propos du Rayonnisme". Londra: National Art Library, Victoria and Albert Müzesi.
- Larionov, M. (2003). O sovremennykh napravleniyakh v iskusstve (1950s). *N. Gonçarova, M. Larionov. İssledovaniya i publikatsii*. içinde Moskova: Nauka.
- Larionov, M. F. (1913). *Luçizm*. Moskova: K. i K.

- Larionov, M. F. (1913). *Vystavka ikonopisnyh podlinnikov i lubkov: katalog vystavki*. Moskova: Hudoj. salon 11.
- Le Bon, G. (1909). *Zarojdenie i isçežnovenie materii*. Sankt-Peterburg: Tipografiya "T-va Andersona i Loitsyanskago".
- Levina, T. (2011). Abstraktsiya i ikona: metafiziçeskiy realizm v russskom iskusstve. *Artikul't (1)*, 141-187.
- Loginov, A. (2001). Russkaya piktorial'naya fotografiya. *Naše naslediyе. № 59/60*.
- Lucie-Smith, E. (1997). *Visual arts in the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams.
- Lynton, N., & Phaidon Press. (2008). *The story of modern art*. Londra: Phaidon Press.
- Mak, V. (1912). Luçizm. *Golos Moskvy gazetesi, 14 Ekim 1912, No.237*.
- Mannherz, J. (2020). *Modern Occultism in Late Imperial Russia*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Matyuşin, M. (1976). *Opıt hudojnika novoy meri, N. Harciyev, M. Matyuşin, K. Maleviç. K istorii russskogo avangarda*. Stockholm: Gileya.
- McGuinness, P. (2000). *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*. Exeter: Exeter University Press. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fin-de-siecle> adresinden alındı
- Nardkevich-Yodko. (2007). *Novosti nauki. V laboratorii Ya.O. Nardkevicha-Yodko" in V. Kiselev, Paradoksy "elektricheskogo cheloveka"*. Minsk: Belorusskaya nauka.
- National Gallery, Londra. (2022, Temmuz 22). <https://www.nationalgallery.org.uk/>: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/chiaroscuro> adresinden alındı
- Osipov, Y. S. (2004-2017). *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya: [v 35 t.]*. (Y. S. Osipov, Dü.) Moskova.
- Oyzerman, T. İ. (2010). Veşç' v sebe. V. Styopin, A. A. Guseynov, G. Y. Semigin, & A. P. Ogurtsov içinde, *Novaya filosofskaya entsiklopediya. In-t filosofii RAN*. Moskova: Misl'.
- Parton, A. (1983). Russian 'Rayism', The Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalya Goncharova 1912–1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race? *Leonardo*, 16(4), 298-305.
- Parton, A. (2010). *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*. New York: Antique Collectors' Club.
- Parton, A. (2011). Goncharova's Rayism. *InCoRM journal*, 2 (Spring-Autumn), 26-33 .
- Parton, A. (2015). Goncharova's Rayism. *InCoRM journal.*, 2(Spring-Autumn), 26-33.
- Pattie, F. A. (1994). *Mesmer and animal magnetism: A chapter in the history of medicine*. Edmonston Publishing.
- Phaidon. (1973). *Phaidon dictionary of twentieth-century art*. New York: Phaidon .
- Poggioli, R. (1958). Russian Futurism, Xlebnikov, Esenin. *The Slavic and East European Journal*, 2(1), 3–21.
- Pospelov, G. (1990). *Katalogi vystavok. Bubnoviy valet: Primitiv i gorodskoy folklor v moskovskoy jivopisi 1910-h godov*. Moskova: Sovetskiy hudojnik.
- Propert, W. A. (1921). *The Russian Ballet in Western Europe 1909-1920*. New York: John Lane.
- Puşkarev, S. G. (1968). The Russian Peasants' Reaction to the Emancipation of 1861. *The Russian Review*, 27(2), 199–214.
- Rewald, S. (2004, Ekim). *Metropolitan Sanat Müzesi*. Temmuz 10, 2022 tarihinde Department of Modern and Contemporary Art, The Metropolitan Museum of

- Art: https://www.metmuseum.org/toah/hd/cube/hd_cube.htm adresinden alındı
- Rochas, A. d. (1915). *Svetovoye izluçeniya çeloveka i peremeşçeniye çustvitel'nosti vnaruju 1895*. Petrograd: Noviy çelovek.
- Rostislavov, A. (1913). *Vystavki i hudozhestvenniya dela*. Sankt-Peterburg: Apollon.
- Ruggero, P. (2019). Italian Futurism and Russian Futurism Compared. *Formirovanie professionalnoy kompetentnosti filologa v polikulturnoy obrazovatelnoy srede*, 290-297.
- Sarabyanov, D. (2001). *İstoriya russkogo iskusstva kontsa XIX- načala XX veka*. Sankt-Peterburg: İzdatel'stvo MGU.
- Sarabyanov, D. N. (1998). *Russkaya jivopis'. Probujdenie pamyati*. Moskova: İskusstvoznanie.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin işığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uspenskiy, P. D. (1911). *Tertium Organum. Klyuç k zagadkam mira*. Sankt-Peterburg.
- Uspenskiy, P. D. (1931). *In A New Model of the Universe: Principles of the Psychological Method, in Its Application to Problems of Science, Religion and Art*. New York: Knopf.
- Vlasov, V. (2000-2001). *Bol'şoy entsiklopediçeskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: [v 8 t.]*. Sankt-Peterburg: LİTA.
- Waldron, P. (2017). *Radical Russia: Art, Culture and Revolution*. Norviç: Sainsbury Centre for Visual Arts.
- Yurkov, C. E. (2003). Ot lubka k «Bubnomu valetu»: grotesk i antipovedeniye v russkoy kul'ture «primitiva». C. E. Yurkov içinde, *Pod znakom groteska: antipovedeniye v russkoy kul'ture (XI-naçalo XX vv.)* (s. 177-187). Sankt-Peterburg.

EKLER

EK A: Luçistskaya jivopis' (Luçist resim) ve Çevirisi

EK B: Rayonistler ve Gelecekçiler Manifestosu ve Çevirisi



ЕК А

Luçistskaya jivopis' (Larionov M.F., Luçizm, 1913) ve Çevirisi

Luçistskaya jivopis' (Luçist resim) metni Temmuz 1913 tarihinde Moskova'da düzenlenen *Oslinyi hvost i Mişen' (Eşek Kuyruğu ve Hedef)* sergisi için hazırlanan katalogda 83.-124. sayfalar arasında yer almıştır. Ancak "Moskova, Haziran 1912" olarak tarih düşünülmüş ve imzalanmıştır. Hem *Oslinyi hvost i Mişen'* hem de katalog Larionov ve Gonçarova'nın Rayonist illüstrasyonlarını içermektedir.

Лучистая живопись	Luçist Resim
Живопись самодовлеющая, она имеет свои формы, цвет и тембр. Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника.	Resim kendi kendine yeterlidir, kendi formları, rengi ve tonu vardır. Luçizm, çeşitli nesnelerin yansıyan ışınlarının kesişiminden ortaya çıkabilecek uzamsal ⁴⁶ formları, sanatçının iradesiyle vurgulanan formları ifade eder.
В течение того, что мы называем временем, возникали различные стили. Перемещение во времени этих стилей несколько не изменило бы художественной ценности и значения того, что было сделано в период их господства. До нас дошли стили Египетский, Ассирийский, Греческий, Критский, Византийский, Романский, Готический, Японский, Китайский, Индийский и т. д. Очень много этой классификации по истории искусства, на самом же деле стилей бесконечно больше, но это существенного значения не имеет.	Zaman dediğimiz süreçte farklı stiller ortaya çıktı. Bu stillerin zaman içindeki değişimleri, hakim oldukları dönemde yapılanların sanatsal değerini ve önemini en ufak bir şekilde değiştirmeyecektir. Mısır, Asur, Yunan, Girit, Bizans, Romanesk, Gotik, Japon, Çin, Hint vb. stiller bize, bizim zamanımıza kadar gelmiş. Sanat tarihinde bu sınıflandırmalardan çok var, aslında sonsuz sayıda çok var, ancak bunun anlamlı bir önemi yok.

