

RESİMDE ZAMAN KAVRAMI

Rıdvan COŞKUN

Sanatta Yeterlik Tezi

Eskişehir 2004

RESİMDE ZAMAN KAVRAMI

Rıdvan COŞKUN

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman : Prof. Atilla ATAR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2004

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

RESİMDE ZAMAN KAVRAMI

Rıdvan COŞKUN

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2004

Danışman: Prof Atilla ATAR

“Resimde Zaman Kavramı” adlı bu tez, insanın iki boyutlu bir yüzeyde üçüncü boyutu arama çabalarına, zaman kavramını da ekleyerek dördüncü boyuttan bakış sürecine, resim sanatı tarihinde nasıl gelindiğini anlatmayı amaçlar. Bu tez, resmin yaratıcısı olan insanın yarattığı mekanları, zamanları ve resmin sanatçısının içinde bulunduğu gerçek ama belki de bugün sanal olabilecek dış dünya betimlemelerini ve de sanat kavramı içerisine gizlenmiş bulunan gerçekliğin değişen anlamlarını, zamanın sonsuz ya da sonlu yapısı içerisindeki yerlerini değerlendirmeyi amaçlar.

Her şeyi bir değişim ve dönüşüme uğratan zaman kavramı, resim sanatını da bir değişim ve dönüşüme uğratmıştır. Bu tezin ana çerçevesini, resim sanatını değiştiren zaman, zamanı değiştiren resim sanatı, yaşama serüveni içerisindeki insanın yaratıcılığını etkileyen toplumsal, ekonomik, siyasi ya da teknolojik gelişmelerin sanatla ilişkisi oluşturmaktadır. Araştırma, tarama modelinde gerçekleştirilmiş; kaynaklar kütüphane, YÖK., internet, dergi ve konu ile ilgili kaynakların incelenmesi ile oluşturulmuştur. Araştırmanın evreni ise Avrupa resim sanatı içerisindeki gotik sanat ile günümüz resim sanatı arasındaki süreçtir.

Araştırmanın birinci bölümünde, zaman ve sanat kavramlarının geçmiş ve bugün içerisindeki anlamlarına ve tanımlarına açıklık getirilerek ileriki bölümlere ışık tutmak amaçlanmıştır.

Mutlak zamanlar olarak ele alınan ikinci bölümde ise, dini betimlemelerle oluşturulan resimlerin, sonsuz bir cennete ulaşmak için insanlara yol göstermesi ve sonsuz bir öteki dünya imajının insanın kafasında nasıl yaratıldığı ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, devingen zaman anlayışının barok resimle ilişkisi, resimde ışığın yarattığı hareketin zamanla ilişkisi ile bağlantılı olarak ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde, klasisizm, romantizm ve tarih kavramları zaman kavramı ile ilişkilendirilerek ele alınmış, zaman ve sanat kavramlarına bilimsel, felsefi bir yaklaşım getiren Hegel ve Kant gibi iki önemli felsefecinin düşüncelerine yer verilmiştir. Elindekini avucundakini yitiren insanın, gelecekte korkan insanın, geçmişe sığınma arzusu ile resim sanatı arasındaki ilişki de bu bölümde ele alınmıştır.

Modern zamanlar olarak adlandırılan beşinci bölümde, insanın zamanı yakalama ve resim yapma çabalarının geldiği son nokta ile empresyonizmden soyut sanata kadar resim sanatının zamanla olan ilişkisi ele alınmıştır.

Altıncı ve son bölümde ise, çok zamanlılık ve çok anlamlılık olarak ele alınan konu başlığı altında, geçmişle gelecek arasındaki bir köprüye benzetebileceğimiz, parçalanmış zamanları ve anlamları yakalamaya çalışan insanın postmodern sanatına değinilmektedir.

Özetle, “Resimde Zaman Kavramı” adlı bu araştırmada insanın iki boyutlu yüzeye bıraktığını sandığı ancak dört boyutlu bu dünyaya ait olan iz’in yani imgenin resim sanatındaki değişimi ve dönüşümünün zaman kavramı ile ilişkisi incelenmiştir.

ABSTRACT**THE CONCEPT OF TIME IN PAINTING****Rıdvan COŞKUN****Department of Painting****Anadolu University Institute of Social Science, September 2004****Advisor: Prof. Atilla ATAR**

This thesis titled as “The Concept of Time in Painting” aims to convey how to be come to the research efforts of human being for the third dimension on a two dimensional surface, and the view process from the fourth dimension, adding the concept of time, too. Moreover, this research intends to evaluate the places humankind being the creator of painting creates, times, and external world descriptions – created by the humankind, as the creator of painting – which are real for the artist but maybe unreal today, and also changing meanings of the reality hidden in time, and their places in the form of time with or without an end .

Since the concept of time causes change and transformation of everything, it has also caused the change and transformation of the art of painting. Time changing painting, painting changing time, the relations of social, economic, political or technological developments with art, which affect human being’s creativity in lifetime, constitute the main frame of this thesis. Scanning model is used in this research, and the sources are constituted by examining the resources related to the subject in magazines, internet, YÖK and library. The universe of the research is the process between Gothic art in European painting and painting at present.

In the first chapter of this research, it is purposed to light up the following sections by clarifying the descriptions and meanings of time and art in the past and present.

In the second chapter, considered as “Absolute Times”, it is taken up that the pictures consisting of religious depictions guide people to reach an endless paradise, and how an image of endless world is created in human mind.

In the third chapter, the connection of the idea of dynamic time with Baroque art is considered in relation with the connection of the movement, that light creates in painting, with time.

In the fourth chapter, Classicism, Romanticism and the concept of history are considered in relation with the concept of time. In addition, it includes the ideas of two significant philosophers, Hegel and Kant, who have brought scientific and philosophical approaches to the concept of time and art. The relation between painting and the desire of humankind – being afraid of future and losing everything he has – for taking shelter in the past, is mentioned in this part.

In the fifth chapter, called as “Modern Times”, the relationship between the final point of drawing pictures and the efforts of catching time of the human being, and painting from impressionism to abstract art is expressed.

In the sixth and the last chapter, under the title stated as “Multiplicity of Time and Multiplicity of Meaning”, Postmodern art of mankind, who tries to catch the scattered times and meanings which can be resembled a bridge between past and future, is mentioned.

To sum up, in this research titled as “The Concept of Time in Painting”, the relationship of the change and transformation of the ‘trace’, in other words ‘image’, which mankind supposes that he traces on a two dimensional surface, but the one which belongs to this four dimensional world, with the concept of time is studied.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Rıdvan COŞKUN'un " Resimde Zaman Kavramı" başlıklı tezi 03 Kasım 2004 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Atilla ATAR
Üye : Prof.Abdullah DEMİR
Üye : Prof.Basri ERDEM
Üye : Prof.Mustafa GÜRÜNLÜ
Üye : Doç.Hakan GÜRSOYTRAK



Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

İnsanın kendini ifade etme biçimi olan resim sanatı bu araştırmada zaman kavramı ile ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Ölümlü dünyada ölümsüzlüğü yakalamaya çalışan insan, yarattığı uygarlıklar ve bu uygarlıkların sanatını sonsuz bir yaşam düşü ile gerçekleştirmiştir. Bu düş, resim sanatında görselliğe dönüşmüş ve sonsuz zamanların ifade biçimi olmuştur.

İnsanın kendini ifade biçimleri ve akıp giden zamanı yakalayıp durdurma çabası da insanlık tarihi içerisinde sürekli değişim ve dönüşüme uğramıştır. “Resimde Zaman Kavramı” adlı bu araştırmada, resim sanatının geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümler zaman kavramı ile ilişkilendirilerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma konusunun belirlenmesi ve de değerlendirilmesi konusunda yardımcı olan danışmanım, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Sayın Hocam Prof. Atilla Atar’a ve katkılarından dolayı Resim Bölüm Başkanı Sayın Hocam Prof. Abdullah Demir’e , kaynak ve fikirleri ile destek olan Sayın Hocam Doç. Y.Hakan Gürsoytrak’a, tezin her aşamasında bana yardımcı olan eşim Öğr.Görevlisi Necla Coşkun’a ve sabırla kendilerine zaman ayırmamı bekleyen kızım, annem ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ZAMAN VE SANAT KAVRAMLARI

1. ZAMAN VE SANAT.....	3
1.1. Zaman Kavramının Tanımı.....	6
1.2. Sanat Kavramının Tanımı.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMDE MUTLAK ZAMANLAR

1. MUTLAK ZAMAN ANLAYIŞI.....	16
1.1. Gotik Resimde Din, İktidar ve Zaman İlişkisi.....	17
1.2. Rönesans Resminde Zaman	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE DEVİNGEN ZAMANLAR

1. DEVİNGEN ZAMAN ANLAYIŞI.....	31
1.1. Barok Resimde Zaman Anlayışı.....	35

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE TARİH KAVRAMI

1. KLASİSİZM, ROMANTİZM VE TARİH KAVRAMI.....46
 - 1.1. Bilimsel Tarih Hegel ve Kant Estetiği.....57
 - 1.2. Geçmiş Özlemi ve Yitirilmişlik Duygusu İçinde Romantik Resim.....62

BEŞİNCİ BÖLÜM

MODERN ZAMAN ANLATIMLARI

1. MODERN ZAMANLAR.....69
 - 1.1. Günün Anlık Görüntüsü Empresyonizm.....75
 - 1.2. İçsel Zamanın Anlatımı Expresyonizm.....83
 - 1.3. Gelecekçi Zaman Anlayışı Fütürist Resim.....90
 - 1.4. Eş Zamanlı Zaman Anlayışı Kübizm.....93
 - 1.5. Modern Zamanların Rüyası Uykudaki Zaman.....101
 - 1.6. Modern Zamanların Mutlak Biçimleri.....111

ALTINCI BÖLÜM

ÇOK ZAMANLILIK ÇOK ANLAMLILIK

1. POSTMODERN ZAMANLAR.....116
- SONUÇ128
- KAYNAKÇA.....130

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim. 1. İlk Su Saati Örneği	3
Resim. 2. Mısır Güneş Saati	4
Resim. 3. Yıldızlara Göre Zaman	6
Resim. 4. Kum Saati, Dairesel Saat, Digital Saat	8
Resim. 5. Francisco De Goya, ‘Çocuklarını Yiyen Kronos’ 1821	9
Resim. 6. Kurt Schwitters, Ready-Made 1923 (Art of The 20.th. Century, s.462)	15
Resim. 7. ‘Kör Adamın İyileştirilmesi Mucizesi’ 980.....	17
Resim. 8. ‘Wilton House İkilişi Vaftizci Yahya, Aziz Edward ve Aziz Edmund, Çocuk İsa’dan II. Richard İçin Şefaati diliyorlar’ 1400 dolayları	19
Resim. 9. Simone Martini, ‘Anonşu Melek’ 1333	20
Resim. 10. ‘İsa’nın Gömülüğü’ 1250-1300 dolayları	21
Resim. 11. ‘Meleğin Çobanlara Seslenişi’ 1007-1012 dolayları	22
Resim. 12. Albrecht Dürer, ‘Yatan Nü’yü Çizen Ressam’ 1527	24
Resim. 13. Raffaello, ‘Atina Okulu’ 1510-1511.....	25
Resim. 14 Paul ve Jean Dea Limbourg, ‘Mayıs Ayı’	27
Resim. 15. Jan Van Scorel, ‘Adem ve Havva’	28
Resim. 16. Giorgione, ‘Fırtına’ 1508	29
Resim. 17. Bruegel, ‘Köy Düğünü’ 1568	29
Resim. 18. Boticelli ‘Venüs’ün Doğuşu’ 1485	31
Resim. 19 Leonardo ‘Mona Lisa’ 1503-1506.....	32
Resim. 20. El Greco ‘Laocoon’ 1610	33
Resim. 21. Rembrand Van Rijn “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi” 1632.....	34
Resim. 22. Caravaggio, ‘Kuşkucu Thomas’ 1599	36
Resim. 23. Pieter De Hooch, ‘Kadın ve Hizmetçi’ 1660.....	37
Resim. 24. Pieter De Hooch ‘Tavern’den Bir İç Mekan’ 1658	37
Resim. 25. Jean Vermeer, ‘Aşçı Kadın’ 1600	38

Resim. 26. Leonardo'nun Son Akşam Yemeği Tablosunun Kopyası, Sanatçısı Bilinmiyor, 16 yy.....	39
Resim. 27. Frans Hals, 'Kuru Kafa İle Bir Genç Adamın Portresi' 1626	40
Resim. 28. Philippe De Champaigne 'Vanitas'	41
Resim. 29. Pieter Claesz 'Vanitas' 1645	41
Resim. 30. Cotan Juan Sanchez 'Natürmort' 1600.....	42
Resim. 31. Diego Velazquez, 'Yaşlı Kadın Yumurta Kızartıyor' 1618	43
Resim. 32. Aelbert Cuyp, 'Binici, Köylüler ve Sığırlar' 1650	44
Resim. 33. John Constable, 'Stour'daki Stratford Değirmeni' 1820	45
Resim. 34. Robert Hubert 'Roma Kalıntıları'	48
Resim. 35. Jacques Louis David, 'Horace Kardeşlerin Yemini' 1784	49
Resim. 36. Johann Zoffany, 'Park Street'teki Charles Towne'ın Kütüphanesi'	50
Resim. 37. Eugene Delacroix, 'Halka Önderlik Yapan Özgürlük' 1830.....	51
Resim. 38. Joseph Vernet, 'Peyzaj'	52
Resim. 39. Eugene Delacroix, 'Sardanapal'ın Ölümü' 1827.....	53
Resim. 40. Johann Heinrich Fussli, 'Karabasan' 1802.....	54
Resim. 41. Eugene Delacroix, 'Taillebourg Savaşı' 1835	55
Resim. 42. John Constable, 'Kanal kilidi' 1824	56
Resim. 43. Karl Brüllow, 'Pompei'nin Son Günleri' 1828.....	63
Resim. 44. Hubert Robert, 'Bastille'in Yıkılışı'	64
Resim. 45. Philipp Otto Runge, 'Mısır'dan Kaçarken Dinlenme' 1805	65
Resim. 46. Eugene Delacroix, 'Ofelya'nın Ölümü' 1844	66
Resim. 47. Theodore Gericault, 'Medusa'nın Salı'	67
Resim. 48. Eugene Delacroix, 'Dante'nin Sandalı' 1822	68
Resim. 49. Arman, 'Büyük Atıklar' 1960.....	70
Resim. 50. Kasimir Malevich, 'Siyah Kare' 1913.....	71
Resim. 51. Paul Cezanne, 'L' Estaque' 1882	72
Resim. 52. Paul Cezanne 'Sainte Victoria Dağı 1904'	73
Resim. 53. Paul Cezanne, 'Sepet ve Meyveler' 1888.....	73
Resim. 54. Georges Seurat, 'Grande Jatte'de Bir Pazar Öğleden Sonra' 1884	74
Resim. 55. Claude Monet, 'Haystack'te Karda Sabah' 1891	76

Resim. 56. Claude Monet, ‘Kar ve Bulutlu Gökyüzü’ 1891.....	76
Resim. 57. Claude Monet, ‘Gün Batımında Haystack’te Eriyen Karlar’ 1891	76
Resim. 58. Claude Monet, ‘Haystack’te Gün Doğumu’ 1891	76
Resim. 59. Claude Monet, ‘Gün Doğumu’ 1873	77
Resim. 60. Georges Seurat, ‘Asnières’te Banyo’ 1883.....	78
Resim. 61. Claude Monet, ‘Yüzünü Sola Dönen Kadın’ 1886	79
Resim. 62. Claude Monet, ‘Yüzünü Sağa Dönen Kadın’ 1886	79
Resim. 63. Claude Monet, ‘Sanatçının Bahçesindeki Patika’ 1901.....	80
Resim. 64. Claude Monet, ‘Nilüferler’ 1916	80
Resim. 65. Georges Seurat, ‘Baharda Grande Jatte ve Seine Nehri’ 1888	80
Resim. 66. Van Gogh, ‘Güneşin Doğuşu ile Tohum Dikimi’ 1888.....	81
Resim. 67. Van Gogh, ‘Gece Kahvesi’ 1888.....	82
Resim. 68. Marc Chagall, ‘Sabbath’ 1909.....	83
Resim. 69. Otto Dix, ‘Asker olarak Kendi Portresi’ 1926.....	84
Resim. 70. Max Beckman, ‘Gece’ 1918-19.....	85
Resim. 71. Edward Munch, ‘Çılgılık’ 1893	86
Resim. 72. E.L. Kirchner, ‘Model ile Kendisi’ 1910.....	87
Resim. 73. Franz Marc, ‘Mavi At’ 1911.....	88
Resim. 74. Andre Derain, ‘Londra Limanı’ 1906.....	89
Resim. 75. Jean Metzinger, ‘Bisiklet Yarışı’ 1911	90
Resim. 76. Umberto Boccioni, ‘Sokak Gürültüsü’ 1911	91
Resim. 77. Lyonel Feininger, ‘Bisikletçiler’ 1912.....	92
Resim. 78. Gino Severini, ‘Monaco’da Pam-Pam’ 1913.....	92
Resim. 79. Marcel Duchamp, ‘Merdivenden Inen Çıplak’ 1912.....	94
Resim. 80. Pablo Picasso, ‘Avignonlu Kızlar’ 1907.....	95
Resim. 81. Pablo Picasso, ‘Ambroise Vollard’ın Portresi’ 1910.....	96
Resim. 82. Pablo Picasso, ‘Keman, Kadeh, Şişe’ 1912.....	97
Resim. 83. Pablo Picasso, ‘Kemanlı Ölü Doğa’ 1912	97
Resim. 84. Pablo Picasso, ‘Dora Maar’ın Portresi’ 1937	98
Resim. 85. Pablo Picasso, ‘Ağlayan Kadın’ 1937	98
Resim. 86. Robert Delaunay, ‘Paris Kenti’ Detay 1910	99

Resim. 87. Carlo Carra, ‘Vatansever Kutlama’ 1914	100
Resim. 88. Marcel Duchamp, ‘Pisuar’ 1917	101
Resim. 89. Marcel Duchamp, ‘Bisiklet Tekeri’ 1913	102
Resim. 90. Kurt Schwitters, ‘Görünmeyen Mürekkep’ 1947	102
Resim. 91. Max Ernst, ‘Fil Celebes’ 1921	103
Resim. 92. Francis Picabia, ‘Aşk Gösterisi’ 1917	103
Resim. 93. Giorgio De Chirico, ‘Bir Öğleden Sonra Melankoli’ 1913.....	104
Resim. 94. Giorgio De Chirico, ‘Felsefenin Zaferi’.....	105
Resim. 95. Salvador Dali, ‘Devinimli Ölü Doğa’ 1956.....	106
Resim. 96. Salvador Dali, ‘Eriyen Saatler’ 1931.....	106
Resim. 97. Salvador Dali, ‘Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen Jeopolitik Çocuk’ 1943	107
Resim. 98. Salvador Dali, ‘Amerika’nın Şiiri Kozmik Aletler’ 1943.....	108
Resim. 99. Max Ernst, ‘Bir Mutluluk Haftası Ya da Yedi Kapital Element’ 1934.....	109
Resim. 100. Max Ernst, ‘Evli Kadının Tuvaleti’ 1940.....	109
Resim. 101. Rene Magritte, ‘Saldırı Tehdidi’ 1926.....	110
Resim. 102. Mondrian, ‘Kırmızı ile Sarı Mavi ve Siyah Kompozisyon’ 1921.....	111
Resim. 103. Kandinsky, ‘Kompozisyon II’ 1910.....	113
Resim. 104. Kandinsky, ‘Kompozisyon VIII’ 1923.....	114
Resim. 105. Nam June Paik, ‘Küresel Büyüme’ 1973.....	117
Resim. 106. Wolf Vostell, ‘Coca Cola’ 1961.....	118
Resim. 107. Manet, ‘Olympia’ 1863.....	120
Resim. 108. Tizian, ‘Urbino Venüsü’ 1538.....	120
Resim. 109. Rauschenberg, ‘Persimmon’ 1964.....	121
Resim. 110. Rauschenberg, ‘Skyway’ 1964.....	122
Resim. 111. Rauschenberg, ‘Su Deposu’ 1961.....	123
Resim. 112. Erro, ‘Venüs’ 1975.....	124
Resim. 113. Audrey Flack, ‘Invocation’ 1982.....	124
Resim. 114. Audrey Flack, ‘Marilyn (Vanitas)’ 1977.....	125
Resim. 115. Julia Scher, ‘Mixed Media Enstalasyon’ 1995.....	126
Resim. 116. John Baldessari, ‘Topuk’.....	127

GİRİŞ

Geçmişten bugüne resim sanatının geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümler, insanın tüm yaşamsal koşullarının da bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Zamanın durmak bilmeyen akıcılığı içerisinde resim sanatı, geçmişin anlam ve içeriklerini değer yargılarını, inanışlarını bugüne taşımıştır. “Resimde Zaman Kavramı” adlı bu tezde resimlerdeki anlam ve içeriklerin zamanla ilişkisi araştırılmıştır. Zaman ve sanat kavramlarının değişen anlamlarından yola çıkılarak mutlak zamanlardan, devingen zamanlara ve modern zamanlardan, postmodern zamanlara kadar resimde zaman kavramına cevap verecek sorular araştırmanın temel problemini oluşturmuştur.

Araştırmanın temel problemini ortaya koyan sorulara yanıt aranması ile birlikte insanın kendini ifade etme aracı olan resim anlayışlarını farklılaştıran etkenler (inanışlar, ekonomi, toplumsal yapılanma, teknoloji...) göz önünde tutularak resimde zaman kavramının tanımlanması ve değerlendirilmesi bu araştırmanın temel amacını oluşturmuştur.

Bu amaç doğrultusunda, araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Farklı zaman tanımları ve anlayışları nelerdir?
2. Geçmişten bugüne sanat kavramının anlam ve tanımları neler olmuştur?
3. Mutlak zaman anlayışının temellendiği düşünce nedir?
4. Devingen zaman anlayışı nasıl ortaya çıkmıştır?
5. Tarih kavramının ortaya çıkması ile resim sanatı arasındaki ilişki nedir?
6. Modern zamanlara ait biçimlerin zamanla ilişkili olarak nasıl ifade edildiği ve ifade edilmiş anlayışları nelerdir?
7. Sanatın geçirmiş olduğu bu süreçler sonucunda postmodernizme gelindiğinde çok anlamlılık ve çok zamanlılık nasıl oluşmuştur?

Araştırmanın önemini, zaman ve sanat kavramlarının ilişkilendirilerek bir temele oturtulması, konunun açıklık ve netlik kazanması, bu konuyla ilgilenenlerin bilgilendirilmesi oluşturmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları ;

- 1 “Resimde Zaman Kavramı” başlığı altındaki bu tez, Ortaçağın resim sanatı anlayışından günümüz resim sanatı anlayışına kadarki süreçle sınırlandırılmıştır.
- 2 Araştırma, resim sanatıyla ilgili yerli ve yabancı kitaplar, dergiler, makaleler, ansiklopedi, sanat tarihi kitapları ve internetten edinilen bilgiler ve örneklerle sınırlandırılmıştır.

Bu araştırmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelinde, zaman ve sanat kavramlarının geçmişte ve bugün kazandığı anlamları tanımlanmış ve bu kavramlar arasında varolan durum, varolduğu biçimiyle betimlenmiştir. Ayrıca araştırılan konu ile ilgili yazılar taranmış ve incelenmiştir.

Araştırma; Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, YÖK ve araştırmacının kendi kütüphanesindeki kaynaklar ile internetten yararlanılarak oluşturulmuştur.

Araştırmanın evrenini resim sanatı ile ilgili kitaplarda yer alan eserler ve sanatçıların sanat felsefelerine ilişkin bilgiler oluşturmaktadır. Bu çerçevede, araştırmanın örneklemini de kaynaklardan elde edilen bilgi ve resimler oluşturmaktadır. Veriler, Türkçe ve İngilizce kaynakların taranması ile toplanmıştır.

Elde edilen tüm bu verilerle, sonlu bir yaşama sahip olan insanın sonsuza dek yaşayacak eserlerinde, zaman kavramını nasıl işledikleri çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

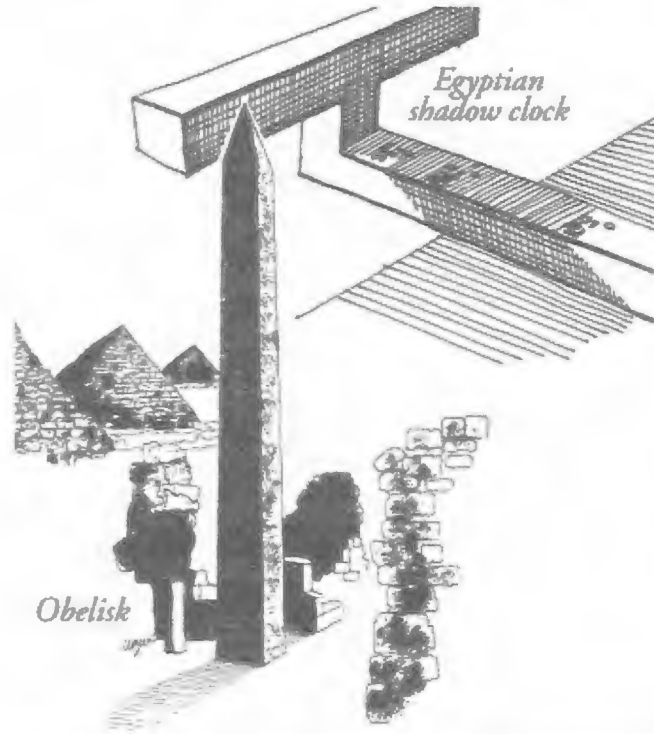
ZAMAN VE SANAT KAVRAMLARI

1. ZAMAN VE SANAT

İnsanı diğer canlılardan ayıran düşünce ve yaratıcılık, insana dünya üzerinde farklı bir ayrıcalık sunmuştur. Doğayı ve yaşadığı mekanı algılamaya çalışan insanoğlunun doğayı anlamlandırma çabası, zaman ve sanat kavramlarının içerisinde anlam kazanmaktadır. İnsanın binlerce yıllık tarihi, dünyanın milyarlarca yıllık tarihi ile kıyaslandığında ise bir kum tanesi kadar küçüktür. Bu nedendir ki insanın zamansal olarak varlığı ile dünyanın zamansal olarak varlığını, kelebeğin bir günlük ömrü ile insanın ömrü arasındaki ilişkiye benzetebiliriz. İnsanın zamanı arama ve anlamlandırma çabaları şüphesiz ki sanat kavramı içinde önemli bir yer tutmaktadır. *“İlk çağlarda yaşadığı mağaralara avlayacağı hayvanı resmeden insanoğlunun sabah sekiz akşam beşte biten bir mesaisi yoktu(Resim 1).Onun için dakikalar saatler değil, gece gündüz ve mevsimler çok daha önem taşıyordu. İnsanoğlu ürettikleri, biriktirdikleri ile yaşam alanında bölünüp parçalanmaya başladıkça...kısa olan ömrünü doğanın sürekliliği içerisinde...”(Coşkun, 2004, s.342)* sanatla ölümsüzleştirmiştir. Sanat bu noktada insanın var olduğu günden bugüne geçmişe ait değerlerin, yaratıcı düşüncenin, geleceğe aktarılmasını sağlamıştır.



