İDİL

VİTRUVİUS ADAMI'NDAN *SİYAH KARE*'YE: UNOVIS AMBLEMİNDE EVRENSEL FORMUN YENİDEN TANIMLANIŞI[1]

Selin PERK
Doktor, Bağımsız Araştırmacı, Çanakkale, selinprk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0755-6293

Perk, Selin. "Vitruvius Adamı'ndan Siyah Kare'ye: Unovis Ambleminde Evrensel Formun Yeniden Tanımlanışı". idil, 122 (2026/1): s. 113–120. doi: 10.7816/idil-15-122-09

ÖZ

Bu makale, Kasimir Severinoviç Maleviç'in *Siyah Kare* adlı eseri etrafında şekillenen *UNOVIS (Yeni Sanat Yanlıları)* grubunun estetik anlayışını, grubun ambleminde yer alan Leonardo da Vinci'nin *Vitruvius Adamı*'na yapılan göndermeyle ilişkilendirerek incelemektedir. Rönesans döneminde *Vitruvius Adamı*, insan bedenini evrenin merkezine yerleştiren oransal mükemmellik ve insan-merkezli kozmos fikrinin simgesiyken; buna karşılık *UNOVIS*'in benimsediği süprematist/üstüncü ideoloji, insan figürünü ortadan kaldırarak onun yerini mutlak biçimlere ve geometrik saflığa bırakır. Bu dönüşüm, sanatın merkezinde yer alan insan anlayışından uzaklaşıp, biçimsel saflık aracılığıyla evrensel bir düzene ulaşma arayışını temsil eder. Bu temsil yalnızca estetik bir kırılma değil, aynı zamanda evrensel düzen fikrinin tarihsel bir evrimi olarak değerlendirilir. Bu çerçevede çalışma, Maleviç ile da Vinci arasındaki bu sembolik karşıtlığı, insanın merkezden çekilmesiyle sanatın *saf biçim* ve düşünceye yönelmesini temsil eden bir geçiş olarak yorumlarken; Rus Avangart girişiminin bir ürünü olan *UNOVIS* yanlılarını ise bu geçişin birer temsilcisi olarak ele alır. Böylece çalışma, Rönesans'ın antropometrik idealinden Süprematizmin biçimsel evrenselliğine uzanan çizgide, modern sanatın metafizik ve ontolojik temellerine dair bir sorgulama sunar. Sonuç olarak, *Siyah Kare* ile *Vitruvius Adamı* arasındaki estetik diyalog, *insan-merkezli* düzenin yerini *biçim-merkezli* bir evrenselliğe bıraktığı yeni bir sanatsal dünya görüşünü açığa çıkarır.

Anahtar Kelimeler: Siyah kare, süprematizm, evrensel form, modern sanat, soyutlama, saf biçim, biçim ve oran.

Makale Bilgisi:
Geliş: 17 Kasım 2025 *Düzeltme:3 Ocak 2026* *Kabul: 5 Şubat 2026*

© 2026 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

[1] Bu çalışma, Prof. Dr. Hakan DALOĞLU danışmanlığında 28.02.2024 tarihinde tamamlanan "Rus Avangardın Bitmemiş Projesi Sovyet Modernizmi'nin Estetik Ütopyası: *1910-1930 Rus Biçimciliğinin Yapısalcı Poetikası*" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

Giriş

XX. yüzyıl sanatının dönüm noktalarından biri olarak görülen Kasimir Severinoviç Maleviç'in *Siyah Kare* isimli eseri, yalnızca bir resim değil, aynı zamanda sanatın anlamı ve sınırları üzerine radikal bir sorgulamanın simgesi olarak kabul edilir. Maleviç'in bu yapıtla temellerini attığı süprematist ideoloji, sanatı temsil, nesne ve anlatıdan arındırarak *saf biçim* ve mutlaklığın alanına taşımıştır. Bu anlayış, modern sanatın doğuşu olarak yorumlanmış ve *insan-merkezli* Rönesans estetiğine karşı kökten bir kopuşu ifade etmiştir. Bu bağlamda Maleviç'in çevresinde şekillenen UNOVIS grubu, sanatçının estetik ve ideolojik mirasını kurumsallaştırma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. UNOVIS üyeleri, sanatın yalnızca estetik bir etkinlik değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal ve kozmik düzenin dili olabileceği inancını paylaşmışlardır. Bu yönüyle grup, Süprematizmin teorik ilkelerini kolektif bir sanat pratiği haline getirerek, biçimsel saflık üzerinden evrensel bir düzen arayışını sürdürmüştür.