⁴⁶ Uzamsal: Cisimlerin ve canlı varlıkların başta hacim ve ağırlık olmak üzere nicelikle ilgili tüm özelliklerine uzamsal denir.

Стиль это та манера, тот прием, которым художественное произведение воссоздано, и если рассмотреть все художественные вещи на земле, то окажется, что они все воссозданы каким-нибудь художественным приемом, без этого не существует ни одного художественного произведения.

Stil, bir sanat eserinin yeniden yaratılma biçimi, yöntemidir ve dünya üzerindeki tüm sanatsal şeyleri göz önüne alırsak, hepsinin bir tür sanatsal yöntem ile yeniden yaratıldığı ortaya çıkar, bunun olmadığı tek bir sanatsal eser yoktur.

Это распространяется не только на то, что мы называем вещами художественными, но на все, что существует в известную эпоху. Все рассматривается и воспринимается людьми под углом стиля их эпохи. – Но то, что называется искусством, рассматривается под углом зрения восприятия художественных истин; хотя эти истины проходят в жизни через стиль эпохи, но они от нее совершенно не зависят. Что люди воспринимают природу и окружающую их жизнь через стиль своей эпохи, лучше всего видно при сравнении различных стилей и различных эпох. Возьмем китайскую картину, картину времен Ватто и картину импрессиониста – между ними лежит пропасть, они рассматривают природу с совершенно

Bu sadece sanat eseri dediğimiz şeyler için değil, belirli bir çağda var olan her şey için geçerlidir. Her şey insanlar tarafından çağının stili bakımından göz önüne alınır ve algılanır. – Ama sanat denen şey, sanatsal hakikatlerin algılanması bakımından göz önüne alınır; bu gerçekler hayatın içine çağın stili vasıtası ile geçse de ona hiç de bağlı değildir. İnsanların doğayı ve çevrelerindeki yaşamı kendi dönemlerinin stili aracılığıyla algıladıkları, en iyi şekilde farklı stiller ve farklı dönemler karşılaştırıldığında görülür. Bir Çin resmi, Watteau⁴⁷ zamanından bir resim ve izlenimci bir ressamın resmini ele alalım – aralarında bir uçurum var, doğayı tamamen farklı noktalardan görüyorlar, ancak dönemleri onları anladı, hem de onlar aracılığıyla tıpkı onlar gibi algıladılar resimlerini ve onları çevreleyen hayatın, doğanın tam da bu olduğundan hiç şüpheleri

⁴⁷ Watteau'nun pek çok resmi büyüülü uçarılığı alttan bir melankoli akıntısı içerir. Watteau bu tür pastoral, şenlikli bir manzarayı savunmuş ve Rokoko tarzının tipik bir örneği olan türü daha önce hiç ulaşılmamış bir yüksekliğe getirmiştir. Çalışmalarında etkisi olan Peter Paul Rubens'in çalışmalarına büyük bir hayranlık duymuştur. Versailles'daki Louis XIV. Mahkemesi'nin ihtişamı, Watteau'nun sanatının gelişmişliği ve zarafetini yansıtan örneklerden biridir (Butler A. Van Cleave C., 1994, s. 487).

разных точек, но, однако, их эпоха их понимала и через них, точно так же как и они, воспринимала их картины и не сомневалась, что это и есть та самая жизнь и природа, которые их окружают (я не имею в виду пока ценителей искусства как такового). И часто художник Утамаро, эпоха которого совпадает с эпохой Ватто, отталкивается теми, кто отрицает эпоху Ватто, но не может преодолеть разницы стиля Японского и нашего XVIII столетия. Есть эпохи, которые совсем отвергаются им, даже интересующиеся искусством отказывают в своем внимании. Это эпохи очень отдаленные (каменный век). Есть стили, которые находятся в таком же положении благодаря большой разнице между культурой людей, создавших этот стиль, и теми, кому его приходится воспринимать (стиль негритянский, австралийский, ацтеков, калош и др), несмотря на то что целые народы в продолжении ряда эпох иначе жизнь не воспринимали и не воплощали.

Из этого очевидно, что природы помимо стиля эпохи не существует.

Всякий стиль в момент своего возникновения, в особенности если он сразу ярко выражается, бывает так же

yoktu (henüz sanat erbaplarını kastetmiyorum). Ve dönemi Watteau dönemiyle örtüşen sanatçı Utamaro, Watteau dönemini reddeden, ancak Japonya ile bizim 18. yüzyılımız⁴⁸ arasındaki stil farklılığını aşamayanlar tarafından sık sık geri püskürtülür. Tamamen reddedilen dönemler de vardır, sanatla ilgilenenlerin bile ilgilerini çekmezler. Bunlar çok uzak dönemlerdir (Taş Devri). Bir dizi çağ boyunca, bazı halkların, hayatlarını başka türlü algılamamış ve başka türlü somutlaştırmamış olmalarına rağmen, o stili yaratan insanların kültürleri ile onu idrak etmesi gerekenlerin kültürleri arasında büyük farka sahip olan stiller de vardır (Zenci, Avustralyalı, Aztek, Kaloş vb.).

Buradan hareketle, doğanın çağın stilinden ayrı olarak var olmadığı açıktır.

Ortaya çıktığı anda herhangi bir stil, özellikle de hemen açıkça ifade ediliyorsa,

⁴⁸ Rusya'da XVIII. yüzyıl kast edilmektedir.

<p>непонятен, как и стиль отдаленных эпох.</p>	<p>uzak dönemlerin stilleri kadar anlaşılmalıdır.</p>
<p>Новый стиль всегда создается прежде в искусстве, так как через него преломляются все прошлые стили и жизнь.</p>	<p>Yeni stiller her zaman önce sanatta yaratılır, çünkü onun aracılığıyla tüm geçmiş stiller ve yaşamlar kırılır.</p>
<p>Художественные произведения под углом времени не рассматриваются и различны по существу своему благодаря форме, в которой воспринимаются и в которой воссозданы. Копии нет в таком смысле, как это пока понимается, есть художественное произведение такого отправления, которому послужило либо другое художественное произведение, либо натура.</p>	<p>Sanat yapıtları, zaman açısından ele alınmaz, algılandıkları ve yeniden yaratıldıkları biçim nedeniyle esasen farklıdırlar. Halihazırda anlaşıldığı haliyle bir kopyası yoktur sanat eserinin, ortada ya başka bir sanat eseri tarafından ya da doğa tarafından hizmet edilen bir sanat eseri vardır.</p>
<p>При рассмотрении современного нам искусства мы видим, что лет 40–50 назад, в расцвете импрессионизма, начинает появляться то движение в искусстве, которое выдвигает в живописи цветную плоскость. Постепенно это движение овладевает людьми, работающими в области искусства, и через несколько времени появляется теория перемещенной цветной плоскости и движения плоскости. Возникает параллельное течение построения по кривой круга – рондизм. Перемещение плоскостей и построение по кривой делается для большей конструкции в пределах</p>	<p>Çağdaş sanata baktığımızda, 40-50 yıl önce, Empresyonizm'in en parlak döneminde, resimde bir renk düzlemini öne çıkaran bir sanat akımının ortaya çıkmaya başladığını görüyoruz. Yavaş yavaş bu hareket sanat alanında çalışan insanları ele geçirir ve bir süre sonra yer değiştiren renk düzlemi ve düzlemin hareketi teorisi ortaya çıkar. Bir dairenin eğrisi boyunca paralel bir yapı akışı ortaya çıkar – Rondizm. Düzlemleri hareket ettirmek ve bir eğri boyunca inşa etmek, resim düzleminde daha büyük bir konstrüksiyon için yapılır. Düzlem boyama doktrini doğal olarak figüratif yapı doktrinini çağırıştırır, çünkü figür düzlemin hareketidir. Kübizm, üçüncü boyutu form</p>

картинной плоскости. Учение о плоскостной живописи естественно вызывает учение о фигуральном построении, так как фигура есть движение плоскости. Кубизм учит выявлять третье измерение посредством формы (а не воздушной и линейной перспектив вместе с формой) и нанесению форм на холст в момент их созидания – из технических приемов кубизмом главным образом применяется светотень. По преимуществу это направление декоративного характера, хотя все художники-кубисты и занимаются станковой живописью, но это, быть может, благодаря современным условиям.