Resim 1 İlk Su Saati Örneği (www.crystalinks.com/clocks.html)



Resim 2 Mısır Güneş Saati (www.crystalinks.com/clocks.html)

Elinde bir çubuğun gölgesi ile zamanı arayan insanoğlu, doğanın sürekliliği karşısında kısacık ömrünü keşfettiğinde kendisine zamanın olmadığı ütöpik bir cennet yaratmaya çalışmıştır. Mısır uygarlığının sonsuzluk ve ölümsüzlük düşüncesinin beş bin yıllık tarihine baktığımızda bunu görebiliriz (Resim 2). Bunun gibi Doğu uygarlığı, Mezopotamya, Anadolu ve Antik Yunan'da da zaman kavramı, ölümsüz sanat eserlerine gizlenmiş mutlak bir zamana işaret eder. Binlerce yıllık insanlık tarihi mağaradan köylere, köylerden kentlere, imparatorluklara, devletlere ve başka yönetim biçimlerine doğru toplumsallaşarak zenginleşmiştir. Bu zenginleşmeye, insanın ihtiyaçları, dini inanışları, bölgesel ve zamansal farklılıkları ile dönemler içerisindeki sanat anlayışlarının önemli katkısı olmuştur.

Sanatın öyküsü kitabında Gombrich (1992a, s.19) "dilini nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatında nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev yapımı, resim ve heykel yaratımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat sayarsak, dünyada sanatçının

bulunmadığı tek bir topluluk yoktur” der. Gerçekten de insan, içinde bulunduğu dünyayı yaşamsal ihtiyaçları için değiştirirken, doğanın mükemmel ritminden ve bu ritmin insanda bıraktığı izlerden, oldukça etkilenmiştir. Doğayı algılama ve anlama süreci içerisinde insan, kendini yalnız ve güçsüz hissettiği noktada resmi büyüsel ve dinsel bir güç olarak da kullanmıştır. Resim, ilkel toplumlardan Rönesans’a kadar ve hatta Rönesans’ta da dini amaçlara oldukça uzun bir süre hizmet etmiştir. Burada insan, varlık nedenini anlamlandırma ve sonlu yaşamını sonsuz bir varoluşa dönüştürme isteğini, resmin imgesel gücü ile sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında sanat; sanatçının içinde bulunduğu zaman dilimi ve mekan, toplumsal yapı, insanın iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut arama çabalarının sonucu olarak, farklı anlamlar ve içeriklerle donatılmıştır. Bu noktada resimde zaman kavramı, gece ile gündüz, doğu ile batı kavramlarının içinde gizli olan düzenli bir sürece işaret eder. Güneşin doğudan doğup, batıdan batarken, aslında yeni bir doğuşa, doğarken de batışa dönüşmesi dünya üzerindeki her bölgenin zamansal olarak aynı anı yaşamadığını bize gösterir. Bu nedendir ki ışığı takip eden sanat, doğuda başka, batıda başka biçimlerle ifade edilmiş ancak dine her iki tarafta da hizmet etmiştir. Kuşkusuz ki Avrupa’da Rönesans ile birlikte ve daha sonrasında tekniğin de olanaklarının gelişmesi ile sanat, dini konulardan uzaklaşmaya başlamıştır. Resimde özgün fırça darbeleri, beraberinde sıradan, günlük olayların ve insanların resmedilmesi sanatçı kimliğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık mutlak zaman, yani değişmeyen zaman kavramı, sanatçının tinsel ve algısal gücü ile yeni anlatım biçimlerine doğru hareketlenmeye başlamıştır. Günümüze gelinceye kadar sanatın geçirmiş olduğu bu süreçte doğal olarak sanat ritüel (ayin) olmaktan uzaklaşıp tuval yüzeyinde yeni ve farklı anlatım biçimlerine dönüşmüştür. Doğa, yaşam, insanın iç dünyası ve bunu şekillendiren toplumsal yaşam, teknolojik gelişmeler ve resmin kendi plastik değerleri, yeni zamanın yani hareketli zamanın resmini oluşturmaya başlamıştır. Bu noktada zaman ve sanat kavramlarının tarihsel süreç içerisindeki birlikteliğine, değişen anlamlarına ve tanımlarına bakmak gerekir.

1.1. Zaman Kavramının Tanımı

Zaman, “En yalın haliyle sonsuzdan gelip sonsuza giderken, tüm varolanların birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre...”(Hançerlioğlu, 1989, s. 471) olarak tanımlanabilir. Birçok düşünürün zamanı insanla var olan bir kavram olarak görmesinin yanı sıra, gerçekte zamanın insandan da önce var olduğunu ileri süren ve bunu dünyanın, evrenin milyarlarca yıllık var oluşu ile insanın on binlerce yıllık varoluşunu kıyaslayarak ifade eden düşünürler de olmuştur (Resim 3). “İdealistler özellikle de Leibniz ve Kant, zamanın gerçekte var bulunmadığını, sadece insan bilincinin bir tasarımı olduğunu ileri sürerler.Çağdaş idealistler de örneğin Bergson “insan zamanda değil zaman insanın içinde yaşar” ” (Hançerlioğlu, 1989, s.471) diyerek farklı bir açıdan zaman kavramına yaklaşır. Ancak bu bakış, bir noktada insandan da önce varolan evrende, dünyanın dönüşü ve de ışığın yayılması içinde bir süreç geçmesi gerektiğini, pek dikkate almaz.Buna karşılık “Newton, zamanı Tanrının yarattığı, gözle görünür akarsulara benzeyen, tek farkı görünmezlik olan insandan da bağımsız nesneden çok bir ilişki biçimidir” (Sofuoğlu, 2004, s.9). diyerek tanımlar. Newton’un bu yaklaşımı antikçağ düşüncesine paralel metafizik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar.



Resim 3 Yıldızlara Göre Zaman (www.crystalinks.com/clocks.html)

Kuşkusuz ki bu düşünürler ve felsefecilerin zaman kavramına yaklaşımlarının temelinde, evren ve evrenin yaratılışına yönelik bir açıklamaya doğru gidildiği görülmektedir. Ancak burada evrenin bizim bakış açımızdan ve bizim yarattığımız zaman kavramından farklı işleyen bir süreci olduğunu unutmamak gerekir. Evren, bizim saatlerimiz ve dakikalarımızın gösterdiği noktada durmakta veya olağanüstü bir şekilde zamansal olarak akıp gitmektedir. Evrenin saatine göre ki böyle bir saat gerçekte yoktur, insanlığın on binlerce yıllık ömrü kelebeğin bir günlük ömrü kadar bile olmamıştır. Bu açıdan bizim zaman kavramına bakışımız, zaman kavramını okuma biçimimizle de şekillenmektedir diyebiliriz.

Zamanın mekanla olan ilişkisi, mekanın uzaysal boyutu, yani sonsuz bir boşluk ve bu boşlukta var olanların birbiri ile olan ilişkisi ya da bu mekanın dünya üzerinde bir yer olması (kita, ülke veya bir evin odası) bizim zamanı anlamlandırma biçimimizi etkilemektedir. Dünyanın kendi etrafındaki ve güneş etrafındaki dönüşü, günlük yaşantılarımızda içinde bulunduğumuz mekanlar ve bu mekanlardaki nesnelere olan ilişkimize oldukça benzemektedir. Güneşin dünyaya olan uzaklığı ya da yakınlığı, bizim nesnelere olan uzaklığımız ve yakınlığımızı benzemesine karşın farklı bir zamansal sürece işaret eder. Burada mekanla birlikte hareket kavramı da zamanı şekillendiren başka bir unsur olarak karşımıza çıkar. *“Bir yanda hareketsiz durağan birimlerle diğer yandan konumları sürekli değişen hareketli birimlerle belirlenen iki ilişki düzleminin birlikteliği ile karşılaşırız. Bu nedenle mekandaki her değişim ve dönüşüm, zamandaki bir değişim ve dönüşüm ya da bunun tersi olmaktadır”* (Sofuoğlu, 2004, s.7). Dünya üzerinde on iki saatlik bir yol ya da bu yolu bir saatte gidebilen bir uçak ile uzaydaki ışık hızını karşılaştırmak, zamanın hareketle olan ilişkisinin ne kadar karmaşık olduğunu bize gösterir.

O nedenledir ki zamanı tanımlama arayışı insanlığın içinde bulunduğu dönemin değer yargıları, yaşama biçimleri ve hayatı anlamlandırma çabaları ile açıklanabilmektedir. Düşünürler, bilim adamları, sanatçılar da bu noktada zamanı şekillendiren insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin antik çağ düşünürü Platon'un bu dünya üzerindeki her şeyi asıl gerçeğin sadece bir yansıması olarak görmesi, dünya üzerindeki zamanın da gerçek zaman olmadığını ifade etmesi, her şeyi mutlak bir zamana yani metafizik olarak tanı kavramına bağlaması, o dönemin bütün sanat eserlerine yansımıştır. Heykeller, bakışları bu

dünyaya ait olmayan ideal insan figürleriyle ifade edilirken içinde yaşanılan zamana ait gerçek hayattan hiçbir ipucu vermemektedir. Bu bakış açısı, içinde yaşanılan zamana değil zaman kavramının içine inen ve onu anlamlandırmaya çalışan bir bakış açısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutlak zaman yani tanrısal değişmeyen zaman, antikçağdan önce ve sonra, Rönesans'a kadarki süreçte, ifade biçimleri değişse de, ifade ettiği sonsuzluk düşüncesi ile tüm dünya kültürlerinin, ortak anlayışı olmuştur. Her şeyin tanrıdan gelip tanrıya geri döndüğü, dairesel ve sonsuz bir hareket olan mutlak zaman kavramı, insanlığa tanrı katında sonsuz bir cennet sunarken, Rönesans'tan Modernizm'e hatta günümüze kadar geçen süreçte, ortaya çıkan, zaman anlayışları cenneti yeryüzüne indirmiştir. Gotik'teki mutlak (dairese) zaman anlayışı Rönesans'da düz bir çizgiye ufuk çizgisi ile dönüşürken, Barok dönemde bu dünyanın anlık görüntüleri ile oluşan kompozisyonları da hareketli zaman anlayışlarını ortaya çıkarmıştır.

Geceyi, gündüzü yani güneş ışığını, mevsimleri ya da yapacakları dinsel törenleri bir süreç olarak yaşayanlar, kum saatinden geriye ne kadar kaldığına ya da ne kadar kum tanesinin döküldüğüne bakanlar, çarklı saatlerde "şimdi saat kaç" diye bakanlar, dijital saatlerde artık şimdiyi yakalayamaz olmuştur (Resim 4). Çünkü şimdi durdurulamaz bir şekilde akıp gitmekte ve her şey geçmişe dönüşmektedir. İnsanın değişik yöntemlerle zamanı bilme, öğrenme, anlama kaygısına, en iyi örnek mitolojideki zaman tanrısı Cronos'tur.



Resim 4 Kum Saati, Dairesel Saat, Digital Saat



Resim 5 Francisco De Goya, 'Çocuklarını Yiyen Kronos' 1821
(The Story of Painting, s.54)

“Zaman tanrısı oğullarından birinin kendisini öldüreceği söylendiği için, doğan tüm oğullarını, birbiri ardı sıra yemektedir Cronos. Üçüncü oğlu, Zeus, anası Rhea tarafından saklanır, Cronos onun yerine bir taş yer. Vakti geldiğinde, Zeus, babası Cronos’u öldürür, iktidarı ele geçirir....Artık çocuklarından hiçbiri kendisini öldürmeyecektir....Zaman tanrısı kendi çocuklarını yiyorsa zamanın geçmesini istemiyor demektir” (Edgü, 1986, s.15) (Resim 5). Zeus ki tanrıların tanrısı, Cronos’u öldürdüğünde zamanı durdurmuş ve ölümsüz olmuştur. Ancak bir gün gelecek oğullarından biri de Zeus’u öldürecektir.

1.2. Sanat Kavramının Tanımı

İlk olarak bu araştırmanın dayandığı temel unsurlardan biri olan sanat sözcüğünün tanımına, geçmiş, şimdi ve gelecek içerisindeki yerine ve işlevine bakmak gerekir. Neredeyse herşeyin sanat olarak kabul edildiği şu günden, geçmişe doğru gittiğimizde sanat kelimesini ilk olarak şekillendiren onu kodlayan ve anlamlandıran insanın, sanatı

tanımlama biçiminin bugünle aynı olup olmadığına bakmamız gerekir. “İngilizce’deki “art” sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince ars ve Yunanca techne sözcüklerinden türetilmiştir” (Shiner, 2004, s.23). Eğer bugün hala bu tanımları dikkate alıyorsa olsaydı ayakkabı boyacılığı, aşçılık ve tüm insansal ihtiyaçları karşılamak için yapılan işlerin hepsine sanat dememiz gerekirdi. Burada doğal olarak karşımıza zanaat kavramı çıkmakta ve bu tanımlar bugün zanaat kavramının içeriğini oluşturmaktadır.

“Benzer şekilde günümüz Türkçesinde kullandığımız Arapça kökenli “sanat” sözcüğü de çift anlamlıdır. Sanat, Sınaat: İnsana gerekli eşyalardan birini meydana getirmek için yapılan iş, ustalık...” (Shiner, 2004, s.23) olarak tanımlanmaktadır. Türkçede de zanaat kavramının içeriğini bu anlam doldurmaktadır. Sanat ise “Bir duygunun, tasarımın veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” (T.D.K. 1988, s.1253) olarak tanımlanmaktadır. Hançerlioğlu, (1989, s.364) “Sanat, insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişkidir. Nesnel gerçeklik, sanatçıdan estetik biçimlerle yansır” diyerek sanatı ifade eder.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde sanat ve zanaat kavramlarının tanımları sorgulanmaya başlandığında, bu iki kavram birbirinden ayrıldı. Bu noktada Avrupa; zanaatı ve sanatı yani günlük insani ihtiyaçları karşılamadaki ustalık ve beceriyi, estetik olarak güzeli arayan yaratıcısının kimliğini ve dünyaya bakışını belli eden, biricik, sanat eserlerinden ayırtmasıyla diğer kültürlerin sanata bakışından ayrılmıştır.

“Beceri ve zarafetle icra edilen her türlü insan etkinliğini iki bin yılı aşkın bir süredir ifade etmesinin ardından sanat kavramı ikiye ayrıldı. Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykeltiricilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikaye anlatıcılığı, popüler şarkılar vs.). Artık güzel sanatlar diye adlandırılan şey, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi. Bunlar incelmış zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan şeylerdi; halbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların varlığı yeterliydi; bunların hedefi sırf kullanım değeri sunma ya da eğlendirmekten...”(Shiner, 2004, s.24) ibaretti. Sanat önceleri dine ve dini mekanlara hizmet ederken, bugün seçkin ve kültürlü insanların tinsel bir

yatırım aracı haline gelmiştir. Zaman içerisinde sürekli değişen yeni anlam ve içeriklerle şekillenen sanat kavramı, gelecekte de yeni anlam ve içeriklerle tanımlanabilecektir.

Kuşkusuz ki sanat, zanaat kavramından ayrıldığı, içeriksel ve tinsel biricikliği ile insanlığa güzel olanı ve huzur sunmayı amaçlarken, dünya savaşları ve insanların birbirini yok etmesine engel olamadı. Doğal olarak bu savaşlar, belli bir dönemde sanatın gerçek amacı olan güzele ve estetik olana ulaşma çabalarının hiçbir sonuç vermediğini gösterdi. Ancak, sanat kendine karşı girişilen bu savaştan galip çıkmayı başardı.

Dadaist'lerden Duchamp, sanatın öldüğünü söylemesi ve sanatı inkar etmesine rağmen, zaman treninde yerini aldı ve sanat tarihi kitaplarının, müzelerin baş köşesinde sonsuzluğa uzanan yolun birinci sınıf yolcusu oldu.

Sanat ve zanaat kavramlarındaki bu ayrımı netleştirdikten sonra sanatı anlamlandırmaya çalışan düşünürlerin de fikirlerini kısaca incelemek, bu araştırmanın ileriki bölümlerinin anlaşılması açısından yararlı olacaktır. Mutlak zamandan, hareketli zamana ve oradan modern zamanlara kadar sanat, insanın değişen dünyası ile birlikte bütün dönemler açısından sorgulanarak ve bugünkü anlamına bir süreç içerisinde, geçmişten beslenerek ulaşmıştır. Bu, sanatın anlamındaki bir değişim ve dönüşümü ifade etmektedir. Örneğin Platon, elimize bir ayna alıp, aynada oluşturduğumuz görüntüyü iki boyutlu yüzeye aktarırsak bu yaptığımızın yansımanın öykünmesi olduğunu söylemiştir. Gerçeğin de bir yansıma olduğunu kabul eden Platon, sanatı daha önce de değinildiği gibi yansımanın yansıması olarak ifade eder ve sanatı taklit olarak görür. Bu anlayış, dünyayı ve dünyanın tüm gerçekliğinin tanrının bir yansıması olarak görülmesi noktasına götürür. Mutlak zaman kavramı bu noktada tanrıdan insana, insandan tanrıya dairesel bir hareketle ifade edilir. Sanatın da değişmeyen bir ifade ile taklit yaparak tanrıya öykündüğü ileri sürülür. Aristoteles'te sanatı öykünme olarak görür. Ancak, bu öykünme Platon'unkinden farklıdır. Aristoteles'e göre sanat, nesnelerin birebir kopyasıdır. Sanattan alınan zevk te, bu kopyanın mükemmelliğinin insanda uyandırdığı hayranlıkla ilişkilidir. *“Aristoteles'e göre öykünme, sanatçının gördüğü şeyi büyük bir dikkatle canlandırması, imgenin sağladığı bütünüyle edilgen zevk de izleyicinin gerçeklikten uzaklaşıp düşsel bir dünya içine dalması değildir. Tam tersine, öykünme, burada, ayrıntıyla ilgili, rastlantısal olan her şeyi dışlayıp modelin özünü korur; bu anlamda da bir tanıma, bilgilenme edimidir. İzleyicinin kendi*

hesabına aldığı zevkte sonuçta, bilgi edinmenin sağladığı zevktir. Yapıtta, modelin özünün canlandırılmış biçimini gören izleyici, modele geri döndüğünde onu kolaylıkla tanıyabilir. Sanat böylece, gerçeklikten kaçmayı değil, onu daha iyi anlamayı sağlamış olur” (Lenoir, 2003, s.47).

Aristo'nun bu düşüncesi de, mutlak zaman kavramının içerisinde ele alınacak tanrı kavramı ve sanatla sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu yaklaşım, dinin tanıtılmasında sanatı bir araç olarak görülme noktasına getirmiştir.

Bir diğer düşünür olan Goethe de sanatı, Platon ve Aristo'nun aksine doğadan kopararak tanımlar. Doğa canlı organizmalar doğururken sanatın da güzel yapıtlar ürettiğini ileri sürer. Goethe'ye göre doğa, sanatçıya esin verebilir, ancak sanatın kendi kuralları çerçevesinde, güzelin üretilmesi süzgecinden geçerek gerçekleşir. Bu şekilde doğanın kuralları ile sanatın kurallarını birbirinden ayırır. Goethe, doğa gerçek varlıklar yaratırken, sanat da varlıkları görüntü olarak yaratır düşüncesini burada ön plana çıkarmaktadır.

Sanat, sanatçıların uzun deneysel çabalarından sonra kendi kurallarına kavuşmuştur. *“Yüzyıllar boyunca ortaya çıkmış sanatçılar, birbirleri için oluşturdukları örnekler ve aldıkları eğitim sayesinde, sonunda sanatın kurallarını ortaya koydular. Yaratıcı doğanın onlara sağladığı malzeme sayesinde, akıllarıyla ve elleriyle oranları, biçimleri ve figürleri saptadılar... sonunda, tıpkı büyük evrensel doğanın sonsuz devinimi içinde organik yasaları içinde barındırışı gibi, yaratıcı dehamın niteliklerini ortaya koyan sanatsal yasaları izleyerek kuralları kendileri yarattılar” (Lenoir, 2003, s.59).*

Sanat bu kuralların doğrultusunda doğayı taklit etmekten çok kendi doğasını ortaya koyarak, insanlığa, başka hiçbir canlıda olmayan aklın yaratıcılığını estetik bir bütünlük içinde sunmuştur ve de sunmaya da devam etmektedir.

Schopenhauer ise *“Yaşam acı çekme, sanat da kurtuluştur, çünkü sanat, pratik ya da bilimsel olsun, insanı sıradan bilgi düzeyinden (Platoncu anlamda) idea'lar katına yücelterek onu dünyaya bağlayan bağı koparır. Dolayısıyla, nesne ile bağımızı bütünüyle değiştirir: Derin düşünmede, artık mekanı da, zamanı da, şeylerin nedenini de neye yaradığını da düşünmeyiz, buna karşılık onların doğalarını katıksızca ve basitçe düşünürüz” (Lenoir, 2003, s.62) der.*

Schopenhauer'da burada sanatsal üretimle doğayı birbirinden ayırır ve sanat yapıtının amacı bir araç olarak doğanın kendisinden yararlanarak, biçimlerin arkasında gizlenmiş olan anlamı ortaya çıkarmaktır düşüncesini savunur ve “sanat, doğanın anlaşılmaz biçimde söylediği şeyi ifade eder” (Lenoir, 2003, s.62) der.

Sanatı aklın bir ürünü olarak gören Hegel ise, bunun yanında sanatı tanımlarken; *“insan, sanatsal olarak yarattığı şeyde, başlı başına bir içerik dünyası oluşturur, bu onun doğadan çıkarıp geniş canlandırma ve duyarlı görme alanında, bundan böyle kendi özünden basitçe ve özgür biçimde, gerçekliğin biktırıcı koşullarına ve işlemlerine başvurmaksızın çıkardığı bir hazine gibi biriktirdiği bir içerik dünyasıdır”* (Lenoir, 2003, s.65) der.

Hegel, bu içeriğin kaynağının insanın içinde şekillenen nesnel görünüşlerden kaynaklanan, ancak nesnenin kendisini değil, içinde gizli olan anlamı sanat olarak sunar “bize sıradan kullanım için sunmaz, kavramsal görünüşlerinin soyutlama bakımından uyandırdığı ilgiyi saf kavramsal bakışla sınırlar” (Lenoir, 2003, s.68) der.

Farklı ortamlarda ve mekanlarda hiç önem vermeyeceğimiz nesnelere görünüşlerini bize sevimli göstererek, *“bu nesnelere kendileri için durağan kılar, birer amaca dönüştürür. Sanat, aynı şeyi zamanla ilgili olarak da gerçekleştirir; bunu yaparken de yine zaman olarak sağlam bir dayanıklılık sağlar; kaçıcı bir gülümseme birden kötü niyetle büzülmüş bir ağız, bir bakış; kaçıcı bir ışık ve bunlarla birlikte insan yaşamına özgü tinsel çizgiler, sürekliliği olmayan, daha sonra unutulup giden... olaylar sanat bütün bu kısacık anları yaşamamızdan çekip çıkarır ve bu bakımdan da doğayı aşar”* (Lenoir, 2003, s.68). Hegel'in bu yaklaşımı kuşkusuz ki sanatı; içerikleri yakalayan ve bunları donduran ama sonsuza dek donduran yapısıyla doğadan ayırır. Hegel, “Doğa sayesinde ortaya çıkmış olması gereken bir sanat yapıtından zevk alırız, oysa bu yapıt, onu doğanın sağladığı araçlara başvurmadan ortaya koyan aklın ürünüdür; nesnelere çok doğal oldukları için değil, çok doğal olarak yapıldıkları için hoşumuza gider” (Lenoir, 2003, s.69) der.

Sanata ve sanat kavramı üzerine önemli fikirler ortaya atan bir diğer düşünür de Immanuel Kant'tır. Kant, insanla doğa arasında benzer bir bağ bulunduğunu ve insanın da bir doğa ürünü olduğunu, doğanın sanatta önemli bir rol oynadığını ileri sürer. “Sanatsal yaratı Kant'a göre bir deha ürünüdür... Doğa, dehadan giderek sanata yasalarını verir”

(Timuçin, 1993, s.69) der. Bu da doğayı, bir deha tarafından algılanıp sanatsal yaratı için güzeli yakalama ve ifade etmede bir araç haline getirmiştir. Kant “*Nesneleri güzel diye yargılamak için beğeni gerekir, ancak sanatlar için de yani güzel nesnelerin üretilmesi için de deha gerekir*” (Timuçin, 1993, s.69) der.

Şüphesiz ki sanatçılar burada bütün evreni yansıtmaları da en azından bu evrene ait simgeleri güzel olarak yansıtabilirler, fikri ortaya çıkmaktadır.

Kant, “*Böylece evrenin ruhu sanatçının ruhunda bütünüyle ya da bütüne yakın biçimde açınır. Sanat yapıtıyla organik varlıkların benzeşmesi de diyebiliriz buna. Buna göre, sanat alanı bir gelişigüzellikler alanı değil, doğa düzeninin kendisini gösterdiği bir düzen ortamıdır. Kant sanatın temelinde doğayı yerleştirdiği için sanatı belirleyen kaynak değişmez bir kaynak olarak belirir, buna göre her kişinin duyarlılığı ayrı da olsa, doğanın yasalarına uymak durumunda olan bilgi yetilerimizin belirleyiciliğinde beğeni yargısı evrensel bir geçerlilik kazanacaktır*” (Timuçin, 1993, s.69).der.

Bir diğer açıdan Kant, güzel ve yüce kavramlarını ileri sürerek, güzelde nesnenin yapısıyla ilgili olarak sınırlılık ve sonluluk belirginken, yücenin ise daima sonsuza açılan bir pencere gibi insanın algısını aştığını ifade eder. “Bu yüzden sonsuz ve sınırsız yüce, anlığın değil sonsuza ulaşmaya çalışan usun konusudur” (Timuçin, 1993, s.70).

Sanatta güzellik ülküsü, bugün artık çağdaş sanat düşüncesinde önceden olduğu gibi çok aranan bir özellik olmaktan uzaklaşmıştır. “Sanatı bugün Thomas Munro’nun tanımıyla; “doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi” diye nitelenebilir. Doyurucu estetik yaşantı ise, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir” (Sözen ve Tanyeli, 1992, s.208). Çağdaş sanat düşüncesi burada tanrıya, güzele, yüceye ve dehaya artık bağlı değildir. Sanatsal yaratma bu noktada gerçekliğin yeniden yaratılması eyleminden başka bir şey değildir.

