T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA KATMANLI ANLARIN İZLEKLERİ

ZEHRA SALUK

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. DENİZ BAYAV

EDİRNE 2023

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA KATMANLI ANLARIN İZLEKLERİ

ZEHRA SALUK

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. DENİZ BAYAV

EDİRNE 2023

Tezin adı: Resim Sanatında Katmanlı Anların İzlekleri

Hazırlayan: Zehra Saluk

ÖZET

Resim sanatında katman olarak nitelendirdiğimiz üst üste bindirilen anların hangi düşünceler ışığında ve nasıl şekillendirildiğine odaklanan bu araştırma; an kavramı ve felsefi içerik üzerinden açıklanmıştır.

Fotoğrafın doğuşundan, gelişim sürecinden ve zaman içinde gözün algılayamayacağı hareketin anlar aracılığı ile resim sanatında nasıl şekillendiğinden bahsedilmiştir. Bu bağlamda Kübizm sanat akımında çoklu bakış açılarının ve Fütürizm sanat akımında hareketin katmanlar halinde etkileşimleri anlatılmıştır. Fütürizm akımından etkilenerek doğmuş alt akımların ne şekilde ortaya çıktığı, ne özellikler gösterdiği açıklanmıştır. Resim sanatında çift görme, katmanlı görüntülerinden dolayı örnekleriyle beraber anlatılmıştır. Araştırma yazısı, "Katmanlı Anların İzlekleri Bağlamında Sanatsal Üretimler" başlığı üzerinden 20. ve 21. yüzyıl sanatçıları ve eserleri ile örneklendirilmiştir.

Araştırma konusu resimsel üretimlerimle bağlantılı şekilde seçildiği için araştırma yazısının sonuna doğru Resimlerim Üzerine başlığı altında çalışmalarımın anlatımı yapılmıştır. Bahsi geçen sanatçıların eserleri karşılaştırılarak, benzer ve farklı yanlarıyla içerik ve teknik açıdan genel olarak değerlendirilmesi yapılmıştır. Resim sanatında katmanlı anlara dair bu araştırma çoklu bakış açısı sağlayacak ve katmanlı anlara genel olarak odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: An, Katman, Kronofotoğraf, Eş zaman, Zaman, Kübizm, Analitik Kübizm, Fütürizm.

Title of the Thesis: Themes of Layered Moments in Painting

Prepared by: Zehra Saluk

ABSTRACT

This research, which focuses on how and in the light of which thoughts are shaped the superimposed moments, which we describe as layers in the art of painting; explained through the concept of moment and philosophical content.

From the born of photography, process of improving and how movement invisible to eye shaped with time in art of painting mentioned in this research. In this context, multiple perspectives in the art of Cubism movement and movement interactions in form of layers in the art of Futurism movement has been explained. How submovements that born under influence of the Futurism movement emereged, which features they have shown explained Double vision in art of Painting, explained with examples because of layered images. Research paper, in the context of the traces of layered moments and under the title of artistic productions, it is exemplified by 20th and 21st century artists and their works.

Since the research topic was chosen in connection with my pictorial productions, towards the end of the research article, my work was explained under the title On My Pictures. By comparing the works of the mentioned artists, a general evaluation was made in terms of content and technique with their similar and different aspects. This research on layered moments in painting will provide multiple perspectives and will focus on layered moments in general.

Keywords: Moment, Layer, Chronophotograph, Simultaneous, Time, Cubism, Analytical Cubism, Futurism.

ÖNSÖZ

Bu tezin odağı, mağara resimlerinden başlayarak günümüz resim sanatına kadar uzanan anların hikâyesidir. Resim sanatındaki anlar, zamanla ilişkili olup, hareket içeren ya da eş zamana dayalı katmanlı imgelerle temsil edilmiştir. Özellikle, mağara resimlerinden günümüze kadar uzanan örneklerde, görülen anları katmanlı bir şekilde yakalamak mümkündür. Bu çalışma, hareketli, hareket hissini veren, farklı konumlara sahip üst üste gelmiş farklı zaman dilimlerinin olduğu resimlerdeki eş zamanlı anlarına odaklanarak, bahsedilen eserlerde teknik benzerliklerin yanı sıra sosyolojik, psikolojik, politik ve kimlik çeşitliliği gibi konuların yanında an'ı katmanlı bir biçimde nasıl ele aldığını anlatmaktadır.

Tezin oluşum sürecinde çok şey borçlu olduğum sevgili aileme, özellikle beni daima bu yolda destekleyen biricik kardeşlerim Enes Malik Saluk ve Zeynep Saluk'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sabrı ve bilgileri ışığında katkılarından dolayı çok değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Deniz Bayav'a, resim çalışmalarımın oluşum sürecinde katkı sağlayan çok değerli hocam Doç. Dr. Deniz Gökduman'a ve ufkumu açan, desteğini esirgemeyen çok değerli hocam Doç. Dr. Görkem Utku Alparslan'a sonsuz teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Zehra SALUK

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

ÖNSÖZ ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

GÖRSELLER LİSTESİ ..... **vi**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xi**

GİRİŞ **1**

Araştırmanın Amacı 1
Araştırmanın Önemi 1
Araştırmanın Yöntemi 1

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE **2**

2. FELSEFEDE AN KAVRAMI **7**

2.1. Zamana Bağlı Oluşan An ve İmgeler 11

3. FOTOĞRAFTA KATMANLI ANLAR ÜZERİNE **16**

3.1. Fotoğrafın İcadı 16
3.2. Krono-fotoğraf 19
3.3. Fotodinamizm 23

4. ANALİTİK KÜBİZM, FÜTÜRİZM ve SONRASI **26**

4.1. Analitik Kübizm 26
4.2. Fütürist Resimler ve Sonrası 30

5. RESİMDE AN'I ÇİFT GÖRMEK **38**

5.1. Evan Walters 41
5.2. Lawrence Gowing 43
5.3. Alex Garant 44

6. KATMANLI ANLARIN İZLEKLERİ BAĞLAMINDA SANATSAL ÜRETİMLER 45

6.1. Gino Severini 45
6.2. Jenny Saville 48
6.3. Francis Picabia 51
6.4. Francis Bacon 55
6.5. Philip Harris 57
6.6. Mustafa Albayrak 60
6.7. Vladimir Velickovic 62
6.8. Zuhal Baysar 63
6.9. Nesli Türk 66
6.10. Zafer Malkoç 68

RESİMLERİM ÜZERİNE 71

SONUÇ 82

KAYNAKÇA 87

ELEKTRONİK KAYNAKÇA 94

GÖRSEL KAYNAKÇA 97

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Güney Fransa'daki Chauvet Mağarası'ndan (yaklaşık 35.000 ila 30.000 yıl önce) mağara aslanı çizimleri.....4

Görsel 2: Jonathan Tanant, Atlas V ile işbirliği içinde, Chauvet: Sanatın Şafağı, vr videosu içinden görüntü. 4

Görsel 3: Umberto Boccioni, Ruh Durumları: Uğurlamalar, tuval üzerine yağlı boya, 70.5 cm x 96.2 cm, 1911, Modern Art Müzesi, New York. 6

Görsel 4: Anton Giulio Bragaglia, Change of Position, Jelatin Gümüş Baskı, 12,8 x 17,9 cm, 1911, Gilman Koleksiyonu. 14

Görsel 5: Anton Giulio Bragaglia, Selamlama, Jelatin Gümüş Baskı, 8.3 x 11.2cm, 1911, Giovanni Lista'nın koleksiyon. 15

Görsel 6: Camera obscura'nın görünümü. 17

Görsel 7: Jacques Monory, Dreamtiger n°4, tuval üzerine yağlı boya, 195 x 200 cm, 1972. 18

Görsel 8: Étienne-Jules Marey, Koşan Aslan Terbiyecisi, Kronofotoğrafik Kaydı, 1886. 20

Görsel 9: Etienne-Jules Marey, Charles Fremont, Chronophotograph, cam negatifinden jelatin gümüş baskı, 16.3 x 20.2 cm, 1894, Jedermann Koleksiyonu. 22

Görsel 10: Anton Giulio Bragaglia, Arturo Bragaglia, Sigara İçen-Kibrit-Sigara, Jelatin Gümüş Baskı, 11 x 10.4 cm, 1911, Thomas Walther Koleksiyonu. 23

Görsel 11: Filippo Masoero, San Pietro Üzerinden İniş, 24 x 31.5 cm, 1927-1937, Touring Club Italiano Arşivi, Milano. 25

Görsel 12: Pablo Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, tuval üzerine yağlı boya, 100,4 cm x 72,4 cm, 1910, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. 28