UNOVIS'in ambleminde yer alan Leonardo da Vinci'nin *Vitruvius Adamı*'na yapılan gönderme, bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Kuşkusuz bu temel problem, literatürde genellikle kendi dönemsel bağlamlarında yorumlanmış, ancak aralarındaki estetik ve düşünsel süreklilik yeterince tartışılmamış olan *Siyah Kare* ve *Vitruvius Adamı* eserleri üzerinden tartışmaya açılacaktır. Nitekim Rönesans döneminde *Vitruvius Adamı*, insan bedeninin oranlarıyla evrenin düzenini özdeşleştiren antropometrik mükemmellik anlayışını simgelerken, UNOVIS'in simgesel dilinde insan figürünün yerini geometrik biçimler alır. Bu karşıtlık şu soruyu gündeme getirir: "UNOVIS'in amblemindeki Vitruvius göndermesi, Rönesans'tan modernizme *evrensel form* fikrinin dönüşümünü nasıl yansıtır?" Bu sorudan hareketle çalışmanın amacı, soyut sanatın *insan-merkezli* klasik ideallerle ilişkisini yeniden okumak ve bu ilişkinin, biçimsel evrensellik arayışıyla nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Rönesans'ın insanı evrenin merkezi olarak konumlandıran düşüncesinden, Süprematizmin insanı merkezden çekerek biçimin evrenselliğini ön plana çıkaran anlayışına uzanan bu dönüşüm, estetik bir değişimden öte, aynı zamanda modern sanatın metafizik ve ontolojik temellerine dair bir yeniden düşünme sürecini temsil eder.

Bu çalışma, Rönesans ve erken Sovyet avangardı arasındaki estetik dönüşümü tarihsel-karşılaştırmalı sanat tarihi yaklaşımı ve söylem analizi yöntemiyle incelemekte; bu çerçevede *Siyah Kare*'nin başlangıç noktası niteliğinden hareketle, Maleviç ve UNOVIS'in estetik programını Rönesans'ın mirasıyla sembolik bir diyalog içinde ele alarak, sanatın merkezinde yer alan insan fikrinin yerini biçim fikrine bıraktığı bu geçişi, modernizmin evrensel biçim arayışı bağlamında değerlendirmektedir.

Evrensel Form ve İdeal İnsan

Antikite'den Rönesans'a uzanan süreçte, evren ve insan arasındaki uyum kavramı çeşitli biçimlerde ortaya konmuştur. Pisagor ve takipçileri, doğadaki düzen ve estetiği sayısal oranlar ve geometrik ilişkiler üzerinden açıklayarak, matematiksel armoninin en belirgin örneği olarak *Altın Oran*ın[2] keşfine kapı aralamışlardır. Müzikten mimariye, insan bedeninden gök cisimlerinin devinimine kadar her alanda aynı evrensel uyumu ve kozmik düzeni yansıtan söz konusu oran, doğadaki şeylerin en zarif ve en verimli biçimde gelişmesine ve işlemesine olanak tanır; aynı zamanda ortak bir güzellik anlayışının ortaya çıkmasına da neden olmaktadır. Aynı dönemde evren/kozmos ile insan bedeni arasında ilişki kurulması; insanın, evrensel düzenin bir mikro-kozmosu olarak görülmesini sağlamıştır.

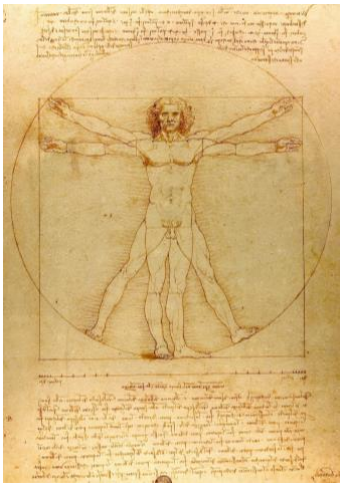
Roma mimarı Marcus Vitruvius Pollio *De Architectura* isimli eserinde bu oran fikrini mimarlık kuramına taşımış ve insan bedenini evrenin mikro-kozmosu olarak tanımlamıştır. Öyle ki Pisagorasçı düşünceden etkilenerek güzelliğin matematiksel bir biçimde algılanmasının bir yansıması olarak, Vitruvius'un eserinin kitap sayısı üzerine bir görüş öne sürülmüştür. Bu görüşe göre, Vitruvius eserini Pisagorasçı sayı teorisine gönderme yaparak on kitaba tamamlamıştır. Gerçekten de Pisagorcular açısından 10 sayısı mükemmelliği ve bir tür bütünlüğü temsil eden tamamlayıcı bir sayı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada McEwen söz konusu eserin on kitaba ayrılmasının bilinçli olarak yapıldığını savunmaktadır. (Dugan, 2023: 403; McEwen, 2003: 42-43). Nitekim bu konuya Vitruvius III. Kitabının başında şöyle değinir: [3]

[2] Fr. *Section d'Or* (Φ)
[3] Vitruvius Pollio, Marcus. *Mimarlık Üzerine*, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayınları, 2025.