“*En basit örneğiyle, bir «ready-made» in sanatsal nitelikte sayılabilmesi... gerçekliği yeniden üretme sürecinden geçmesi sayesinde (Resim 6). Sanatçı bu örnekte bir endüstri ürününün binlercesi arasından seçerek, onu içinde konumlandığı endüstriyel ürünler dizgesinden yalıtmakta ve bu nedenden sanat dizgesine yerleştirebilmektedir*” (Sözen ve Tanyeli, 1992, s.208). O nedendir ki sanat sözcüğünün tanımı zamansal süreç içerisinde çağlara, dönemlere ve de toplumsal yapıdaki değişimlere göre farklılık

göstermektedir. Sanat kavramının zaman içinde geçirmiş olduğu evreler bize bu araştırmada “resimde zaman kavramında” önemli ipuçları verecektir.



Resim 6 Kurt Schwitters, Ready-Made 1923 (Art of The 20.th. Century, s.462)

Araştırmanın bu bölümünün mutlak zaman, devingen zaman ve de modern zamanlara kadar sanatın özellikle de resim sanatının zamanla ilişkisine ışık tutacağı da düşünülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMDE MUTLAK ZAMANLAR

1. MUTLAK ZAMAN ANLAYIŞI

Mutlak “değişmeyen” zaman, daha önceki bölümde açıklandığı gibi doğum ve ölüm arasında insanın yaşam yazgısının tanrı tarafından belirlendiği düşünülen metafizik bir anlayıştır. Mutlak zamanın en belirleyici özelliği olan tanrı kavramı; yeryüzü ve ölümden sonraki sonsuz yaşam arasında zamanı, dairesel bir oluşa dönüştürmüştür. Yaşamı anlama ve anlamlandırmaya çalışan insan, ölümlü dünyasında ölümsüz bir cenneti, tanrı katında yarattığında bunu resimle ifade etmiştir. Bu ifade biçimi insana hayallerini, gördüğü gerçekliği, inandığı tanrılarını ve hayat karşısında kendi gücünü resmetme olanağı vermiştir. Doğudan batıya tüm uygarlıkların temelinde bir mutlak zaman anlayışı vardır. Çünkü dinler, insanın yaşamı anlamlandırmasını kolaylaştıran, ona doğa karşısında güç veren, bu dünyada haksızlığa uğrasa da, sefillik çekse de, öteki dünyada sonsuz hak ve özgürlüklere sahip olacağı düşüncesi veren inanışlar bütünüdür. O nedenle resim sanatı içerisinde mutlak zaman anlayışı, uzun bir süre Mısır’dan Çin’e, Anadolu’dan Avrupa’ya, dini konuları yüceltmek, anlatmak ve insanlığa sonsuz cenneti iki boyutlu yüzeyde göstermeyi amaç edinmiştir (Resim 7).



Resim 7 'Kör Adamın İyileştirilmesi Mucizesi' 980
(The Book of Art, Origins of Western Art, s.217)

Bu noktada resim, kitlelere dini konuları anlatabilecek önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir. Bu araç öyle ki, onu en iyi kullanabilen kişileri kral ve hatta krallardan da üstün yapmıştır. Resmin yaratıcısının çok da önemli olmadığı dönemlerde resim, doğal olarak kral veya din adamlarının istekleri doğrultusunda şekillenmiştir ve kralla din adamlarını tanrının elçisi konumuna getirmiştir. Bu, daha sonra kralla din adamları ve halk arasında bir güç savaşının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü güce sahip olan, halkı egemenliği altında tutabilecektir. Ayrıca sonsuzluk ya da mutlak zaman veya cennetin anahtarları da bu resimleri sipariş eden kişilerin elinde bir güç olarak bulunuyordu. Bu dönem resim sanatı tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Ortaçağ resim sanatı içerisinde imgelere yüklenen devletleşme, din ve iktidar kavramları, yaşanan dönemin toplumsal ve sanatsal özellikleri bize mutlak zamana ilişkin ipuçlarını vermektedir

1.1.Gotik Resimde Din, İktidar ve Zaman İlişkisi

Resmin bir araç olarak kullanıldığı gotik dönemde resim, temelinde bir iktidar ve gücü elde tutmayı sembolize etmiştir. Sanat ve iktidar arasında her zaman sıkı bağlar olmuştur. İktidarı açıklamak gerekirse: *"Buradan, devlet kuramamış toplumların ve sanatlarının, devlet kurmuş toplumlardan ve sanatlarından ayrıldığını anlamaktayız. Bu*

bakımdan, devlet kurmamış toplumların sanatlarını, onların toplumsal yapılarının gereği olarak kabul etmek gerekir. Demek ki, meslekleşmenin olmadığı prehistorik dönemdeki yapıların, kompozisyon fikri olmadan çizilip boyanması ve biçimlendirilmesi, devlet düzeninin olmaması ile ilişkilidir. Mimarinin de kulübe anlayışından ileri gitmemesi ve ömürsüz doğa malzemeleri ile yapılması da aynı nedene bağlıdır. Belli bir toprak sahibi olmayan yarı göçebe topluluklar, ancak ilkel köyler halinde yaşantılarını sürdürmekteydiler. Kabilenin şefi olan kişi, henüz saraya sahip olmadığı gibi, onun mezarı da henüz önem kazanmamıştı. Bu yüzdendir ki, devletin yeryüzünde görünmesine değin yaşamış olan insan topluluklarının yapıları arasında ne saray, ne anıtsal bir mezar, ne de tapınak yer almaktadır” (Turani, 2003, s.13).

Yerleşik düzene geçen insanın, toprağı işleyip bulunduğu yeri terk etmek yerine korumaya çalışması insanlık tarihinin önemli bir aşaması olmuştur. Güvenliğı sağlamak için insan, yaşadığı kentleri büyük duvarlarla çevrelemiş, kaleler yapmış ve bu kaleleri savunan askerlik mesleğini oluşturmuş, böylece yeni bir düzen ortaya çıkarmıştır. Bu düzen mutlak yani monarşik bir düzendir. Tarımla birlikte başlayan ticaret ve mülkiyet kavramları beraberinde krallık ve derebeylik kavramlarını getirmiştir. “*Kent ve devlet düzeni, yazı ve anıtsal mimari, ölçü ve taş işleme yöntemleri, meslekleşme ve sanattaki kompozisyon anlayışı, Ortataş Çağı’nda görülmeyen buluş düşünce ve uygulamalar olarak ilk kez karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan burada, kentle birlikte görülen devlet düşüncesini yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul etme durumu, özellikle önem kazanmaktadır” (Turani, 2003, s.14). Mutlak bir yönetim biçimi olan monarşik yönetim sanat tarihinde yaklaşık yedi-sekiz bin yıllık döneme damgasını vurmuştur. Anıtsal mezarlar, tapınaklar, saraylar ve kalelerin yapımı neredeyse XVIII. yy.’a kadar sürmüştür.*

“Sanat tarihi ve arkeoloji, eski Mısır’dan Çin’e, Hint’ten Azteklere, eski Yunan’dan Yeniçağ Avrupa’sına değin monarşik yönetimlerin egemen olduğu 7000 yıllık döneme, sanatın tanrı-kral ve kral için hizmet ettiğini gösteren örneklerini sıralamıştır. Monarşik yönetimli toplumlarda sanatçı, yöneticilerle din adamları emrinde ve onların kabul edebileceği bir görüş ve anlayış sınırı içinde hareket etmiştir”. (Turani, 2003, s.15).



Resim 8 'Wilton House İkilisi Vaftizci Yahya, Aziz Edward ve Aziz Edmund, Çocuk İsa'dan II. Richard İçin Şefaate diliyorlar' 1400 dolayları (Sanatın Öyküsü, s.162)

Avrupa'da ortaçağın sonlarına doğru din adamları ile krallık arasında geçen güç savaşları da mutlak iktidarın ve zamanın paylaşılmasından kaynaklanıyordu. Öyle ki, "Papa VII. Gregor (ölümü 1085), kendini dünyanın en yüksek hakimi, onu izleyenlerden III. Innozenz (ölümü 1216) ise, kendini dünyada İsa'nın temsilcisi olarak ilan ettiler. Halbuki krallar kendilerini hem dünyevi hem de manevi dünyanın hakimi olarak kabul ettirmek istiyorlardı. Bu nedenle aralarındaki mücadele hem politika ve kuvvet, hem de manevi güç alanlarında yapılmıştır" (Turani, 1992, s.232). Bu güç ve kudret yetkilerini ele geçirmenin en önemli yolları, mimari, heykel ve resim sanatından geçiyordu (Resim 8).

Mimari önemliydi. Çünkü, kralların şatoları ve papaların kiliseleri bu güç savaşlarında mutlak tanrısal zamanın yaşanacağı mekanların simgeleri olarak insanların karşısına çıkmaktaydı. Bu çerçevede şekillenen, Gotik Sanat, sanat tarihinde bu güç savaşlarının en yoğun olarak yaşandığı dönem olarak tarihe geçmiştir. Resimlerde kutsal kişilerle birlikte resmedilmek isteyen kral ve papalar mutlak yönetimin gücünü de paylaşmayı düşünmüşlerdir. "Resim sanatının Gotik çağda önem kazanmasının

nedenlerinden biri de, kiliselerde altar resimlerine önem verilmesidir. Bunlar paravana gibi iki ya da üç kanatlıdır ve kanatlar birbirlerine menteşelerle bağlanmıştır” (Turani, 1992, s.249). Gotik yapıda duvarlar mimari öğelerle parçalandığı için, fresk ve duvar resimlerine yer kalmamıştır ve bu yüzden altar resimleri (Resim 9) daha ön plana çıkmış ve vitray, büyük katedrallerin parçalanmış duvarlarına yerleştirilen pencereden içeriye mistik bir ışık vermesi amacı ile kullanılmıştır. Bu arada, kitap resimleme işi iyice gelişmiş dekoratif anlamda minyatürlerde ortaya çıkmıştır.



Resim 9 Simone Martini, 'Anonsçu Melek' 1333 (The Book of Art, Italian Art to 1850, s.175)

Gotik dönemde sanatçı, resim yapmayı usta çırak ilişkisi ile öğreniyor, kendisinden kutsal hikayeleri en asil bir şekilde resmetmesi isteniyordu. Sanatçı, bizim bugün bildiğimiz sanatçı kavramından da çok farklı bir profil çiziyordu. Elinde defteri ve kalemi veya fırçası doğayı veya kendi düşünü resmetmeye çalışmıyordu. Ustasının öğrettiği biçimleri, ki

bunlar anatomisi çözümlenmemiş insan figürlerini belli bir alışkanlıkla bulunduğu düzlemin mekansal bir kaygısını duymadan resmetmeyi amaçlıyordu.



Resim 10 'İsa'nın Gömülüşü' 1250-1300 dolayları (Sanatın Öyküsü, s.146)

Resim 10'da "Meryem, İsa'nın cesedi üzerine eğiliyor ve onu kucaklıyor; incilci Yahya ise, umarsızlık içinde ellerini kavuşturmuş... burada da sanatçının tüm sahneyi düzgün bir kompozisyon içine yerleştirme çabasını görüyoruz. Melekler üst köşelerde, ellerinde buhurdanlıklarla, bulutlar arasından çıkıyorlar; Ortaçağda Musevilerin giyindikleri garip sivri külahlı hizmetçiler ise, İsa'nın vücudunu kaldırıyorlar. İfadenin yoğunluğu ve figürlerin sayfa üzerine düzgünce yerleşimi, belli ki sanatçı için bu figürleri canlı kılacak her türlü girişimden veya gerçek bir sahne betimlemekten çok daha önemliydi. Hizmetçilerin, kutsal kişilerden daha küçük olması onun için önemli değildi ve

bize yer veya ortam konusunda hiçbir ipucu vermiyor. Yine de dıştan herhangi bir ipucu gelmeksizin, ne olduğunu anlıyoruz” (Gombrich, 1992a, s.146-147).

Gombrich bu resmi tanımlarken doğal olarak Gotik resim anlayışını çok net bir şekilde açıklamıştır. Ressamların belirli soylu aileler tarafından korunması veya kilise himayesinde resimler yapması, sanatçıların elini, kolunu uzun bir süre bağlamıştır. Sanatçılar, bağlı buldukları şahıs ve kiliselere yani iktidara bağlılıklarını göstermek için resimlerin konularını daha dikkatli seçip daha tutku dolu ve ifade yüklü resimler yapmışlardır. Bu dönemin en belirgin malzemelerinden biri olan altın varak, resmin süslemeci ve minyatür etkisini arttıran en önemli özelliklerinden biri olmuştur. Ekonomik anlamdaki gücü de sembolize eden altın varaklı resimler, buldukları mekana ya da kitaba daha da bir güç kazandırmışlardır. Ancak, gotik resim sanatı, yüzeysellik ve ifade yüklü biçimleri okuma-yazma bilmeyen insanların dine olan bağlılıklarını arttırıp gerektiğinde bunu bir güç olarak kullanmaya çalışan bir iktidarı da ortaya çıkarmıştır (Resim 11).



Resim 11 ‘Meleğin Çobanlara Seslenişi’ 1007-1012 dolayları (The Book of Art,Origins of Western Art, s.219)

Bu dönemin resimlerinde ışık gölge, rengin derecelenmesi, perspektif, anatomi ve derinlik yoktur. Konuda geçen her öge, en yalın gerçekliğine kuşanmış, konuyu kucaklayan ve olay örgüsünü bir çocuğun bile rahatlıkla anlayabileceği basitlikte ifade edilmiştir. İnsan figürleri, usta çırak ilişkisinde iyice öğrenilmiş ve gerçeğine bakma gereği bile duymadan resimlere aktarılmıştır. Bunun da nedeni, dinsel olayların, kişilerin, mekanların ki bu mekanların cennet cehennem olmaları, bu dünyaya bu dünyanın zamanına ait olmamalarından kaynaklanmaktadır. Gotik resimlerin bu nedenle, gerçeklik ve bu dünyaya ait bir zamanı yansıtmamaları, mutlak zaman kavramının değerini yüceltmelerinden kaynaklanmaktadır.

1.2.Rönesans Resminde Zaman Anlayışı

İnsanın toplumsallaşma süreci içerisinde, kitlelerin yönetilmesi ve bu yönetim biçimlerinin kendine taraftar toplayıp güç kazanma savaşı sanat tarihi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi burada din adamları ve krallar arasındaki güç ve iktidar kavgası toplumu kimin yöneteceği ve gelirlerine kimin sahip olacağına bir kavgası gibi gözükmektedir. Bütün bu yaşananlarla şekillenen Ortaçağ sanatı, Gotik anlayışın birlik ve bütünlük içeren düşüncesi yavaş yavaş sorgulanmaya başladığında Rönesans'ın ilk ışıkları da gözükmeye başlamıştır. *“Ortaçağ sanat dünyası içinde tohumu atılan ve çeşitli etkenlerle büyüyen yeni dünya görüşü, birden ortaya çıkmamıştır. Bu oluşuma, toplumsal yapı içinde gelişen olayların ve düşüncelerin önemli yardımı olmuştur. Sanat hareketlerinin de, bu toplumsal gelişime tamamen paralel olarak belirip gelişmeye başladığı anlaşılır.Yeni dünya görüşünün bir başka özelliği, insanın kendi dünyevi güçlerini anlamasıdır”*. (Turani, 1992, s.343). Bu yeni anlayış en belirgin biçimde kendini resim sanatında göstermektedir. Rönesans, bilim, felsefe ve sanat alanındaki yenilikçi fikirlere kapı açarak sanatçılara içinde buldukları dünyayı ve değerlerini görme olanağı sunmuştur. Rönesans ile birlikte din ve din adamları eski önemini yitirmeye başlamış ve bunun aksine krallar daha güçlü hale gelmişti. *“Bunlara paralel olarak Hristiyanlığı benimsemeyen filozof kralların da ortaya çıktığı saptanmıştı. Bu kralların merkezi sistemli birer memur devleti kurmaya başladıkları, İngiltere’de ve Almanya’da papalığa karşı kimi hareketlerin doğduğu ve kimi kralların bazı papaları istedikleri gibi yönlendirdikleri hatta*

sürgünde tuttıkları görülmeye başlıyordu. İşte bütün bunlar, din kurumunun, dünyevi ilişkilerden gittikçe uzaklaştırıldığını göstermektedir". (Turani, 1992, s.343).

Artık katedraller, Gotik Mimari anlayışında gökyüzüne uzanan sonsuzluluk düşüncesi ile yapılmıyor, Rönesans'ın merkezietçi yapısıyla inşa edilmeye başlanıyordu. *"Çember ve küre Antikçağda mutluluk sembolü addediliyordu. Ortaçağ, öbür dünyadaki kurtuluşa, Rönesans ise dünyevi yetkinliğe ve bu dünyadaki kurtuluşa önem veriyordu. Bunun anlamı insanın öbür dünya nimetlerinden vazgeçmesi ve bu dünyanın nimetlerine önem vermesi oluyordu. Ortaçağ dogmalarının yerini Yeniçağda bilgi, dünyevi güzellik, kişisel başarı, mal ve mülk alıyordu. Ortaçağda eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını da atacaktı"* (Turani, 1992, s.344).

Resim sanatı, Rönesans'ın bütün mantığının biçimlendiği bir sanat anlayışı olarak burada karşımıza çıkmaktadır. Zaman değişmiştir, yukarı doğru dikey bir hareket olan sonsuzluk düşüncesi, artık yerini yatay, bu dünyaya bakan, merkezietçi bir bakış noktasına bırakmıştır. *"Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne oluyordu. Bu nedenle Rönesans, yeni dünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya koyacaktı..."* (Turani, 1992, s.344). Artık resimlerde, ezberlenmiş insan figürleri ile anlatılan kutsal kitap mucizeleri değil, İsa ve Meryem'in dışında gerçek dünya ve bu dünyaya ait bir zaman anlayışı da resimlerde belirmeye başlamıştır.



Resim 12 Albrecht Dürer, 'Yatan Nü'yü Çizen Ressam' 1527 (Sanat ve Yanılsama, s.296)

Rönesans'da perspektif ile birlikte mekan ve insan anatomisi gözlemlerine dayalı çizim ve resimler ön plana çıkmıştır. Sanatçılar bunları yapabilmek için, bazen rastgele konular seçip, amaç olarak yeni bir değer olan insan anatomisi ve perspektifi çözmeyi de hedeflemekteydiler (Resim12). Bu anlayışla beliren yeni resimler, konu itibariyle de artık bu dünyanın zamanını ve mekanını içinde ete kemiğe bürünmüş insanlar gösterme aracına da dönüşmüştür (Resim 13).



Resim 13 Raffaello. 'Atina Okulu' 1510-1511 (The Art Book, s.377)

Resimlerin konularını belirleyen ve sanatçıları yönlendiren, din adamları ve kralların dışında yavaş yavaş ortaya çıkan bir başka toplumsal sınıf burjuvadır. Bu burjuva kültürünü besleyen en önemli etkenler; bilim ve sanat alanındaki yenilikler, dünyanın yeniden keşfi, ticaretin gelişmesi ve soylu köklerden gelmeyen ancak ekonomik olarak bir gücü temsil eden insanların ortaya çıkmasıdır. Esnaf loncalarının kuruluşu ile birlikte özel

istekleri ve siparişlerine yönelik resim yaptırmaya başlayan bir burjuva kültürü, sanatçıları himayeleri altına alıp resim siparişlerini yaptırmaya da bu dönemde başlamışlardır.

Bütün bu açılımlar kuşkusuz ki, Rönesans resmini şekillendiren temel unsurlardır ve zaman kavramı, Rönesans resminin kendine özgü natüralist anlayışı içinde yavaş yavaş kendini göstermeye de bu dönemde başlamıştır. Zaman kavramı, Rönesans resim anlayışında özellikle ele alınıp işlenmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bu kavram, dini konulardan uzaklaşıp özgürleşen sanatçıların, insan anatomisi, oran ve orantı kavramları, mitolojik konular, perspektif ve doğa gözlemleri ile yapmış oldukları resimlerin içerisinde ince detaylar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Gotik dönem resimlerindeki mutlak tanrı-idea, buna bağlı mutlak zaman bire bir yüzey üzerinde algılanırken, Rönesans resminde “idea”, görüntülerin arkasında, düşünülerek çıkarılmayı bekler, doğaldır ki mutlak güç olan tanrı ve mutlak zaman fikrine de bu şekilde ulaşılabilir “Ressamların, hayal dünyası yerine görsel bir evren yaratmaya ilgileri artmaktaydı. Özellikle Giotto, belirli bir olayın, zaman ve mekan bütünlüğü içinde resmedilmesinde öncüydü” (Bulut, 2003, s.54).

“Avrupa Resmi’nde Giotto’nun açtığı yol, kuşkusuz en iyi şekilde devam ettirilmekteydi. Bölgesel farklılıklarla, ulaşılan uyumlar zenginliğin göstergeleri oluyorlardı. On beşinci yüzyılın başlarında Limbourg Kardeşler adıyla anılan sanatçıların, “Duc de Berry Saatler Kitabı” içinde yer alan resimleri, bu noktanın özünü yansıtan eserlerdir. Önemli bir bölümü, yılın aylarını temsil eden resimlerin meydana getirdiği bu kitap, yeni sanata geçişteki bütünlüğü sergiler. Özellikle doğa gözlemine bağlılık anlamındaki görsellik, hem İtalyan hem Fransız hem de Flaman gözlemciliğinin ve gerçekliğinin kaynaşmasından doğmuştur. Örneğin “Nisan” ayını temsil eden resimde, zamanın özellikleri, aristokrat çevrelerin yaşamından kesitlerle veriliyordu. Nisan ayının bahar başlangıcı olması, yaşamın canlanmasıyla ve kanatlı atların arabayı çekerek bir sonraki aya ulaştırılmasıyla anlatılıyordu” (Bulut, 2003, s.56). (Resim 14).



Resim 14 Paul ve Jean Dea Limbourg, 'Mayıs Ayı' 1410 (Sanatın Öyküsü, s.163)

Kuşkusuz ki Rönesans' daki zaman kavramını işaret eden resimler sadece Limbourg Kardeşlerin saatler kitabındaki bu betimlemeleri değildir. Öte yandan Rönesans sanatçılarının antikçağ düşüncesinden, ideal güzellikten ve mitolojiden yararlanmaları da resimlerinde zamanı ifade etmelerini ve yeni bir gerçeklik yaratmalarını sağlamıştır.



Resim 15 Jan Van Scorel, 'Adem ve Havva' 1540 (The Art Book, s.420)

Tasvir edilen konuları mitolojik öykülerle birleştiren, hayatın başladığı anı yakalamaya çalışan İtalyan sanatçı, ideal olan insan figürlerini ve doğayı mükemmel şekilde yansıtmayı amaçlarken, kuzeyli sanatçı gerçekliğin tam ifadesi ve onun arkasındaki gizli gerçeği ifade etmeye çalışmıştır (Resim 15). Gerçekliğin farklı farklı yorumlanışı resimlerdeki konular ve bu konuların zamanla ilişkisi İtalya'da, Fransa'da, Almanya'da, Hollanda'da başka başka olmuştur.

"Bunun yanında tuval, yani bez üzerine yapılan resim de keşfediliyordu. Jan Van Eyck'in ilk boyadığı banyo odaları, hep tuval üzerindedir. İtalya'da da Giorgione (1478-1510) serbest olarak tuval üzerine resim yapıyordu (Resim 16). Ayrıca, evinde dükkan

açıyor ve yaptığı resimleri müşterisine sunuyordu. Yani kilise dışında kendisine müşteri arıyordu” (Turani, 1992, s.352).



Resim 16 Giorgione, 'Firtına' 1508 (Sanatın Öyküsü, s.253)



Resim 17 Bruegel, 'Köy Düğünü' 1568 (Taschen Bruegel, s.73)

Bunun yanında Hollanda'da ise günlük hayat resmin konusu olmuş ve resimler yavaş yavaş sıradan insanların evine girmeye başlamıştı (Resim 17). “Ayrıca tuval resminin gittikçe yayılması ve gravürün ucuz resim sağlaması, eski duvar resimleri ile cam boyama vitraylarının ortadan kalkmasına neden olmuştu. Bu olanaklar yanında, kitap baskı sanatının da gelişmesi, bilim çalışmalarının geniş halk kitlelerine yayılmasını sağlıyordu. Bu nedenle de kitlelerin uyanması kolaylaşmıştı. Dolayısıyla sanat olsun, bilim olsun, yaygınlık kazanıyordu. Özellikle ağaç baskı sanatı Orta Avrupa'dan diğer ülkelere yayılma olanağı bulmuştu. Fransa'da Lyon kenti, grafik resimleriyle ün yapmıştı. İngiltere'de de 1423 yılından sonra grafik çalışmaları yayılmıştı. Bakır-oyma baskı üzerine ilk sanatsal çalışmaları ele alan ressam Martin Schongauer olmuştur. İtalyan Jacopa da Barbari de mitolojik konuları ilk kez baskiresim haline getiren sanatçı olmuştur”. (Turani, 1992, s.352). Sanat eserinin çoğaltılabilirliği ve geniş kitlelere yayılması, hümanist bir dünya görüşünü savunan Rönesans'ın gelişip yayılmasında önemli bir etken olmuştur. Rönesans düşüncesi toplumsal hayatı, eğitimi, politikayı, bilimi ve sanatı şekillendirmiş, Gotik dönemdeki mutlak zaman anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Mutlakiyete ait değerler artık gerçek dünya görüntüleri ve mekanlarında birden algılanamayan, görüntünün arkasında var olan birer idea şeklinde ortaya çıkmaya başlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE DEVİNGEN ZAMANLAR

1.DEVİNGEN ZAMAN ANLAYIŞI

Resim sanatı tarihinde Rönesans, Ortaçağın düşünce ve anlayışını baştan aşağı değiştiren ve yeni bir düşünce anlayışı getiren önemli bir dönemdir. Ancak her yenilik, tıpkı bir insan ömrü gibi çocukluk, gençlik ve yaşlılık dönemlerini zamansal süreç içerisinde yaşamıştır ve yaşamaya da devam etmektedir. Gotik'teki sonsuzluk düşüncesi, statik (durağan) figürler ve kompozisyonlarla verilmiş manevi dünyadaki sonsuz zamana işaret edilmiştir. Rönesans'da ise bu manevi dünya yeryüzündeki imgelerle ve yeryüzündeki zaman-mekan ilişkisiyle yakalanmaya çalışılmıştır.