Параллельное кубизму движение – сферизм. Кубизм проявляется почти во всех существующих формах в классических, академических (Мецингер), романтических (Ле Фоконье, Брак), реальных (Глез, Леже), кубизм в формах отвлеченного характера (Пикассо). При влиянии на кубистов футуризма появился переходный кубизм футуристического

Kübizme paralel olan hareket Sferizm'dir. Kübizm, klasik, akademik (Metzinger), romantik (Le Foconier, Braque), gerçek (Glez, Leger), soyut karakter biçimlerinde (Picasso) yani hemen hemen tüm mevcut biçimlerde kendini gösterir. Kübistlerin üzerindeki Fütürizm etkisi esnasında, Fütüristik karaktere sahip bir geçiş dönemi Kübizm'i de ortaya çıkmıştır (Delaunay, Levy, Picasso'nun son eserleri, Le Focognier).

⁴⁹ *Chiaroscuro*: Işık-gölge anlamına gelen, ışık ve gölgenin oluşturduğu zıtlık için resim başta olmak üzere birçok sanatta kullanılan bir kompozisyon tekniğidir. Işık-gölge kullanımıyla ünlü sanatçılar arasında Leonardo da Vinci ve Caravaggio bulunmaktadır. Leonardo da Vinci, figürlerinin üç boyutluluğunun canlı bir izlenimini vermek için kullanırken, Caravaggio ise dramayı yansıtmak için bu tür zıtlıkları kullandı. (National Gallery, Londra, 2022) Giovanni Baglione'nin 1602-1603 tarihli (*Sacred and Profane Love*) *Kutsal ve Saygısız Aşk* adlı eseri de dramatik kompozisyon ışık gölgesini gösteren bir örnektir.

характера (Дилоне, Леви, последние работы Пикассо, Ле Фоконье).

Итальянцами был выдвинут впервые футуризм, это учение, которое стремится к реформам не в одной области живописного искусства, а имеет в виду все роды искусства. В живописи футуризм выдвигает главным образом учение о движении, динамизм.

Fütürizm ilk olarak İtalyanlar tarafından ortaya atılmıştır, bu sadece resim sanatının bir alanında değil, her türlü sanatı aklında tutan reformlar için çabalayan bir doktrindir. Fütürizm resimde esas olarak hareket ilkesini, dinamizmi öne sürer.

Живопись по своему существу статична – отсюда динамика как стиль движения. Футуризм развертывает картину – ставит художника в центр картины, рассматривает предмет с разных точек зрения; проповедует просвечиваемость предметов; писание того, что художник знает, но не видит; нанесение всей суммы впечатлений на холст; нанесение ряда моментов одного и того же, вводит рассказы и литературу.

Resim esasen statiktir – dolayısıyla dinamik bir hareket tarzıdır. Fütürizm ise tabloyu dağıtır – sanatçıyı resmin ortasına koyar, nesneyi farklı bakış açılarından inceler, nesnelerin saydamlığını emreder, sanatçının bildiklerini ancak görmediklerini resmetmeyi, tüm izlenimlerin toplamını tuvale taşımayı, aynı anların bir kısmını çizmeyi, hikayeleri ve edebiyatı tanıtmayı...

Футуризм вносит освежающую струю в современное искусство, до некоторой степени связанное ненужными традициями – а для современной Италии он является прямо благодатным учением. – Имей футуристы настоящие живописные

Fütürizm, gereksiz geleneklerle bir dereceye kadar bağlantılı olan modern sanata ferahlatıcı bir akış katmakta ve modern İtalya için doğrudan kutsanmış bir öğreti olmaktadır. – Eğer Fütüristler Fransızların sahip olduğu gerçek resim geleneklerine sahip olsaydı, öğretileri şimdi

традиции, какие есть у французов, их учение не сделалось бы частью французской живописи, как это случилось теперь.

Из недавно народившихся течений и господствующих в настоящее время выдвигаются: посткубизм, имеющий в виду синтез форм в противовес аналитическому разложению форм, неофутуризм, решивший отказаться совсем от картины как от плоскости, покрытой красками и заменившей ее экраном, на котором статичная по существу цветная плоскость заменена свето-цветной движущейся, и орфеизм, учащий о музыкальности вещи.

Неофутуризм приводит живопись к задачам, положенным *in vitro*, плюс естественная динамика. Это лишает живопись ее символического начала и является новым родом искусства.

Орфеизм, имея в виду живопись, основанную на музыкальной звучности красок, на красочной оркестровке, склоняясь к буквальному соответствию волн музыкальных волнам световым, вызывающим цветовое ощущение, строит живопись по музыкальным законам буквально. На самом же деле живопись должна строиться только по

olduğu gibi Fransız resminin bir parçası olmazdı.

Yakın zamanda ortaya çıkan eğilimlerden ve şu anda hakim olanlardan Postkübizm, yani formların analitik ayrışmasının aksine formların sentezi anlamına gelen Postkübizm, Neo-fütürizm, resmi tamamen boyalarla kaplı bir düzlem olarak terk etmeye karar veren ve onu esasen statik renkli bir düzlemi, açık renkli hareketli bir düzlemle değiştiren, bir ekran getiren Neo-fütürizm, ve şeylerin müzikalitesi ile ilgilenen Orfizim vardır.

Neo-fütürizm, resmi *in vitro*⁵⁰ olarak ortaya konan hedeflere ve doğal dinamiklere götürür. Bu durum, resmi sembolik başlangıcından mahrum eder ve yeni bir sanat türüdür.

Renklerin müzikal sonoritesine, renkli orkestrasyona dayalı resim anlamına gelen, müzikal dalgaların ışık dalgalarına harfiyen karşılık gelmesine meyleden, bir renk hissi yaratan resim anlamına gelen Orfizim, resmi tam anlamıyla müzik yasalarına göre inşa eder. Aslında resim sadece kendi yasalarına göre inşa edilmelidir – tıpkı müziğin kendi müzik yasalarına göre inşa edilmesi gibi. Sadece ona ait olan resim yasaları şunlardır:

⁵⁰ *In vitro*: yapay koşullarda, doğal olmayan koşullarda yapılmış, hazırlanmış.

своим собственным законам – так же, как музыка строится по своим собственным музыкальным законам. Законы живописи, принадлежащие только ей одной, – это:

**цветная линия и фактура;
всякая картина состоит из цветной поверхности, фактуры (состояние этой цветной поверхности ее тембр) и из того ощущения, какое от этих двух вещей возникает.**

Никто не станет утверждать, что ценитель искусства главным образом обращает внимание на те предметы, которые изображены на картине, – его интересует, как эти предметы изображены, какие положены краски и как положены. – Поэтому он одним художником интересуется и ценит его, а другим нет, несмотря на то что оба они пишут одни и те же предметы. Но большинству любителей показалось бы очень странным, если бы предметы как таковые вовсе исчезли с картины. Хотя все, что он ценит, осталось бы: остался цвет, осталась красочная поверхность.