> (…) eskiler on olarak adlandırılan sayıyı yetkin sayı kabul ettiler; bu sayıya da iki elin parmak sayısından ulaştılar; parmaklardan karışı, karıştan ayağı buldular. İki elin parmak sayısının toplamı doğal olarak on sayısını vermekle birlikte, Platon bu sayının mükemmel olmasının bir nedenini de Yunanlıların *monades* dedikleri birimlerin toplamının on etmesine bağlar. (Vitruvius, 2021:105-106; Dugan, 2023: 403).

İnsan bedenine gönderme yaparak, mimarlıkta oran ve ölçüleri belirlemeye çalışan Vitruvius, insan bedenini bir ölçüt ve simge olarak kullanmaktadır. Bu noktada mimarlıkta estetik ve işlevsel bütünlüğü matematiksel ve simgesel temellerle ilişkilendirir. Böylece insan bedeninin kozmosun düzeninin bir ölçütü haline geldiği görülmektedir. Orta (Quattrocento) Rönesans döneminde yaşamış Leonardo di ser Piero da Vinci, bu ölçüleri Roma mimarı Vitruvius'un *De Architectura*'daki notlarından yola çıkarak yaptığı *Vitruvius Adamı* çizimiyle görselleştirerek, insanı evrenle ve matematiksel düzenle uyum içinde gösteren bir simgeye dönüştürmüştür. Bu süreç Antikite'den Rönesans'a hem estetik hem de bilimsel düşüncede altın oran ve insan-kozmos ilişkisi kavramlarının sürekli bir gelişim ve aktarım içinde olduğunu ortaya koymaktadır.

Vitruvius'un oran tariflerini kullanarak insan bedenini bir *daire* ve *kare* içine yerleştiren Da Vinci, insan bedeninin geometriyle özdeşleştirerek tanrısal mükemmellik ve dünyevi düzene bir tür atıf yapmaktadır. Öyle ki insan bedeni eskizinde, kollar ve bacaklar açıldığında kolların uçları ve ayak tabanları bir kareyi tamamlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu düzenleme, insanın dünyasal ve maddi ölçülerle olan bağlantısını simgelemektedir. Aynı figürün merkez noktası göbek olarak alındığında ise kollar ve bacaklar bir daireyi oluşturmaktadır. Bu düzenleme, insanın evrensel ve kozmik düzenle olan uyumunu göstermektedir.



Görsel 1: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı* / *Vitruvian Man*, 1498.
Kaynak: Wikimedia Commons, Public Domain.

Şüphesiz bu yerleştirme, mikro-kozmos ve makro-kozmos felsefesinin de görsel bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü söz konusu eskiz, insanın hem dünyaya bağlı hem de evrensel düzenin bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede insan, evrendeki düzeni anlamlandıran ve ölçen bir varlık olarak ideolojik bir değer kazanır. Bu bakış, özellikle Rönesans düşüncesinde insanın hem bilimsel hem de estetik bir ölçüt olarak konumlandırılmasını sağlar ve *insan-merkezli* antroposentrik evren anlayışını pekiştirir.

İnsan Merkezli Evren ve Rönesans Hümanizmi

Rönesans döneminde *Vitruvius Adamı*'nın, insan bedenini evrenin merkezine yerleştiren oransal mükemmelliğin simgesi olarak kabul edilmesinin nedeni, dönemin aklının *insan-merkezli* düşünceye (hümanizme) dayanmasından ileri gelmektedir. *Vitruvius Adamı*'nın insanı evrenin ölçütü olarak göstermesi, dönemin düşüncesinin aklı ve bireyi merkeze almasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bilhassa Orta Çağ boyunca Avrupa'da egemen olan skolastik düşüncenin din ve Aristotelesçi mantığı birleştirerek bilgiye ulaşmayı hedeflemesi, dogmatik bir yapıda olan düşünce sistemine karşı Rönesans dönemi aydınlarını harekete geçirmiştir. Bu dönemde "*insan her şeyin ölçüsüdür*" (Çilingir, 2022: 24-25) diyen Protagoras'ın sözü tekrar anlam kazanmakta; insan bedeni ve zihni, evrendeki düzenin minyatür bir yansıması olarak değer kazanmaktadır.