Görsel 13: Georges Braque, Keman ve Palet, tuval üzerine yağlı boya, 91.7 x 42.8 cm, 1909, Solomon R. Guggenheim Müzesi. 29

Görsel 14: Diego Rivera, Portrait of Two Woman, tuval üzerine yağlı boya, 197.5 x 161.3 cm, 1914, Arkansas Sanat Merkezi. 30

Görsel 15: Giacomo Balla, Balkonda Koşuşturan Kız, tuval üzerine yağlı boya, 125 x 125 cm, 1912, Galleria d'Arte Moderna, Milan, İtalya. 32

Görsel 16: Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, tuval üzerine yağlı boya 89.8 cm x 109.8 cm, 1912, Albright–Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York. 32

Görsel 17: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak (No:2), tuval üzerine yağlı boya, 147 cm × 89.2 cm, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. 33

Görsel 18: Luigi Russolo, Arabanın Dinamizmi, tuval üzerine yağlı boya, 139 x 184 cm, 1913, Musée National d'Art Moderne, Paris. 34

Görsel 19: Wyndham Lewis, The Dancers (Study for 'Kermesse'), Kağıt üzerine suluboya, 30.2 x 29.2 cm 1912. 36

Görsel 20: Mikhail Larionov, Cam, 1912, tuval üzerine yağlı boya, 104.1 x 97.1 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. 37

Görsel 21: Robert Pepperell, Studio Painting 10, tuval üzerine yağlı boya ve kum, 2011. 40

Görsel 22: Robert Pepperell tarafından çekilmiş fotoğraf, Görsel 21'deki tabloyla aynı bakış noktasından 24 mm lensle çekilmiş natürmort sahnesi, 2011. 40

Görsel 23: Evan Walters, Stout Man with Jug, tuval üzerine yağlı boya, 64 x 77 cm 1936, Glynn Vivian Sanat Galerisi, Swansea. 42

Görsel 24: Lawrence Gowing, Natürmort: Vanitas, 51 x 76 cm, 1979, tuval üzerine yağlı boya, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra. 43

Görsel 25: Alex Garant, Into The Abyss Of Nothingness, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 20 cm, 2021. 44

Görsel 26: Gino Severini, Mavi Dansçı, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 46 cm, 1912… 47

Görsel 27: Gino Severini, Dinamik Bal Tabarin Hiyeroglifi, tuval üzerine yağlı boya, 161,6 x 156,2 cm, 1912. 47

Görsel 28: Jenny Saville, Aleppo, tuval üzerine pastel ve kömür, 200 x 160 cm, 2017 – 18. 49

Görsel 29: Michelangelo, Pietà, mermer, 174 cm x 195 x 69 cm, 1498–1499, Aziz Petrus Bazilikası, Vatikan Şehir Devleti. 49

Görsel 30: Jenny Saville, The Mothers, tuval üzerine yağlı boya ve kömür, 270 x 220 cm, 2011. 50

Görsel 31: Jenny Saville, röprodüksiyon çizim IV (After the Leonardo Cartoon), 194 x 145 cm, 2010. 51

Görsel 32: Francis Picabia, Atrata, panel üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, 149.5 x 95 cm, 1929. 53

Görsel 33: Sandro Botticelli, Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi, Panel üzerine tempera, 57,5 x 44 cm, 1474 – 1475, Uffizi, Florence. / Francis Picabia, Atrata, 1929. 53

Görsel 34: Farnese Atlası, Roma mermer heykeli, tam yükseklik 191 cm, kürenin çapı 66 cm, M.S. 2. yy., Museo Archeologico Nazionale, Napoli / Francis Picabia, Atrata, 1929. 54

Görsel 35: Francis Picabia, Otaïti, tuval üzerine yağlı boya, 194 x 130,3 cm, 1930. 54

Görsel 36: Francis Bacon, Three Studies For Self-Portrait, tuval üzerine yağlı boya, 35.5 x 30.5 cm, 1980. 57

Görsel 37: Philip Harris, Young Man, tuval üzerine yağlı boya, 30.48 x 30.48 cm, 2009. 58

Görsel 38: Philip Harris, Study For Stormfronts, kağıt üzerine karakalem, desen, 120 x 90 cm, 2011. 58

Görsel 39: Philip Harris, Study For Stormfronts, kağıt üzerine karakalem, desen, 120 x 90 cm, 2011 (Yakından bakış). 59

Görsel 40: Mustafa Albayrak, Pembeli Portre, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 200 cm, 2016. 60

Görsel 41: Mustafa Albayrak, Zamanın Ritmi II, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm, 2016. 61

Görsel 42: Vladimir Veličković, Doğuş, serigrafi, 75 x 108cm, 1974. 63

Görsel 43: Zuhal Baysar, Arınma, 170 x 190 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2016. 64

Görsel 44: Zuhal Baysar, Sürü, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 500 cm, 2019. 65

Görsel 45: Nesli Türk, Anismus-II, tuval üzerine yağlı boya, 199 x 175 cm, 2019. 66

Görsel 46: Nesli Türk, Nesli Türk, Liver of the Wolf, tuval üzerine yağlı boya, 199 x 175 cm, 2019. 67

Görsel 47: Zafer Malkoç, Kırmızı Emperyalistler Serisi 26, tuval üzerine akrilik boya, 37 x 27 cm, 2016. 69

Görsel 48: Zafer Malkoç, Kırmızı Emperyalistler Serisi 7, 100 x 80 cm, 2016. 70

Görsel 49: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm, 2021..... 76

Görsel 50: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm, 2021..... 77

Görsel 51: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 90 x 130 cm, 2021..... 77

Görsel 52: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2021..... 78

Görsel 53: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022..... 78

Görsel 54: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022..... 79

Görsel 55: Zehra Saluk, Kızıl Venüs, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022. 79

Görsel 56: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 80 cm, 2022..... 80

Görsel 57: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 80 cm, 2022..... 80

Görsel 58: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022..... 81

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen makale

Gös. yer. : Gösterilen yer

M.S. : Milattan sonra

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

yy. : Yüzyıl

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada amaç; resim sanatında yer alan an kavramının irdelenmesi, mağara resimlerinden başlayarak günümüz resim sanatına kadar uzanan serüvenini açıklamaktır. Fotoğrafın icadından sonra, söz konusu dönemlerde an kavramının resim sanatına katmanlı bir biçimde evirilmesi üzerine araştırma yapılmıştır. Bu çalışmada resim sanatında görülen an kavramı felsefi içerik bakımından değerlendirilmiş ve sanatçıların eserlerine kattıkları an kavramı sosyolojik, psikolojik, politik ve kimlik açısından analiz edilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Literatür taramasında daha önce toplu bir araştırma içerisinde ele alınıp incelenmediği görülen resim sanatında katmanlı anlara dair bu araştırma, çoklu bakış açısı ile katmanlı anlara odaklanmıştır. Bu anlamda üretim yapan sanatçıların benzer ve farklı yönleriyle ortaya koyulması sağlanmıştır. Araştırma süresince yerli ve yabancı kaynakların taranmasıyla geniş bir inceleme yapılmıştır. Bu yönüyle de bu çalışmanın sanat literatürüne Türkçe bir kaynak olarak katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama biçiminde oluşturulmuştur. Konuya yönelik olarak, kütüphane kaynakları, web sayfaları, kitaplar, dergiler, eser incelemeleri, yerli ve yabancı eser araştırmaları yapılmıştır. Makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri, özellikle görsel öğelere ulaşmak için internet kaynakları taranmıştır. Toplanılan veriler bir araya getirilerek; biçim, içerik, anlam temelli incelenmiş ve teze konu olan her sanatçının bir/birkaç eseri çözümlenmiştir.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Katman kavramı Türk Dil Kurumu sözlüklerinde şu şekilde geçmektedir:

"Birbiri üzerinde bulunan yassıca maddelerin her biri, tabaka."[1]

An kavramı ise terimbilim karşılığında şu şekilde geçmektedir:

"Zamanın bölünemeyecek kadar kısa olan parçası."[2]