Показалось странным это только потому, что мы привыкли видеть самое ценное в живописи, в обстановке предметов.

renk çizgisi ve doku;
her bir resim renkli bir yüzeyden, dokudan (bu renkli yüzeyin ve tınısının durumu) ve bu iki şeyden kaynaklanan duygudan oluşur.

Hiç kimse sanat erbabının esas olarak resimde gösterilen nesnelere dikkat ettiğini iddia etmiyor – sanat erbabını nesnelere nasıl tasvir edildiği, hangi renklerin konulduğu ve nasıl konulduğu ilgilendiriyor. – Bu nedenle, her ikisi de aynı nesnelere resmetmesine rağmen, bir sanatçıya ilgi duyuyor ve takdir ediyor, ancak diğerine karşı böyle değil. Fakat çoğu sanatsever için bu tür nesnelere resimden tamamen kaybolması çok garip görünebilir. Değer verdiği her şey kalacak olsa bile: renk kalacak olsa, renkli yüzey kalacak olsa bile.

Bu durum sadece resimdeki en değerli şeyi nesnelere düzeni olarak görmeye alıştığımız için garip görünürdü.

На самом же деле все те живописные задачи, которые мы проводим через предметы, даже нами и не воспринимаются через осязательные реальные предметы. Наши впечатления от предмета чисто зрительного характера, несмотря на то что мы желаем воссоздать предмет в наивысшей реальности и по его существу. Стремление к наивысшей реальности заставило одного из самых удивительных художников нашего времени Пикассо, а вместе с ним и других, работать над подражающими реальной жизни трактовками, создающими поверхности дерева, камня, песчаную и т. д., переносящими зрительное ощущение на осязательные, – Пикассо с целью реального постижения предмета наклеивал обои, газетные вырезки на картину, писал с песком, мелким стеклом, делал гипсовый рельеф – лепил предметы из папье-маше и потом их писал.

Aslında nesnelere aracılığıyla gerçekleştirdiğimiz tüm bu resimsel görevler, bizim tarafımızdan dahi somut gerçek nesnelere aracılığıyla algılanmaz. Bir nesneyi en yüksek gerçeklikte ve özünde yeniden yaratmak istememize rağmen, nesneyle ilgili izlenimlerimiz doğası gereği tamamen görseldir. En yüksek gerçekliğe duyulan arzu, zamanımızın en harika sanatçılarından biri olan Picasso'yu ve onunla birlikte diğerlerinin gerçek hayatı taklit eden yorumları üzerinde çalışmasını ahşap, taş, kum vb. yarattı– Picasso nesneyi gerçekten anlamak için resmin üzerine duvar kağıdı, gazete kupürleri yapıştırdı, kumla, ince camla boyadı, alçıdan bir rölyef yaptı – kağıt hamurundan heykeller yaptı ve sonra onları boyadı.

К живописцу может быть предъявлено требование в совершенстве владеть всеми существующими трактовками (традиция здесь играет очень важную роль) и работать по законам живописи, имея внешнюю жизнь только побудителем.

Ressamdan, mevcut tüm yorumlamalara mükemmel bir şekilde hakim olması (gelenek burada çok önemli bir rol oynar) ve dış yaşamı yalnızca bir uyarıcı olarak alarak resim yasalarına göre çalışması talep edilebilir.

Китайцы-художники допускаются к экзамену после того, как научатся владеть кистью настолько хорошо, что мазки, положенные тушью на двух прозрачных, одинаковой величины листках бумаги, совпадают при наложении одного листа на другой.	Çinli sanatçılar, aynı boyuttaki iki şeffaf kağıda mürekkeple yapılan darbeler, bir sayfa diğerinin üzerine konulduğunda çakışacak kadar iyi fırça kullanmayı öğrendikten sonra sınava girmelerine izin verilir.
Есть японские художники, которые на черной дощечке создают из песка при помощи палочки бесконечный ряд пейзажей, фигур, построек и т. д. Любитель сидеть и смотреть, как чередуются картина за картиной, наслаждался – платит деньги и уходит.	Bir kara tahta üzerinde bir sopayla kumdan sonsuz bir dizi manzara, figür, bina vb. yaratan Japon sanatçılar var. Oturmayı ve resmin sonradan nasıl değiştiğini izlemeyi seven biri, bundan zevk alır – para öder ve gider.
Первыми, приведшими фабулу к живописной форме, были индусы и персы – их миниатюры отразились на творчестве художника Анри Руссо, первого в современной Европе, введшего фабулу в живописную форму.	Olay örgüsünü resimsel bir forma ilk getiren Hintler ve Perslerdi. Onların minyatürleri, modern Avrupa'da olay örgüsünü resimsel bir forma sokan ilk kişi olan sanatçı Henri Rousseau'nun çalışmalarına yansdı.
Есть данные предполагать, что весь мир, во всей своей полноте, как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме.	Tüm dünyanın, hem gerçek hem de ruhani bütünlüğü içinde, resimsel bir biçimde yeniden yaratılabileceğini öne süren kanıtlar var.
Все то, что мы ценим в живописи, есть качества, присущие только ей самой.	Resimde değer verdiğimiz her şey kendine özgü niteliklerdir.
Теперь – нужно найти ту точку, при которой она, имея побудителем реальную жизнь, осталась бы сама собой, применяемые формы ею были бы претворены и ее кругозор расширен, чтобы она, как музыка,	Şimdi – kendinde kalabilmek için gerçek hayatı bir uyaran olarak alacağı, kullandığı biçimlerin uygulanacağı ve ufkunun genişleyeceği noktayı bulmak gerekir ki böylece sesi gerçek hayattan alan ve onu müzikal yasalara göre düzenleyen müzik

имеющая от реальной жизни звук, распоряжающаяся им согласно музыкальным законам, так же распоряжалась по законам живописным, имея в своем распоряжении цвет.

Введение живописи в круг задач, присущих ей самой, и жизнь ее по законам чисто живописным имеет в виду лучизм.

Наш глаз аппарат настолько мало совершенный, что многое, передаваемое нами, как мы думаем, посредством зрения в мозговые центры, попадает туда правильно относительно реальной жизни не благодаря зрению, а благодаря другим чувствам. Ребенок видит первое время предметы вверх ногами, и впоследствии этот недочет зрения исправляется другими чувствами. При всем своем желании взрослый человек не может увидеть предмет перевернутым.

Из этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убежденности относительно существующих вне нас вещей. Если мы относительно некоторых вещей будем знать, что они должны быть такими, то благодаря тому, что это нам открывает наука, то, несмотря на то что мы своими чувствами

gibi, elindeki rengi de resimsel yasalara göre kullanır.

Resmin kendinde var olan amaçlar çemberine girmesi ve tamamen resimsel yasalara göre var olması Luçizm anlamına gelir.

Göz aparatımız o kadar az mükemmelleşmiştir ki, düşündüğümüz gibi, görme yoluyla beyin merkezlerine ilettiğimiz pek çok şey, gerçek yaşamla ilgili olarak oraya görme sayesinde değil, diğer duyu organları sayesinde doğru bir şekilde ulaşır. Bir çocuk nesnelere ilk olarak baş aşağı bakar ve daha sonra bu görme kusuru diğer duyu organları tarafından düzeltilir. Bir yetişkin ne kadar istese de bir nesneyi baş aşağı göremez.