İnsan ve doğayı merkeze alan bir bakış açısı geliştiren aydınların, akıl, erdem ve mutluluk arayışı içine sürüklendiği görülmektedir. Kuşkusuz Francis Bacon'ın kişisel ideal ve düşlemini yansıtan *Yeni Atlantis* isimli eseri, Rönesans döneminde *modern bilim*e değinmesi, akıl, erdem ve mutluluk arayışı bakımından değer arz etmektedir (Bacon, 1999). Tamamlanamamış olan bu eserde, bilimsel denemeler/araştırmalar ile insanlığı refaha ulaştırmayı hedefleyen yazar, determinizme boyun eğerek, insanın kendi varoluş yasalarını çözmek zorunda olduğu bir evrenin tasviri yapmaktadır (Küçük, 2018). Gerçekten de eserde,[4]

> (…) bahsedilen *Ben Salem* adındaki devlet tamamen bilime dayandırılmış bir devlettir. Dünyayla hiçbir bağlantısı olmayan bir adada kurulmuş olan bu devletin on iki yılda bir dışarıya bir gemi yollayarak, bilimsel ve teknik çalışmalardan haberdar olduğu bilinir. (Bacon, 1999: 5; Pehlivan, 2019: 12).

Materyalizmin öncüsü olan Bacon, bilgiyi ideal devlet anlayışına bağlayarak fikirlerin yalnızca gözlemlenebilen ve elle tutulabilen olgulara dayandığını ileri sürmektedir. Bu maddeci yaklaşım, insanlığın yararına yönelik araştırmalar yaparak yeni bilimsel malzemeler ve teknolojik araçlar geliştirmeyi amaçlayan bir bakış açısını içerir. Öyle ki Skolastisizmin[5] etkisinden kurtulan düşünce sistemi, entelektüel anlamda özgürleşen bilim insanlarının yüzyılı haline gelerek, bilim ile dinin birbirinden ayrışmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu düşünsel anlamdaki köklü dönüşüm, Rönesans'ın merkezi İtalya'da başlayarak birçok ülkede bilim akademilerinin kurulmasına neden olmuştur. Bu noktada *skolastisizm/karanlık felsefe* yerini *aydınlanma felsefesi*ne bırakmaktadır.

Rönesans'ın sanat ve bilime kazandırdığı gözlem, deneyim ve ölçüye dayalı düşünme biçimi rasyonalist ve empirist epistemolojinin öncülü olmuştur. Artık evren; mistik ve anti-rasyonalist bir bütün değil, insan aklının çözümleyebileceği düzenli bir sistem olarak görülmektedir. Bu bağlamda da Vinci'nin insanı evrenin merkezine yerleştirme düşüncesi; Descartes ve Kant gibi filozoflarda düşünen öznenin merkeziliği olarak felsefi bir form kazanır. Bu noktada Descartes'in "*düşünüyorum, öyleyse varım*"[6] sözünü tekrar hatırlamak yerinde olacaktır. Çünkü bu söz Rönesans'ın insanı evrenin merkezine yerleştiren hümanist anlayışını, Aydınlanmanın aklı, varoluşun temeli haline getiren felsefi ilkesine dönüştürür.

Süprematizmin Ontolojisinde Evrensel Düzenin Öznesizleşmesi

Rönesans'ta karşımıza çıkan antropometrik ideal, modern dönemde Maleviç ve UNOVIS gibi akımlar tarafından sorgulanarak, yerini *insan-merkezli* değil *biçim-merkezli* bir evrensellik anlayışına bırakmaktadır. Bu bağlamda Kasimir S. Maleviç ile Leonardo da Vinci arasında kurulabilecek estetik diyalog, sanat tarihinde *biçim* ve *insan* merkezli bir evrenselliğin iki farklı estetik dili olarak yorumlanmaktadır. Nitekim Rönesans'ın oran, simetri ve insani ölçü üzerinden kurduğu evren tasarımı, modernizmin soyutlama anlayışıyla yerini mutlak biçimlerin evrenselliğine bırakmıştır. Bu dönüşüm, sanatsal ifade biçimlerinden öte, insanın dünyadaki konumuna dair felsefi algısında da köklü bir değişime işaret etmektedir.

Evrensel dünyanın algılanmasında değişime uğrayan felsefi düşünce, toplumsal ve ideolojik dönüşümlerin de yansımasını barındırmaktadır. Özellikle Rusya'da XX. yüzyılın başında yaşanan devrim ile biçimin özerkliği yalnızca estetik bir mesele olmanın ötesinde, toplumsal sarsıntıların sanatsal karşılığı olarak ele alınmaktadır. Rusya'da proletarya devriminin ardından yeni toplumun inşasına yakışacak yeni sanat anlayışının geliştiği görülür (Artun, 2009). Dolayısıyla hem toplumsal hem de sanatsal anlamda bir reforma ihtiyaç duyan Rusya'da yeni kolektif düşüncenin estetik dili, Süprematizm[7] olarak karşımıza çıkar. Bu estetik ideali Nikolai Tarabukin şu şekilde yorumlamaktadır:

> (…) [dönemin sanatçıları] estetik bilinç[ini], gerçekçilik fikrini sanat eserinin konusundan *biçim*e [aktarmıştır.] Gerçekçi çabaları karakterize eden şey artık gerçekçiliğin kopya edilmesi değildir. (…) Klasik eserlerde malzeme (boyalar) ve biçim (iki boyutlu tuval düzlemi) kaçınılmaz olarak uzlaşım ve yapaylık yaratmaktadır. (Tarabukin, 1997: 119-120).