Alt ve üstün çeşitli tabakaları katmanı ortaya çıkarmaktadır. Resim sanatında katman birçok çağrışıma sebep olabilmektedir. Bir eserde farklı renk, desen veya malzemelerin üst üste uygulanmasıyla oluşturulan tabakalar katmanı oluşturmaktadır. Sanat tarihinde renkleri katman halinde uygulayarak ışığın ve atmosferin etkilerini yansıtmaya çalışan İzlenimciler etkili katman kullanımına iyi bir örnektir. Özellikle fotoğrafın icadından sonra katman kullanımı eserin sadece tabakalar halinde boya kullanımı olarak değil nesnelerin birden çok bakış açısını hedefleyen katmanlar olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Birden fazla katman kullanımında sanatçılar ilk görülen katmanı odak noktası haline getirirken diğer görülen anların katmanlarını saydamlaştırmış ya da keskin katmanlar elde etmişlerdir. Aynı görselin superpose (üstü üste getirme) biçimde hafif kaydırılarak yerleştirilmesi şeklindedir. Fotoğrafta superpose kavramı, farklı fotoğrafların veya görüntülerin dijital olarak bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Sanatçı, dijital düzenleme programları kullanarak farklı fotoğrafları birleştirir, katmanlar oluşturur ve farklı görüntüleri üst üste koyarak yeni bir görsel kompozisyon yaratmaktadır. Bu yöntem, farklı zamanlarda çekilmiş fotoğrafların birleştirilmesi, farklı konuların veya mekanların kombinasyonu gibi farklı yaklaşımlarla

[1] Türk Dil Kurumu Sözlükleri, https://sozluk.gov.tr/ , (06.01.2022).
[2] Türk Dil Kurumu Sözlükleri, https://sozluk.gov.tr/ , (06.01.2022).

kullanılabilmektedir. Resim sanatında birden fazla katman kullanımı özellikle 20. yüzyıldan sonra rastlanan artistik bir ilgidir.

Akan zamanın içerisindeki en kısa aralığı an olarak adlandırmaktayız. An, bir anlamda var olan zaman akışında hafızamıza kaydettiğimiz imgelerdir. Fotoğraf ise bu zaman akışının bir nevi dondurulmuş halidir. Bu biçimsellikle beraber özellikle fotoğrafın icadından sonra görülen anların hikayesini oluşturmayı pek çok sanatçı üstlenmiştir. Paleolitik dönemde yaşamış insanlar bile gördükleri o an'ın imgelerini duvar resimleri yoluyla aktarmaya çalışmışlardır. Bunun en güzel örneği Fransa'nın güneyindeki Chauvet Mağarası'nda gözlemlenebilmektedir.

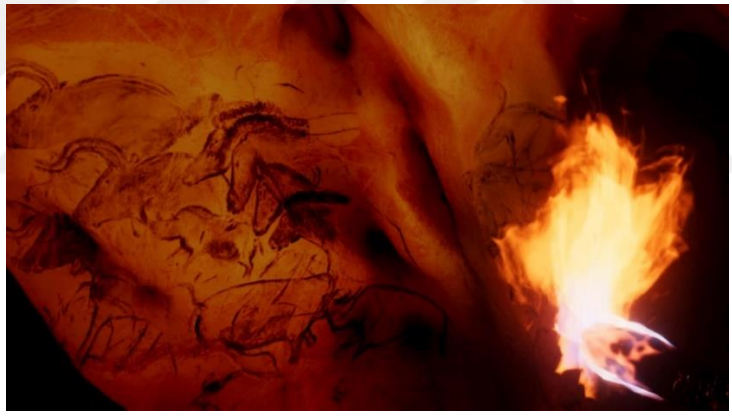
Mağara resmindeki kaplan figürleri (Görsel 1) birden fazla uzuv ve kafalarının iç içe geçmiş yapısıyla katmanlı anlar sunmakta ve hareket ediyormuş hissini vermektedir. Zımni hareket durağan sanat eserlerinde kullanılmaktadır. Zımni hareket ise hareket hissini veren şeklinde tanımlanır. Resmin görsel ipuçları bize hareketi tasvir ettiğini söylemektedir ya da hareket hissini vermektedir. Ancak resimde kesin veya koşulsuz bir hareketin gerçekleştiğini görememekteyiz. Günümüze kadar uzanmış, zımni hareketi duvar resimlerine yansıtan Paleolitik dönem insanlarının bu çizimleri, duvar resimlerindeki detayları ile o dönemde yaşananları anlamak için bize önemli ipuçları sağlamaktadır (Görsel 2).

"Çoğunlukla birbirlerinin üzerine düzensiz bir şekilde boyanmış ya da kazınmışlardır. Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların, resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri olmasıdır. Bir başka deyişle bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı."[3]

[3] E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 42.



Görsel 1: Güney Fransa'daki Chauvet Mağarası'ndan (yaklaşık 35.000 ila 30.000 yıl önce) mağara aslanı çizimleri.



Görsel 2: Jonathan Tanant, Atlas V ile işbirliği içinde, Chauvet: Sanatın Şafağı, vr videosu içinden görüntü.

"Animasyonun ilk örnekleri olabileceği düşünülen bu resimlerin hangi düşüncelerle yapıldığını kesin olarak bilmek mümkün değildir. Günümüze miras bıraktıklarından habersiz bir şekilde çizimlerini yapan Paleolitik Dönem insanı bu resimlerle belki dini bir ritüeli gerçekleştirmiş, belki de bir sonraki avı için çizim yaparak hayvanları büyülediklerini düşünmüşlerdir. Çevrelerinde her gün gördükleri hayvanlardan yiyecek ve giysi için yararlanmalarının yanı sıra, belki de mağaranın derin

ve karanlık bölmelerindeki bu resimleri meşalelerinin yaydığı ışığı çok iyi kullanarak hareket ettirmişler ve anlattıkları av sahnelerini bir nevi canlandırmışlardır."[4]

Görülen anların hafızamızda yer edinmesi görsel algı yolu ile fizyolojik, psikolojik ve kültürel geçmişimiz ile şekillenebilir. Rönesans dönemine ait Triptik resimler, bir bütün olarak hikaye veya tema anlatma potansiyeline sahiptir. Her parça, birbiriyle ilişkili olan ancak ayrı ayrı da anlam taşıyan birer tablodan oluşur. Bu şekilde izleyici, triptik resmi dikkatle inceleyerek hikayenin veya temanın tamamını bir süreç olarak anlayabilir. Bu resimlerin içinde öncesi ve sonrası diyebileceğimiz bir olay örgüsünden bahsedilmektedir. Örnek verecek olursak; öncesinde Hristiyanlık üzerinden dini bir metin okuduğumuzu ve olay örgüsünü yazılı bir metin olarak öğrenebilmekteyiz. Bunun üzerine, bu metnin orta çağ dönemine ait görselleşmiş bir haliyle karşılaştığımız zaman simultane durumu gerçekleşir. Yani aynı anda demek olan simultane sayesinde olay örgüsü algılarımızda canlanır. Zihnimizde, o an için algılanan olay örgüsü süksesif bir şekilde yani birbirini izlemektedir. Bu süreç oluşum, süreklilik ve sonuçlanma dilimleri içinde gerçekleşmektedir.

"İnsan zihni öğrenirken, düşünürken, canlandırıp-tasarlarken, düş kurarken, çalışıp-yaparken, kullandığımız duyusal bilgi, dış dünyadan elde edilir. Beş duyu organımız, sinirlerin beynimize ilettiği elektrik dalgaları biçimindeki bildirime "duyum", bunların yorumlanışı, anlamlı hale geliş sürecine "algı", algılanan beyinde şifrelenip kaydolmuş bileşimine de "bilgi" diyoruz. En zengin algı kaynağımız görsel olanıdır."[5]

Bu durumda sanatçılar tabiat ve hayatla ilgili mevcut olan her şeyi, zihinsel duyularını kullanarak iç dünyalarını harekete geçirmektedirler. Farkındalıkla algıladıkları unsurları düşünürler ve kendi duyusal gerçekliklerine göre yorumlarlar. Sonuç olarak, eserler her ne kadar farklı zamanlarda birbirinden zıt konulara odaklansa da sanatçılar, bulunduğu dönemin an'ını yansıtmaktadır.

---

[4] Mustafa Cevat Atalay, "Paleolitik Dönem ve Chauvet Mağarası'nın Son Odasındaki Aslan Panelinin Estetik Yapısına Dair Bir İnceleme" *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019, s. 741.
[5] Faruk Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994, s. 37.

Fütürist ressam Umberto Boccioni'nin "Ruh Durumları: Uğurlamalar" (Görsel 3) resmi, sanatçının kendi dönemindeki an'ını gösteren örneğidir. Sanatçı bir tren istasyonu içinde ve birbiri ile vedalaşan insanları, istasyondan ayrılırken ya da evlerine dönerken dramatik anlarıyla resmetmiştir.[6]



Görsel 3: Umberto Boccioni, Ruh Durumları: Uğurlamalar, tuval üzerine yağlı boya, 70.5 cm x 96.2 cm, 1911, Modern Art Müzesi, New York.