Bu durum, bizim dışımızda var olan şeyler hakkındaki içimizde verdiğimiz kanaatimizin ne kadar önemli olduğunu gösterir. Bazı şeylerin nasıl olması gerektiğini bilimin bize bunu göstermesi sayesinde biliyorsak, doğrudan duyumlarımızla algılayamasak da, öyle olduğundan o ya da bu şekilde emin oluruz.

непосредственно этого воспринять не можем, все-таки у нас остается уверенность, что это так и не иначе.

Часто официально Лучизм исходит из следующих положений: Genellikle resmi olarak Luçizm aşağıdaki hükümlerden gelir:

Излучаемость благодаря отраженному свету (в между предметном пространстве это образует как бы цветную пыль). Yansıyan ışıktan kaynaklanan emisyon (nesneler arası alanda bu, deyim yerindeyse adeta renkli bir toz oluşturur).

Учение об излучаемости. Parlaklık doktrini.

Радиоактивные лучи. Radyoaktif ışınlar.

Ультрафиолетовые лучи. Ultraviyole ışınlar.

Рефлективность. Yansıtıcılık.

Предмет таким, как принято его изображать на картинах, руководствуясь тем или другим приемом, предмет существующий как таковой мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения. Şu veya bu tekniğin rehberliğinde resimlerde tasvir edilmesine alışılmış bir nesneyi, bu şekilde var olan bir nesneyi, biz gözlerimizle duyumsamayız. Işık kaynağından gelen, nesneden yansıyan ve görüş alanımıza düşen ışınların toplamını algılarız.

Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей. Но чтобы получить целиком сумму лучей именно желаемого предмета, нам надо волею выделить только данный предмет, так как к нам в глаз вместе с лучами воспринимаемого предмета попадают отраженные рефлективные Bu nedenle, gördüğümüzü harfi harfine çizmek istiyorsak, nesneden yansıyan ışınların toplamını çizmeliyiz. Ancak, tam olarak istenen nesnenin ışınlarının tüm toplamını elde etmek için, yalnızca bu nesneyi istediğimiz bir zaman izole etmemiz gerekir, çünkü yakındaki diğer nesnelere yansıyan reflektif ışınlar, algılamaya çalıştığımız nesnenin ışınlarıyla birlikte gözümüze girer.

лучи части других близлежащих предметов. Теперь, если мы желаем изобразить предмет, совершенно точно как видим, мы должны и эти рефлективные лучи частей других предметов также изобразить – и тогда мы изобразим буквально то, что мы видим. Первые вещи чисто реалистического характера мной и были так написаны. Иначе говоря, это наивысшая реальность предмета не таким, как мы его знаем, а каким видим. К этому во всех своих работах склоняется и Поль Сезанн, отчего различные предметы на его картинах как бы перемещены, немного косят. Отчасти это происходило от того, что он писал буквально то, что видел, а ровным предмет можно увидеть только одним глазом. Сезанн же писал, как видит всякий человек, двумя глазами, то есть предмет и чуть-чуть справа, и чуть-чуть слева.

В то же время Сезанн обладал такой остротой зрения, что не мог не заметить того рефлективного стирания как бы небольшой части одного предмета отраженными лучами другого. От этого получалось не развертывание самого предмета, а как бы перемещение его на другую сторону и срезание части предмета с какой-нибудь из сторон, что и давало

Şimdi, bir nesneyi tam olarak gördüğümüz gibi tasvir etmek istiyorsak, diğer nesnelerin parçalarının bu yansıtıcı ışınlarını da tasvir etmeliyiz – ve sonra tam anlamıyla gördüğümüzü tasvir edeceğiz. Tamamen gerçekçi nitelikteki ilk şeyler benim tarafımdan bu şekilde çizilmiştir. Başka bir deyişle bu, nesnenin bildiğimiz şekliyle değil, gördüğümüz şekliyle en yüksek gerçekliğidir. Paul Cezanne da tüm çalışmalarında buna eğilimlidir, bu yüzden resimlerinde çeşitli nesnelere adeta hareket ettirilir, biraz biçilir. Bu kısmen onun gördüklerini bire bir çizmiş olması ve düz bir cismin sadece tek gözle görülebilmesinden kaynaklanır. Cezanne, herkesin gördüğü gibi iki gözle yani nesneyi hem biraz sağda hem de biraz solda çizmiştir.

Aynı zamanda, Cezanne o kadar keskin bir görüşe sahipti ki, bir nesnenin küçük bir parçasının bir başkasının yansıyan ışınları tarafından yansıtıcı olarak silindiğini fark etmekte başarısız olamazdı. Bu, nesnenin kendisini yerleştirmesiyle sonuçlanmadı, ancak olduğu gibi onu diğer tarafa taşıdı ve nesnenin bir kısmını bir taraftan keserek resimlerine gerçekçi bir yapı kazandırdı.

реалистическую конструкцию его картинам.

Имея в виду не самые предметы, а суммы лучей от них, мы можем строить картину таким образом: сумма лучей от предмета А пересекается суммой лучей от предмета Б, в пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею художника. Это может быть применено по отношению к нескольким предметам, например, форма, состроенная от ножниц, носа и бутылки и т. д.

Nesnelerin kendilerini değil, onlardan gelen ışınların toplamını göz önünde bulundurarak, şu şekilde bir resim oluşturabiliriz: A nesnesinden gelen ışınların toplamı, B nesnesinden gelen ışınların toplamıyla kesişir, aralarındaki boşlukta belirli bir form vardır, oluşturulmuş, sanatçının iradesiyle seçilmiştir. Bu, makas, burun ve şişeden yapılmış formlar gibi çeşitli nesnelere uygulanabilir.

Картина, написанная кубически, и картина футуристическая, излагающая в пространстве, дают форму другого порядка.

Kübik olarak boyanmış bir resim ve uzayda ortaya çıkan Fütürist bir resim, farklı bir düzen formu verir.

Восприятие не самого предмета, а суммы лучей от нее по своему характеру гораздо ближе к символической плоскости картины, чем сам предмет. Это почти то же самое, что мираж, возникающий в раскаленном воздухе пустыни, рисующий в небе отдаленные города, озера, оазисы. Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой.

Nesnenin kendisinin değil, ondan gelen ışınların toplamının algılanması, doğada resmin sembolik düzlemine nesnenin kendisinden çok daha yakındır. Bu, çölün sıcak havasında yükselen, uzak şehirleri, gölleri, vahaları gökyüzüne çeken bir serap ile neredeyse aynıdır. Luçizm, resim düzlemi ile doğa arasındaki sınırları siler.

<p>Луч условно изображается на плоскости цветной линией.</p>	<p>Işın, geleneksel olarak düzlemde renkli bir çizgi ile gösterilir.</p>
<p>То, что ценно для всякого любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом: те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли (исключая реалистический лучизм, где предмет служит точкой отправления), то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено – комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура на всем этом; тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело.</p>	<p>Herhangi bir resim sever için değerli olan şey, parlak resimde en yüksek şekilde ortaya çıkar: Hayatta gördüğümüz nesnelerin burada hiçbir rolü yoktur (nesnenin bir başlangıç noktası olarak hizmet ettiği gerçekçi Luçizm dışında), aynı şey resmin özüdür, burada en iyi şekilde ortaya çıkarılabilir – tüm bunlar üzerinde renk, doygunluk, renk kütlelerinin oranı, derinlik, doku; resimle ilgilenen biri tamamına konsantre olabilir.</p>
<p>Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного – в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски – единственные признаки окружающего нас мира – все же ощущения, возникающие в картине уже другого порядка; – этим путем живопись делается равною музыке, оставаясь сама собой. Здесь уже начинается писание картины таким путем, который может быть пройден, только следуя точно законам цвета и его нанесения на холсты. Отсюда</p>	<p>Resim kayıyor, zamansızlık ve uzamsallık hissi veriyor – içinde dördüncü boyut olarak adlandırılacak bir his var, çünkü boya tabakasının uzunluğu, genişliği ve kalınlığı çevremizdeki dünyanın tek işaretidir – henüz resimde ortaya çıkan duyumlar farklı bir düzendedir; - bu şekilde resim müziğe eşit olur, kendinde kalır. Burada, resmin, ancak renk yasalarına ve onun tuvallere uygulanmasına tam olarak uyulmasıyla geçilebilecek şekilde resmedilmesi zaten başlar. Buradan, anlamı ve ifade gücü yalnızca tonun gerilim derecesine ve diğer tonlara göre bulunduğu konuma bağlı olan yeni formların yaratılması başlar. – Bu nedenle, önceki tüm sanatlarda var olan tüm</p>

начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависят исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится по отношению других тонов. – Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествовавшем искусстве – так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине.

stil ve biçimlerin doğal düşüşü başlar – çünkü onlar, yaşam gibi, resimdeki parlak algı ve inşa için yalnızca bir nesnedir.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим собственным законам.