Resim 18 Boticelli, 'Venüs'ün Doğuşu' 1485 (The Book of Art, Italian Art to 1850. s.220)

Rönesans'a bu yolu açan ise antikiteye yönelmek olmuştur. Doğa gözlemleri ile oluşturulmuş dikey ve yatay kompozisyonlar, mitolojik konular (Resim 18) ve ideal oranlarda resmedilmiş insan figürleri, Rönesans'ın olgunluk ve geç dönemlerine doğru değişime uğramıştır. Giotto ile başlayan Leonardo ve Michelangelo ile devam eden bu süreç El Greco'nun Maniyerist resim anlayışı ile son bulmuştur. Leonardo ve Michelangelo ile başlayan yoğun ışık-gölge kullanımı ve hacimleme resimleri hareketlendirmeye başlamıştır.



Resim 19 Leonardo, 'Mona Lisa' 1503-1506, (Taschen Leonardo, s.73)

Özellikle Leonardo'nun "Mona Lisa" adlı tablosu, ilk defa sıradan bir kadının resminin yapılması ve arkada eriyip giden bir doğa görüntüsü ile bize devingen zaman anlayışının ipuçlarını vermektedir (Resim 19).



Resim 20 El Greco, 'Laocoon' 1610 (En Büyük Ressamlar El Greco, s.15)

El Greco'nun resimlerindeki eriyip giden insan figürleri, bu figürlerin yüzlerindeki anlamlı ifade ve görüntülerin gökyüzündeki ışık patlamalarıyla resmedilmesi El Greco'yu barok sanatın temel kurucusu konumuna getirmiştir. (Resim 20). Sonsuz, değişmeyen mutlak zaman fikri, Rönesans ile yatay bir çizgiye dönüşmüş fakat barok'ta zaman hareketlenmeye başlamıştır. Resim sanatı, toplumsal ve sanatsal yapıdaki değişikliklerle zaman tüneline aradığı ışığa doğru yol alırken 1580-1750 yılları arasında barok sanat ile tanışmıştır.

Devingen veya hareketli zaman anlayışı bu dönem resimlerinde görülmeye başlar. “Barok sözcüğü Portekizce –barocco– ya da İspanyolca –barucca– dan gelmiştir. Esas anlamı düzgün olmayan incidir. Bu sözcük, önceleri Rönesans ve Maniyerist dönemden sonra beliren barok üsluptaki eserleri aşağılama amacı ile kullanılmıştır” (Turani, 1992, s.442). Bunun nedeni ise sanatçının tamamen özgürleşmesi, antikite ve Rönesans’ın kesin kurallarından uzaklaşması gibi gözükmektedir. “Subjektife, kişinin kapris ve keyfine dönüş, heyecanın önem kazanmasını sağlamıştır. Klasik sanat, sakin figürü amaç edinmişti barok ise herşeye hükmeden bir heyecandan hareket ediyordu... kendinden geçen bir hareket, figürün takınacağı rol oluyordu. Böylece sanatçı, ortak sabit biçim yerine, keyfi hareketi gösteren bir heyecanı formlaştırıyordu. Bu keyfi heyecan, hiç kuşkusuz zamanla geliyor ve sanatçı politik, toplumsal ve dinsel gereklere uyan kişisel bir tepki gösteriyordu” (Turani, 1992, s.442).



Resim 21 Rembrandt Van Rijn, “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi” 1632 (The Book of Art, Flemish and Dutch Art, s.166)

Bu dönem resimleri, kompozisyon ve konularının farklılığı ile bir sahneyi andırmaktadır. Sahnedeki figürler artık tamamen gerçek hayattan kişilere dönüşmeye bu dönemde başlamıştır. Sahne hareketlidir, yatay ve dikey kompozisyonlar yerini, diyagonal ve hareketli kompozisyonlara bırakmıştır (Resim 21). Resimlerdeki devingenlik, resmedilen kişi ve konular o zamanın göstergelerinden beslenmiştir. Bütün bunlarla sanatçının özgün kimliği birleştiğinde devingen zaman anlayışı resimlerde gözükmeye başlamıştır.

3.1.Barok Resimde Zaman Anlayışı

Resim sanatı tarihinde, zaman akıp giderken, değişen insan ihtiyaçları ve bunun sonucunda ortaya çıkan toplumsal değişiklikler, resim sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Barok sanat anlayışı, kendinden önceki toplumsal yapı ve resim anlayışının bir sonucu olarak doğmuştur. *“Klasiğin sakin ve duruk figürü, Barok'ta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. Formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması, aslında bir doğa kanunu olarak bütün hayatı kapsar. Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal-klasik özellik, kişisel güzelliğe dönüşür. Klasik eser, bazı prensiplere ve kurallara bağlıdır. Barok ise, bu kural ve prensipleri reddeder. O, kişisel ve acayip biçimlere, bir defalık olana, insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verir”* (Turani, 1992, s.442) (Resim 22). Sanatçı, Barok dönemde Rönesans'ta olduğundan daha da özgürdür. Kişisellik ve üslup bu dönemde daha belirgin bir biçimde gözükmeye başlar. Rönesans'ın insanı yüceltmesi, doğayı insanı çevreleyen bir biçim olarak ele alması, barok dönemde önemini yitirmiştir.



Resim 22 Caravaggio, 'Kuşkucu Thomas' 1599 (The Art Book, s.81)

“Rönesans’tan sonra sanat, geniş dünya hayatına açılınca gündelikten kaçınmaz, hatta onu arar oluyor. Falancanın avlusu, herhangi bir sokak, bir çiflik, bir çeşme başı ya da sadece bir meyhane köşesi büyük tabiattan ayrı bir varlık olarak değil, onun bir parçası olarak görünüyor ve ayrıcalık tanınan konuların, Tanrı kahraman, Peygamber suretlerinin yerini bunlar almaya başlıyor” (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1972, s.100).



Resim 23 Pieter De Hooch, 'Kadın ve Hizmetçi'
1660 (The Art Book, s.229)



Resim 24 Pieter De Hooch 'Tavern'den Bir İç Mekan'
1658 (The Book of Art Flemsh and Dutch Art. s.176)

Bu farklılıkların doğal sonucu olarak, resimlerde belli bir anı yakalamaya yönelik bir çabada gözükmektedir. Barok sanatçı insanı ideal bir biçimde değil, oldukça sıradan, bulunduğu mekan ve zamanla bağlantılı olarak resmetmeye çalışmıştır (Resim 23-24). Ancak Barok sanatta Rönesans'ta olduğu gibi mitolojik ve dini konulardan da faydalanılmıştır.

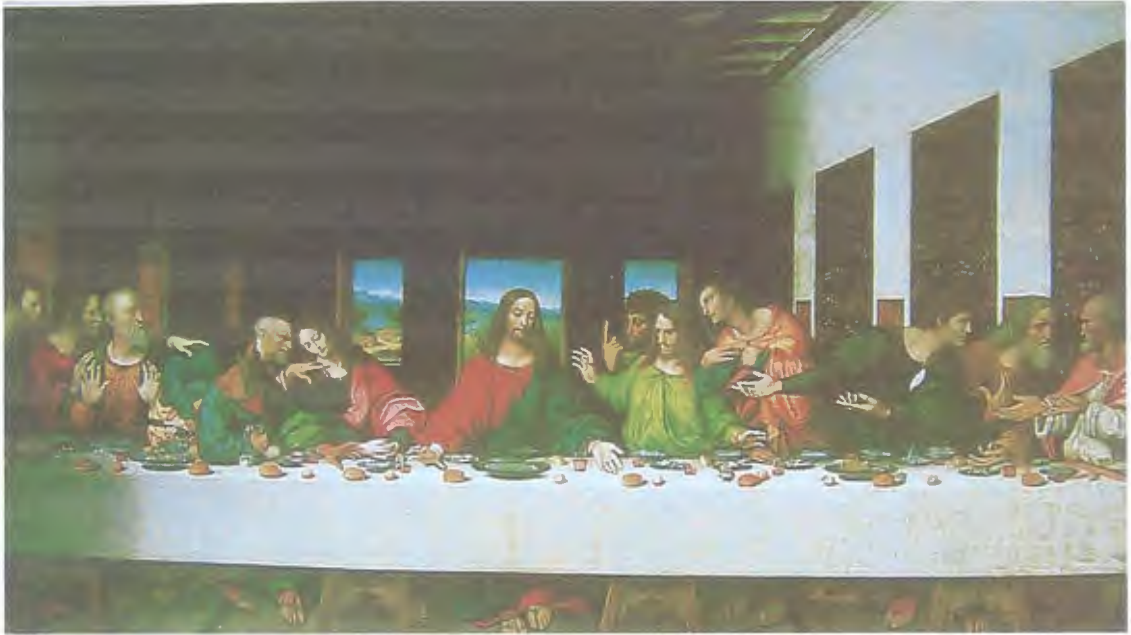
Barok resimlerde oluşturulmaya çalışılan bir sahne görüntüsü ve olayın tam oluş anı, durağan ve hümanist Rönesans resimlerinden ayrılan temel özelliklerdir. *"Böylece hareket ve sonsuzluk, barok anlayışta esas düşünce oluyordu. Ve statik çizgiler, çember, elips ve düz hatlarla, dalgalar haline getiriliyordu"* (Turani, 1992, s.453). Hareketli kompozisyonlar resimlere devinim ve anlık zamansal etkilerin girmesine de neden olmuştur.



Resim 25 Jean Vermeer, 'Aşçı Kadın' 1600 (The Book of Art s177)

Resimlerde Rönesans'ın çizgiselliği, çizginin formu kuşatması ve durağanlaştırması Barok'taki ışık gölge ile hareketlenmeye başlar ve nesnelere üç boyutlu bir mekansal atmosferde varolurlar. *"Şekil kımıldamaya başlar, ışıklar ve gölgeler bağımsız elemanlar olur, yükseklikten yüksekliğe, derinlikten derinliğe birbirini arar ve birbirine bağlanırlar. Tüm, durup dinlenmeden akıp giden, hiç sonu gelmeyen bir hareket kazanmıştır. Hareket, ister alev alev ve şiddetli olsun, ister sadece hafif bir titreşme ve ışıldama olsun göz için sonuna erişilmez bir şey olarak kalır"* (Wölfflin, 1990, s.32). Barok resimdeki gölgesellik, resmin bütününe kapsar ve bir sis perdesi gibi ışıkla ve rengin kaynaşmasını sağlar. Bu da nesnelere gerçekte bildiğimiz görüntülerinden farklı olarak, algılamamıza neden olur. Yani o an o ışık altında ressamın baktığı bakış açısından nesnelere neyse bizimde resme baktığımızda o anı görmemiz beklenir (Resim 25). Barok

resimlerdeki derinlik etkisi zaman kavramının görselliğe aktarılmasını sağlar. Bu etki, Rönesans resminden farklıdır. Rönesans'da resmin alt kenarına paralel birbiri ardına sıralanan mekanlar ve figürler sahnenin hemen önünden arkaya doğru ilerlerken (Resim 26), Barok'ta eriyen formlarla birlikte sahnenin arkasına doğru figürler, arkada ışığın ya da gölgenin gizlediği atmosfer içinde kaybolup gider (Resim 27). Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak da resmin bir yerinden içeriye girmeyi hayal eden izleyici, kendini o an, resmin içerisinde hareket ediyormuş gibi hissedecektir.



Resim 26 Leonardo'nun Son Akşam Yemeği Tablosunun Kopyası, Sanatçısı Bilinmiyor, 16 yy (Taschen Leonardo, s.54)



Resim 27 Frans Hals, 'Kuru Kafa İle Bir Genç Adamın Portresi' 1626 (The Art Book, s.205)

Bu hareket. zaman olarak resmin içerisindeki figürlerin, nesnelerin ve de mekanların birbirlerine uzaklıkları ve yakınlıklarını ifade eder. Barok resimde, resmin kahramanları sanki az önce bir iş yaparken bizim tarafımızdan yakalanmış gibidir ya da pencereden gelen ışığa baktığımızda sokağı görecekmişiz izlenimi uyanır. Doğal olarak bu, resmin her yerini saran ışığın etkisiyle oluşur. Rönesans'ta önce nesnelere ve figürleri tek tek algılayıp bütüne ulaşırken, barok'ta önce bütünü algılayıp sonra ışığın içinde nesnelere görürüz.

Esrarlı ve gizemli bir tiyatro sahnesini andıran Barok resimde gerçekliğin arkasında saklı olan ideayı bulup çıkarmamız beklenmektedir. Bu, ancak bütünün tek bir noktaya doğru yönlendirilmesi ile yapılmıştır. Işık, aydınlatması gereken yere özenle ulaşmıştır ve resmin her yeri aynı şiddette aydınlatılmamıştır. Barok sanatçılar, zamanı bir çubuğun gölgesi ile ölçmeye çalışan insanlar gibi resim yüzeyinde yaşamla ölüm arasındaki

ince çizgiyi de yakalamaya çalışmışlardır. Zamanın akıp gittiğini gösteren resimler bu dönemde ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, herşeyin gelip geçici olduğunu, yalnızca ruhun ölümsüz olduğunu gösteren natürmortlar yapmışlardır (Resim 28-29).



Resim 28 Philippe De Champaigne, 'Vanitas' (Sanatta Anlamın Görüntüsü)



Resim 29 Pieter Claesz. 'Vanitas' 1645 (The Art Book, s.100)

Bu natürmortlara “*Vanitas*” denir. Vanitas resimlerindeki nesnelere yapılmak istenen, izleyene kısacık insan ömrünü gösterip düşünmeye yöneltmektir. “*Kafatasları, zamanı ölçen aletler (masa, duvar, cep ve kum saatleri), halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına var olan sabun köpükleri, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler, nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler vb. Gibi lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliğini ihsas ediyordu. Vita voluptuaria denen, hayatın tat ve hazlarına gönderme yapan bir grup nişanenin arasında resmedilen müzik aletleriyle müzik kitapları, ruhun halası için harcanması gereken değerli zamanları boşa harcattıran etkinliklere örnek olarak resmediliyordu*” (Leppert, 2002, s.86). Vanitaslar bütün bunların gelip geçici olduğunu, zaman içerisinde herşeye sahip olunabileceğini ancak ölüm gerçeğinin de bir kenarda bizi beklediğini gösteren resimlerdir ve bu resimlerle, izleyenin hayatı sorgulaması beklenir. “*Ve nihayet fani şeylerin mahkumiyetinin karşısında farazi bir panzehir olarak ise, ruhun ebediliğinin göstergeleri yer alıyordu, Vanitaslarda: Ölmüş bir buğday filizi ya da başağı. Bunlar her ne kadar ölü olsalarda ekilmelerinden – ekim gömülmeyi ima ediyordu– sonra yeşerecek olan yeni hayatın çekirdeğini taşıyan şeylerdi.*” (Leppert, 2002, s.87). Yaşam, ölüm ve yeniden doğuş fikri vanitas resimlerinin ana teması olmuştur. Natürmortlardaki biçimler, sembolik nesnelere oluşmuşlardır ve içsel bir anlam taşımaktadırlar. Görüntünün arkasındaki gerçeklik insana herşeyin gelip geçici olduğunu ifade etmektedir. (Resim 30).



Resim 30 Cotan Juan Sanchez. ‘Natürmort’ 1600 (The Art Book, s.410)

Barok sanatçı günlük hayatı sorgularken öte yandan yaşamın içindeki ışığı ve mekanı da yansıtmaya çalışmıştır (Resim 31). Barok dönemde yaşam ile ölüm, zengin ile yoksul sıradan birinin portresi ile aristokrat birinin portresi arasındaki çelişki zaman-mekan açısından ele alınmış konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Şüphesiz ki Barok resim bütün Avrupa'da aynı konu ve içeriklerden beslenmemiştir.



Resim 31 Diego Velázquez, 'Yaşlı Kadın Yumurta Kızartıyor' 1618 (From Giotto to Cezanne, s.187)



Resim 32 Aelbert Cuyp, 'Binici, Köylüler ve Sığırlar' 1650 (The Art Book, s.115)

Manzara resmi bu dönemde ortaya çıkmış, atmosfer, gözlemlerle keşfedilmeye çalışılmıştır. Zaman-mekan kavramı, uçsuz bucaksız, sonsuza giden bir doğa içerisinde ifade edilirken, yel değirmenleri, büyük yelkenli gemiler ve de bulutlu bir gökyüzünden sızan ışık, özenle aydınlatılmış bereketli topraklar, besili ve bakımlı büyükbaş hayvan resimleri bu dönemde gözükmektedir (Resim 32). İç mekan, dış mekan ve figür kavramlarının bu dönemdeki ele alınış biçimi daha sonraki akımlara önemli ölçüde yol göstermiştir. Özellikle manzara resmindeki değişen bu yaklaşım Constable gibi manzara resmi yapan sanatçıları etkilemiştir (Resim 33).



Resim 33 John Constable, 'Stour'daki Stratford Değirmeni' 1820 (The Book of Art, British and North American Art to 1900, s.129)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE TARİH KAVRAMI

1. KLASİSİZM, ROMANTİZM VE TARİH KAVRAMI

İnsanlık tarihi boyunca, insanın kendini ifade etme çabası, resim sanatı içerisinde önemli bir yer tutmuştur. Büyü ile başlayan, insanı doğadaki yalnızlığından kurtaran, dini kurumların ve kralların hizmetinde mutlak sonsuz yaşamı pekiştiren ve daha sonra gerçek yaşamın içinden konularla beslenen resim sanatı, sürekli bir değişime, dönüşüme uğramıştır. Bu değişim ve dönüşüm, Avrupa insanının sosyal, kültürel, ekonomik ve politik değerlerindeki evrim ile gerçekleşmiştir. Kimi zaman, sanat iktidarlara, iktidarlar da sanata yön vermeye çalışmış, bu karşılığın sonucunda da ortaya tarihsel bir süreç çıkmıştır. Ortaçağın Gotik anlayışının yerini Rönesans'a ve daha sonra Barok sanata bırakması ile oluşan birikim ve deneyimler, insanın değişen ihtiyaçlarını ve kendini ifade edebileceği yeni bir anlayışı ortaya çıkarmışlardır. *“Tarihsellik ile üstün dünyasal geçerlilik arasındaki antitezin yerine tarihsel gelişim yeni bir anlam kazandı. Böylece bir yandan tarihsel akış ile kademeli evrim arasında bariz bir karşılık doğdu; diğer yandan kişisel mantıksal bir değerlendirme reformunda gerçekleşti. Buradaki antitez zaman ile zamansızlık, tarih ve mutlak varoluş, pozitif yasa ve doğal yasa arasında değil; organik gelişim” ile bireysel rastgelecilik arasındaydı”* (Hauser, 1995, s.156).

Tarih, sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde sanatı yeniliklerle donatırken, katılmış görüş ve yargıları savunanlar, yeniliklere ayak uyduramayanlar kendilerini tarihe sığınarak ifade etmeye çalışmışlardır. Ancak, burada yenilik kavramını da sorgulamak gerekir. Kuşkusuz her yenilik belli bir sınıfın dışında kimseye bir değer katmıyorsa ve kötüleşmeye gidişi temsil ediyorsa, bu yeniliğin karşısında da tarihe sığınmak ve tarihin

değerlerini yüceltmek önemli olmaya başlar. Bunun en güzel örneğini Barok sanatın son dönemlerinde ortaya çıkan rokoko sanatında görmekteyiz. Şatafatlı, süslü ve ahlaki değerlerden gittikçe uzaklaşmış aristokrat ve burjuva beğenilerinin oluşturduğu bu sanat, karşısında, antikiteyi ve onun yüce değerlerini çağının değerleri olarak yeniden canlandırmaya çalışan Klasisizm akımı doğmuştur. Bu noktada şekillenen tarih kavramı ve bu kavramın önemi yeni sanat anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Tarih kavramını ilk ortaya atan “*Joachim J. Winckelmann’ın (1717-1768) yeri, tartışılmayacak derecede önemlidir. Üslup incelemelerinde kuramsal yapıyı olgunlaştıran bulguları eski çağlara yönelik araştırmış olan Winckelmann’ın Roma, Pompei ve Herculaneum’da yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen tüm malzeme üzerinde yoğunlaşp onları sınıflandırması, kuşkusuz onun klasik sanata duyduğu sevgiden kaynaklanıyordu. Bu ilgi, tüm sanat tarihi çözümlemelerinde birçok bilgiye ulaşılmasını kolaylaştıracaktı. Daha da önemlisi üslupların değişim süreçlerinde etkili olan organik yapıları sunma fikri geliyecek; bu alanda ayrı bir sistematik yöntem kazanılacaktı*” (Bulut, 2003, b.32). Tarihsellik kavramının bir sonucu olarak yeni bir yola doğru giden resim sanatı, Klasisizm’de “*Yalın, kesin olarak çevresinden değişik nitelikte, karmaşık olmayan çizgiye, düzgünlük ve disipline, uyumluluk ve rahatlığa, nihayet Winckelmann’ın soylu sadelik ve dingin yüceliğine duyulan özlem, öncelikle Rokoko’nun içtensizlik, safsatacılık, anlam ifade etmeyen çeşitlilik ve parlaklık gibi yozlaşmış, sağlıksız ve doğallıktan uzak niteliklerine karşı bir tür protestodur*” (Hauser, 1995, s.131).



Resim 34 Robert Hubert, 'Roma Kalıntıları' (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.15)

Bu protestonun bir sonucu olarak; Klasisizm akımında sanatçılar kaybolan değerlerle antik Yunan ve Roma'daki ideal formlarla ve biçimlerle kendi çağının değerlerini birleştirmişler ve bu şekilde kendilerini ifade etmeyi amaçlamışlardır. (Resim 34). 1789'da gerçekleşen Fransız İhtilali, bilimsel, ekonomik ve politik alandaki gelişmeler, orta sınıf halkın güç kazanmasına ve geçmişin değerlerinin yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Fransız devriminin getirdiği yenilikler, ahlak ve değer yargılarında oluşturduğu değişiklikler aristokratlar ve din adamları döneminin de sonu olmuştur. *"Bu ahlak ve görev kutsallığı ve erkekçe kahramanlık, artık aristokratlar tarafından krala değil, aksine vatandaşlarca, Fransız Cumhuriyeti'ne atfediliyordu. Bu yeni kavramlar, artık bu dünyadaki hayatın amacı idi; ve devlet, Tanrı devletinden daha önemli tutuluyordu. Ulusallaşma (nasyonalizm), Hıristiyanlık karşısında bir çeşit din oluyordu. Böylece ihtilal, ahlakta, politikada ve dinde değişiklik getiriyordu. Bu kadar görüş değişikliği getiren ihtilalin sanatta da bir değişiklik getirmeyeceği düşünülemezdi. Bu nedenle sanatta sağlam bir form gerekmişti ve eski antik dönemin klasik değerleri gözde büyümüştü"* (Turani, 1992, s.494).



Resim 35 Jacques Louis David, 'Horace Kardeşlerin Yemini' 1784 (Avrupa Resminde Üslup ve Anlam ilişkisi)

Bu dönemin önemli sanatçılarından J. Louis David antikiteden beslenerek yeni sanatın yaratılması fikrinin ateşli bir savunucusu olmuş, klasisizm okulunun ilk temellerini atmıştır (Resim 35). Koleksiyonculuk, değerli antika eşyaların büyük paralar harcanarak toplanması, değerli taş ve vazolarla antik heykellerin her yere girmesi bu dönemde olmuştur. (Resim 36) İtalya'ya gidip sanat yapıtlarını görmek, bir sanatçı için görgülü ve entellektüel bir kimliğin dışında, yaratıcı güçlerine katkıda bulunan bir unsur olarak ta görülmeye başlanmıştır.



Resim 36 Johann Zoffany, 'Park Street'teki Charles Towne'ın Kütüphanesi' (The Art Book, s.500)

"İlkçağa böylesine tapma, ortaçağa karşı duyulan heves gibi romantik bir hareketti, çünkü klasik ilkçağa, Rousseau'nun dediği gibi, kaybolmuş olan insanlık kültürünün yeniden yeşermeye başlaması olarak bakılıyordu. Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe ve tüm Alman romantizmi ilkçağ kavramı konusunda bu görüşü paylaşıyorlar, onun iyileşmeye, yenilenmeye yarayan bir kaynak olduğuna inanıyorlar ve yeniden gerçekleşmesi olanaksız da olsa, onu dopdolu ve gerçek bir insanlık örneği olarak görüyorlardı" (Hauser, 1995, s.132).



Resim 37 Eugène Delacroix, 'Halka Önderlik Yapan Özgürlük' 1830 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi s.45)

Bu dönemdeki araştırmalar sonucunda tarih kavramı ile şekillenen sanat, geçmişin özgürlük savaşlarından dersler çıkarmış ve bunları güncel hayata ait değerlerle sunmuştur (Resim 37). Toplumların ve sanatın gelişmesi, değişmesi ve gerilemesi, insanın doğumu, gençliği, yaşlanması ve ölümü ile benzer noktalar taşımaktadır. Bu şekilde Klasisizm bayrağı Romantizm'e bırakmıştır. "Devrimin son yıllarındaki Romantizm, yeni bir yaşam ve dünya görüşünü yansıtır, daha da önemlisi, yepyeni bir sanat özgürlüğü kavramı yaratır. Bu özgürlük artık dehaya özgü bir ayrıcalık değil, her yetenekli kişinin ve sanatçının doğuştan hakkıdır" (Hauser, 1995, s.140). Bu anlayış sanatta yeni bir özgürlük savaşının da ifadesi olmuştur ayrıca siyasal, dinsel, yazınsal özgürlük sanattaki özgürlük ile beraber büyümeye başlamıştır.

Sanatın antik geleneksel ölçütlerden ve yargılardan uzaklaşıp, bireysel bir dışavuruma dönüşmesi gibi önemli adımları atan Romantizm, başlangıçta işe Klasisizm'e

ve onun değerlerine saldırmakla başlamamıştır. Ancak, sonuçta 1820 ile 1830 yıllarında bu iki akım birbirinden, ifade ettikleri değerler ve dünya görüşü ile kesin olarak ayrılmışlardır. “Klasik sanat insan yaşamında, insan kalbinde ve doğada genelleşmiş ve sürekli olan değerlerin akıl ve disiplin ile dile getirilmesini öngörür, temel ilke sayar, ışık, huzur ve denge arar. Buna karşın romantik sanat duyguya seslenir. İhtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih eder. Coşu, ... ve hareket belirgin romantik özelliklerdir. Genellikle, değişmeyen belirgin şeyler yerine belirgin olmayan, sürekli değişen şeyler geçerli sayılır. İnsana faniliği anımsatan sonbahar, gece romantik sanatın değerlendirdiği konulardır. Mezar şiiri ve tasviri de romantizmin buluşudur” (Kınay, 1993, s.17) (Resim 38).