İşpiroğlu'na göre:

"l910'da toplanan Fütüristler grubu l914'de dağılmaktadır. Birbirini takip eden ya da karşılaşan gruplara kapalı kutu benzetimi yapılması yerine sanatçıların akımdan akıma değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Bu nedenle bu dönemin sanatçılarını tek bir akımla bağdaştırmak doğru olmayabilir. Picasso'nun Ekspresyonist, Kübist, Neorealist, Sürrealist dönemleri olmuştur. Bunu sanatçıların birçoğu için söyleyebiliriz. Sanat dünyasındaki bu hareketlilik ve dönem dönem değişimler, gelişimler sanatçıların kendilerine çeşitli yönlerde yollar aradığını göstermektedir."[7]

[6] Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 88.
[7] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul 1979, s. 24.

Fütüristlerin 1910'da yayınladıkları manifestoda, çağdaş yaşamın getirdiği tüm yenilikleri ve bilim alanında görülen bulguları kucaklamak istediklerini biliyoruz. Bu manifestoda modern ve devinen dünya, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanmaktadır. Bu akım için devinim ve hız dünyanın etiketleri olarak gösterilmektedir. Devinim ve makineleşen dünyada doğadaki ölçüler büyük boyutlar kazanmıştır.

"Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yeni dünyanın verilemeyeceğine işaret ediliyor ve hız yaşantılarını anlatabilecek yeni bir biçim-dilinin uygulanması isteniyordu."[8]

Bu bağlamda bakıldığı zaman mağara resimlerinde gözlemlediğimiz gibi etrafta koşan aslanların devinimi, Fütürist resimlerde teknolojinin ilerlemesiyle makine ve hızın devinimi kendi dönemlerinin an'ını yansıtmaktadır. Aslında iki dönemde de sanatçının yaşadığı ve eserinde yansıttığı zaman aralığı anlara eş değerdir ancak o an'a sığdırılan deneyimler, ortaya çıkan imgeler birbirinden hayli uzaktır. Anların resim aracılığı ile yansıtılması fotografik görüntülerden sonra daha farklı şekillerde ele alınmıştır.

2. FELSEFEDE AN KAVRAMI

Fizikte an kavramı zamanın içinden çıkarılamayan bir parçadır. Uzayın zaman bakımından eş değer noktası olarak görülmektedir.[9]

Aristoteles'e göre:

"Zaman, önce ve sonraya göre hareketin katsayısıdır."[10]

Aristoteles için zaman hareketle, hareket de zamanla bir bütündür. Zaman bir süreklilik içindedir ve zamanın önce ve sonrasından bahsedilmektedir. Önce ve sonra

[8] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.,* s. 42 - 43.
[9] Çağrı Saray, "An Kavramı Bağlamında Çağrı Saray'ın Desenleri" *International Social Sciences Studies Journal*, Cilt: 6, Sayı: 63, 2020, s. 1.
[10] Aristoteles, *Fizik,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 30.

olarak kastedilen iki an içerisinde olup bitenlerdir. Bu yüzden hareket halinde olan her şey Aristoteles'e göre zamana eş değerdir.[11] Buna bağlı olarak bulunduğumuz dünya niteliksel ve niceliksel değişimin yanı sıra doğal olan her şeyiyle değişime uğramaktadır. Dahası iddiasına göre bu iki anlık zamanın arasında her zaman başka bir anlık zaman dilimi olabilmektedir. Bir başka değişle, Aristo zamanın sürekli olduğuna inanmaktadır. Onun düşüncesine göre zamanın bu yapıya sahip olmasının sebebi değişime sahip olmasıdır. Değişimin bu yapıya sahip olma sebebi büyüklüğün bu yapıya sahip olmasıdır. Örneğin bir doğru üzerindeki iki nokta arasında her zaman bir başka nokta olabilir, bu durumda açıklamanın yönü büyüklükten değişime, değişimden zamana doğrudur. Aristo, zamanda aynı çizgi üzerinde geçici olmayan bir öncesi ve sonrası açıklaması önermektedir. Ona göre zamandaki önce ve sonra, değişimdeki önce ve sonraya bağımlıdır. Dolayısıyla mekanın öncesi ve sonrasıyla bağıntılıdır.

Augustinus'un zaman problemi şu şekildedir:

"Peki o halde zaman ne? Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum. Buna rağmen bildiğimden eminim diyeceğim bir şey varsa o da şudur; hiçbir şey geçip gitmemiş olsa geçmiş zaman olmaz…" [12]

Augustinus'a göre zaman, geçmiş ve gelecekten ibaret değildir. Ona göre zamanın ne olduğu sorusuna karşılık cevap "hal" dir. Hal ise an kavramına karşılıktır. An kavramı zamanın geçmiş ve geleceğine ait bölünmez bir parçasıdır. Augustisnus şimdiki zamanı, görülen ya da algılanan olarak adlandırırken geçmişi, hafıza ya da bellek olarak adlandırır.

Modern dönemde uzay, zaman ilişkisi ve doğa tasviri bağlamında Kant ile beraber yeni bir doruk noktasına ulaşmıştır. Kant için zaman idealdir. Zaman bize verilen nesne ya da nesnelerin bir özelliği değil, tüm nesnelere empoze ettiğimiz ideal bir

[11] Cenker Oktav, Osman Caner Taslaman, "Felsefe Tarihinde Zaman Düşünceleri" *Kader Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 3, 2017, s. 721.
[12] Augustinus, *İtiraflar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s. 374.

biçimdir. Zamanın bu idealliği, mekanın idealliğiyle birleşmektedir. Kant'ın deneyüstü idealizmi yani şeyleri kendi başına değil, yalnızca görünüşleri ile bilip deneyimlediğimiz teorisi ile temelini oluşturmaktadır. Duyumlarımızın bir biçimi olarak zaman, nesneleri algılamak, sezmek, deneyimlemek için gerekli bir koşuldur. Dolayısıyla zaman, a posteriori deneyimden türetilen bir şey olarak değil, a priori deneyim olasılığının temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle, tüm deneyimlenen nesnelerinin zorunlu olarak zamansal bir konumu ve zamansal özellikleri vardır.[13] Zaman, tüm zamansal anları toplayarak, bütün zamanı elde edecek şekilde anların toplamı değildir. Yani zaman, anlarından öncedir. Düşünür için zaman anların toplamı değildir, geçici anları toplayarak tüm zaman anlaşılmaz hale gelmektedir. Zaman, içinde geçmiş, şu an, geleceği (ve bunların bütün parçaları saniyeler saatler veya yıllar) (bunlar zamanın sınırlamalarıdır) kapsayan tek bir sürekliliktir. Bu yüzden zaman anlarda önceliklidir.[14] Zihinsel temsillerimiz uzayda belirmez, çünkü uzay dış nesnelerin biçimidir ve zihinsel temsiller iç nesnelerdir. Onlar sadece zamanda var olmaktadır. Bu nedenle, bedensel varlığımızdan soyutlanmaktadır. Yalnızca düşünen varlıklar olarak varlığımıza odaklanırsak, yalnızca zamanda var oluruz. Yani Kant, iç duyunun nesnesi olarak tanımladığı ruhu, öz yansıtmamızda veya içsel algımızda zamansal bir nesne olarak göründüğünü savunmaktadır.[15]

Uzay zamandan farklı, zihinsel olarak ifade edilen benzer bir "içsel zaman bilinci" tanımı Husserl tarafından ortaya atılmıştır. Bilinç denilen şey zamanla birlikte, bir bütün olarak ele alınmıştır. Husserl'e göre bilinç ve zaman, birbirlerine muhtaç olarak ve başka hiçbir şeye muhtaç olmayarak var olmaktadır. Bu bağlamda Husserl "içsel zaman bilinci" kavramını ortaya atmıştır. Benzer bir şekilde Heidegger de varoluş düşüncesine dayalı olarak varlığı zamanla birlikte bir bütün olarak ele almıştır. Heidegger'in zaman kavramı da saat ya da takvimle sınırlı olmayıp, her an yaşanabilen bir zamansallıktır. Onun için zamansallık insan varoluşunun anlamında gizlidir. Günlük Almanca dilinde "Dasein" kelimesi yaşam veya varoluş anlamına gelmektedir. İsim, diğer Alman filozoflar tarafından herhangi bir varlığın, varlığını belirtmek için

[13] Allen W. Wood, *Kant*, Çev.: Aliye Kovanlıkaya, Dost Kitapevi, Ankara 2009, s. 53.
[14] William Lane Craig, "Evrene İlişkin Kelâmi Argüman ve Kant'ın Birinci Antinomisindeki Tezi" *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 10, 2010, s. 119-137.
[15] Philip Turetzky, *Time,* Published by Routledge, New York 2000, s. 87.

kullanılmaktadır. Ancak Heidegger, kelimeyi "Da" ve "Sein" bileşenlerine ayırır ve insan kimdir sorusuna verdiği cevapla bağlantılı olarak kelimeye özel bir anlam katmaktadır. Heidegger'in Dasein'a ilişkin temel analizi, Dasein ve varlığının ilksel anlamı olarak zamansallığa işaret etmektedir. Dasein özünde zamansaldır. Dasein ve varlığının tanımlandığı zamansal karakteri varoluş, fırlatılmışlık ve düşmüşlük olmak üzere üçlü ontolojik yapıdan türetilmiştir. Varoluş, Dasein'ın varlık için potansiyel olduğu anlamına gelmektedir. Bu bağlamda dönemin tüm düşünürleri için uzay zaman anlayışından uzaklaşıldığı ve zaman bilinçten bilince, varlıktan varlığa veya başka bir vasıtayla, mantığa göre değişkenliği olan felsefi düşüncelerin olduğunu söylemek mümkündür.