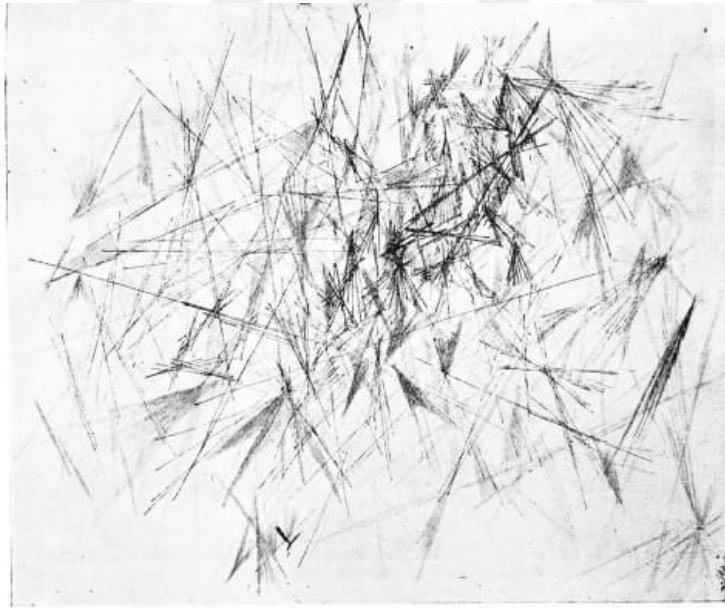
Buradan resmin gerçek kurtuluşu ve yaşamı ancak kendi yasalarına göre başlar.



Михаилъ Ларіоновъ.

Лучистая колбаса и скумбрія.

Resim A.0.1: Mihail Larionov, *Luçistaya kolbasa i skumbriya (Luçist Salam ve Uskumru)*



Михаилъ Ларіоновъ.

Лучистое построение улицы.

Resim A.0.2: Mihail Larionov, *Luçistoe postroeniye ulitsı (Sokakların Luçist İnşası)*



Михаиль Ларионовъ.
Лучистый портретъ съ Н. С. Гончаровой.

Resim A.0.3: Mihail Larionov, *Luçisty portret s N. S. Gonçarovoy*
(*N. S. Gonçarova ile Luçist Portre*)



Наталія Гончарова.

Клоунъ.

Resim A.0.4: Natalya Gonçarova, *Kloun (Palyaço)*



Наталія Гончарова.

Городъ ночью.

Resim A.0.5: Natalya Gonçarova, *Gorod noç 'yu (Gece Vakti Şehir)*

EK B

RAYONİSTLER VE GELECEKÇİLER MANİFESTOSU

Luçıstı i buduşçniki. Manifest adlı metin *Osliny khvost i Mişen' (Eşeğin Kuyruğu ve Hedef)*” sergisinde ortaya çıkmıştır. Manifestoda yer alan bildiriler, Mart 1913'te Moskova'da düzenlenen *Hedef* sergisinin kataloğunda öne sürülenlere benzerlik taşımaktadır ve sonuç paragrafları Larionov’un *Rayonist Resim* metniyle büyük benzerlikler göstermektedir. Rayonist resim teorisinin bilinirliğine katkı sağlayan, *Hedef* rayonizmin başarılarının resmi bir göstergesi sayılmaktadır. Bu manifesto, *Bubnovy valet, Halkın Zevkine Karşı Bir Tokat* ve David Burliuk’a yönelik çeşitli imalar nedeniyle, Larionov’un rakiplerine karşı gösterdiği bir polemik, bir tepki olarak da kabul edilebilir. Avrupalı Fütüristler’in karşılığı olan *futuristy* kelimesini değil de aynı anlama gelen ancak Rus neolojizmi olan *будушçники* kelimesinin kullanılması Larionov’un Batı’yı reddetmesinin ve Rus ve Doğu kültürel geleneklerine yönelmesinin bir göstergesi olarak da kabul edilebilir.

ЛУЧИСТЫ И БУДУЩИКИ (1913)	RAYONİSTLER VE FÜTÜRİSTLER (1913)
--------------------------------------	--

Манифест

MANİFESTO

Мы, Лучисты и Будущники, не желаем говорить ни о новом, ни о старом искусстве и еще менее о современном западном.

Biz Luçıstler ve Fütüristler, yeni ya da eski sanattan ve hatta modern Batı sanatından daha az bahsetmek istemiyoruz.

Мы оставляем умирать старое и сражаться с ним тому «новому», которое кроме борьбы, очень легкой, кстати, ничего своего выдвинуть не может. Унавозить собою обеспложенную почву полезно, но эта грязная работа нас не интересует.

Eski sanatı ölüme terk ediyoruz ve “yeni” sanatı onunla savaşmaya bırakıyoruz ve tesadüfen, bir savaş ve çok kolay bir savaş dışında, “yeni” sanat kendi başına hiçbir şey geliştiremez. Çorak toprağa gübre atmakta fayda var ama bu pis iş bizi ilgilendirmiyor.

Они кричат о врагах, их утесняющих, но на самом деле — сами враги и притом ближайшие. Их спор с давно ушедшим старым искусством не что иное, как воскрешение мертвых, надоедливая декадентская любовь

İnsanlar kendilerine yaklaşan düşmanlar hakkında bağırlarlar, ama aslında bu düşmanlar her durumda onların en yakın arkadaşlarıdır. Uzun zaman önce eski

к ничтожеству и глупое желание идти во главе современных обывательских интересов.	sanatla olan tartışmaları, ölülerin dirilişinden, sıkıcı, çökmüş bir değersizlik sevgisinden ve çağdaş, dar kafalı çıkarların başında yürümek için aptalca bir arzudan başka bir şey değildir.
Мы не объявляем никакой борьбы, так как где же найти равного противника?!	Herhangi bir savaş ilan etmiyoruz, çünkü eşit bir rakibi nereden bulabiliriz?
Будущее за нами.	Gelecek arkamızda.
Нам не нужна популяризация — все равно наше искусство займет в жизни полностью свое место — это дело времени. Нам не нужны диспуты и лекции, и если иногда мы их устраиваем, то это подачка общественному нетерпению.	Popülerleşmeye ihtiyacımız yok — yine de sanatımız hayattaki yerini tamamen alacaktır — bu bir zaman meselesidir. Tartışmalara ve derslere ihtiyacımız yok ve bazen onları düzenlersek, bu halkın sabırsızlığına bir armağandır.
Когда художественный трон свободен и обездоленная ограниченность бегают около, призывая к борьбе с ушедшими призраками, мы ее расталкиваем и садимся на трон и будем царствовать, пока не придет, на смену нам царственный же заместитель.	Sanatsal taht boşken, dar görüşlülükten, imtiyazlarından yoksun, ortalıkta koşuşturup gitmiş hayaletlerle savaş çağrısı yaparken, biz onu yoldan çekiyoruz, tahta oturuyoruz ve bir asil vekil gelip yerine geçene kadar saltanat sürüyoruz biz.
Мы, художники будущих путей искусства, протягиваем руку футуристам, несмотря на все их ошибки, но выражаем полное презрение так называемым эгофутуристам и неофутуристам, бездарным пошлякам — таким же	Gelecekteki sanatın ressamları olarak, tüm hatalarına rağmen fütüristlere el uzatıyoruz, ancak sözde Egofuturistlere ve Neo-fütüristlere, “Valeler” ⁵¹ ,

⁵¹ *Bubnoviy valet (Karo Valesi)* sanat grubu üyeleri kast edilmektedir.