Resim 38 Joseph Vernet, 'Peyzaj' (Romantizm Sanat Ansiklopedisi s.112)



Resim 39 Eugène Delacroix, 'Sardanapal'ın Ölümü' 1827 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.27)

Avrupa sanatı romantizm ile bir dönüm noktasına gelmiş, geçmişin değerlerinin artık yaşam görüşünü ifade etmeye yeterli olamadığını ileri sürmüştür. Geçmişte olanlar yaşanmış, denenmiş şeylerdi. Oysa, romantik sanat, bilinmeyene doğru açılmış bir kapıdan aklın sınırlarını zorlayarak bir dışavurumu ifade etmeyi amaçlar (Resim 39). *"Sanatın anlamını ve ereğini, yaşama edilgin bir biçimde teslim almakta ve yaşamın atmosferini ve duygusal tepkilere yol açan havasını koruyarak onun ritmine erişebilmekte bulmuşlardır. Onlar, yaşamı usa aykırı ve içgüdüsel bir biçimde onaylayarak kabul etmeye inanıyorlardı. Ahlaksal, törelerse gerçeğe teslim olmaktı. Gerçeğe karışmak ya da gerçeği aşmak yerine, onu denemek ve deneylerini, elverdiğince doğrudan, gerçeğe bağlı ve yetkin bir biçimde üretebilmek istiyorlardı. İçinde yaşadıkları zamanın, çağdaş dünyanın, çevrelerinin, zaman ve yerin, deney ve izlenimlerin her gün, her saat onlardan uzaklaşıp geride kaldığı ve kaybolup gittiğine ilişkin bir duyguya sahiptirler. Onlar için sanat, 'kaybolmuş zamanlar'ı ve sürekli olarak eriyip elimizden kaçan bir yaşamı arayan araçtır. Bütünü ile kat'i nitelikli*

natüralizm dönemleri, insanın sağlam bir gerçeğe sahip olduğunu sandığı dönemler değil, o gerçeği kaybetmekten korktuğu dönemlerdir” (Hauser, 1995, s.135). Bu dönemler, romantizmin melankolik, zamandan ve mekandan kaçtığı, geçmişin yıkıntıları arasında, tarihe, efsanelere sığındığı, zamanın durduğu ruhun boşlukta aktığı, belirsiz bir saatin karanlık içinde eriyip gittiği bir dönemi ifade eder. Doğal olarak bu duygu yoğunluğu içerisinde natürmort önemini yitirmiş, portre önemli olmaya başlamıştır.



Resim 40 Johann Heinrich Fussli, 'Karabasan' 1802 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.19)

Romantizm, düşü ve gerçeği birbiri ile bütünleştirir (Resim 40). Tin ve ruh bilinen gerçek dünyadan ve gerçeklerden beslenir ve bu resimlerde içsel bir zaman tuvale aktarılır. İçsellik, gerçek ile hayal dünyası arasındaki zıtlıkları ve çatışmaları barındırır. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet, ölüm birlikte ifade edilmeye başlanır.



Resim 41 Eugène Delacroix, 'Taillebourg Savaşı' 1835 (The Art Book, s.124)

Delacroix ve Constable'ın resimlerinden yola çıktığımızda iki önemli ifade biçimi karşımıza çıkar (Resim 41-42). “Bu iki sanatçıdan Delacroix, daha romantik olamdır. Kendisini Constable ile karşılaştırdığımızda, klasisizm ile romantizmi tarihsel bir bütün halinde bağlayan ve onları doğalcılıktan ayıran öğelerin neler olduğunu tüm açıklığı ile anlayabiliriz. Doğalcılığın tersine, her iki üslup da, yaşama ve insana, yaşamda olduğundan daha büyük boyutlar kazandırır ve Delacroix’da görüldüğü gibi, onlara trajik ve kahramanlara özgü bir kalıp ile tutkulu bir heyecanı anlatan ifadeler verir. Bu nitelikler, Constable’da ve 19. Yüzyıl doğalcılığında yoktur. Delacroix’da bu sanat anlayışı, insanın

hala kendi dünyasının merkezinde olması ile ifade edilirken, Constable'da insan, diğer nesnelere içinde bir nesne durumuna gelir ve maddeden ibaret olan çevresi tarafından yutulur. Böylece Constable, devrinin en büyük sanatçısı olmasa da en ilerici sanatçısı olur” (Hauser, 1995, s.195).



Resim 42 John Constable. 'Kanal Kilidi' 1824 (The Art Book, s.105)

Romantizmin önemli bir diğer sanatçısı da Goya'dır. "Karikatürsü gerçekliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, Savaşın Yıkımları'ndan, Düşlemler'den Krallık Portreleri'ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yaparlar" (Claudon, 1988, s.27).

Zamanın değişmezliği ya da geçiciliği veya kişinin yitirilmişlik duygusu içinde kendi kaderini resmetmesi Romantizmin diğer özelliğidir. Bu çelişkilerle dolu dünyada gülmekle ağlamak arasındaki gerginlikten doğan traji-komik durum ise Romantiklerin resmetmeyi amaçladıkları en büyük arzulardan biri olmuştur.

Romantizm sanat tarihi içerisinde kendisinden sonra doğacak bütün akımlara kapı açmıştır içsel zaman anlayışının dışavurumu ile sanatta yeni zaman anlayışlarının doğmasına öncülük etmiştir. Bu açıdan bakıldığında romantizm modern zamanların temellendiği önemli bir dönemdir.

Bütün bunlarla şekillenen romantizm sadece resimsel ve sanatsal bir üslup değil, bir düşünce ve felsefe biçimi de olmuştur. Bu düşünce ve felsefe sistematığının en önemli iki ismi Hegel ve Kant'dır.

4.1. Bilimsel Tarih Hegel ve Kant Estetiği

Tarih dediğimiz kavram, insanlığın bugüne kadarki süreçte yaptıkları, biriktirdikleri ve bugüne getirdikleri ile varolur. Bu noktada da tarih kavramı iki şekilde açıklanabilir. Birincisi, insanın geçmişte yaptıkları, ikincisi ise geçmişte yapıp etmelerini yani yapılan işlerin tarihini ele alan yaklaşımdır. Birinci yaklaşımda tarih, yaşanmış tarihtir. İkincisi ise, bir bilgi edinme aracı olarak karşımıza çıkan geçmişe ait bir takım sorulara cevap veren tarih kavramıdır. Tarih felsefesi, bu temeller üzerinde şekillenir ve felsefecilerin belirli ilkelerinden ve kavramlarından yola çıkarak oluşur.

Tarih felsefesini şekillendiren, ona bilimsel bir yaklaşımla yaklaşan felsefecilerden biri de Hegel olmuştur. Dünyanın varoluşu, insanın toplumsal ve düşünsel gelişimi, ulus-

toplum-birey kavramlarının sorgulanması ve bu kavramların tarih felsefesi ile ele alınması Hegel’le gerçekleşmiştir. Doğanın şekillendirdiği insan ile insanın şekillendirdiği doğa, Hegel’in tarih felsefesinin ana temasını oluşturur. Hegel tarih kavramına üç ana doğrultudan yaklaşır. “İlk olarak ‘kökensel’ ya da ‘dolaysız’ tarih vardır, daha açık deyişle tarihinin gözünün önünde bulunan toplumun edimlerinin, olaylarının ve durumlarının betimlenmesi... İkinci olarak ‘düşünsel tarih’ vardır. Tarihinin yaşantısının ya da deneyiminin sınırlarının ötesine genişleyen genel bir tarih bu tipe girer. Örneğin öğretici tarih böyledir. Üçüncü olarak ‘felsefi tarih’ ya da tarih vardır. Bu terim der, Hegel, “tarihin düşünceye dayalı irdelenişinden başka hiçbir şeyi imlemez”” (Copleston, 1997, s.61).

Bu açılımlardan üçüncüsü olan düşünceye dayalı tarih, tarih üzerine felsefi olarak düşünme değil, insanlığın evrensel tarihidir. Yani çağlar boyunca ilk insandan bugüne gelen süreçtir. “Hegel sisteminin çıkış noktası akıl’dır, tin’dir. Bütün varlık, bu evrensel-akıl kendini dışlaştırması, kendini açması ile meydana gelir. Evrensel aklın kendini açarak, içinde sakladığı imkanları gerçekleştirilmesi ile tarihilik meydana gelir. Tarihilik, evrensel aklın imkanlarını gerçekleştirilmesi demek olan bir gelişmeyi gösterir. Evrensel-akıl bu gelişmesi üç adım ya da üç basamak halinde olur ki, buna diyalektik adı verilir. Tarihin gelişmesi, diyalektik bir gelişmedir. Diyalektik, tez, anti-tez ve sentez basamaklarından oluşur.... İlk evrensel-akıl, kendi kendine ve kendi içindedir (tez). İkinci adımda evrensel-akıl, içindeki imkanları gerçekleştirmek için kendini açar, kendini dışlaştırır ve bu dışlaştırma doğa olarak ortaya çıkar (antitez). Doğa olarak dışlaşan akıl, kendine yabancı, kendi özüne karşıt bir duruma gelir. Üçüncü basamakta, imkanlarını gerçekleştirmiş olarak evrensel akıl, kendine, kendi özüne geri döner (sentez). Evrensel-akıl kendi özüne geri dönüşü de üç tinsel biçimde olur: a) Sübjektif tin: İnsan ruhu ve bilinci. B) Objektif tin: Devlet, hukuk, adalet, ahlak. C) Mutlak tin: Sanat, din ve felsefe.

Görüldüğü gibi, Hegel’in tarih felsefesi, evrensel-akıl’dan kalkıyor, özüne yabancı olan doğa varlığından geçtikten sonra, yine evrensel-akla, ama insan ruhu ve bilinci, devlet, hukuk ve ahlak ve son olarak da sanat, din ve felsefe halinde dönüyor” (Tunalı, 1990, s.139).

Hegel'e göre, insan aklının gelişmesi, özgürlüğün gelişmesi ile aynı anlama gelir. Akıl sonsuz bir güçtür ve dünyaya egemendir. Ancak aklın egemenliği doğanın gerçekliğini kavrayacak bir ruha ihtiyaç duyar. Ruh, insan aklının yani Mutlak Ben'in kendini dışa vurmasıdır. Bu da insanın tüm iç dünyasıdır. Hegel'in tarih kavramı, içsellik ile romantik bir yaklaşımı da ifade eder. Tutku, güç, ihtiras ve hayaller, coşkular, inançlar insan aklının romantik dışavurumları olarak ortaya çıkar. Tüm bu duygulara sahip olmak, Hegel'de tarihi belirlemeye yönelik bir adım olur. *“O halde romantizm, insanın kendisinde bulmuş olduğu duygu, düşünce ve coşkularının, dış dünyada da yansımış olarak var olduğuna inanmasıdır.*

Romantik filozofların kendi ruhlarındaki, kendi zihinlerindeki çelişkileri, varlığın da kanunu saymalarının nedeni budur. Romantiklere göre bilimsel yol, bireyi tanıyacağım diyerek, onu daraltır, yoksullaştırır, soyutlar. Bireyin varlığını yok eder. Oysa romantiklere göre birey gerçektir; gerçeklik bireydedir, yoksa genelde ve soyutta değildir. Fizik bilimini kendine örnek alan bir tarih bilimi ancak, insanın genel anlamda ne olduğunu söyler, Yoksa “şu insan'ın ne olduğunu söylemez. Ulusun genel anlamda ne olduğunu söyler, Yoksa “şu ulus” un ne olduğunu söylemez. Romantik filozoflar “şu ulus” u anlatabilmek için tarih felsefesi yaparlar. O milleti o felsefe içine Mutlak Ben'in kendi açısına uygun olarak yerleştirirler. Bunu yapabilmek için de bir varlık felsefesi geliştirirler. Bu varlık felsefesine göre “Beni yaratan varlık ya da tarih değildir. Tersine varlığı ve tarihi yaratan Ben'dir” derler. Bu varlığı ve tarihi yaratan “Ben'in özgür olarak tez, antitez ve sentez adımlarını ata ata hareket etmesidir.

“Ben” özgür olarak, varlığı yaratır. “Ben” asıl varlık, gerçek varlık olduğu için, bu aynı zamanda “Ben” kavramında bütün kavramların var olması demektir. “Ben” kavramında bütün kavramların var olması demek, “Ben” bütün kavramları düşünüyor demektir. “Ben” bütün kavramları düşünüyor demek, Ben bütün varlığı yaratıyor demektir” (Küyel, 1991, s.105).

Hegel'in tarih felsefesini şekillendiren “Ben” kavramı, tarihi de şekillendiren onu yaratan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Tarih felsefesi de bu noktada düşünce ile şekillenir. Düşünceden yola çıktığımızda da Hegel'in sanata ve estetik kavramına bakışı ile

karşılaşırız. “Hegel’e göre sanat güzelin açınlandığı yerdir, estetik de güzelin bilimidir. Güzel doğada ve sanatta bulunur, ancak doğadaki güzel sanattaki güzelden çok aşağıdadır, bu yüzden gerçek güzeli her zaman doğanın dışında sanatta aramak gerekir. Gerçek güzel sanatta bulduğumuz güzeldir, insan ürünüdür. Hegel’e göre insanla ilgili olan doğayla ilgili olandan her zaman yüksek değerdedir. “Sanattaki güzel ruhtan doğmuş güzeldir” der, Hegel. Gerçek güzel özgürlüğü gerektirir, özgürlükte gerçekleşir. İnsan doğaya güzeli getiren varlıktır” (Timuçin, 1993, s.71). Güzel kavramı da Hegel’e göre sanatta düşünsellikte gizlidir. Hegel estetiğinin en önemli unsuru düşüncedir. Hegel’de düşünme öykünmeyi reddeder ve sanatın kopya çıkarmak yerine yaratmakla yükümlü olduğunu ileri sürer. “Buna göre Hegel şu ilkeyi ortaya koyar: “Estetik, süreçte duyulur, düşünselleşmiştir ve düşünsel de duyulurlaşmış görünür”” (Timuçin, 1993, s.72). Hegel’e göre sanat doğayı taklit etmez, ancak sanat doğayı simgesel bir gereç olarak kullanabilir. Sanatın amacı da insana kendisini göstermektir, bu da sürekli oluşum içerisinde olan ruhun gerçekliğidir. Gerçeklik ise sezgilerle algılanabilen güzelde gizlidir. “Böylece Hegel’de Güzel, Platon’da olduğu gibi aşkın... tanrısal bir anlam kazanır: Sanatta görünür kılınan şey Güzel idea’sıdır. Buna göre sanatta güzel sonsuzluk ve özgürlük olarak karşımıza çıkar, biz onun karşısında sonsuzluğun ve özgürlüğün duygusuna ulaşırız. Güzelin verdiği haz böylece tanrısal bir anlam kazanır. Güzeli izleyen ruh tanrısallık düzeyinde mutluluğu yaşayacaktır.... Öte yandan, sanatın amacı, ideali, idea’yla ilgili olanı ülküseli göstermektir. Ülküsel güzel üstün güzeldir, arı ya da arınık güzeldir.

Hegel’e göre “Sanatlar tarih boyunca değişik dönemlerden geçerek bugüne gelmiştir. Tarihsel dönemlerde sanatın kazandığı anlamlar Güzel İdeası’nın değişik açınımları olarak düşünülebilir”” (Timuçin, 1993, s.74).

Hegel’den önce estetik kavramına başka bir açıdan yaklaşan diğer bir düşünür de Kant olmuştur. Kant, tüm insanlık bilincini ortak iki kökte toplamaya çalışmıştır. Bunlar zaman-mekan (uzay) kavramlarıdır. Ve bu kavramlar tüm bilincimizin şekilenmesinde önemlidir. “Zaman içsel duyunun biçimidir: eş deyişle ruhsal durumlarımız zamansal ardışıklık içinde biri ötekini izliyor olarak olmalarından başka türlü ayırımsanamazlar; uzay ise dışsal duyunun biçimidir: ancak duyu örgenlerimizi etkileyen şeyi zamansal olarak

ayrimsayabiliriz. Ama duyuya verilen ya da sunulan herşey bir bilinç değışkisi olduğu ve böylece içsel duyuya ait olduğu için, zaman tüm tasarımların... ya da fenomenlerin zorunlu bir koşuludur” (Thilly, 2000, s.382).

Kant’a göre estetik yargıda duyuların rolü öznel yargının oluşmasında önemlidir ve öznel yargılar duyuları, görünürü içinde barındıran doğa içerisinde saklıdır, ancak doğanın kendisi değildir.

Öznelin evrenselleşmesi Kant’a göre kişisel hazdan geçer. Haz ise, ben’in evrenselleşmesidir ve bireylerarası iletişimle gerçekleşir. *“Kendini tüm insanların yerine koyarak düşünmek, der Kant. Bu, insanın doğrudan doğruya, hiçbir araç gerektirmeden, hiçbir aracıyı gerektirmeden başkasına ulaşmasıdır. Böylece benlerarası ya da bireylerarası iletişim sanatsal düzeyde olası olacaktır”* (Timuçin, 1993, s.65).

Güzel ile yüce arasında da Kant bir ayrım yapar. Evrensele giden yol haz’dan güzele ulaşır. Güzel, nesnenin biçimiyle sınırlıdır, anlık, anlama yetisi ve imgelem bir uyum içinde güzelda bulunur. Yüce ise, sonsuza açılır ve nesneden değil, ruhtan gelir. Buradan çıkan sonuç ise, güzelliğin bizim dışımızda, yücenin ise içimizde var oluşudur. Ve Kant estetiği bu dialektik çerçevede anlam bulur.

Araştırmanın bu noktasında *“...zamanın içindeki biçim sorununun ortaya çıkışını görüyoruz. Sorun iki yönlüdür. Öncelikle iç düzlemde belirir: Yapıtın biçimsel gelişim içindeki konumu nedir? Dış düzlemde ise şöyle dile gelir: Bu gelişimin etkinliğin diğer yönleriyle ilişkisi nedir? Sanat yapıtının zamanı bütün tarihin zamanı olsaydı ve bütün tarih tek bir hareketle ilerleseydi, sorun ortaya çıkmazdı... Tarih uyumlu tabloların parçalarının iyi bir şekilde birbiri ardı sıra dizilişi değildir, her bir noktasında çeşitlilik, değış tokuş ve çatışma vardır. Sanat bütün bunları üstlenir ve bir eylem olduğu için, kendi içinde ve kendi dışında hareket eder”* (Focillion, 2004, s.185).

Sanat yapıtının oluşumu anlık değildir. Sanat yapıtı, zamandan bağımsız etkinliğini, ifadesini bir uzam içinde gösterir. Kendinden önceki ve sonraki yapıtlar ile uzam da var olur. Anlık olarak sanat yapıtı ortaya çıkmaz ve deneyimden beslenir. Bu

nokta da biçimlerin ve nesnelerin oluşumu bir ardışıklık fikrini insanda çağrıştırır. Bu ardışıklık, insanın zaman kavramını hareketsizlik ve sonu gelmek bilmeyen bir hareketlilik olarak görmesine neden olur. *“Tarihçiye göre zamanın düzenlenişi, tıpkı yaşamımızın düzenlenişi gibi kronolojiye dayanır. Olayların birbiri peşi sıra geldiğini bilmekle işi bitmiyor, olaylar belki aralıklarla izler birbirini. Üstelik bu aralıklar yalnızca bir oluşu değil, daha olayların oluşunda, bazı koşullar altında bir yorumu getirirler. İki olayın zamanın içindeki ilişkisi birbirlerine uzak ya da yakın olmalarına göre değişiklik gösterir. Burada, nesnelerin uzam içindeki ve ışık altındaki ilişkilerine, göreceli boyutlarına, gölgelerinin yansımalarına benzer bir şey vardır. Zamanın göstergeleri salt sayısal bir değer içermez. Nokta nokta kayıtsız bir uzamın boşluklarını gösteren ölçüm bölümlemeleri değildir. Günün, ayın, yılın değişken ama gerçek birer başlangıcı ve sonu vardır. Ölçümlerimizin gerçekliğine tanıklık eder, her biri. Hep eşit bir ışık altındaki günsüz, gecesiz, aysız ve mevsimsiz bir dünyanın tarihçisi tam bir şimdiki zaman betimlemesi yapamaz. Yaşamımızın çerçevesinden gelir bize zamanın ölçümü, tarih teknolojisi de bu yönüyle taklit eder, doğal düzenlenişi”* (Focillion, 2004, s.183).

1.2.Geçmiş Özlemi ve Yitirilmişlik Duygusu İçinde Romantik Resim

Romantizm, tarihsel açıdan birçok sorunun yaşandığı bir dönemdir. Bununla birlikte eski değerlerini, eski alışkanlıklarını ve klasik sanat anlayışını sorgulayan Avrupa, düşünce tarihinde yeni bir yola girmiştir. Tarihsellik ve geçmişin değerleri sorgulanmaya başladığında da zamanı, duyguları ile geri çevirmeye çalışan bir düşünce ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz ki bu düşüncenin ortaya çıkması, tarih kavramının sorgulanması, Romantik dönem sanatçısının elindeki avucundaki değerlerini teker teker kaybetmesinde yatar.

Ekonomik ve siyasal alandaki bozukluklar, kişilerin kendilerini buldukları dönemde ifade edecekleri bir yapıya sahip olmamaları olmayışı, buna karşılık bilimsel ve teknolojik alandaki yenilikler, bireyin “ben” ini yaratma çabası güçlü bir dialektik çatışkı ortaya koymuştur. Özlenen, beklenen ütopyalar birer birer kaybolmaya başladıkça, geçmişe sığınmak, geçmişin değerleri ile kendini bulunduğu zamanda ifade etmek romantik sanatçının kurtuluş umudu olarak görülmüştür. Ancak *“Geçmişe sığınmak, romantik*

yanılsamanın biçimlerinden yalnızca bir tanesidir. Geleceğe eş bir deyişle ütopya'ya sığınmakta diğer bir çeşidedir. Romantik insanın sarıldığı özne önemli değildir; önemli olan onun yaşadığı günden ve dünyanın sonundan korkmasıdır” (Hauser, 1995, s.150). Böylece romantik sanatçı, yaşanan an'a bir yalan olarak bakıp kuşkucu bir dünyadan ve tarihten büyük gürültüler kopararak bugüne bir duygu taşır. Bu duygu gerçekte sanatçının içinde yaşadığı zamanda ve onun değerleri ile değil, tarihin içinden bir çılgılık olarak romantik döneme gelir.



Resim 43 Karl Brüllow, 'Pompei'nin Son Günleri' 1828 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.59)

Romantikler hiçbir çağda olmadığı kadar çok tarih bilincine sahip olmuşlar ve önceki çağların mirasçısı olduklarının bilincine varmışlardır. Onlar yitip gitmiş kültürleri yeniden canlandırıp, geçmişin ülkülerine sığınıp, tarihte kendi çağlarını anımsatan benzer olayları ve zamanları yakalamaya çalışmışlardır (Resim 43). Hauser (1995, s.152)'e göre “Tarihte yaşanmış olan romantik bir deneyin, insanda kendi yaşadığı güne karşı psikozlu

kişelere özgü bir korku yaratacağı ve bunun sonucu olarak da geçmişe sığınma isteği uyanacağı doğaldır.” Tarihsel bilinci de etkileyen romantiklerin bu yaklaşımı, düşünce tarihinin en büyük devrimlerinden birisi olmuştur. Tarihçilerin artık insanların ve toplumların değişip evrim geçireceğini söylemesi, doğa yasaları yerine aklın ve düşüncenin ön plana çıkması, kültürün geçmişten geleceğe bir şeyler aktaran yapısı ile sonsuz bir süreci işaret etmesi, çağımızın düşünce ve felsefesine de önemli katkılarda bulunmuştur. Romantiklerde zaman artık durağan değildir. Siyasal devrimler, sınıflar arasındaki sınırların yok olması, ekonomik yapıdaki devrim bu dönemi derinden etkilemiştir.

Toplumlar kendi varlıklarını ve ideolojilerini mutlak değerlerle değil, kökenlerine inip tarihlerinde aramaya başlamışlardır. Tutucu sınıflar bile bu değerlere sığınıp haklılıklarını tarihsel kanıtlar gösterip kanıtlama çabası içerisine girmişlerdir. *“Tarih, entellektüel ve maddesel varlıkları tehlikeye düşmüş olan her yaşta insanın ve özellikle, yalnız Almanya’da değil, Batı Avrupa’nın diğer ülkelerinde de hakları ellerinden alınmış olan ve beslediği emellerde düş kırıklığına uğrayan aydınlar takımının sığınma limanı durumuna gelmiştir”*. (Hauser, 1995, s.156-157).



Resim 44 Hubert Robert, ‘Bastille’in Yıkılışı’ (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.30)

Ülkelerindeki mutluluğu, rahat ve güven ortamını yitiren aydınlar ve sanatçılar, yurtsuzluk ve yalnızlık duygusu ile yaşamaya başlamışlardır (Resim 44). *“Bu duygu sayısız biçimler altında kendini göstermiş ve kaçma, sığınma atılımları ile ifade edilmişti. Kaçma girişiminin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktır. Ütopya’ya ve peri masallarına, bilinçsizliğe ve fantastik olana, gizemliliğe ve tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularınının değişik biçimlerde ifade bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun olan bir yaşama duyulan özlemdi”* (Hauser, 1995, s.157).



Resim 45 Philipp Otto Runge, ‘Mısır’dan Kaçarken Dinlenme’ 1805 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.52)

O nedenledir ki Romantikler durup dinlenmek bilmeden amaçsız olarak hiçbir zaman bulamayacakları mavi çiçeğin yani yurt özleminin peşinden gitmeyi amaç

edinmişlerdir (Resim 45). Yitirilmişlik duygusu içinde yalnızlıktan sonsuzluğa doğru kaçışın sonucunda romantikler asla elde edemeyecekleri bir ütopya özlemi duymaya başlamışlardır. *“Romantik kişi romantik olmaktan mutlu değildir; o romantizmi bir yaşam ülküsü veya yaşam politikası yapmıştır.Yaşamı romantik bir biçimde göstermek istediği gibi, onu sanata uydurmak ve estetik Ütopyacı bir yaşama dalmak istemektedir. Bu ‘romantikleştirme’ eylemi, yaşamı yalınlaştırıp tek düzeye indirgemek, tarihsel olguları sıkıcı dialektiğinden ve çözümlenemeyecek çelişkilerinden arındırmak ve romantik istek-dolduran düşler ve fantezilerle yaşam arasındaki karşılıkları hafifletmektir. Sanat yapılarının her biri gerçeğin bir destanı ya da görüntüsü sayılır ve sanatların tümü gerçek yaşamı ütopya olarak gösterirler. Fakat romantizmde bu ütöplast nitelik, diğer sanat alanlarında olduğundan çok daha yalın ve dolgun bir biçimde ifade edilmiştir”* (Hauser, 1995, s.159)



Resim 46 Eugène Delacroix, 'Ofelya'nın Ölümü' 1844 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.71)

Zaman, Romantik sanatçıların elinden kayıp giderken, resimlerde yakalanmaya çalışılan an; insanın doğanın içinde yavaş yavaş kayboluşu veya bir ipliğin ya da kırık bir tahta parçasının son bir umutla insanı kurtaracağı yitirilmişlik duygusudur (Resim 46-47-48). Bu ütopyalar ve düşler sonucunda romantik dönem, kendisinden sonraki bütün dönemlere damgasını vurmuş modern sanatın ve modern zamanların doğmasına neden olmuştur.