Bergson için yaşam ve süre ayrılmaz parçalardır. Süre geçmişi ve geleceği ardışık şekilde içinde bir bütün olarak kapsamaktadır. Yine Bergson için süre kendini bellek sayesinde ortaya koymaktadır. Çünkü bellek geçmişin içinde yaşamaktadır.

"Bergson'un bellek kuramına göre, anımsanan şeyler bellekte yaşar, geçmiş ve şimdi bilincin birliği içinde karışmışlardır. Şimdi ise, devinmekte olan ya da devinecek olana karşı olarak duran devinendir. Şimdi eylemi şimdide olandır, geçmişte ya da gelecekte değil."[16]

Bergson için her varlık evrensel bir zaman kuramına aittir. Varlıkların içinde bulunduğu anlar düşünceleri ile ilişkilidir. Düşünceler eş zamana dayalı olarak an'ın farkına varır.

"Normal şartlarda birbirinden uzakta olan bu düşünceler her kesiştiğinde, kendilerinden çıkar ve bir anlığına, hem bilinçleri hem de onların aralarındaki ilişkiyi kapsayan daha geniş bir temsil içinde erirler: Eş zamanlılık işte buna dayanır"[17]

McTaggart için zaman ve içindeki olaylar hakkında düşünmenin iki yolu vardır; biri A serisini, diğeri B serisini içermektedir. A serisinde, olaylar ya da zaman, şimdiki

[16] Çağrı Saray, *a.g.m.*, s. 2.
[17] Maurice Halbwachs, *Kolektif Bellek*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 114 - 115.

zamandan, “şimdi”den “daha önce” “eş zamanlı” ya da “daha sonra” olma ilişkilerine göre zamanda yer almaktadır. Gelecek şimdiden sonra, geçmiş de şimdiden önce olduğu için, olaylar şimdiki zamana göre, yani zamanlarına göre düzenlenmektedir. Bir zaman, şimdiki zamana, “şimdiye” göre konumu ve mesafesi tarafından tanımlanan zaman serisindeki bir konumdur. Örneğin, "yarın" zamanı belirtir çünkü bugünden bir gün sonradır. “Şu an” böylece hareket etmiş olur. B serisinde olaylar, “birinden önce olma” “eş zamanlı olma” ve “daha sonra olma” ilişkilerine göre zaman içinde konumlandırılmaktadır. Uygulamada (ilke olarak bu gerekli olmasa da) kişi bir olay seçer ve diğer olayları zamansal uzaklıklarına ve sabit bir olayla olan ilişkilerine göre düzenler.

“Zamanı kipsiz ve statik bir yapıda gören bu seri için kullandığımız kipler dilin bir ürünü, hissettiğimiz zamanın akma özelliği ise psikolojimizin bir ürünü olup gerçeklik ile ilişkileri yoktur.”[18]

Felsefe içerisinde an kavramının zaman ile ilişkilendirildiğinden bahsetmiştik. Bunun sonucunda zaman ve an kavramları bilimsel verilere bağlıdır. Antik Yunan’dan bu zamana kadar düşünürler içerisinde ele alış biçimleri değişkenlik göstermektedir. Kimisi için an’ın oluşması tıpkı resim sanatında olduğu gibi katmanlar halinde harekete ihtiyaç duyarken kimisi için an’ın içinde olan varlık ve bilinci zamana eş değerdir. Yaşanan anların toplamı bellekte birikir, özü ortaya çıkartır. Düşünürlerden yola çıkarak an’ı bilmeden önce geçmişi, geleceği ve şimdiyi anlamak gerekir. An zamanın nasıl bir bölünmez parçasıysa an da varlığa ihtiyaç duyabilmektedir.

2.1. Zamana Bağlı Oluşan An ve İmgeler

İmge, çeşitli tanımlamaları olan bir kavramdır. Gözümüz ile bulunduğumuz andan aldığımız veriler, sezgi ya da zeka ile bilincimiz tarafından sıralı düşüncelere uğratmaktadır. Bunun sonucunda veriler bize bir görüntü vermektedir. Oluşan imgeler, yaşadığımız anlar üzerinde gözlemlerimiz ve deneyimlerimize bağlı bilincimizdir.

[18] Cenker Oktav, Osman Caner Taslaman, *a.g.m.*, s. 725.

"Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası."[19]

"İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir. Bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder."[20]

Yaşanan anlar üzerinde toplanan imgeler ardışık zamana bağlıdır. Fakat an, ardışık zamandan farklı olarak tek başına bırakılmış halidir. Sartre'nin de bahsettiği gibi zihin, üretilen imgeleri zaman içerisinde birer birer toplamaktadır.[21] Zihnimizde toplanan imgeler bir sanatçının yaratım sürecinde belirgin hale gelmektedir. Zihnimizde toplanan anlar aslında bir nevi fotografik imge yönünü vurgulamaktadır. Fotografik görüntü her ne kadar birebir aynısını kopyalasa da görme deneyimimiz zihnimizde çevresel faktörlere ve sezgilerimize göre şekillenebilmektedir. Bergson, burada değişimin içimizde sürekli ve kesintisiz olarak mevcut olduğunu söyleyerek, dolayısıyla "öz" adı verilen şeyin sürekli olarak değiştiğine işaret etmiştir.[22]

İnsanın zamana bağlı yaşadığı anların değişimlere uğraması zihninde oluşturduğu imgelere de yansıyabilir. Sartre zaman içindeki imgelerin değişime uğrayabilen kaydını gördüğü bir kağıt örneği üzerinden açıklamaktadır. Masanın üzerinde duran kağıda doğruca bakmaktadır fakat kağıttan gözlerini çevirdiği an artık kağıt orada yoktur. Kağıt orada değildir ama kağıda bakmasa bile kağıdın varlığını bilir. Peki, kağıda bakmasa bile o aynı kağıt mıdır? Hem evet, hem hayır.[23] İmge değişir, öz değişir, insan şekillenir.

Söz konusu oluşan anların zamana bağlı ardışık görüntüleri aynı zamanda bir muğlaklık yaratmaktadır. Gözle algılanan muğlaklık, hareketin yaratmış olduğu akışın bir

---

[19] *Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü,* Türk Dil Kurumu, 2006, s. 206.
[20] Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005, s. 173.
[21] Jean Paul Sartre, *İmgelem*, İthaki Yayınları, İstanbul 2009, s. 52.
[22] Henri Bergson, *Creative Mind, An Introduction To Metaphysics*, Carol Publishing, New York 1992, s. 146.
[23] Jean Paul Sartre, *a.g.e.*, s. 52.

sonucudur. Akış kavramı ise zamansal bir harekettir.[24] Sütçü, Bergson'un perspektifinden hareketle bu durumu farklı bir şekilde ifade etmiştir. Zaman kavramını ele alırken, "süre" kavramının özünde sonsuz bir akış olduğunu iddia etmiş ve gerçek olanın kesik kesik algılanan anlık fotoğraflar değil, tam da sonsuz akış ve değişimin kendisi olduğunu vurgulamıştır. Bu nedenle, Sütçü'nün perspektifi, zamanın sadece bir arka plan ya da çerçeve olmadığını, aynı zamanda hayatın temel öğesi olduğunu ortaya koymaktadır.[25]

Zamana ait akışın bölünemez olduğu aşikârdır. Doğal gerçekliğin akmakta olan yapısını parçalara ayırarak yüzeye çıkarmak, "an"ın özüne inmeye olanak sağlayabilir. Bu sayede gerçekliğin tam anlamıyla anlaşılabilmesi mümkün olabilir.