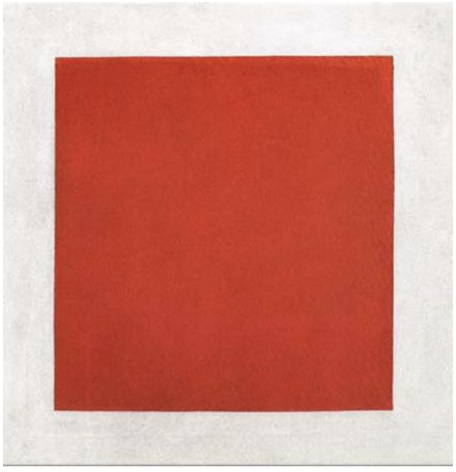
Bu bağlamda Sovyetlerde güzellik; halkın ruhsal yaşamının sözcüklerle, imgelerle ve yapılarla bilinçlenmesi şeklinde değişime uğramıştır. Bu yeni düşünce sisteminin oluşumunda avangart sanatçılar,

[4] Bkz. Bacon, Francis. Yeni Atlantis. Çev. Hamit Dereli. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 1999.
[5] Lat. Scholasticus
[6] Cogito, ergo sum
[7] Aynı zamanda Konstrüktivizm de dönemin estetik dilini oluşturmaktadır.

Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi/Kent* [8] isimli yapıtından ve bilhassa Albrecht Dürer ile Öklid'in düşüncelerinden etkilenmişlerdir (Artun, 2021). Öyle ki XVII. yüzyılda Campanella'nın, mülkiyetin bulunmadığı komünal bir yaşam tasarımı üzerine kurduğu ütopik ülkesinde mimarlık, geometri, aritmetik, kozmoloji ve astroloji aracılığıyla biçimlenen toplumsal düzen; XIX. yüzyılda ortaya çıkan avangart praksisin düşünce evrenine de ilham vermiştir. Bu bağlamda Rus avangardının biçimsel ve ideolojik temellerinin, Rönesans'ın rasyonalist dünya görüşüyle benzer bir akıl ve düzen arayışını paylaştığı görülür.

Süprematistlerin çember, açı, kare ve haç gibi temel geometrik biçimleri kullandıkları yapıtlar, otokrasinin çöküşüyle birlikte dogmatik dayanaklarını yitiren Rus toplumunun ruhsal ve düşünsel sarsıntılarını yansıtır. Nefret ettikleri nesneyi biçim aracılığıyla aşmayı amaçlayan avangart sanatçılar, biçimsel saflık arayışlarını yalnızca estetik bir devinim olarak değil, aynı zamanda pozitif bilimler, sanayi ve üretim ideallerini toplumsal refahın simgeleri haline getiren bir ilerleme inancı olarak da yorumlamışlardır. Çünkü Süprematizm öncesi pentür, yazın, heykel ve müzik, doğanın formları tarafından köleleştirildiği için sanatçı hiçbir zaman nesnenin varlığını öncelememelidir (Artun, 2014; 2021). Bunun altında yatan bir diğer neden ise; nesnenin yok oluşuyla, yalnızca yapıtın değil, aynı zamanda Rus halkının da sayısız çıkarın/bencilliğin ötesinde kendilerine mutluluk getirecek yeni bir düzene ulaşabileceği, yani kendi kurtuluşunu elde edebileceğidir. Bilhassa Maleviç'in *Anarşi* dergisinde kaleme aldığı yazısında, "(…) *yeni bir dünya oluşturuyoruz ve her şeyin temelsiz olduğunu ilan ediyoruz*" (Artun, 2021: 70) dediği bilinir. Sanatçıların özgür üretimini merkeze alan bu yaklaşım, *tarihsel biçim anlayışını sıfır noktasına taşıyarak* modernist sanatın biçimsel evrenselliğini bozmakta, sanat eserini artık doğrudan insan deneyimine değil, geometrik, matematiksel ve soyut prensiplerle ilişkilendirmesini sağlamaktadır.