самым, как «валеты», «Tokatçılar»⁵² ve «Gençlik Birliği»⁵³ «пощечники» и «Союз молодежи». gibi yeteneksiz kabadayılara karşı tam bir saygısızlık ifade ediyoruz.

Спящих мы не будим, дураков не вразумляем, пошляков клеймим этим именем в глаза и готовы всегда активно защищать свои интересы. Uyuyanları uyandırmayız, aptalları umursamayız, önemsiz insanlara yüzlerine önemsiz deriz ve çıkarlarımızı aktif olarak savunmaya her zaman hazırız.

Презираем и клеймим художественными холуями всех тех, кто вертится на фоне старого или нового искусства, обделявая свои мелкие дела. Нам ближе простые, нетронутые люди, чем эта художественная шелуха, льнущая, как мухи к меду, к новому искусству. Eski ya da yeni sanatın arka planına karşı hareket eden ve önemsiz işleriyle uğraşan herkesi küçümsüyor ve sanatsal uşaklar olarak damgalıyoruz. Basit, bozulmamış insanlar, bala yapışan sinekler gibi modern sanata yapışan bu sanatsal kabuktan daha yakındır bize.

В наших глазах бездарность, исповедующая новые идеи искусства, так же не нужна и пошла, как если бы она исповедовала старые. Это острый нож в сердце всем присосавшимся к так называемому новому искусству, делающим карьеру на выступлениях против прославленных старичков, несмотря на то, что между ними и Bizim düşünce tarzımıza göre, yeni sanat fikirlerini ilan eden sıradanlık, eski fikirleri ilan eder gibi gereksiz ve bayağıdır. Bu, sözüm ona modern sanata tutunan ve ünlü küçük yaşlı adamlara karşı konuşmalarında isimlerini kullanan herkes için yürekten keskin bir bıçak

⁵² *Halkın Beğenisine İndirilen Tokat (Poşçyoçına obşçestvennomu vkusu)* başlıklı manifestoda imzası olan sanatçılar kast edilmektedir. Rusya'nın ilk Fütürist sanat topluluğu, 1910'da David Burlyuk ve kardeşleri tarafından kurulan ve sonrasında Aleksey Kruçyonih, Vladimir Mayakovskiy, Vasiliy Kamenskiy, Velimir Hlebnikov gibi sanatçıların da katıldıkları, Moskova merkezli bir edebiyat grubu olan *Gileya* sanat topluluğu ile birlikte Mayakovskiy'nin de imzasıyla Aralık 1912'de yayınlanan *Halkın Beğenisine İndirilen Tokat (Poşçyoçına obşçestvennomu vkusu)* başlıklı manifesto Rusya'da Fütüristizm akımının ilk belgelerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

⁵³ *Soyuz molodyoji (Gençlik Birliği)* 1910 yılına ait bir Rus avangart sanat dergisi ve sanat grubuydu. Manifestosu Olga Rozanova tarafından yazılan bu grubun önemli üyeleri arasında Varvara Bubnova, Mihail Matyuşin, David Burlyuk, Vladimir Burlyuk, Yuriy Annenkov, Kazimir Maleviç, Pavel Filonov, Vladimir Tatlin, Ivan Kliun, Ivan Puni, Nadejda Lermontova, Aleksandra Ekster, Valentin Bystrenin, Marc Çagal, Nadejda Udaltsova, Svyatoslav Voinov, Pyotr Mituriç, Nikolay Tyrsa, Aleksey Grişenko, Lev Bruni, Nathan Altman gibi isimler vardır. 1913 yılında *Soyuz molodyoji* grubu, Vladimir Mayakovskiy, Velimir Hlebnikov ve Elena Guro'nun da dahil olduğu *Gileya* grubuyla birleşmiştir.

этими последними по существу мало разницы. Вот уж поистине братья по духу — это жалкое отребье современности, так как кому нужны мирно-обновленческие затеи галдящих о новом искусстве, не выставивших ни одного своего положения, передающих своими словами давно известные художественные истины!

Довольно «Бубновых валетов», прикрывающих этим названием свое убогое искусство, бумажных пощечин, даваемых рукой младенца, страдающего собачьей старостью — Союзов старых и молодых!

Нам не нужно пошлых счетов с общественным вкусом — пусть этим занимаются те, кто на бумаге дает пощечину, а фактически протягивает руку за подаванием.

Довольно этого навоза, теперь нужно сеять! У нас скромности нет, мы это прямо и откровенно заявляем — Мы себя считаем творцами современного искусства. У нас есть наша художественная честь, которую мы готовы отстаивать всеми средствами до последней возможности — Мы смеемся над словами «старое» искусство и «новое» искусство — это чепуха, выдуманная досужими обывателями.

Мы не щадим сил, чтобы вырастить высоко священное дерево искусства, и какое нам дело, что в тени его копошатся мелкие паразиты — пусть их, ведь о существовании самого дерева они знают по его тени.

Искусство для жизни и еще больше — жизнь для искусства!

Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки,

darbesidir; bununla birlikte, aralarında esasen pek bir fark olmamasına rağmen.

Bunlar gerçek ruh kardeşleridir - modern sanat hakkında şamata yapan, kendi tek bir tezi bile ortaya koymamış ve uzun zamandır aşına oldukları sanat eserlerini ifade eden insanların barışçıl yenileme girişimlerine ihtiyaç duyan çağdaşlığın sefil paçavraları.

Halkın beğenisine göre kaba hesaplar yapmamıza gerek yok - kağıt üzerinde suratına tokat atanlar, ama aslında sadaka için ellerini uzatanlar buna kendini kaptırsın.

Bu gübreleme yeter bıktık; şimdi ekim zamanı. Alçakgönüllülüğümüz yok - bunu açık ve net bir şekilde beyan ediyoruz - kendimizi modern sanatın yaratıcıları olarak görüyoruz. Elimizdeki tüm imkanlarla sonuna kadar savunmaya hazır olduğumuz kendi sanatsal onurumuz var. "Eski sanat" ve "yeni sanat" sözcüklerine gülüyoruz - bu, aylak darkafalıların uydurduğu bir saçmalık. Kutsal sanat ağacını büyük yüksekliklere çıkarmak için hiçbir gücümüz yok ve bizim için ne fark eder ki onun gölgesinde küçük parazitler sürüsü - bırakın onlar ağacın varlığını gölgesinden bilsinler.

пиджаки обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было ничего равного во всей мировой истории..

Мы отрицаем индивидуальность как имеющую значение при рассмотрении художественного произведения. — Апеллировать нужно только исходя из законов, по которым оно создано.

Выдвигаемые нами положения следующие:

Да здравствует прекрасный Восток!

Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы.

Да здравствует национальность! —

Мы идем рука об руку с малярами.

Да здравствует созданный нами стиль лучистой живописи, свободной от Реальных форм, существующей и развивающейся по живописным законам!

Мы заявляем, что копии никогда не было, и рекомендуем писать с картин, написанных до нашего времени. Утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается.