Sartre buna bağlı:

"Bu ufalanışın zamansal atom diyebileceğimiz birimi an olacaktır ve an, kendi formu içinde öncelik ya da sonralık taşımaksızın, belirli bazı anlardan önce ve daha başka anlardan da sonra gelecektir. An bölünemez olan ve zamana bağlı olmayandır, çünkü zamansallık ardışıklıktır; ama dünya sonsuz bir anlar tozanı halinde çöker …"[26] der.

Zaman denilen kavram, ardışık ve akıp giden bir süreç olsa da, zamana tek bir an ile yaklaşmak mümkündür. Örnek verecek olursak, zaman içinden tek bir fotoğraf karesi tek bir an'ı ortaya çıkarmaktadır. Deleuze, dış dünyaya özgü zamanın "homojen zaman" olduğunu ve eşit aralıklarla bölünebildiğini ifade etmiştir. Bu sebeple zamandaki her "an" düz bir çizgi üzerinde homojen noktalara indirgenebilir ve zaman, birbirinden bağımsız noktaların bir araya gelmesiyle oluşan bir kavram olarak adlandırılabilir.[27]

Anton Giulio Bragaglia'nın "Change of Position" (Görsel 4) ve "Selamlama" (Görsel 5) adlı fotoğraflarında akan figürler bize zamanın geçip gitmekte olduğunu

[24] Şemsi Altaş, "Görüntüdeki O 'An'" *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 26, 2020, s. 175.
[25] Özcan Yılmaz Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul 2005, s. 26.
[26] Jean Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yayınları, İstanbul 2011, s. 201.
[27] Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 26.

göstermektedir. Örneği verilen iki fotoğraftan yola çıkılarak akıp giden an ne zaman başlayıp, ne zaman sona ermektedir? Bu sorunu Henri Bergson da aynı şekilde sormuş ve şu şekilde cevaplamıştır:



Görsel 4: Anton Giulio Bragaglia, Change of Position, Jelatin Gümüş Baskı, 12,8 x 17,9 cm, 1911, Gilman Koleksiyonu.

"Şimdiki an'ı düşündüğümde ideal olarak belirlediğim matematik noktanın ötesinde midir, berisinde midir? Hem ötesinde hem berisinde olduğu çok açıktır ve benim 'şimdiki zamanım' diye adlandıracağım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişimi ihlal eder, çünkü 'konuştuğum an, daha konuşurken benden uzaklaşmıştır'; sonra da geleceğimi ihlal eder, çünkü bu an geleceğe yöneliktir ..."[28]

Bu bakış açısıyla, Anton Giulio Bragaglia'nın "Change of Position" (Görsel 4) ve "Selamlama" (Görsel 5) adlı fotoğrafları, geçmiş ve gelecek arasında kalmış olan bir "şimdiki zaman" imgesini yansıtmaktadır. Bahsedilen "şimdiki zaman" görüntüsü nedir?

[28] Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, Dost Kitapevi, Ankara 2015, s. 103 - 104.



Görsel 5: Anton Giulio Bragaglia, Selamlama, Jelatin Gümüş Baskı, 8.3 x 11.2cm, 1911, Giovanni Lista'nın koleksiyon.

"Şimdiki zamanım, özü gereği, duyusal-devimseldir. Algının akışkan bir kütlede gerçekleştirdiği bir 'kesittir'. Bu kesit 'maddi dünya'nın ta kendisidir. Geçmişimden kopuk, kesinlikle belirlenmiş bir şeydir."[29]

Bu nedenle fotoğraf, gösterdiği imgeyle hala canlı bir şekilde ilerleyen ve şu an'ın zamanına ait olduğunu gösteren bir akışa sahiptir. Çünkü bulunduğu ortamda zaman hala geçmekte ve kendi an'ını oluşturmaktadır. Zaman içinde çekip kopardığımız anlar bellekte imgeleri ile yer edinmektedir. Bellek adeta zamana bağlı oluşan an ve imgelerin makinesi gibidir.

[29] Jean Paul Sartre, *a.g.e.*, s. 54.

3. FOTOĞRAFTA KATMANLI ANLAR ÜZERİNE

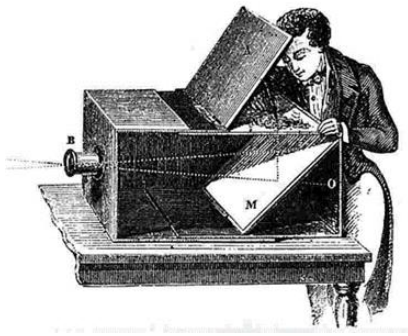
3.1. Fotoğrafın İcadı

Camera obscura, Latince'de "karanlık oda" veya “karanlık kutu” anlamına gelmektedir. Tarihi en az 1000 yıl öncesine dayanan bir optik alettir. Fotoğraf makinesinin temelleri bu alet ile atılmıştır.[30]

Camera Obscura'nın çalışma prensibi şu şekildedir; Bir odaya veya kapalı bir kutuya giren ışık, küçük bir delikten geçerek odaya düşmektedir. Delikten geçen ışık huzmeleri, deliğin tam karşısında bulunan bir yüzeye (genellikle oda duvarına veya bir ekrana) geçmektedir. Işık huzmeleri, düşen ışığın yolu üzerindeki nesnelerin şekillerini ve renklerini taşımaktadır. Bu süreçte, ışığın geçtiği delik, çevredeki nesnelerden gelen ışık huzmelerini kısıtlamaktadır. Bu nedenle, yalnızca deliğin karşısındaki objelerden gelen ışık huzmeleri odadaki yüzeye düşer ve bu yüzeye ters çevrilmiş bir görüntü oluşturur. Bu oluşan görüntü, objelerin şekil ve renklerini yansıtmaktadır. Camera Obscura, özellikle 16. yüzyılda ressamlar tarafından kullanılmıştır. Ressamlar, bu optik cihazı, nesnelerin doğru oranlarını ve perspektiflerini elde etmek için çizimlerine yardımcı olmak için kullanmışlardır (Görsel 6).

“*Bu karanlık kutunun geçmişi 10. yüzyıla ait Arap yazmalarına kadar geri gider.*”[31]

[30] Derya Şahin, *Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar Ve Görsel Çözümlemeler,* (Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi) Ankara 2012, s. 3.
[31]Derya Şahin, *a.g.e.,* s. 3.
Gös. yer.



Görsel 6: Camera obscura'nın görünümü.

"17. ve 18. yüzyılda ressamlar özellikle manzara ve mimari resimlerde, düzgün bir perspektif ve doğru orantıyı elde edebilmek için yaptıkları çizimlerde bu yöntemi sık sık kullandılar ve daha sonra tekniği daha da geliştirerek deliğe bir mercek yerleştirilip, daha net görüntü ve daha fazla ışık elde etmeyi başardılar."[32]

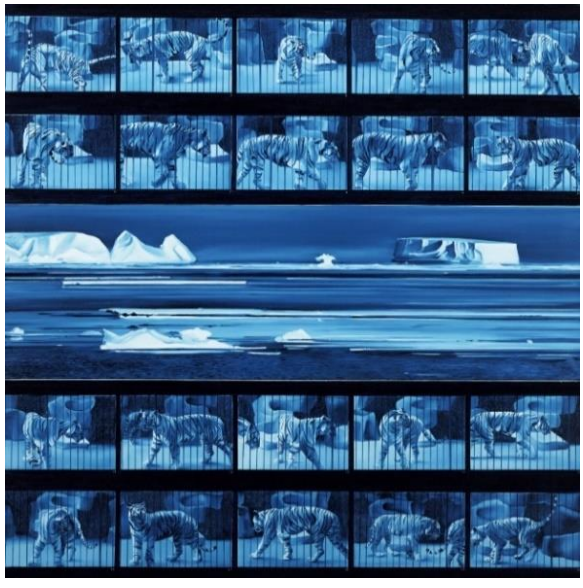
Fotoğraf, özellikle son iki yüzyıldır, birçok farklı amaca hizmet etmektedir. En temel amacı, bir an'ı ya da görüntüyü ölümsüzleştirmek ve hatırlamak içindir. Bunun yanı sıra fotoğraf, belgeleme, tanıtım, reklam, sanat ve araştırma gibi alanlarda da yaygın olarak kullanılmaktadır. Örneğin, tarihi olayların kaydedilmesi, bilimsel keşiflerin belgelenmesi, doğal afetlerin sonuçlarının gösterilmesi ve suçun delillendirilmesi gibi alanlarda fotoğrafın kullanımı yaygındır.