Görsel 2: Kasimir S. Maleviç, *Siyah Kare*, 1913, (?), Leningrad Müzesi, St. Petersburg.
Kaynak: Wikimedia Commons, Public Domain.



Görsel 3: Kasimir S. Maleviç, *Kırmızı Kare*, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 53 x 53 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg.
Kaynak: Wikimedia Commons, Public Domain.

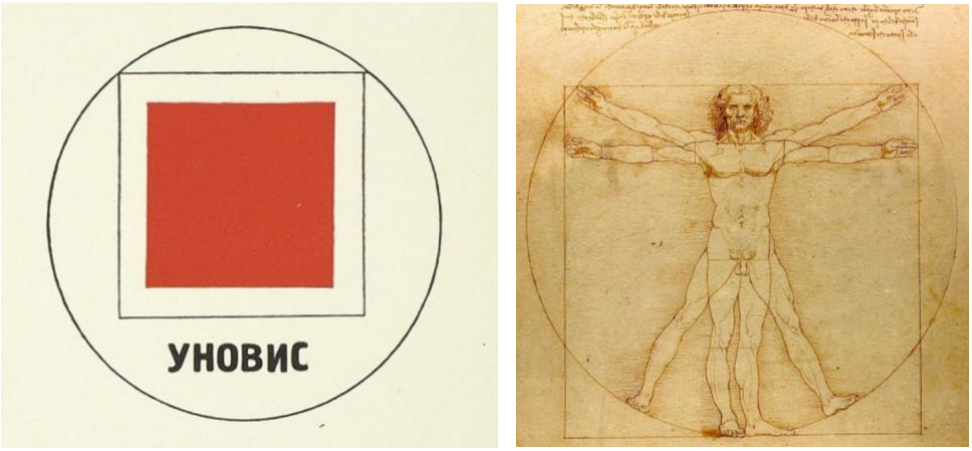
Maleviç'in geleneksel ifade biçimleriyle uzlaşmaz bir tavır sergileyen *Siyah Kare*'sinde hiçlik ve yıkıcılık teması ön plandadır. Bu radikal yıkım estetiği aracılığıyla sanatçı, nesneler dünyasının ortadan kaldırılması gerektiği düşüncesini izleyiciye aktarır. Böylelikle izleyici, biçimin insanı merkeze alan yaklaşımdan koptuğunu ve "*susan hiçliğin sembolü*" (İpşiroğlu, 1991: 60) haline geldiğini görmektedir. Burada yaratılan *saf form*, idealar evrenini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü burada artık gerçeklik, izleyicinin önüne doğrudan sunulan bir şey değil, geometrinin şifreli diliyle kavranması gereken soyut bir düzendir. Böylelikle yapıt, semiyolojik bir düzlemde de okunabilir bir hale gelir. Nitekim beyaz zemin üzerine yerleştirilen *Siyah Kare*, kimi yorumlamalara göre ekonomik yapının; *Kırmızı Kare* (Görsel 3.) ise devrimci dönüşümün, yani devrim ateşini temsil etmektedir. Bu durumun sanatın amacını da değiştirdiği görülmektedir. Temsil etmeye ve anlamlandırmaya dayalı bir estetik anlayış, izleyiciye kendi algısını ve yorumunu yaratma alanı tanıyan bir biçimsel deneyime dönüşür. Böylece, *insan-merkezli* evrensel ölçülerin yerini, mutlak biçimlerin özerkliği alırken, sanatın felsefi boyutu da insan-evren arasındaki ilişkinin sorgulanmasına evrilir. Ancak bu noktada *insan* gizil de olsa varlığını korumaktadır. Öyle ki

[8] Campanella, Tomasso. Güneş Kent, Çev. Betül Parlak Cengiz, İstanbul: Koridor Yayınları, 2021.

insan, görünmez bir biçimde hâlâ izleyiciyi, onun algısını ve düşünsel katkısını merkeze alan bir görüş halini alarak varlığını sürdürmektedir. Esasen burada estetik düşüncenin, artık doğrudan insan figürünü veya anatomik ölçüleri referans almasa da insan deneyimi ve yorumunun biçimsel evrensellik aracılığıyla yeniden şekillendiği bir zemine taşındığı görülür. Bu açıdan Rusya'da modernist estetik, insanın fiziksel varlığını geri plana itse de felsefi ve algısal olarak hâlâ insanı merkeze alan bir perspektifle ilişkilendirilir; burada dönüşümün biçimsel olarak gerçekleştiği görülmektedir.