Resim 47 Theodore Gericault, 'Medusa'nın Salı' (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.83)



Resim 48 Eugène Delacroix, 'Dante'nin Sandalı' 1822 (Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s.183)

BEŞİNCİ BÖLÜM

MODERN ZAMAN ANLATIMLARI

1. MODERN ZAMANLAR

Romantizm ile birlikte sanatın durağan tarihi akmaya başlamış, geleceğe dair bir estetik ve sanat anlayışı, modern zamanların ve modern sanatın kapılarını aralamıştır. Sanatı, insan ve onun çevresinden bağımsız olarak düşünmek, tanrısal sahnelerden, geçmişin tarihsel ve mitolojik hikayelerinden çekip çıkarmak modern zamanların temel dayanağı olmuştur. Kentleşme, ekonomik, politik ve bilimsel alandaki yenilikler, üretim ve tüketim ilişkilerinin, toplumsal hayatı etkilemesi, kuşkusuz sanatı da yönlendirmiştir. Hayatın giderek karmaşıklaşması bu karmaşa içerisinde ayakta kalmaya çalışan insanın kahramanlaştırılması, modern zamanların mitolojisi olmuştur. İdeal antik zamanlar ve yıkılan klasik gelenekten sonra Baudelaire, (2003, s.11-12) “*Endişeye yer yoktur; modern zamanlarda en az öncekiler kadar, «yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formu» na sahiptir”* der.

Doğanın izlenimciler tarafından keşfi ve yakalanmaya çalışılan belli bir an, resimlerde yansıtılmaya başlandığında, sanatın gerçek yaşamla ilişkisi de başlamıştır. Doğanın zamanından insanın içsel zamanına doğru akış, sanatı siyasal, dinsel ve tarihi yansıtıcılıktan sıyrıp kendi varlık nedenini yine kendi merkezine oturtmuş ve imgeler özgürleşmiştir. “*Baudelaire’de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zamanda mekanda bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman bütünlüğüne şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkumdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik «yeni»,*

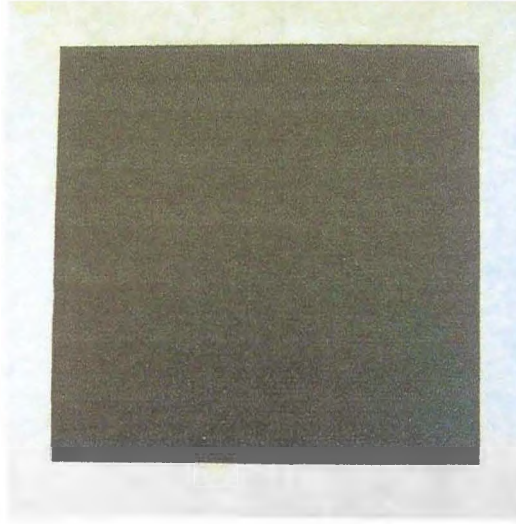
kural tanımaz; çözümlenmeye, tanımlanmaya gelmez” (Baudelaire, 2003, s.45). Zaman durdurulamaz bir akış içerisinde girmiş, yaşanan her an, hemen sona ermekte, şimdi, hemen ardından geçmişe dönüşmektedir. Zamanın kısalığı modern zamanlarda sanatın ölümsüzlüğünü getirmiştir. Modern zamanın insanı durdurulamaz bu hız karşısında endüstrileşme ile birlikte kendi icat ettiği makinaların hızına ayak uyduramayıp fragmanlara (parçalara) ayrılmaya başlamıştır. Fragmanlaşma, beraberinde yabancılaşma, yalnızlaşma ve bireylerin kendini toplumdaki yalıtılmış hissetmesine neden olmuştur. Sanat eserleri artık, şatafatlı lüks şatoların, katedrallerin içinden iki ya da üç oda, bir salon dikdörtgen ya da kare bir binanın içine küçülen boyutları, büyüyen imgeselliği ile girmeye başlamıştır.



Resim 49 Arman, 'Büyük Atıklar' 1960 (Art Since 1940, s.228)

Baudelaire, modern zamanların sanatçısını bir paçavracı veya sokaklardan çöp toplayan kentin gizli kahramanı olarak tanımlar. Bu kahraman, kentin her yerini dolaşarak çöpleri ayıklayarak işe yarayacağını umduğu çöpleri yüklenip biriktiren bir fukaradır (Resim 49). “*Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, ayaklar altına aldığı, kırıp döktüğü her şeyi o topluyor, ayıklıyor, sınıflandırıyor. İfratın ve israfın kaydını tutuyor. Dikkatli dikkatli seçiyor, ayırıyor; endüstri tanrıçasının dişleri arasında yeniden şekle girecek olanları biriktiriyor...*” (Baudelaire, 2003, s.13). Bu kahraman, modern zamanların kahramanıdır ve artık sanatın ana temasıdır. Kaybedilmiş ve keşfedilmemiş olanı hayatın içinden çekip çıkaran, sanatın hem ana konusu, hem de yaratıcısı olan bir kahramandır bu. Kuşkusuz ki bu yaklaşım, modern sanatın gerçeğe ve doğa ile olan ilişkisini açıklarken sanatın ne gerçeği ne de doğayı yansıtmak olmadığını göstermekte doğa ve gerçek içinde gizli olan imgenin bulunup çıkarılmasını sanat olarak kabul etmektedir.

Modern zamanlara gelindiğinde birçok zaman anlayışı farklı yorumlarla ve farklı akımlar içerisinde kullanılmıştır. Örneğin Gotik resimde kullanılan mutlak zaman anlayışı Minimal sanatta farklı bir biçimde ortaya çıkmıştır.



Resim 50 Kasimir Malevich. ‘Sivah Kare’ 1913 (Art of The 20 Century, s.164)

Baudelaire göre “Zaten gerçek, birtakım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedebileceği derinlerdeki temsillerdedir. Bu mantık, başta doğanın taklitlerini yücelten mimesis dogmasının, nihayetindeyse tamamıyla nesnelere dünyasının aşılmasıyla sonuçlanır. Soyut sanat doğar. Nesnelere yerine sanatçının öznelliğine, maddi varoluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden, formla içeriğin örtüştüğü başka bir anlamlandırma mecrası oluşur. Malevich’in «Siyah Kare» si (Resim 50) Baudelaire ikonoklazmasının zirvesi sayılmalıdır: Beyaz bir zemin üzerinde bir metreye bir metre siyah bir kare Malevich’in kendi tabiriyle «formun sıfır sayısı». Bu siyah karenin hiçliğinde, yokluğunda, boşluğunda, sonsuza kadar modern sanatın ve modern sanatçının kudretinin sınırları yorumlanacaktır” (Baudelaire, 2003, s.32). Böylece modern zamanlarda modern sanatçılar, kalabalıklar ve bu kalabalıklarda kendini yalnız hisseden kahramanlar görünen değil görünenin arkasındaki gizli gerçeği bulup çıkarmaya çalışırlar. Kuşkusuz her resim zaman ve mekan açısından bir seçilmişliği ve sürekli oluşum içerisindeki hayattan bir süreci gösterir. Bu süreç, belli bir dönemde resimde perspektife bağlı bir anlayışın zaman ve mekan uyumu içerisinde irdelenişi ile olmuştur. Ancak modern sanatta bu zaman ve mekan uyumu günlük deneyimlerden soyutlanmış ve zaman, mekan arasındaki birliktelik kasıtlı olarak bozulmaya başlamıştır.



Resim 51 Paul Cézanne, ‘L’ Estaque’ 1882 (Taschen Cezanne, s.102)



Resim 52 Paul Cézanne, 'Sainte Victoria Dağı 1904' (Impressionizm, s.368)



Resim 53 Paul Cézanne. 'Sepet ve Mevveler' 1888 (Taschen Cezanne. s.178)

20. yüzyıla gelinceye kadar mekan, resimlerde bir atmosfer ögesi olarak kullanılmıştır. Cezanne'da ise zaman-mekan bütünlüğü eş zamanlı bir sanatın ilk işaretlerini vermiştir (Resim 51-52-53). “Cezanne’in ısrarla üzerine eğildiği, sorunlardan biri, nesne ile mekan arasında çözülmeye yüz tutan ilişkiyi yine mümkün duruma getirmek olmuştur. Cezanne, bu sorunu çözmeye çalışırken, önce geometrik yapıları (silindir vb.) nesnelere uygulayıp, oylumlama ilkesine göre renkleri derecelendirmeye yönelmiştir; Bu belirleme, daha sonraki bir aşamada Kübizm içinde geçerlidir: ‘Kübizm ressamı mekanın temsil edilmesine değil, perspektife karşı çıkmışlardır’ ” (Ergüven, 2002, s.77-78). Bu mekan anlayışını diğer empresyonist sanatçılar farklı bir biçimde ifade etmişlerdir.



Resim 54 Georges Seurat, ‘Grande Jatte’de Bir Pazar Öğleden Sonra’ 1884 (Art of The 20.th. Century, s.13)

Empresyonist sanatçılardan Seurat’ya geldiğimizde ise “...resimsel mekan açısından dolaylı ama önemli ipuçları ile karşılaşırız. Gerçi öngördüğü uyumu-dingin, neşeli ve hüzünlü olmak üzere üçe ayrılmıştır bunu çizgi, ışık ve renkte bulan Seurat,

resmin öğelerini belli bir biçime bağlamaya gelince hayli zorlanmıştır bunda; çünkü ruhsal gerçekliğin betimlenmesi ışığın gerçekliğine bağımlı kılınmış, yeni izlenimcilikte” (Ergüven, 2002, s.77-78) (Resim 54).

Resimde biçimlendirmenin yansıtmacılıktan uzaklaşıp dekoratif unsurlara dönüşmesi ile izlenimcilik sonrasında, modern resim biçimle hesaplaşma serüvenine başlamıştır. Gölgeden perspektife, renkten ışığa kadar resimde zaman ve mekanı tüm öğeleri ile sorgulayıp yeniden oluşturma çabası modern zamanlarda yeni zaman ve mekan anlayışları ile dolu birçok akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca modern zamanların sanatı, insanlara güzel bir gelecek ve entellektüel bir yaşam da vaat etmiştir. Ancak yaşanan dünya savaşları insanları hüsrana uğratmıştır. Çünkü modern zamanlar vaat ettiği yaşamı insanlığa sunamamıştır Bugün ise, önümüze sunulan teknoloji ve dev şirketlerin kuşatması altındaki şimdiki zaman, mutluluğu gelecekte değil bitmek bilmeyen, sonu gelmez dijital zamanlarda, geleceği sonsuz bir şimdiki zamanda yaşatmaya çalışır. O nedenle ki modern zamanların bu güncel teknoloji devleri insanların *“Şimdiki zamanla kısıtlanmayan veya ayrıştırılamayan bir gelecek korkusu olduğu için, geleceği alabildiğince şimdiki zamana benzetmeye gayret etmektedirler”* (Robins, 1999, s.15-16).

1.1. Günün Anlık Görüntüsü Empresyonizm

Empresyonizm ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Kendisinden önceki Klasik ve Romantik gelenekten farklı, ancak Rönesans’tan bu iki döneme kadarki sanatçıların renk, ışık ve boya kullanma yöntemlerinden yararlanarak yeni bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır. Empresyonizm, duyuların bir izlenimle uyarılmasını dikkate alır ve duyulur, hissedilir gerçek dünyanın zamanını, biçimlerini yakalamaya çalışır. Nesnelere ve biçimlere empresyonist bir ressam tarafından gerçekte görüldüğü gibi resmedilmeye çalışıldığında, gerçekliğin kendisi ve kopyası arasında zamansal bir bağ kurulmuştur. Doğaya ve dünyanın gerçek zamanına doğru başlayan izlenim, yaşanan an’ı yeni renksel ve biçimsel anlayışla resimde duyurulur yapmayı amaçlamıştır.

“Constable, resimdeki amacının «ışık, çiğ taneleri, esinti, tazelik ve çiçek» olduğunu vurgulayıp «dünya yaratılalı beri ne bir ağacın iki yaprağı, ne ayrı ayrı iki günün her biri ve ne de iki saatin her biri birbirinin aynı olmamıştır»” (Serullaz, 1991, s.8) demektedir. Constable’ın bu düşüncesinde, kuşkusuz doğadaki zamanın biricik ve tek bir şimdiki zamanı işaret ettiği söylenebilir. Bu zamansal süreç durdurulamaz ve engellenemez bir biçimde akıp giderken Empresyonist bir sanatçı o anı yakalayıp dondurmaya ve an’ı ölümsüzleştirmeyi amaçlamıştır (Resim 55-56-57-58).



Resim 55 Claude Monet, 'Haystack'te Karda Sabah' 1891 (Taschen Monet. s.58)



Resim 56 Claude Monet, 'Kar ve Bulutlu Gökyüzü' 1891 (Taschen Monet, s.58)



Resim 57 Claude Monet, 'Gün Batımında Haystack'te Eriyen Karlar' 1891 (Taschen Monet, s.59)



Resim 58 Claude Monet, 'Haystack'te Gün Doğumu' 1891 (Taschen Monet, s.59)

Bununla birlikte daha çok zaman kavramı ile ilintili, siste gün doğumu, sabah serinliği, kar fırtınası, mevsimler ve bu mevsimlere özgü günlük işler, resimlerin konuları olmaya başlamıştır. Bu anlayış, Monet'in "İzlenim" (Gün Doğumu) tablosu ile resim sanatı tarihinde bir devrim yaratarak yerini almıştır (Resim 59).



Resim 59 Claude Monet, 'Gün Doğumu' 1873 (Taschen Monet, s. 31)

Empresyonistler an'ı yakalama peşinde koşarken rengi çözümlenmişlerdir. Resimde rengin optik ve uyarıcı etkilerinden de yararlanmışlardır. Doğanın biçimsel ve renksel zenginliklerinin keşfi, duyularla duyulur olanın yeni duyumlara yol açması, empresyonizmle olmuştur. Ressam, tüm dünyayı ve dünyanın zamanını dondurmak

isterken günün değişik saatlerindeki doğayı, bilimsel bir şekilde çözümlenmiştir ve renksel düzenlemelerle doğayı ve doğadaki zamanı tuvalinde yakalayabilmiştir (Resim 60).



Resim 60 Georges Seurat, 'Asnières'te Banyo' 1883 (Taschen Impressionism, s.254)

Bu dönemde icad edilen fotoğraf makinası, kuşkusuz an'ı dondurup ölümsüzleştiriyordu, ancak empresyonistler özgün ve biricik izlenimlerle dolu resimlerine kendilerinden de birşeyler katarak bunu yapmaktaydılar. Fotoğraf makinasının zamanı dondurup belgelemesinin dışında, empresyonist bir resim belgəcilikten tamamen uzak ve bir deha tarafından yaratılmış özgün bir sanat eseri oluyordu.



Resim 61 Claude Monet, 'Yüzünü Sola Dönen Kadın' 1886 (Taschen Monet, s.56)



Resim 62 Claude Monet, 'Yüzünü Sağa Dönen Kadın' 1886 (Taschen Monet, s.56)

Rüzgarın esintisiyle yaprakları kıpırdayan bir ağaç, suyun akışıyla dalgalar, bir an sürüp geçen her hareket ve birbirine karışan doğanın renkleri, zamanın belirli bir anı, saat, gün ve ay olarak yakalanmaya çalışılmıştır (Resim 61-62).

“Empresyonist sanatçıların birçoğu ve bu arada özellikle Claude Monet, aynı konunun çeşitli koşullar altındaki durumunu işleyerek resim «dizi» leri hazırladılar ve kavak ağaçlarının, bir katedralin ya da nilüferlerin, tan zamanından, akşamın alaca karanlığına, saatten saate değişen farklı ışık koşullarındaki durumlarını resimleyerek, renklerin, biçimlerin ve ışığı geçiren gölgelerin devamlı yenilenişini gösterdiler” (Serullaz, 1991, s.15) (Resim 63-64).



Resim 63 Claude Monet, 'Sanatçının Bahçesindeki Patika' 1901 (Taschen Monet. s.77)



Resim 64 Claude Monet, 'Nilüferler' 1916 (Taschen Monet. s.85)

Empresyonizm de kendi içinde, diğer dönem ve akımlarda olduğu gibi yeni anlayış ve fikirlerle değişime uğramıştır. Bunlardan Neo Empresyonistler, rengi bilimsel olarak çözümlenmeye çalışmışlardır (Resim 65).



Resim65 Georges Seurat, 'Baharda Grande Jatte ve Seine Nehri' 1888 (Anons Dergisi, s.25)

Renklerin eşzamanlı titreşimleri, çizginin eriyip gitmesi, renk miktarları ve dengeleri, anı yakalamanın ötesinde, nesnelere ve biçimlerin uzaktan bakıldığında bir bütünü oluşturması ve detayda rengin parçalanması Neo Empresyonistlerin yeni ideali olmuştur. Böylelikle hem izlenen zaman, hem de resmi izleyen resmi algılayabileceği bir mesafe, bir süreç gösterilmiştir.



Resim 66 Van Gogh, 'Güneşin Doğuşu ile Tohum Dikimi' 1888 (Taschen Van Gogh, s.55)



Resim 67 Van Gogh. 'Gece Kahvesi' 1888 (Taschen Van Gogh, s.46)

Post Empresyonistlere gelindiğinde ise doğa artık içsel bir zamanın yansıması olmaya başlamıştır. Ressamın izlenimleri, bu dönemde günün değişen ışığı değildir, günün belli bir ışığının içsel ifade ile devinim kazanmasıdır (Resim 66-67). Bu içsel zaman Empresyonizm'in de temelini oluşturmuştur.

1.2. İçsel Zamanın Anlatımı Expresyonizm

Expresyonizm 19. yüzyılın sonunda XX. yüzyılın başlarında Kuzey Avrupalı ve Alman sanatçıların Empresyonizme karşı geliştirdikleri bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. *“Empresyonizmin amacı, tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evrenini somut bir ortamla sınırlıyordu. Expresyonizm’de ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır”* (Richard, 1991, s.9) (Resim 68).



Resim 68 Marc Chagall, 'Sabbath' 1909 (Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s.46)



Resim 69 Otto Dix, 'Asker olarak Kendi Portresi' 1926 (Art of The 20 th Century, s.189)

Resimlerde artık dış dünyanın gerçekleri, görünümleri konu edinilmiyor, sanatçının kendi iç gerçeği daha önem kazanıyordu. Expresif resim, doğaya öykünmeyi bırakıp tüm zorlamaların ve öğretilerin ötesinde, yaratıcısının doğasındaki içsel tepkiyi renklerin ve biçimlerin arkasındaki yalın ifade yüklü anlamları dışavuruyordu (Resim 69). Böylelikle sanatçının iç dünyasında yaşanmış deneyler ve bu deneyimlere biçim verme, ifadenin dışavurumunu güçlendiren önemli değerler oluyordu. Geçmişten beslenen, ancak geçmişin değerlerini yıkan ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan Expresyonizmin öncüleri Van Gogh ve Gauguin'dir; ki bunlar Post Expresyonist olup resimlerinde ifadeye ağırlık verdikleri için expresyonistler tarafından benimsenmişlerdir. Geçmişle bağların

koparıma isteği, gelecekte varolacağına inanılan yeni dünyanın inşa edilmesi için önem taşıyordu. Burada birey de önemli bir rol oynuyordu. “*Ruhun varlığını yitirmesi, çağımızın yıkıcılığını gösteren bir imgedir. Birey olmak için bir ruh gereklidir. Yaşadığımız çağ bireyi tanımak istemiyor. Ruh ve akıl, her yerde ısrarla üreyen anahtar sözcüklerdir. Bireyin düşgücünü bağlayan zincirleri kopartmak için onun tüm yaratıcı güçlerini onarmak gereklidir. Alman gençliğinin bir bölümü işte bu ruhsuz gerçekliğe karşı çıkmış; aklın köleleştirilmesini reddetmiş; makine çağına ve yürürlükteki ahlak değerlerine saldırmıştır. İnsanca koşullarının yeniden doğmasını istemiştir*” (Richard, 1991, s.18).

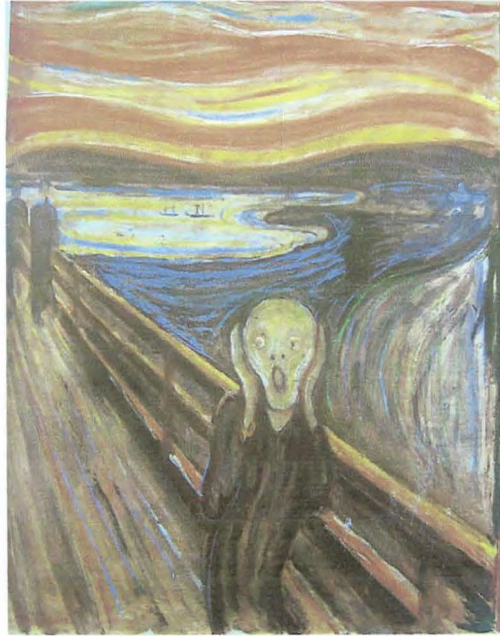


Resim 70 Max Beckman, ‘Gece’ 1918-19 (Art of The 20 th Century, s.195)

Sanayileşme ile birlikte makineleşen insan, kentlerdeki yaşamın hızı ve yakalanamayan zaman, kırık kopuk ilişkiler bu akımın çıkış noktası olmuştur. Hayat, insanı içine alıp sürekli ezen ve insanı yavaş yavaş yok eden dev bir makineye dönüşmüştür (Resim 70). Bu makinanın yok edilmesi ve insanın çığlığının bunu yenmesi ancak sanatla

gerçekleşmiştir. Yeni insanın yükselişi siyasal ve ekonomik yönden değişimle değil, ancak içsel yönden değişimle gerçekleşebilecektir. İçsellik, yeni bir zaman anlayışının ortaya çıkması demektir. Görünenin veya nesnenin kendisini göstermek artık önemli değildir, görünenin zihinsel bir süzgeçten geçtikten sonra mekan ve renksel etkilerden uzaklaşıp yalınlaşması ile oluşan dışavurumdur önemli olan. Rengin en temel amacı dışavuruma yardım etmektir. Duyularla algılanan dış gerçeklik sanatçının içindeki iç gerçeklik ile kaynaşmalıdır, bunun sonucu olarak sanatsal bir senteze ulaşılmalıdır. Bu, Expresyonizmin temel dayanağı olmuştur.

Signac, “Resim artık doğanın yinelenmesi değildir, çizgi ritim ve renk karşıtlığından doğup gelişerek kendi başına ayrı bir bütün oluşturan bir varlıktır. Sanatçı özgün bir değerlendirmeden geçirdikten sonra resmin özelliğini saptar. Ressam, kendisini saran yoğun duyguları, renk ve çizgiye dönüştürerek, bir ozan, bir yaratıcı olur” der (Richard, 1991, s.24).



Resim 71 Edward Munch, ‘Çığlık’ 1893 (Art of The 20 th Century. s.34)

İçsel zamanın ifadesi olan Expresyonizm görünene değil, deneyimlerle elde edilmiş, öznel yaşantılardan beslenen, görünürün arkasındaki zamanı ve duyguyu işaret eder. Bu noktada Munch'un "Çılgılık"ı dışarıdaki zamana ve dışarının değerlerine içsel zamanın bir tepkisi olarak haykırmakta, sonsuz bir seslenişle bütün şimdiki zamanlara birçok şey anlatmaktadır (Resim 71).



Resim 72 E.L. Kirchner, 'Model ile Kendisi' 1910 (Taschen Kirchner, s. 16)

Expresyonizmin en çok etkisinin hissedildiği yer Almanya olmuştur. "Alman dışavurumcu resminin etkisinin geniş kapsamlı olması bu akımın hem figüratif, hem de

soyut resmi içermesinden kaynaklanır. İki ana topluluğun, başka bir deyişle Dresden ve Berlin'de de kümelenen ve ilk başlarda Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde gibi sanatçılardan oluşan Die Brücke (Köprü) ile Münih'te Wassily Kandinsky'nin çevresinde toplanmış olan Alexey von Jawlensky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Paul Klee gibi sanatçıların oluşturduğu soyut Blaue Reiter'in (Mavi Atlı) ülküleri ve öncelikleri çoğu zaman birbirine ters düşüyordu. Die Brücke grubunun tensellikten, coşku ve tutkudan, dünyevilikten yana tutumu, Blaue Reiter sanatçılarının entellektüalizmiyle, tinselliğe ve ülküsel bir geleceğe olan inancıyla tümenden çatışmaktaydı" (Lloyd, Pi Sanat Dergisi, 2000, s.96) (Resim 72-73). Bu çatışmalar sonucunda zengin üsluplar ve inançlar ortaya çıkmış, yirminci yüzyılın birçok akımı bunlardan etkilenmiştir.



Resim 73 Franz Marc, 'Mavi At' 1911 (Anons Dergisi Sayı 47, s.20)

Expresyonizm’de içsel zamanın farklı farklı biçimde ifade edilmesi, üslup, anlam ve biçim farklılıklarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Die Brücke, Der Blaue Reiter ve Fovizm bu akım içerisindeki farklı anlayışları ifade eder. Bunlardan Fovizmin amacı ise *“Akademik ve Empresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmaktır. Matisse, dengeli, yalın ve dingin, anlaşılması güç olmayan, ‘ruhsal bir güven sağlayacak’ ve ‘ruhu okşayacak’ bir sanat yaratmayı düşlerken, Vlamincck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu. Birinci durum, biçimsel yöntemlerin ussal olgunluğunu hatırlatırken, ikincisi içgüdülere dayalı yaratıcılığı temel alıyordu”* (Richard, 1991, s.26).



Resim 74 André Derain, ‘Londra Limanı’ 1906 (The Art Book, s.128)

Fovist resimlerde doğaya öykünmenin yerini, öznel duygular ve algılama yoluyla oluşturulmuş yorumlar almıştır. Günlük yaşam, insanlar, nesnelere, gördükleri renklerde değil, canlı ana renklerle resmedilmiştir (Resim 74). Örneğin bir ağaç yeşil boyanabileceği gibi kırmızı, mavi veya sanatçının anlatmak istediği şeye en uygun renk ne ise o şekilde boyanabilir. İçsel zaman anlayışının sonucu olarak şekillenen expresyonizmin içerisindeki bu anlayışlar, modern zamanlar içerisinde de önemini korumuş ve yaratıcı üslup ve tekniklerin gelişmesine öncülük etmiştir.