İnsanlar kısa sürede, gerçeğin doğrudan aktardığı fotoğraflara baktıkça farklı arayışlara girmişlerdir. Sanat eleştirmenleri, fotoğrafları teknik açıdan sadece işlevsel olarak nitelendirerek resimden uzaklaştıklarını savunmuşlardır. Ancak camera obscura'nın yansıttığı görüntülerden esinlenerek yapılan tablolarda fırça darbeleri, el izleri, renkler, boyalar gibi çeşitli materyaller ve unsurlar yer almaktadır. Bu unsurların ve çeşitli materyallerin seçiminde sanatçının kararları belirleyici olup resim yapanın kişisel tarzı görünür hale gelmektedir. Böylece resim sanatı, yaratıcı süreç içinde belleğin ve özün ortaya konulduğu bir sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Fakat o zaman için

[32] Derya Şahin, *a.g.e.*, s. 3.
Gös. yer.

fotoğraf makinesi, fotoğrafı sadece çekmekte ve teknolojisi sayesinde bu görüntüyü sabitlemektedir.[33]

1820'lerde fotoğrafın icadı resim sanatının sonunu getireceğine dair bir düşünce ortaya koymuştur. Fransız ressam Paul Delaroche'un; *"Bugünden itibaren resim ölmüştür!"*[34] sözündeki süregelen tartışma geleneksel sanatlar için bir endişe unsuru oluşturmaktadır. Fotoğraf, resmi tamamen öldürmemiştir. Aksine yeni tekniklere yol açmış ve fotoğraf ile resim arasında türlü bağlar kurmuştur. Günümüzde bile bu düşünceyi en iyi Jacques Monory doğrular niteliktedir. Monoroy, 1924 doğumlu Fransız bir ressamdır. Sanatçı çalışmalarında fotoğraf ve sinemadan büyük ölçüde etkilenmiştir hatta kendisi aynı zamanda bir film yapımcısıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası eleştirel dili olan resimleri medya, politika ve sinema içermektedir.[35] Neredeyse tüm resimlerinde kendine özgü bir monokrom mavisi kullanmaktadır. Sanatçının "Dreamtiger n°4" (Görsel 7) kompozisyonu sinema ekranının genişletilmiş biçimini ve birbirini izleyen görüntülerle bir kontakt levhayı betimlemiştir.



Görsel 7: Jacques Monory, Dreamtiger n°4, tuval üzerine yağlı boya, 195 x 200 cm, 1972.

[33] Nazif Topçuoğlu, *Aynalar,* "Aynalar, Pencereler ve Gökte Uçan Cisimler" *Arredamento Dekorasyon Dergisi,* Sayı: 2, 1992, s. 123.
[34] Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 11.
[35] Philippe Piguet, *Jacques Monory: Painter of Blue Series*, L 'œil Dergisi, 2015. https://richardtaittinger.com/2018/01/jacques-monory-painter-of-blue-series/ , (23.02.2022).

"Fotoğraf, resmi tamamen öldürmemiştir ancak ilk işlevi görünüşü olduğu gibi (modernizmden önce) aktarmak olan portre, "Rönesans sanatının en üstün başarı alanı ve akademik ölçütlerin doruğu olan" tarihsel resim ve janr gibi resim türlerinin öneminin azalmasına yol açmıştır. Fotoğrafın bu dönüştürücü etkisinin altında esas olarak, hızla hareketli imgeye ulaşacak olan teknik ilerlemesi yer alır."[36]

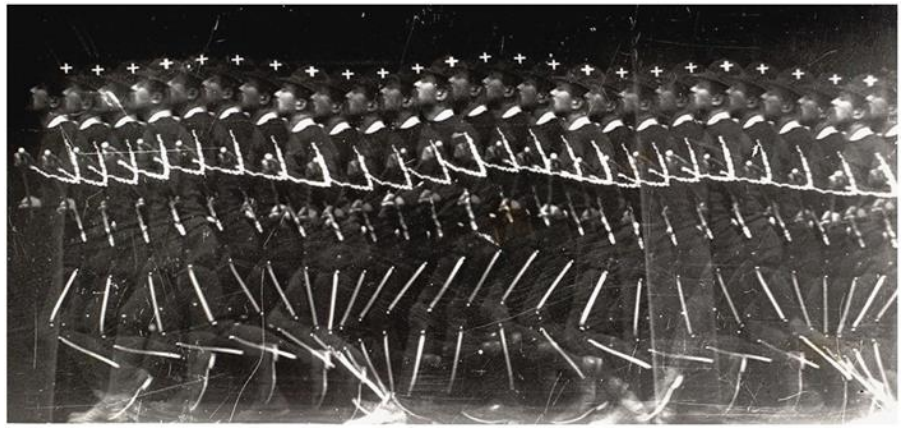
Bunun yanında uzun pozlama veya seri çekim modları gibi fotoğraf teknikleri, resim sanatını etkilemiştir. Özellikle hareketi yakalamak veya hareketli bir nesneyi dondurmak için kullanılan bu teknikler, ressamlara hareketi daha farklı bir şekilde yakalamak için yeni olanaklar sunmuştur. Örneğin, Fütürizm gibi sanat akımları, hareketi yansıtmak için bu teknikleri kullanmıştır. Ayrıca, bu tekniklerin kullanımı, resimde anlatıyı ve zamanı farklı bir şekilde ele almaya da yardımcı olmuştur.

3.2. Krono-fotoğraf

Krono-fotoğraf, harekete sahip nesnenin; birbirini izleyen, hareket aşamalarını kaydeden ve sergilemek amacıyla çekilen bir dizi fotografik görüntüleridir.

Kronofotografi terimi, Fransız fizyolog Étienne-Jules Marey tarafından, ölçümlerin ve hareketin incelenmesinin elde edilebileceği hareket fotoğraflarını tanımlamak için icat edilmiştir (Görsel 8). Yunanca "chronos" yani zaman kelimesinden türetilmiş ve fotoğrafla birleştirilmiştir. Marey'nin kronofotoğraf alanındaki öncü çalışmasının, doğrudan sinematografinin gelişimine öncülük ettiği görülebilmektedir.[37]

[36] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 11.
[37] https://en.wikipedia.org/wiki/Chronophotography , (23.02.2022).



Görsel 8: Étienne-Jules Marey, Koşan Aslan Terbiyecisi, Kronofotoğrafik Kaydı, 1886.

Olağan görüntüdeki hareketi yakalayarak zaman dilimlerine bölmek Etienne Jules Marey'in sıklıkla kullandığı bir yöntemdi. Marey'in yaşambilim demek olan fizyoloji alanındaki araştırmalarını mekanik ve dinamikle uyumlu yürütmüştür; böylece gözümüz ile yakalayamadığımız hareketleri bu şekilde saptayabilmiştir. İlk icat etmiş olduğu aygıtın bir nabız ölçer olması yanı sıra krono-fotoğraf sayesinde bedenin adeta bir makine gibi olmasını vurgulamıştır.[38] Vücut hareketliliğinin görsel bir dil kazanmasıyla fizik alanına yarayacak yasalar geliştirilebilir ve katkı sağlanabilir hale gelmiştir.

"Hatta Marey'in fotoğraflarında modeli olarak çalışan asistanı Demeny, bu çalışmaların sonuçlarını daha sonra insanda entropinin engellenmesi ile ilgili olarak savaş durumlarında askerler üzerinde denemeler yaparak test etmiştir."[39]

Krono-fotoğraf sadece bilim alanında değil felsefe alanında da bir takım yeni düşünceleri yanında getirmiştir. 19. yy. için toplumdaki gelişmeler ve insanın makineye benzetilmesiyle birlikte hızlı üretim çağı bir yandan devam etmektedir. Bu bağlamda insan kendine yabancılaşmaktadır. Bergson böyle bir ortamda bulunurken varlık ve zamana ilişkin düşüncelerini ortaya dökmektedir. Rainbach tarafından gözlemlenen

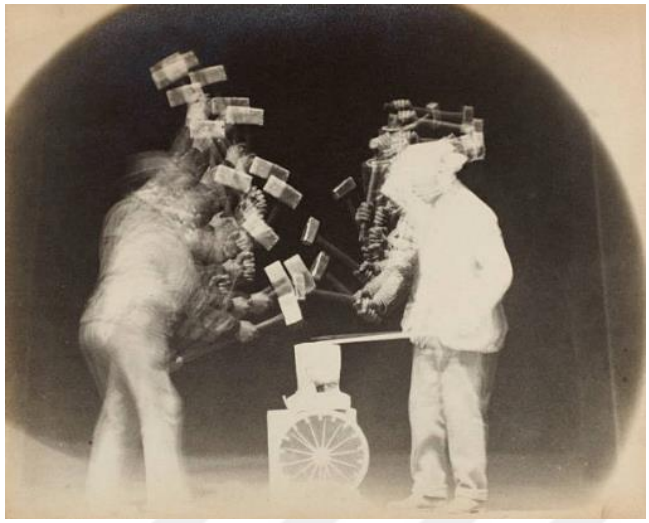
[38] Tim Cresswell, *'Capturing Mobility: Mobilityand Meaning in the Photography of Eadweard Muybridge and Etienne-Jules Marey' On the Move*, Published by Routledge, New York 2006, s. 58.
[39] Handan Dayı, *Marey ve Bergson Bağlamında Zaman ve Gerçeklik Algısı*, Uluslararası Sanat/Tasarım ve Estetik Kuramları Sempozyumu, 2011, s. 4.