Все стили ли признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие, как то: кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как жизнь, все прошлое искусство

Yaşam için sanat ve hatta daha fazlası - sanat için yaşam!

Şunu haykırıyoruz: Modern zamanların tüm parlak stili - pantolonlarımız, ceketlerimiz, ayakkabılarımız, arabalarımız, arabalarımız, uçaklarımız, demiryollarımız, görkemli buharlı gemilerimiz- hepsi büyüleyicidir, büyük bir çağdır, tüm tarihi boyunca eşi benzeri görülmemiş bir çağdır.

Bir sanat eserinin incelenmesi için hiçbir anlamı olmadığı için bireyselliği reddediyoruz. Sadece bir sanat eserini apelire etmek gerekir ve onu ancak yaratıldığı kanunlardan yola çıkarak inceleyebiliriz.

Öne sürdüğümüz ilkeler şunlardır: Yaşasın güzel Doğu!

Birlikte çalışmak için çağdaş Doğulu sanatçılarla güçlerimizi birleştiriyoruz.

Yaşasın milliyet! Sıradan ev ressamlarımızla el ele yürüyoruz.

Yaşasın bizim yarattığımız rayonist resim üslubu - somut formlardan arınmış, resim yasalarına göre var olan ve gelişen!

Günümüze kadar yapılmış resimlerin kopyası diye bir şey olmadığını beyan eder, resmetmeyi tavsiye ederiz. Sanatın zaman açısından incelenemeyeceğini savunuyoruz.

Hem daha önceleri hem de şimdilerde var olan stilleri, tüm stilleri

является объектом для наблюдения.	yaratıcılığımızı ifade etmek için uygun olarak kabul ediyoruz: Kübizm,
Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего.	Fütürizm, Orfizm ve bunların sentezi olan Luçizm. Hayat gibi, geçmişin sanatının bir gözlem nesnesi olduğu
Требуем знания живописного мастерства.	Rayonizm. Formlarımızı ve Doğulu formlarımızı
Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего.	bayağılaştıran, her şeyin seviyesini düşüren Batı'ya karşıyız. Ressamlık bilgisi talep ediyoruz. Her
Считаем, что в живописных формах весь мир может выразиться сполна: жизнь поэзия, музыка, философия. Мы стремимся к прославлению нашего искусства и ради этого и будущих наших произведений работаем.	şeyden çok, duygu yoğunluğuna ve onun büyük canlanma duygusuna değer veriyoruz. Tüm dünyanın tamamen resimsel formlarda ifade edilebileceğine inanıyoruz: hayat, şiir, müzik, felsefe...
Мы желаем оставить по себе глубокий след, и это — почетное желание.	Sanatımızın ve çalışmalarımızın yüceltilmesini, gelecekteki yaratımlarımız için arzu ediyoruz. Arkamızda derin izler bırakmak istiyoruz ve bu onurlu bir dilek.
Мы выдвигаем вперед свои произведения и свои принципы, которые непрерывно меняем и проводим в жизнь. Мы против художественных обществ, ведущих к застою	Çalışmalarımızı ve ilkelerimizi ön plana çıkarıyoruz; onları durmaksızın değiştiriyor ve uygulamaya koyuyoruz. Sanat topluluklarına karşıyız çünkü durgunluğa yol açıyorlar.

Мы не требуем общественного внимания, но просим и от нас его не требовать.	Kamuoyunun ilgisini talep etmiyoruz ve bizden de talep edilmemesini istiyoruz.
--	--

Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения	Geliştirdiğimiz rayonist resim stili, çeşitli nesnelere yansıyan ışınlarının kesişmesinden doğan uzamsal formları,
--	--

отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника. sanatçının iradesiyle seçilen formları ifade eder.

Луч условно изображается на плоскости цветной линией. Işın yüzeyde geçici olarak renkli bir çizgi ile gösterilir.

То, что ценно для любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом. Resim severler kendileri için için değerli olan şeyi, yüksek ifadesini rayonist bir resimde bulur. Hayatta gördüğümüz nesnelerin burada hiçbir rolü yoktur, ancak burada en iyi şekilde resmin özü olan şey gösterilebilir - renk комбинация цвета, его насыщенность, отношения цветовых масс, углубленность, фактура; на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело. [L] [SEP]

Resim severler kendileri için için değerli olan şeyi, yüksek ifadesini rayonist bir resimde bulur. Hayatta gördüğümüz nesnelerin burada hiçbir rolü yoktur, ancak burada en iyi şekilde resmin özü olan şey gösterilebilir - renk kombinasyonu, doygunluğu, renkli kütlelerin ilişkisi, derinlik, doku; resimle ilgilenen herkes tüm dikkatini tüm bunlara verebilir.

Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине — уже другого порядка; — этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой. — Здесь уже начинается писание Resim kayganmış gibi görünür; zaman-dışı, uzamsal bir duyum verir. İçinde dördüncü boyut olarak adlandırılabilir şeyin hissi ortaya çıkar, çünkü boya tabakasının uzunluğu, genişliği ve yoğunluğu dış dünyanın yegane işaretleridir - resimden kaynaklanan tüm duyular farklı bir düzendedir; bu şekilde resim kendinde kalırken müziğe eşit hale gelir. Bu noktada, renk yasalarını ve onun tuvale aktarımını tam olarak takip ederek ustalaşılabilir bir tür resim ortaya çıkıyor.

картины таким путем, который может быть пройден только следуя точным законам цвета и его нанесения на холст.

Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависит исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится в отношении других тонов. — Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествующем искусстве, — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим законам, живописи самодовлеющей, имеющей свои формы, цвет и тембр.

Тимофей Богомазов, Наталия Гончарова, Кирилл Зданевич, Иван Ларионов, Михаил Ларионов, Михаил Ле-Дантю, Вячеслав Левкиевский, Сергей Романович, Владимир Оболенский, Мориц Фабри, Александр Шевченко. Сб. «Ослиный хвост и Мишень». М., 1913

Buradan hareketledir, anlamı ve ifadesi yalnızca tonun yoğunluğunun derecesine ve diğer tonlara göre işgal ettiği konuma bağlı olan yeni formların yaratılması. Bu nedenledir, geçmişin tüm sanatlarında var olan tüm stil ve biçimlerin doğal çöküşü – çünkü onlar da, aynı yaşam gibi, yalnızca daha luçist bir algı ve resimsel inşa için nesnelere.

Bununla beraber, resmin gerçek kurtuluşu ve yalnızca kendi yasalarına göre yaşamı, kendi biçimleri, rengi ve tınısıyla kendi kendine yeterli bir resim başlar.

Timofey Bogomazov, Natalya Gonçarova, Kirill Zdaneviç, Ivan Larionov, Mihail Larionov, Mihail Le Dantyu, Vyacheslav Levkievsky, Sergey Romanoviç, Vladimir Obolensky, Moritz Fabri, Alexander Şevçenko. Sb. "Eşek Kuyruğu ve Hedef". M., 1913

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Elif TEZCAN ULUOCAK

ÖĞRENİM DURUMU :

- **Lisans** : 2016, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı
- **Yükseklisans** : 2021, Moskova Devlet Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Didaktik Dilbilim ve Yabancılar için Rusça Öğretimi Teorisi

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Tezcan, E.** (2021). *Russkiye frazeologizmy kak sredstvo opisaniya emotsiy i emotsional'nih sostoyaniy v aspekte prepodavaniya russkogo yazıka kak inostrannogo v turetskoyazıçnoy auditorii* (yüksek lisans tezi). Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi, Moskova.
- **Tezcan, E.** (2021). *Frazeologizmy opisayuşıy emotsii "radost"*. *Uluslararası Lomonosov Konferansı*. Moskova, Rusya.