1.3.Gelecekçi Zaman Anlayışı Fütürizm

20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmıştır. Sanatta devinimi ve hızı savunan, geçmişin tüm öğretilerine, okullarına, müzelerine, kitaplarına, geleneklerine karşı çıkan bir akım olarak doğmuştur. Geleceğin sanatının, modern kent yaşamının ritmi, hızı, sanayileşmenin getirdiği makinanın ve devinimin içerisinde gizli olduğunu savunan bir akım olmuştur. Fütürizm teknolojiyi ve modern olan herşeyi kucaklıyordu. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russelo, Giacomo Balla ve Gina Severini bu akımın en önemli sanatçılarıydı. Geleceğin sanatı hareket ve hız'a görsellik kazandırmayı amaçlayan yeni bir sanatta gizlidir düşüncesi bu akımda önemli hale gelmiştir (Resim 75).



Resim 75 Jean Metzinger, 'Bisiklet Yarışı' 1911 (Art of The 20 th Century, s.78)

1.3.Gelecekçi Zaman Anlayışı Fütürizm

20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmıştır. Sanatta devinimi ve hızı savunan, geçmişin tüm öğretilerine, okullarına, müzelerine, kitaplarına, geleneklerine karşı çıkan bir akım olarak doğmuştur. Geleceğin sanatının, modern kent yaşamının ritmi, hızı, sanayileşmenin getirdiği makinanın ve devinimin içerisinde gizli olduğunu savunan bir akım olmuştur. Fütürizm teknolojiyi ve modern olan herşeyi kucaklıyordu. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russelo, Giacomo Balla ve Gina Severini bu akımın en önemli sanatçılarıydı. Geleceğin sanatı hareket ve hız'a görsellik kazandırmayı amaçlayan yeni bir sanatta gizlidir düşüncesi bu akımda önemli hale gelmiştir (Resim 75).



Resim 75 Jean Metzinger, 'Bisiklet Yarışı' 1911 (Art of The 20 th Century. s.78)

Hareket ve hız öyle önem kazanmıştır ki “*duruk (statik) bir nesneyi betimlemektense, devinim yoluyla çevremizdeki dünyanın, geçmiş ve geleceğin, resmin içinde, nesnenin varlığının başlıca ögesi olarak birleştirebilmesi önemliydi. Nesnenin dış görünüşü, önceden bilme, duygular ve anılarla, tüm öğeleri aynı anda betimlenen karmaşık bir gerçeğe doğru genişletildi. Onlar devinim ve birdenbire oluşun yardımıyla gerçeğin en ayrımlı tabakalarını bir araya getirmeyi başardılar. Sokakların ve yaşamın gücünü, özellikle kentte görülebilen ihtiras ve korkuyu, kentin gürültüsünün doğurduğu kaygıyı betimlemeyi olanaklı kılan yeni bir sanat yaratıcılığı buldular*” (Richard, 1991, s.35) (Resim 76).



Resim 76 Umberto Boccioni, ‘Sokak Gürültüsü’ 1911 (Art of The 20 th Century, s.86)



Resim 77 Lyonel Feininger, 'Bisikletçiler' 1912 (Expresiyonizm Sanat Ansiklopedisi,S.54)



Resim 78 Gino Severini, 'Monaco'da Pam-Pam' 1913 (Expresivonizm Sanat ansiklopedisi s 104)

Sanatçılar geleceğin sanatında kent ve kent yaşamı içerisindeki hareketi, kentin süreklilik ve devinim içindeki varoluşunu yansıtmışlardır sanatın amacı, yeni dünyanın gelecekçi dünyanın yeniden tasarlanması olmuştur (Resim 77-78).

Fütürist resim sanatçılarının manifestosu da bu temeller üzerine oturmuştur. *“Her türlü taklit formları hor görülmeli, özgün formlar yansıtılmalıdır, ahenk ve güzel duygular hegemonyasına son verilmelidir. Rembrand’ın, Goya ve Rodin’in eserleri kolaylıkla yıkılabilir. Sanat eleştirisi yararsız ve zararlıdır. Bütün eski sanat konuları terkedilmeli, onların yerine gurur ve hızla dolu yaşam ifade olunmalıdır. Yenilikçileri sindirmek için kullanılan deli sıfatı bir şeref ünvanı sayılmalıdır. Hareket ve ışık maddeyi eritmelidir”* (Kınay, 1993, s.248). Fütüristler bu manifesto ile birlikte sanatta yeni bir zaman ve mekan oluşturmayı amaçlamış oluyordu. Sonuçta, Fütürizmle gelen hareket ve hız, Kübizm’le gelen parçalanmış biçimler ve değişik açılardan gösterilen insan vücudu ve portreleri, Puantizm’le gelen renklerin bilimsel olarak kullanımı, resimde eş zamanlı bir anlatımın oluşmasını sağlamıştır.

1.4.Eş Zamanlı Zaman Anlayışı Kübizm

Biçim, içerik ve renk ilişkisi resim sanatı tarihi içinde, resme yeni anlamlar yükleme çabasının bir sonucu olarak sürekli değişime uğramıştır. Yaşamı anlamlandırmaya çalışan ve bunu bir tür göstergeler zinciri halinde gösteren resim sanatı, geçirdiği değişimler sonucunda, modern zamanlar içerisinde köklü ve avangard (öncü) bir sanatın doğmasına neden olmuştur. Bu akım Pablo Picasso ve Georges Braque’ın öncülüğünde kurulan Kübizm akımıdır. Kübizm, diğer akımlarda olduğu gibi çağının değerlerine devrim niteliğinde yenilikler getirmiştir. Rönesans’tan beri süre gelen volümler ve perspektif Kübizm’le birlikte terkedilmiştir. Resimdeki nesne ve oylumlar parçalanıp tanınmayacak hale getirilmiş, insan duygularının karşılığı olan renk terkedilmiştir. Resim, artık duygularla değil, akıl ile oluşturulmuş gri ve kahverengi tonlarda, çarpıcı bir çekicilikten uzak, parçalanmış nesne ve figürleri göstermeyi, akıl yoluyla bunları keşfetmeyi amaçlıyordu (Resim 79).



Resim 79 Marcel Duchamp, 'Merdivenden İnen Çıplak' 1912 (Art of The 20 th Century, s.129)

“Kübitler temelde, Cezanne’in geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimsediler; ama bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullandılar. Bu yüzden biçimler, çizgisel bir görünüm içinde ve bıçakla parça parça edilmiş gibi bir görünüş kazandılar. Parçalama amaç olunca, nesne biçimine saygı, elbette söz konusu olamıyordu. Juan Gris’nin, ‘Cezanne, silindirden bir şişe yapıyordu, ben ise şişeden bir silindir çıkarıyorum’ demesi, Kübitlerin nesneden geometriye yöneldiklerini açıklıyordu” (Turani, 2003, s.79).



Resim 80 Pablo Picasso, 'Avignonlu Kızlar' 1907 (Art of The 20 th Century. s.69)

Kübizmin temelinde ilkel kavimlerin ve zenci sanatının biçimleri de kullanılmıştır. Zamansal olarak ilkel insanla modern insanı buluşturan Kübizm, modern dünyanın zamanına ilkel insanın biçimleri ile de bakmayı hedeflemiştir. Buna örnek Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" adlı resmindeki kızların portrelerinin ilkel kabile masklarını çağrıştırması, iki boyutlu bir yüzeyde ilkel kabilelerde olduğu gibi oylumlama ve perspektife gitmeden modern zamanların renk anlayışıyla derinlik yanılması yaratması gösterilebilir (Resim 80). Kübizmin başlangıç aşaması Cezanne'dan etkilenilen dönem 1907-1909, Analitik Kübizm aşaması 1910-1912, Sentetik Kübizm aşaması da 1913-1914 dır.

Kübizmin başlangıç aşaması daha önce de değinildiği gibi Cezanne ve ilkel kabile maskelerinden etkilenen dönemdir. Analitik Kübizm aşaması ise, resimde dördüncü boyutun yani zaman faktörünün resme girdiği bir aşama olmuştur. Objeler düz ve iki boyutlu bir yüzeyde bütün yüzeyleri görülecek şekilde geometrik parçalara ayrılmıştır. “Bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönleriyle, karşıdan, profilden ya da bir başka yönden alınarak kompoze edilmiştir. Sanatçı böylece üç boyutuyla mekanda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir” (Kınay, 1993, s.234). Etrafında dolanma hareketinin başlangıcı ve sonu arasındaki süreç ya da etrafında dolanma yanılsamasını resim yüzeyinde hissetmek için gereken süreç ise resimde dördüncü boyutun yani zamanın yakalanmasını sağlamıştır. Picasso'nun Ambroise Vollard tablosu analitik kübizm örneğidir (Resim 81).



Resim 81 Pablo Picasso, ‘Ambroise Vollard’ın Portresi’ 1910 (P Sanat Dergisi Sayı 16, s.113)

Sentetik kübizm aşamasında ise, resimde, geometrik parçalara ayrılan biçimlerin tanınmaması sıkıntısına karşılık, bir müzik aletinin, bir lavabonun ya da bir iskambil kağıdının resme girmesi resmin okunaklı hale gelmesini sağlamıştır (Resim 82-83). Bu aşamada rengin önemi de artmıştır.



Resim 82 Pablo Picasso, 'Keman, Kadeh, Şişe'
1912 (P Sanat Dergisi sayı 16, s.122)



Resim 83 Pablo Picasso, 'Kemanlı Ölü Doğa' 1912
(Sanatın Öyküsü, s.458)

Kübizm, geometrik parçalamalar ile bir objenin veya figürün her yönden görünüşünü vermeye çalışarak eş zamanlı bir zaman anlayışı ortaya koymuştur. Kuşkusuz ki bunda Fütüristlerin de etkisi olmuştur.

Modern zamanlarla, parçalanmış hayatlar, endüstrinin geometrik biçimleri, hız ve hareket karşısındaki insanın varlığı her zaman ve her yerden görülen resimsel

düzenlemelerle gösterilmeye çalışılmıştır. Kübizm aynı zamanda iki ya da üç hareketi veya bir objenin her yönünü göstermeye çalışırken insanın aynı zamanda, eş zamanlı olarak yaşam içerisindeki yerini de göstermektedir (Resim 84-85).



Resim 84 Pablo Picasso, 'Dora Maar'ın Portresi'
1937 (Taschen Picasso , s.62)



Resim 85 Pablo Picasso, 'Ağlayan Kadın' 1937
(Art of The 20 th Century, s.215)

Objelerin yalınlaşmış dış biçimleri tamamen yaşamdaki parçalanma ve ya yakalanamayan bir zaman gibi resimde kaybolup gitmiştir. “*Ve sanat, bu nedenle adeta bir endüstri üslubunun yaratıcısı da olmuştur. Bu yüzden de sanatı sanki sanatçı değil de, makine yönlendiriyor gibi bir durum ortaya çıkmıştır. Demek ki, geometrinin plastik sanatlarda aldığı bu önem, zaman bakımından endüstrideki biçimlendirmenin geometriye olan gereksinimine tamamen paraleldir*” (Turani, 2003, s.113-114).

Kuşkusuz ki Kübizm'in biçimleri, tanınan, bilinen nesnelerin o güne kadar hiçbir şekilde yorumlanmamış ifadesini taşımıştır. Bir sanatçı, biçimlerini eş zamanlı olarak bütün yönleri ile resmetmeyi amaçlarken, bir makinenin hızının ve hareketinin bütün parçalarını eş zamanlı olarak hareket ettirmesi gibi bir yanılsamayı oluşturacak şekilde biçimlerini yüzeyde kullanmıştır. Kübizmin ileriki aşamasında Robert Delaunay'ın ana renkleri karıştırmadan ayrı ayrı kullanması ve parçalanmış renksel bir düzenlemeye gitmesi, resimde yeni bir hareket ve zaman kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Resim 86).



Resim 86 Robert Delaunay, ' Paris Kenti' Detay 1910 -12 (Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s.48)

Bu anlayış Orfizm akımı olarak adlandırılmıştır. Arı resim yapma amacı ile ortaya çıkan Orfizm rengi aynı zamanda ışık olarak kullanmayı amaçlıyordu. Böylece kontrast renklerin düzenlemeleri ile hareket meydana geliyordu. Biçimlerin geri plana itilmesi rengin ve ışığın parçalanması mekansız ve nesnesiz bir resim anlayışının doğması, soyut sanatın kapılarının aralanmasına neden olmuştur.



Resim 87 Carlo Carra. 'Vatansever Kutlama' 1914 (Art of The 20 th Century, s.85)

Kübizm kolajlar ve montaj mantığı ile Dada'ya da ışık tutmuştur. Kolajlar, birbiri ile ilgisiz parçaların yan yana gelip kendi değerlerini kaybedip yeni bir değer ve yeni bir

zaman anlayışı oluşturmanın yanısıra bu parçaların her birinin kendi oluşum zamanları da halen resim yüzeyinde görülebildiği için farklı iki zaman anlayışını aynı anda üzerlerinde taşırlar (Resim 87). Bu da kolaj ya da montaj resminde yeni bir zaman anlayışının doğmasına neden olmuştur; eş zamanlılık, çok zamanlı bir zaman anlayışına dönüşmeye başlamıştır. Çok zamanlılık ileride Modernizm'e karşı bir anlayış olarak gelişen Postmodernist sanatın zaman anlayışı olacaktır.

1.5. Modern Zamanların Rüyası, Uykudaki Zaman

Modern zamanlarda, insanlığın iyi bir gelecek ve mutlu bir dünya beklentisi, sanatın da buna hizmet etme ülküsü, büyük bir ütopyaya dönüşmüştür. Sanat yerine savaşlarla inşa edilmeye çalışılan gelecek insanlığa şimdinin hiçbir zaman güzel olamayacağı yoksul ve mutsuz bir dünya bırakmıştır. Kaybolan umutlar ve değerler bu noktada bir kez daha sanatın gündemine oturmuştur. Sanatçıların, sanatın öldüğü ve sanat diye nitelendirilen şeyin bugüne dek sunduğu güzellik ve gelecek ülküsünün, savaşları engelleyemediğini söylemeleri, yeni bir sanat anlayışın doğmasına neden olmuştur.



Resim 88 Marcel Duchamp, 'Pisuar' 1917 (The Art Book, s.142)

Bu anlayış dada hareketidir. Dada kaybolan ütopyalara ve değerlere bir başkaldırı hareketi olmuştur (Resim 88). Yücelik, güzellik ve ölümsüzlük, dada'nın karşısında olduğu kavramlar olmuştur. Dada, zamanın gizli yüzünü yaşamdan çekip çıkarıp rastgele biraraya gelişlerle yeniden yaratmaya çalışır. Kağıt yapıştırma ya da diğer bir deyişle, kolaj ready-made ya da kullanılan eşyaların rastgele biraraya gelmesiyle oluşan çalışmalar, savaşlar sırasında ya da endüstri çağında sanki tesadüfen biraraya gelmiş ve yeni bir yaşam kurmuş insanları temsil etmekteydi. Çünkü, kullanılan bu kağıtlar ya da eşyalar bir geçmişten gelip, şimdide buluşup, kendi özlerini yeni bir bütünde vareden modern zamanların insanları gibidir. Anlamsız gibi gözükten kolajlar ve read-made'lerin ardında yatan ifade aslında karmaşa değildir, bu kağıt parçaları ve kullanılmış eşyaların, insanla ve onun tüketimi ile olan ilişkisidir.



Resim 89 Marcel Duchamp. 'Bisiklet Tekeri'
1913 (P Sanat Dergisi sayı 16, s.25)



Resim 90 Kurt Schwitters. 'Görünmeyen Mürekkep'
1947 (Sanatın Öyküsü, s.477)



Resim 91 Max Ernst, 'Fil Celebes' 1921
(Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.78)



Resim 92 Francis Picabia, 'Aşk Gösterisi' 1917
(Art of The 20 th Century, s.133)

Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Man Ray gibi sanatçıların, parçaları biraraya getirerek oluşturduğu bu yeni düzen, metafizik ve gerçeküstü sanatın kapılarını aralamıştır (Resim 89-90-91-92). Dada ile birlikte, farklı zamanlarda üretilmiş olan kağıt ve eşyalar bir bütünlüğü oluşturduğunda şimdiyi gösteriyordu ve şimdi insanın zihninde tesadüfen bir araya gelen nesnelere gibi, mekanların, zamanların ve görüntülerin bir araya gelmesi ile oluşuyordu. Sanatta bilinçaltının keşfedildiği zamanlara böylelikle gelinmiştir. İnsanın dışındaki zaman ve bu zamandaki nesnelere, insanın içsel zamanında oluşan bilinçaltı görüntüleriyle kaynaşması dış dünyadan beslenen ancak zihinsel olarak biraraya gelen nesnelere oluşan kolajlara benzemektedir.



Resim 93 Giorgio De Chirico, 'Bir Öğleden Sonra Melankoli' 1913 (The Art Book, s.96)

Bu akımın öncülerinden olan Giorgio de Chirico "Biz metafizik ressamlar, metafizik dünyanın işaretlerini tanıyoruz. Hangi neşelerin ve hangi acıların bir kemerin içinde, bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında ya da bir sandığın içinde kapalı olduğunu biliyoruz... Biz metafizik ressamlar, gerçeği kutsallaştırdık" (Turani, 1992, s.607) diyerek sanatın yeniden insanın içsel zamanında şekillenen ancak dondurulmuş bir zamanı gösterdiğini savunmuştur. Mantığın sınırları dışına çıkarak ve düş dünyasına dalarak insanın kendi bilinçaltını ve iç dünyasına bakışını resimlerine aktarması, dış dünyanın zamanına ait nesnelere ve biçimlerle, iç dünyanın zamanına ait mekanların bir araya gelmesi ile olmuştur. Resim 93 metafizik resmin bu özelliğini çok iyi

örneklemektedir. Chirico'nun bu resminde zaman sanki durmuştur, uzun gölgeler mekanın içine düşmektedir, hemen yeniverecekmiş izlenimi veren muzların yanında ise belli bir zaman diliminde üretilebilecek ve artık poz verir bir şekilde duran tors, Chirico'nun metafizik anlayışını destekleyen imgesel görüntüler olmuşlardır.



Resim 94 Giorgio De Chirico, 'Felsefenin Zaferi' (Sanat Tarihi, s.287)

Metafizik resim anlayışında sonsuzluğun ifadesi saklıdır ve yalnızlık, sınırsızlık duyguları soğuk ve donuk bir ışıkla yaratılan mekanlarda dolaşan bir başına kalmış figürlerde gizlidir (Resim 94). Zaman bir imgeye dönüşüp resimdeki bütün atmosfere ağırlığını koyar ve mekanla biçim ayrı ayrı zamanların düşle gerçeğin bulunduğu yeni bir düzen oluşturur.



Resim 95 Salvador Dalí, 'Devrimli Ölüm Doğa' 1956 (Taschen Salvador Dalí, s.80)



Resim 96 Salvador Dalí. 'Eriven Saatler' 1931 (Taschen Salvador Dalí. s 26)

Düşle gerçek, bir çeşit soyut gerçekle inşa edilmeye çalışıldığında gerçeküstü resim doğmuştur. Breton gerçeküstü resmin amacını tanımlarken “Herşey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir” (Passeron, 1990, s.35) der. Gerçeküstü resim metafizik resimde olduğu gibi bir düşün dünyasında varolur. Ancak düşün, gerçeklerden beslendiği için bir rüyaya dönüşür. Mekanlarda biçimler tüm gerçekliği ile resmedilir. Rüya bir çeşit resim yapma aracı olur ve gerçekliğin imgelerinin rastgele ya da sıradan bir araya gelişleri tıpkı Dada’da olduğu gibi yeni bir düzen oluşturur. Bu düzende, şekillenmiş gerçeküstü sanatta zihindeki görüntüler gerçeğin tam kendisi olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden gerçeküstücüler tam bir realist olmuşlardır. Gerçeküstücüler rüyadaki biçimlerin kaybolup giderken ve çakan bir flaşın ardında bıraktığı son görüntünün imgesini tüm gerçekliği ile yansıtmaya çalışırken aslında gerçeğin özünü yakalamaya çalışmışlardır (Resim 95-96-97-98).



Resim 97 Salvador Dali, ‘Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen Jeopolitik Çocuk’ 1943

(Taschen Salvador Dali, s.57)



Resim 98 Salvador Dalí. 'Amerika'nın Şiiri Kozmik Aletler' 1943 (Taschen Salvador Dalí, s.54)

Uykudaki zaman, rüyanın gerçekle ilişkisi, içsel zamanla birleşen dışsal zaman gerçeküstü resmin beslendiği kaynaklar olmuşlardır. Zıtlık, resimlerde en önemli unsur olmuştur. Bu dönemin önemli sanatçılarından biri de Max Ernst'tir "*Ernst, bir kahyanın yakasına bir şahin başı yapıştırmakta ve bir kuş adam meydana gelmektedir. Bu sanatçı resim mekanlarına horozlar koyar, samimi bir toplantıya Easter Adaları'ndan gelen birini çağırmıştır. Koridorlara çıplak kadınlar yerleştirir ve dalgaların, uyuyan kadınların yataklarına kadar ortalığı kaplamasına karşı çıkmaz. Bunların tümü bir karabasan gecesinden çıkmıştır*" (Passeron, 1990, s.58-59) (Resim 99-100).



Resim 99 Max Ernst, 'Bir Mutluluk Haftası
Ya da Yedi Kapital Element' 1934
(Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.166)



Resim 100 Max Ernst, 'Evli Kadının Tuvaleti' 1940
(Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.166)

Gerçeküstü, diğer bir deyişle Sürrealist resimlerde rüyannın etkisi ile elde edilen imgeler, birbirine yabancı şeyler, birbiri ile ilgisi olmayan biçimler, yer ve zaman, rastlantısal olarak biraraya getirildiklerinde resimler edebiyat eserlerine dönüşmeye başlar.



Resim 101 René Magritte, 'Saldırı Tehdidi' 1926 (Taschen Magritte,s.14)

Gerçeküstüçülere göre akıl bize ancak bilimi verebilir. Sanat ta bu nedenle uyanık aklın bir ürünü olamaz. Önyargılarını yıkıp imgelerini özgür bırakanlar, gerçeküstü resmi anlama düzeyine ulaşabilirler.

B biçimlerin birbirine karışması, yer değiştirmesi, zaman ve mekanın birbirine zıt bütünleşmesi, gerçeküstü resmin çok anlamlı olmasını sağlamıştır. Böylece uykudaki zaman, özgür imgelerin, asla fotoğrafı çekilemeyecek görüntülerin, yaşamdan ve onun biçimlerinden beslenip onu yorumlayan bir zaman anlayışı olmuştur (Resim 101).

5.6. Modern Zamanların Mutlak Biçimleri

Mutlak zamanlardan, mutlak biçimlerin zamanına doğru akan süreçte resim sanatı, yansıtmacı ve biçimci yaklaşımlara uzunca bir süre hizmet etmiştir. Gotik resimdeki sonsuz ve mutlak zaman tasvirlerinin resmedilmesinden, XX. Yüzyıla kadar geçen süreçte resim sanatı, sonunda ‘sonsuzluğu’, biçimi yüceltip, anlamı ve imgeyi reddettiği mutlak karede bulmuştur. Modern sanatın bir gelecek biçimi ve standartlaşmayı sağlama aracı olarak görülmesi ayrıca bu dünyanın yalın geometrik biçimlerle yeniden tasarlanmasında sanata verilen görev, sanatı nesne konumuna getirmiştir. Doğanın zamanından ve yaşamın içinden çıkıp, belleğimizde iz bırakan biçimler ve bu biçimlerin imgeleri soyut sanata gelindiğinde artık bir kare, dikdörtgen ve daire olmuştur. Kübizmin eş zamanlı parçalamaları ve fütüristlerin lirik renksel bölümlenmeleri, soyut ve minimal sanatta, düzenli bölümlere ayrılmış geometrik biçimler ve bu biçimlerin içerisindeki renksel düzenlemelere dönüşmüştür (Resim 102).



Resim 102 Mondrian. ‘Kırmızı ile Sarı Mavi ve Sivah Kompozisyon’ 1921 (Phaidon Mondrian, s.160)

Modern zamanlarda resim, belli bir zamanı ya da belli bir zamanın ışığını ve biçimlerini yansıtmının ötesinde, resmin tek anlamının yine kendisi olduğu, anlamla biçimin üst üste geldiği bir anlayışı benimsemiştir. Bu anlayışa Minimal sanat denmektedir. Minimal sanat, 'sanat' için 'sanat' felsefesini ortaya çıkarmıştır. Modern sanatçının sorunu, salt biçim olmasına karşın, Malevich'in 'Siyah Kare'si geometrik yapısından dolayı anlam olarak yoğun mutlak ifadeler içermektedir. Tıpkı dini yapılardaki geometrik süslemelerin mutlak anlamları, imlemesi, içermesi gibi. Minimal sanatçı geometrik formları ve biçimleri yan yana getirerek, mekan ve figüratif unsurları yok ederek geometrik formlu düzenli bir yapı oluşturmuştur. Modern görüş, içeriğin algılanmasından çok biçimin algılanmasına yönelik olmuştur. Bu nedenle resimdeki soyut ve soyutlama kavramları iki çeşit yaklaşımı karşımıza çıkarmaktadır. Bunlardan soyut resim; düşünce ile ulaşılan kurgusal düzenin yaratılmasına yöneliktir. Resimdeki soyutlama ise, doğadan ve doğanın formlarından hareket ederek oluşturulan kurguya yöneliktir. O nedenle Mondrian'ın geometrik formları ile Picasso'nun geometrik parçalamaları bu yaklaşımlara örnek gösterilebilir. Bu açıdan baktığımızda çağı belirleyen temel unsurun geometri olduğunu görürüz. Kuşkusuz sanatta geometri birden bire ortaya çıkmış bir kavram değildir. Yeniçağın zaman ve mekan tasarımlarındaki biçimler modern sanatçının soyut biçimlerini yaratmıştır. Karmaşık yaşam koşulları, metropolleşen kentler ve kentlerin hızı sanatçıyı doğaya yabancılaştırırken bu yabancılaşma resimlerde geometrik ve yalın biçimlerin oluşturduğu mutlak biçimlerle ifade edilmiştir. Bu noktada soyut resmi şekillendiren geometrik düzenlemeler mimarinin de önemli bir ögesi olmuştur. Büyük şatolardan ve çiftlik evlerinden uzaklaşan insanlar geometrik düzenlemelerle oluşturulmuş dikdörtgen ya da kare dairelerde yaşamaya başladığında modern zamanların sanatı da bunu yansıtmıştır. Woringer'e göre *"Uygar insan da tıpkı ilkel insan gibi, bu yitiklikten, bu çaresizlikten kurtulmak için mutlak, kendi başına varlığa ulaşmak ister. Bunun olanağını da, tıpkı ilkel insan gibi, soyut sanatta bulur. Soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ancak insan özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşabilir"* (Tunalı, 1992, s.127). Soyut sanat, bu mutluluğu nesneden ve gerçeklikten kaçarak elde etmeye çalışır. Ancak daha sonra bu nesneden kaçış ressamın iç dinamiklerini ateşlemiş soyut dışavurumlara dönüşmüştür. Her dönemde olduğu gibi içsel zaman, modern sanatçının ve modern resminde etkilendiği bir zaman anlayışı olmuştur. Modern düşüncede,

gerçekliğin içerdiği anlam ağır basmaya başladıkça, bilincin tüm biçimleri rastgele oluşturulmuş renk ve doku düzenlemeleri şeklinde ortaya çıkmıştır. O nedenle ki bu biçim anlayışı daha önce ortaya çıkan biçim anlayışlarından oldukça farklıdır. Duyularla kavranan obje artık yok olmuş düşünsel bir kavrayış ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu olarak ta insanın iç dünyası ve bu içsel zaman ruha giderek bir çıkış yolu bulmuştur. "Klee'ye göre...: Bu dünya taklidi olmayan bir sanat yapıtının kendi dünyasıdır. Jawlensky de "Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil'" (Tunalı, 1992, s.130-131) der.