UNOVIS ve Saf Biçimin Kurumsallaşması

Maleviç'in ortaya koyduğu *saf biçim ideali* yalnızca bireysel bir estetik olarak kalmamış, aynı zamanda bu düşünceyi bir kolektif sanat pratiğine dönüştüren bir hareketin doğuşuna da öncülük etmiştir. 1919 yılında Maleviç'in önderliğinde kurulan *UNOVIS (Utverditeli Novogo Iskusstva - Yeni Sanat Yanlıları)* grubu Süprematizmin biçimsel ve düşünsel ilkelerini kurumsallaştırmayı amaçlayan kısa ömürlü fakat son derece etkili bir sanatçı topluluğu olarak ortaya çıkmıştır. Maleviç'in saf biçim arayışı etrafında birleşen grubun amblemi devrimin simgesel rengini barındırmaktadır. Amblemde özellikle Antik Roma mimarı Marcus Vitruvius Pollio'ya yapılan gönderme dikkat çekmektedir.[9]



Görsel 4: UNOVIS Amblemi ve Vitruvius Adamı
Kaynak: Marc Chagall Müzesi, Vitebsk.

Maddi dünyanın sınırlarını aşan amblem; kare ve daireden oluşan yalın ve simgesel bir kompozisyonun inşasını barındırır. Kareyi çevreleyen daire evrenselliğin bütünlüğün ve sonsuz döngüselliğin işaretidir; bu çerçevede geometrik bir düzen içinde mikro-kozmos ile makro-kozmos arasındaki bağ yeniden tartışmaya açılır. Burada yapıt, artık tanrısal ölçünün değil, biçimin mutlak yasalarının bir bileşeni haline gelmiştir. Başka bir deyişle Da Vinci'nin insan bedeni ile insanın kozmosla kurduğu denge, yerini geometrik biçime bırakmıştır. Dolayısıyla grup, *insan-merkezli* kozmostan *biçim-merkezli* bir ontolojiye geçişi simgeler. Bu yönüyle UNOVIS, Rönesans'ın antropometrik ideallerini aşarak, saf biçimin yeni evrensel düzenini sanatın merkezi konumuna yerleştirir. Bu bağlamda *Siyah Kare*, yalnızca bir yok etme eylemi değil, aynı zamanda insanın yerine saf biçimi koyan yeni bir kozmolojinin başlangıcı olarak okunur. Ancak bu durum, UNOVIS hareketinin Vitruvius'a yaptığı göndermenin basit bir reddiye olmadığı, aksine eski düzeni devralıp yeniden kurgulama eylemi olarak değerlendirilmesi önem arz etmektedir. Maleviç ve takipçileri, klasik insan-oran-estetik anlayışını doğrudan yıkmak yerine, onu saf biçim ve mutlaklık düzeyine taşıyarak yeniden yorumlamışlardır.

İnsansız bir evrenselliğin görsel-düşünsel diline dönüşen grup üyelerinin nihai amacı, Sovyet hükümetiyle iş birliği içinde süprematist tasarım ve fikirleri Rus toplumuna tanıtmak olmuştur. Biçimsel unsurların tümünü yaşamı boyunca deneyimleyen grup, 1922 yılında dağılmıştır. Buna rağmen Maleviç'in eserlerinde ve grubun çalışmalarında, ferdiyetçi anlayışa duyduğu bağlılığın bir simgesi olarak pentür ön planda kalmıştır. Ancak grubun dağılması estetik ve düşünsel programın sona erdiği anlamına gelmemektedir. Aksine, El Lissitzky'nin aracılığı

[9] *Utverditeli Novogo Iskusstva*/*The Affirmers of the New Art*. Grup üyeleri arasında; El Lisitzky, Ilya Chashnik, Vera Ermolaeva, Lazar Khidekel yer almaktadır.