Resim 103 Kandinsky, 'Kompozisyon II' 1910 (Wassily Kandinsky, A Revolution in Painting. s.24)



Resim 104 Kandinsky, 'Kompozisyon VIII' 1923 (P Sanat Dergisi Sayı 16, s132)

Soyut sanattaki bu yaklaşımı Kandinsky' şöyle destekler, "*çocukların biçimleri daha seçemedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliğe karşı duyarlılıkları olduğunu söyler. Biçim ve ifadeyi, canlı ve cansız çocuk, uzun süre birbirinden ayıramaz. Bez parçasından yaptığı bir bebekle canlıymış gibi konuşur. Kandinsky'nin de çocuklarda olduğu gibi, ifadeye karşı aşırı bir duyarlılığı vardı, çevresinde yer alan her şeyde (somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu. Bunlar ona yumuşak, alçak gönüllü, sert, huysuz, inatçı vb. niteliklerde görünüyor ve kendi deyimiyle onda ruhsal titreşimler uyandırıyor. Bu duyarlık ona madde dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman büsbütün uzaklaşarak kendi içine dönmesine yol açıyordu*" (İpşiroğlu, 1993, s.51-52). Kuşkusuz bu içe dönüş Romantiklerde olduğu gibi değildir. Çünkü Kandinsky, romantiklerin ifade ettikleri neşe, hüznün, korku ve heyecanı kaba duygular olarak nitelendiriyordu. Bu nedenle sanat,

Kandinsky'ye göre, dış etkenlerin bir sonucu olarak renk ve biçimin ruhsal titreşimleri taşınmalıydı. Soyut sanatta bu titreşimlerde gizliydi (Resim 103-104).

Bütün bu yaklaşımlar, resim sanatı tarihinde sanatın zaman içerisinde geldiği noktayı göstermektedir. Gotik'ten Soyut resme kadar gelinen bu noktada sanat, özde farklı, biçimde farklı iki mutlak ifade şekli yaratmıştır.

Zamansal akış ve insanın sonsuz ihtiyaçlarının modern zamanlarda ulaşmış olduğu bu nokta, hiçbir zaman bir son olmamıştır. Zaman aktıkça yaratıcı etkinlik uğraşı, sanatı modern zamanlardan Postmodern zamanlara taşımıştır ve bunun bir sonucu olarak şekillenen sanat, küreselleşme ile birlikte, kitle iletişim araçları, teknoloji ve bilimsel alandaki sınırsız yenilikler içerisinde, bugüne gelmiştir.

ALTINCI BÖLÜM

ÇOK ZAMANLILIK ÇOK ANLAMLILIK

1. POSTMODERN ZAMANLAR

Postmodernizm, modernizmin bir sonucu olarak ortaya çıkmış bir anlayıştır. Modern çağın insanını ve sanatını, geçmişin insanı ve sanatından ayıran temel nitelikler olduğu gibi modernizmi de postmodernizmden ayıran temel nitelikler vardır. Modernizmin tek anlamlı mutlak minimalinde tek odaklılık varken, postmodern düşüncede çok odaklılık ve yan anlamlandırmalar vardır. Farklı kökenli görsel imgeler beraber kullanılarak çok anlamlılık, çok zamanlılık oluşturulur. Modernizmin tekilciliğine karşılık postmodernizm çoğulculuğu savunur. Modern sanat estetiğinde sanatçı, sanat eseri, izleyici üçlüsü bulunurken postmodern çalışmalarda bu üçlü bozulur; kollektif çalışmaların bazılarında çalışmayı yapanlar bazen eserin kendisine dönüşürler. Böylece sanat ontolojisi sekteye uğrar. Bugünün teknolojik gelişmeleri karşısındaki insan, birbiri ile ilişkisi olmayan birçok durumla karşı karşıyadır. *“Bu mekansızlık ve zamansızlık anlamına gelen yeni zaman ve mekan kavramı, modern sanatın dokusunda da yer almaktadır. Örneğin, Sürrealizm'deki birbiri ile ilişkisiz öğelerin yan yana kompozisyonu ya da temanın ortadan kalkışı ile montaj tekniğine bağlı filmin, zaman ve mekanın... yeni anlamına göre düzenlenmesi gibi .Dikkat edilirse bir film, insana, kendi zaman ve mekanı içinde yaşarken,kendi yaşantısı dışında olan başka bir zaman ve mekanı yaşatmaktadır. Bunun anlamı, filmin, insanı kendi zaman ve mekanının dışına çıkartmasıdır.Aynen, yoğun kent yaşamının, insanı kendi yaşantısının dışına, eskiye oranla çok daha fazla sürüklemesi gibi. Bu nedenle, çağımızdaki birey yaşamının ana çizgileri karactersizleşmekte ve modern insanın kendine ait bir zaman ve mekanı kalmamıştır demek durumuna gelinmektedir.”* (Turani,2003,s.77-78). Bu nedenle çağımız, insanın kafasını dünya olaylarının enstantaneleri sürekli meşgul etmekte ve bu enstantaneler ilişkisiz bir biçimde aralıksız olarak sürekli çoğalmaktadır. Bu açıdan bakıldığında çok anlamlılık, derin anlamlar taşımanın ötesinde birbiri ile ilişkisiz gibi gözükken yüzeysel anlamların yan yana gelmesi ile oluşur.

Günümüz insanı o nedendir ki, bu görüntülerin bombardımanı altında beynini bir film montaj merkezine dönüştürmüş ve artık kendine ait zaman ve mekanı yok olmaya başlamıştır. Rönesans'tan Modernizm'e kadarki dönemde kullanılan biçim, içerik ilişkisi, Modernizm'de salt biçime dönüşmüştür ve içerikle birlikte imge yok olmuştur. Postmodernizm'de ise imge, anlamlı görüntülerin, fragmanların, imaja dönüştüğü yer olmuştur. Ancak imajlar gerçekliğin tam



Resim 105 Nam June Paik, 'Küresel Büyüme' 1973 (Art of The 20 th Century, s.594)

kendisi değildir. İmajlar gerçekliğin gizlenmiş anlamları ile donatılmışlardır. bu nedenle Postmodernizm'de karşımıza anlam ve anlamsızlık çıkar. Burada doğal olarak imgenin yüklendiği anlamı ya da diğer bir deyişle imajı açmak gerekir. Endüstrileşme ve teknolojik kültür oluşumundan sonra hız kazanan zamansal süreç, insanın imgedeki yoğun anlamları yakalamasını engellemiştir ve imge içi boş imajlara dönüşmüştür. Resim 105'te görüldüğü gibi birbiri ile ilişkisiz, farklı anlamlar taşıyan ve farklı zamanlara ait görüntüler yan yana getirilerek çok anlamlı ve çok zamanlı bir yapıt oluşturulmuştur. Burada anlamları yakalamak güçleşmiş ve bütün görüntüler zamansal olarak aynı zamanda gösterilmeye çalışılmıştır. Doğal olarak görüntülerin her birinin içerdiği anlamların yan yana gelişleri, çok derin anlamlar taşımanın ötesinde,yakalanamayan imajlar haline gelmiştir.



Resim 106 Wolf Vostell, 'Coca Cola' 1961 (Taschen Pop Art, s.34)

Kübitlerin ve gerçeküstücülerin görüntüleri bir montaj gibi oluşturduğu resimler, zamanla pop kültürünün, yani endüstri çağının tüketim kültürü nesnelere gösterilmesine dönüşmüştür (Resim 106). Geçmişten günümüze kadarki süreçte varolan, uzun hikayeler (bin bir gece masalları gibi) Postmodern'de, kısalmış anlam ve imgelerle verilmeye başlanmıştır. Bunu hızlandıran en önemli unsur da tekno-kültür teknolojileri; tv, bilgisayar, dijital fotoğraf makineleri ve diğer teknolojik ürünler olmuştur. Bu teknolojik ürünler, geleceği şimdiki zamana taşımaya çalışan ve sonsuz bir şimdiki zaman yaratmaya çalışan endüstri devlerinin zaman anlayışı olmuştur. Popüler kültürün tüketimini arttırmak gelecekte mükemmel bir teknoloji vaat etmek ve bu teknolojiyi durmaksızın bugüne taşıyıp bunların göstergelerini içi boş imajlara dönüştürüp tüketimi arttırmak, tekno-endüstrinin temel amacı gibi gözükmektedir. *“Daha kötüsü, dünyanın alanı bu düzen ve rasyonalizasyon mantığının sömürgesi haline geldiyse, zaman için de aynı şey söylenebilir. Kapitalist imgelemin temel başarılarından biri geleceğin sömürgeleştirilmesi demektir.*

Yeni dünya enformasyon ekonomisi teknolojileri, alt yapının yerine 'gerçek-zaman' ekonomisini koyarak ve Manuel Castells'in ağ toplumunun 'zamansız zamanı' dediği şeyi yaratarak zamanın 'engellerini' aşmaya çalışmaktadır. Böylece küresel toplum rasyonel ve standartlaşmış zamansallığa bağımlı hale gelmektedir." (Robins,1999,s.15) Bu bağımlılık, tekno-kültürün tüketim ürünlerini, yakalanamayan görüntülerle, imajlarla sunması ile gerçekleşir. Bu nedenledir ki, postmodern dünya, son model bir araba içerisindeki insanın hızla giderken, görüntüleri yakalayamaması ve sadece görüntüye dair bir imajın zihinde canlanması gibi oluşur. Parçalanmış, birbirini ile ilişkisiz televizyon reklamları, haberlerdeki savaş ve cinayet görüntülerinin ardından, eğlenceli bir haberin görüntüsüne geçilmesi ile izleyenin görüntüleri sorgulaması ve anlamlandırması güçleşir. O nedenledir ki Umberto Eco, moderndeki birleştirici kapalı formun Postmodern'de antiform, ayırıcı, açık yapıta dönüştüğünü savunur. Açık yapıt, sonu gelmeyen sonsuz parçaların, fragmanların rasgele bir araya gelişleri ile eşzamanlı, çok zamanlı ve çok anlamlı bir bütün oluşturur. Postmodern resmin zaman anlayışı bu tekno-kültür ürünlerinin zamanı zamansızlaştırdığı, kısalttığı ve üst üste görüntülerin kullanıldığı eş zamanlı ve çok zamanlı görüntüleriyle verilir. Ancak bu görüntüler yeniden yaratılmaz.Geçmişin değerleri ortaya çıkarılır ve bir çeşit yağmalama güdüsü ile ne bulunursa bir araya getirilerek yansıtılır.

"Modernist hareketin erken döneminin ufuk açıcı resimlerinden biri olan Manet'nin Olympia'sı Tiziano'nun Venüsü örnek alınarak yapılmıştı. Ama örnekten yararlanılış tarzı, modernite ile gelenek arasında bilinçli bir kopuşa ve sanatçının bu geçişte aktif bir müdahalesine işaret ediyordu. Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg 1960 lı yıllarda bir dizi resminde Velazquez'in Rokeby Venüs'ünden Rubens'in Süslenen Venüs'ünden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı; bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler,otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orjinali ipek basma tekniğiyle eklememişti. Manet yalnızca ürettiyordu, Rauschenberg ise yeniden ürettiyordu..... Modernizm'de bir üretici olarak sanatçıya atfedilen 'ruh' burada gözden çıkarılmaktadır. 'Yaratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden varolan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine alıntılanmasına bırakır'(Harvey,1997,s.71-72) (Resim 107-108-109).



Resim 107 Manet. 'Olympia' 1863 (Taschen Manet. s.27)



Resim 108 Tizian. 'Urbino Venüsü' 1538 (Sanat Tarihinin Temel Kavramları. s.200)



Resim 109 Rauschenberg, 'Persimmon' 1964 (Postmodernliğin Durumu, s.75)



Resim 110 Rauschenberg, 'Skyway' 1964 (Art Since 1940, s.186)



Resim 111 Rauschenberg. 'Su Denosu' 1961 (The Art Book. s.378)



Resim 112 Erro. 'Venüs' 1975 (Art of The 20th Century, s.108)



Resim 113 Audrey Flack, 'Invocation' 1982 (Art Since Mid-Century, s.277)



Resim 114 Audrey Flack. 'Marilyn (Vanitas)' 1977 (Art Since 1940. s.387)

Zaman kavramı burada, tarihin derinliklerindeki parçaların yeniden üretimi ile çöküşe uğrar. Bu çöküş anlık olana yönelme baslar. Anlık gösteriler, happeningler ve medya imgeleri, reklamlar, büyük gösteriler, politik kampanyalar ve her yerde hazır bir şekilde tüm insanlığı bekleyen televizyon, postmodern zamanların parçalarını ve imajlarını derinliksiz bir yüzeyde, zamana karşı hiçbir dayanıklılığı olmayan anlık etkilerle sunar. Resim 110-111'de Rauschenberg'in, geçmişe ait görüntüleri modern dünyanın görüntüleri ile birlikte kullanması, zaman imgesi olarak saatleri, çöp yığınları ve boya yığınları ile birlikte resme aktarması modern dünyanın celiskilerini de göstermeve yönelik bir caba olarak gözükmektedir. Resim 112-de ise Erro, Boticelli'nin Venüs'ünü kullanarak ki bu Venüs Rönesans'ın ideal yaşam görüşünü simgelerken, Erro bu resmin arka planında kendi çağının ideal yaşam biçimini göstererek postmodern zamanların çok anlamlılığını yansıtmaya çalışmıştır. Barok dönemde gördüğümüz Vanitas resimleri, Resim 113-114 de günümüzün vanitasları olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern çağın popüler imgeleri, güzellik imgeleri, yine yaşamın gelip geçiciliğini gösteren anlamlarla ifade edilmiştir. Resimdeki göstergeler, hayatın ekşi ve tatlı tüm yanlarına rağmen bir anlık yaşanıp bittiğini gösteren delillere dönüşmüştür.



Resim 115 Julia Scher, 'Mixed Media Enstalasyon' 1995 (Art at The Turn of The Milenyum, s.447)

Burada doğal olarak günümüzün yakalayamadığımız dijital teknolojileri de etkili olmuştur. İnternet ağlarının parçaları içindeki sonsuz bilgi deposu montajcı bir zihinden dijital bir zihne doğru insanı yönlendirmiştir ve artık postmodern resimler dijital görüntülerle ve imajlarla yeni dijital sanatçıları yaratmıştır. Bugün bienallerde karşılaşılan bu dijital video görüntüleri, fotoğraflar postmodern zamanların sanatını göstermektedir (Resim 115).

Zaman: saat, gün, ay, yıl, yüzyıl, bin yıl ve milenyum, bir akış olmaktan, süreçleri göstermekten çok, bu süreçleri yaratan insanı ve onun sonsuz üretim tüketim ilişkisini ve bunun sonucu olarak doğan sanatı göstermektedir. İlkel insanın mağara duvarlarına çizdiği hayvan imgelerinden bugünün imajlarına gelindiğinde, ilkel insanın avladığı hayvanın etini,



Resim 116 John Baldessari, 'Topuk' (Art Since 1940, s.375)

derisini. boynuzlarını tükettiği gibi günümüz insanı da bugün tekno-kültür içerisindeki sonsuz dijital dünyalarda kendisini parça parça tüketmektedir. Ancak bu, postmodern zamanların sanatının bir sonucu değildir. Postmodernistler bütün bunları kullanarak ve çağın malzemeleri ile insana kendini göstermek için sanatlarını gerçekleştirirler. Resim 116 da John Baldessari, topuk kavramının farklı zamanlara ait görüntülerini ve imajlarını yan yana getirerek her karedeki topuk kavramının farklı anlamlardaki görüntülerini göstermeye çalışmıştır. Burada ayağından yaralanmış bir köpek ile topuğundan yaralanmış bir insan ve bir atın ayağına nal çakılırkenki görüntüler, bu acılar ve sıkıntılardan habersiz bir kadının kahkahaları ve resmin en üstünde bir erkeğe doğru uzatılmış ayak ile birlikte eş zamanlı olarak verilmiştir. Doğal olarak burada Postmodern sanatçı, modern dünyanın çelişkilerini ve sıkıntılarını bir arada gösterirken bunları kullanarak sanatını gerçekleştirmiştir. Postmodernizmin sıkıntısı da burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü Postmodernizm bu sıkıntılara çözümler getirmekten çok onları kullanmayı amaç edinmiştir. Bu amaç, çok farklı zamanlara ait imgelerle her karenin kendine ait anlamlarını eş zamanlı bir noktaya taşımıştır. Bu noktada da eş zamanlılık, çok zamanlılık ve çok anlamlılık postmodernizm temel göstergeleri olmuşlardır.

SONUÇ

İlk resmi, kim ne zaman yaptı ya da zamanı kim keşfetti? sorusuna cevap vermek güçtür. Tek güneşle, tek 'ay'la, milyarlarca yıldızla kuşatılmış bir dünyanın düzenli, ardışık bir ritimle gece ve gündüzü oluşturması, doğada bir başına olan insan zekasına zamanla ilintili bir alışkanlık kazandırmış olabilir. O nedenle insanın zamanı ölçmeye çalışması, toplumsallaşmanın sonucu olarak mı yoksa kısacık ömrünü öğrendiği 'an' mı başlar? sorusunun cevabı belirsizliktir. İnsanın dışında sürekli bir değişim ve dönüşüm yaratan doğaya göre zaman, farklı bir anlam taşırken insanın iç dünyasındaki doğası da farklı bir zamanı işaret eder. Bugün kullanılan saatlerin mağara adamının duvarında asılı veya kolunda takılı olduğu hayal edildiğinde, "bu insan duvarına çizdiği av hayvanını saat kaçta ne zaman avlayacağını hesaplar mıydı ya da yaptığı resmin altına tarih atar mıydı?" bilinemez.

İnsanın kendini ifade etmesi, insanlığın kendini ifade etmesine dönüştüğünde ortaya uygarlıklar çıkmıştır. Bu uygarlıklar, zamanı sanatla birlikte dış dünyada değil içsel dünyada durdurmayı amaç edinmiştir. Sonsuz mutlak zamanların yaratılması da bu şekilde ortaya çıkmıştır. İnsanın kendini ifade ettiği resim sanatı, mutlak zamanlarla birlikte insanın sonsuz yaşam düşünün gerçekleşmesini sağlayacak dini konuları ifade etmeye başlamıştır. Zaman, böylelikle paylaşılamayan bir güç, resim ise bu gücün görselliğe aktarıldığı ifade biçimi olmuştur.

Ortaçağın dini konuları betimleme anlayışının arkasında yatan, sonsuz bitmek bilmeyen zaman anlayışı, insanlara sonsuz zamanlardaki cennet cehennem betimlemeleri ile verilmeye çalışılmıştır. Tanrıya ulaşmak için yol gösterici olan resimlerin içinde gizlenmiş olan sonsuz zamanlar bu dünyadaki kötü şansa ikinci bir yaşam fırsatı veya sonsuz bir yaşam fırsatı vermeyi vaat etmiştir.

Rönesans'la birlikte bu dünyaya dönen resim sanatı, öteki dünyanın yani insandan tanrıya tanrıdan insana olan dairesel hareketini ufuk çizgisi ile birlikte düz yatay bir çizgiye

dönüştürmüştür. İleride ufuktan doğacak veya batacak güneşin ışıklarının dağları, çiçekleri, insanları ve mekanları aydınlatması, bu dünyanın zamanının ifade edilmesini sağlamıştır. Biçimlerin mekan ve ışık altındaki görünümleri ışığın zamansal bir unsur olarak kullanılmasına neden olmuştur. Bu ışık altında ortaya çıkan renkler de zaman kavramı ile ilişkilidir. Resimde zaman kavramını şekillendiren bu unsurlar, günün koşulları içerisindeki içeriklerden beslenmişlerdir. Bu içerikler ise, insanın sosyolojik, kültürel, ekonomik ve teknolojik olarak gelişmesi ve değişmesi ile oluşmuştur.

Bu araştırmanın sonucunda, bugün resim sanatına bakıldığında, zaman kavramının resimdeki imgelerin arkasında; imgeleri destekleyen, onları kuşatan ve anlamlı olmalarını sağlayan bir zemin oluşturduğu görülür. Dışımızda akıp giden zaman ile içimizde akıp giden zamanın farklılığından dolayı resimleri farklı farklı okuruz. Bu farklılık ifade edilen biçimleri ister soyut ister somut resimde olsun sonsuza dek ölümsüzleştirir. O nedendir ki kendini ölümsüz yapmaya çalışan bugünün insanı da bu ölümsüzlüğü, ekonomik, teknolojik ve içinde bulunduğu çağın değer yargıları ile yakalamaya çalışır.

“Resimde Zaman Kavramı” adlı bu tezde araştırmacı, geçmiş, şimdi ve gelecekte insanın kendini resimle ifade etme biçimlerinin neler olduğu ya da olabileceği üzerine bir fikir vermeye çalışmıştır.

Bu araştırmadan elde edilecek sonuçların daha sonra gerçekleştirilecek çalışmalara ışık tutması ve kaynak oluşturması beklenmektedir. Ayrıca bu araştırma içerisinde ki bölüm başlıklarının, tez konusu belirleme aşamasındaki araştırmacılara yeni fikirler vermesi açısından yardımcı olacaktır. Elde edilen kaynaklar da bu konu üzerinde bilgi edinmek isteyenlere yardımcı olması açısından önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Barnard, Malcolm. **Sanat Tasarım ve Görsel Kültür**. Çeviren: Güliz Korkmaz. Birinci Basım. Ankara: Ütopya Yayınları, 2002.
- Batur, Enis. **Başkalaşım I-X**. İkinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- . **Modernizmin Serüveni**. Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Baudelaire, Charles. **Modern Ressamın Hayatı**. Çeviren: Ali Berktaş. Birinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Benjamin, Walter. **Son Bakışta Aşk**. Çeviren: Nurdan Gürbilek. Üçüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Best, Steven ve Douglas Kellner. **Postmodern Teori**. Çeviren: Mehmet Küçük. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Bulut, Ümran. **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**. Birinci Basım. İstanbul: Arkeoloji Yayınları, 2003.
- Bürger, Peter. **Avangard Kavramı**. Çeviren: Erol Özdek. Birinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Carriere, Jean-Claude ve Jean Delumeau, Umberto Eco, Stephen Jay Gould. **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**. Çeviren: Necmettin Kamil Sevil. İkinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Claudon, Francis. **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1988.
- Cogito zaman: 12'ye 1 var**, Sayı: 11. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

- Copleston, Frederick. **Felsefe Tarihi**. Çeviren: Aziz Yardımlı. Üçüncü Basım. İstanbul: İdea Yayınları, 1996.
- Coşkun, Rıdvan. “Zamanın Tik Takları”, **Meditriology**. Uluslararası Gazi Magusa Sempozyumu’nda sunulan bildiri. Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs: Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları, 12-16 Nisan 2004.
- Eco, Umberto. **Açık Yapıt**. Çeviren: Pınar Savaş. Birinci Basım. İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- Edgü, Ferit. **Şimdi Saat Kaç**. İstanbul: Ada Yayınları, 1986.
- Elias, Norbert. **Zaman Üzerine**. Çeviren: Veysel Atayman. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Ergüven, Mehmet. **Yoruma Doğru**. İkinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Fineberg, Jonathan. **Art Since 1940 Strategies of Being**. Second Edition. London: Laurence King Publishing, 2000.
- Focillion, Henri. “Zaman İçinde Biçimler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 91, Bahar, 2004.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992a.
- . **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992b.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. Yedinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1989.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Çeviren: Sungur Savran. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Çeviren: Yıldız Gölönü. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.
- Kınay, Cahid. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Kökden, Uğur. **Zaman Devriyeleri**. Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Küyel, Mübahat Türker, Esin Kahya, Alev Öner, Sevim Tekeli, Kenan Gürsoy, Nurten Baykurt. **Felsefeye Giriş**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1991.
- Larsen, Lars Bang, Christoph Blasé, Yılmaz Dziewior, Jean-Michel Ribettes, Raimar Strange, Susanne Titz, Jan Verwoert, Astrid Wege. **Art at the Turn of The Millenium**. Köln: Taschen, 1999.
- Lenoir, Beatrice. **Sanat Yapıtı**. Çeviren: Aykut Derman. İkinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Leppert, Richard. **Sanatta Anlamın Görüntüsü**. Çeviren: İsmail Türkmen. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Lloyd, Jill. "Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, Sayı: 16, Kış 2000.
- Lynton, Nobert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- Passeron, Rene. **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Sezer Tansuğ. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.

- Ponty, Maurice Merleau. **Göz ve Tin.** Çeviren: Ahmet Soysal. İkinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- Robins, Kevin. **İmaj.** Çeviren: Nurçay Türkoğlu. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Ruhrenberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. **Art of the 20 century.** Köln: Benedikt Taschen, 2000.
- Serullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Devrim Erbil. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- Shiner, Larry. **Sanatın İcadı.** Çeviren: İsmail Türkmen. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Simmel, Georg. **Modern Kültürde Çatışma.** Çeviren: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. Birinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Sofuoğlu, Hikmet. **Düşüncenin Sinematografik Yapısı, Hareket-Zaman ve Görüntü.** Eskişehir: 2004.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- Thilly, Frank. **Bir Felsefe Tarihi.** Çeviren: Nur Küçük, Yasemin Çevik. İstanbul: İdea Yayınları, 2000.
- Timuçin, Afşar. **Estetik.** Üçüncü Basım: İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1998.
- Tunalı, İsmail. **Felsefe.** İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları, 1990.

—. **Felsefenin Işığında Modern Resim.** Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.** Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2003.

—. **Dünya Sanat Tarihi.** Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük.** Cilt I. Ankara: 1988.

Wölffling, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları.** Çeviren: Hayrullah Örs. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.