ile Süprematist düşünce Avrupa'ya taşınır. Özellikle Bauhaus çevresinde yeniden yorumlanarak modernist tasarım anlayışının temel bileşenlerinden biri halini alır. Bu durum, insan-merkezli kozmostan biçim-merkezli ontolojiye geçişin tarihsel kopuştan çok farklı coğrafyalarda süreklilik kazanan bir dönüşüm olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, Kasimir S. Maleviç'in *Siyah Kare* eseri ve UNOVIS hareketi üzerinden, modern sanatın biçimsel ve felsefi dönüşümü tarihsel bir bağlamda ele alınmıştır. Araştırmanın temel bulgularından biri, UNOVIS ambleminde, Maleviç'in süprematist felsefesi ile Rönesans geometrisinin birleştirici bir biçimde yeniden yorumlandığı sonucuna varılmasıdır. Burada *Vitruvius Adamı*'na yapılan göndermeler klasik *insan-merkezli* estetik ve geometrik mükemmellik anlayışının süprematist bir perspektife aktarılmasıyla yeni bir görsel ve felsefi anlam kazandıkları saptanmıştır. Kuşkusuz UNOVIS grubunun ambleminde Leonardo da Vinci'nin *Vitruvius Adamı*'na yapılan göndermenin, bu geçişi tersine değil, tamamlayıcı bir biçimde yorumladığı; yani insan figürünü merkeze almadan da evrensel düzen fikrini sürdürme çabası taşıdığı görülmüştür. Böylece Maleviç'in Süprematizmi ile Rönesans'ın insana dayalı oran ve düzen arayışı arasında bir süreklilik bağı kurulmaktadır. Bu birliktelik aynı zamanda, sanatın tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümü de gözler önüne sermektedir; yani, sanatın odağının insan figüründen biçim-geometri saflığına kayması, estetik anlayışın merkezî değişimini temsil eder. İnsan artık doğrudan evrenin ve sanatın ölçütü olarak görülmez; onun yerini, mutlak biçimler ve evrensel geometrik düzen almıştır. Böylece UNOVIS'in estetik pratiği, hem tarihsel estetik gelenekle bir bağ kurmakta hem de modernist soyutlamayı kendi dönemi bağlamında ileriye taşımaktadır. Bu yönüyle çalışma, UNOVIS amblemindeki Vitruvius Adamı referansını karşıtlık yerine tamamlayıcılık temelinde yeniden okuyarak, Rönesans ile Süprematizm arasındaki ilişkinin süreklilik boyutunu görünür kılmakta ve literatüre özgün bir yorum önermektedir.

Kaynaklar

Artun, Ali. "Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonali ve Türkiye'de Sanat." Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı – Türkiye'de Mimarlık, Sanat ve Tasarım Eğitimi ve Bauhaus içinde, Der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Artun, Ali. "Rus Avangardının Devrimcisi: Maleviç Retrospektifi." E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri, 2014. Erişim Tarihi: 22.10.2025. https://www.e-skop.com/.

Artun, Ali. Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.

Bacon, Francis. Yeni Atlantis. Çev. Hamit Dereli, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 1999.

Çilingir, Lokman. "Protagoras: Her Şeyin Ölçüsü İnsan." Felsefe Dünyası Dergisi 76 (Ekim 2022): 23–39.

Dugan, Mehmet. "Vitruvius'un De Architectura'sında Felsefe ve Mimarlık İlişkisi." İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi 22 (Ekim 2023): 387–406.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Küçük, Mehmet. Modernite versus Postmodernite. İstanbul: Say Yayınları, 2018.

McEwen, Indra Kagis. Vitruvius: Writing the Body of Architecture. Cambridge: MIT Press, 2003.

Pehlivan, Meriç. "Francis Bacon'ın Ortaya Koyduğu Hakikat Ölçüsü ve Bilgi Kaynağı Çerçevesinde Yeni Dünya İnsanı Sorunsalının Çözümü." Türkiye Mesleki ve Sosyal Bilimler Dergisi 2-1 (Kasım 2019): 10–17.

Tarabukin, Nikolai. "Sehpadan Makineye." Modernizmin Serüveni içinde, Ed. Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Vitruvius Pollio, Marcus. Mimarlık Üzerine. Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayınları, 2025.

İDİL

FROM THE VITRUVIAN MAN TO THE BLACK SQUARE: REDEFINING THE UNIVERSAL FORM IN THE UNOVIS EMBLEM

Selin Perk

ABSTRACT

This article examines the aesthetic understanding of the *UNOVIS (New Artists)* group, which was formed around Kasimir Severinovich Malevich's work *The Black Square*, by relating it to the reference made to Leonardo da Vinci's *Vitruvian Man*, featured in the group's emblem. During the Renaissance, *the Vitruvian Man* was the symbol of proportional perfection and the anthropocentric cosmos that placed the human body at the centre of the universe; by contrast, the suprematist ideology adopted by UNOVIS eliminated the human figure and replaced it with absolute forms and geometric purity. This transformation represents a move away from the human-centred conception of art and a quest to reach a universal order through formal purity. This representation is not only an aesthetic rupture but also a historical evolution of the idea of universal order. Within this framework, the study interprets the symbolic opposition between Malevich and da Vinci as a transition representing art's turn towards *pure form* and thought as the human retreats from the centre; the UNOVIS members, a product of the Russian avant-garde initiative, are examined as representatives of this transition. Thus, the work offers an inquiry into the metaphysical and ontological foundations of modern art along the line extending from the anthropometric ideal of the Renaissance to the formal universality of Suprematism. Ultimately, the aesthetic dialogue between *the Black Square* and *the Vitruvian Man* reveals a new artistic worldview in which the *human-centred* order is replaced by a *form-centred* universality.

Keywords: Black Square, Suprematism, Universal Form, Modern Art, Abstraction, Pure Form, Form and Proportion.