Bergson'un zaman ve an üzerine olan düşünceleri, Marey'in krono-fotoğrafları üzerinden ortaya döküldüğü söylenebilir. Bergson'un Madde ve Bellek kitabındaki zaman tanımı Marey'in koşan insanlarıyla paralellik göstermektedir.[40]

"Şimdi benim bilincimi ve onunla birlikte hayatın gereklerini onarın: çok uzaktan uzağa, ve her seferinde şeylerin içsel tarihinin devasa dönemlerini aşarak neredeyse anlık görünümler elde edilir. Bu görünümler bu kez renklidir. İyice belirginleşmiş renkleri, sonsuz sayıdaki temel tekrar ve değişimleri özet hale getirirler. Böylece bir koşucunun binlerce ardışık posizyonu, gözümüzün algıladığı, sanatın kopya ettiği ve herkes için, koşan bir insan imgesi haline gelen tek bir sembolik tavırda büzüşür. Bu tavra indirgenir. Zaman zaman çevremize yönelttiğimiz bakışımız, demek ki, ancak çok sayıda tekrar ve içsel evrim etkisi kavrar. Bunlar da süreksiz etkilerdir. Bunların sürekliliğini, uzam içindeki nesnelere atfettiğimiz nispi hareketlerle yeniden oluştururuz. Değişim her yerdedir."[41]

Fremont ve Marey tarafından çekilen "Chronophotograph" (Görsel 9) adlı fotoğrafta, hareket halinde ve akışkan biçimde figürler görünmektedir. Fotoğraftaki görülen iki figür, tek bir fotoğraf düzlemi içinde hareket eden pozisyonlarıyla çekilmiştir. Figürlerin akışkan görüntüsü, zamanın ardışık sıralarıyla birleştirilerek oluşturulmuştur. Bu nedenle, zaman belli bir sırayla hareket ederken, an zamandan bağımsızdır ve öncesini veya sonrasını içermemektedir. An'ın uzunluğu, pozlama süresi ile belirlenip zamansal yavaşlama veya uzama söz konusu içermemektedir.

[40] Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity,* University of California Press, California 1992, s. 110.
[41] Henri Bergson, *a.g.e.,* s. 154.



Görsel 9: Etienne-Jules Marey, Charles Fremont, Chronophotograph, cam negatifinden jelatin gümüş baskı, 16.3 x 20.2 cm, 1894, Jedermann Koleksiyonu.

John Berger'in dediği gibi:

"Buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir. Yine de aynı süreksizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sona okuyabilmemize ve eş zamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır."[42]

Bu durum, bizi bir dizi an'ın gözlemleyicisi haline getirmektedir. Çünkü hızlı bir şekilde devinen an zamanın bölünmez bir parçası haline gelmektedir.

Bu bağlamda tıpkı Hart Crane'nın dediği gibi:

"Her şeyin kökünde hız vardır; saliselik bir görüntü (fotoğraf makinesiyle) öyle kesin bir şekilde yakalanır ki, fotoğraftaki hareket sonsuza değin kalıcılaşır ve o an ebedileşir."[43]

[42] John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 115.
[43] Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 79.

1886 ve 1894 yıllarında kaydedilmiş bir seri görüntü yani Kronofotoğraf, hareketleri dondurarak bilim insanlarının çalışmalarına yardımcı olmak amacıyla üretilmiştir. Kronofotografi, Fütüristlerin bu yenilikçi ve teknolojik yaklaşımlarına ilham kaynağı olmuştur. Özellikle, Fütürist sanatçılar, hareket ve zamanın görselleştirilmesi konusunda ilgilenmişlerdir ve kronofotografi, bu hedeflerine ulaşmalarına yardımcı olmuştur. Yüksek hızda görüntüleri kaydeden bu alet, hareketli görüntüler anlamında, Fütürist sanatçılar için yeni bir görsel dil oluşturmasına yardımcı olmuştur. Yüksek hızlı kameralar sayesinde kaydedilen hareketli görüntüler, günümüzde bilimsel araştırmalar, tıp, spor ve sinema sektöründeki özel efektler de dahil olmak üzere pek çok alanda kullanılmaktadır.

3.3. Fotodinamizm

Fotoğrafçı kardeşler Arturo Bragaglia ve Anton Giulio Bragaglia 1911'de, fotoğraf makinesinin yüksek enstantaneyle zamanın kısa bir an'ını durdurabilme ve düşük enstantaneyle zamanın akışkanlığını hareket halinde gösterebilme özelliğinden faydalandıkları "Fotodinamizm" yöntemiyle Fütürist fotoğraf denemeleri gerçekleştirmişlerdir (Görsel 10).



Görsel 10: Anton Giulio Bragaglia, Arturo Bragaglia, Sigara İçen-Kibrit-Sigara, Jelatin Gümüş Baskı, 11 x 10.4 cm, 1911, Thomas Walther Koleksiyonu.

Fütürizmin manifesto yayınlama geleneğine uyan fotoğrafçılar, 1911'de yayınladıkları "Fütürist Fotodinamizm"de kronofotoğraf ile Fütürist fotoğraf arasında kurulan benzerlik iddiasına karşı, kronofotoğrafı eleştiren dille Fütürist fotoğrafın temelde ne ile ilgilendiğini şöyle açıklamışlardır:

"Bizler kesinlikle sinematografinin ya da kronofotografinin amaçları ve karakteristikleriyle meşgul değiliz. Çoktan açılıp analiz edilmiş olan hareketin tam ve kesin yeniden kurulumu ile ilgilenmiyoruz. Biz hareketin sadece hala farkındalığımızda çarpan hatıraları, hissiyatı üreten kısmıyla alakalıyız."[44]

Bilim ve teknikten yana olan Fütüristler belki de bu yüzden Bragaglia kardeşlerden yana olmamıştır. 1 Ekim 1913'te, Fotodinamismo Futurista'nın yayınlanmasından dört ay sonra, Fütürist dergi Lacerba'da iki kardeşin romantik bir ideale kapıldığını yalnızca fotoğraf alanında gerçekleştirilen yeniliklerle ilgili olduklarından bahsetmiştir.[45] Fotoğraf deneylerini bağımsız olarak yürütmelerine rağmen, Bragaglia kardeşlerin bazı endişeleri vardır. Bu fotoğrafçılar, yalnızca on dokuzuncu yüzyıl sanatının Realist geleneklerini değil, aynı zamanda fotoğraftaki resimsel geleneği de aşmayı arzulamışlardır.[46]

Fütürist sanatçıların fotoğrafları akmakta olan bir enstantane durumudur. Bu enstantaneye ilişkin olarak Dixon, Fütürist sanatçıların, tam bir insan hareketinin hareketsiz başlangıç ve bitiş konumlarını net bir şekilde yakaladıklarından ancak aradaki hareketi bulanıklaştırmak için negatif alanı birkaç saniye pozlandırdıklarından bahsetmiştir. Böylece zamansal hareket, fotoğrafın alanı boyunca yakalanmış, izlenmiş ve bedenler sıvılaşmış gibi görünmüştür.[47]

---

[44] T. F. Marinetti, *Fütürist Manifestolar Kitabı*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2008, s. 18.
[45] Rachel Anne Barth, *Photographing the "Phantoms of the Living": The Fotodinamismo Futurista of Anton Giulio and Arturo Bragaglia, 1911-1913,* (University of Oregon, Department of the History of Art and Architecture, Master of Arts) Eugene 2013, s. 2.
[46] Laura Moure Cecchini, *Photodynamism and Vortography: The Futurist Anti-Portraits of Anton Giulio Bragaglia and Alvin Langdon Coburn*, Published by De Gruyter Volume 4, Berlin 2014, s. 1.
[47] S. Dixon, *Body, Space & Technology*. 2003, http://bit.do/ftEw4 , (22.02.2022).

1930'lar ayrıca fotoğraf teknolojisinin diğer Fütürist sanat formlarıyla, özellikle de mekanize uçuştan ilham alan dans, resim ve performansla birleştiğini görmüştür. Bu bağlamda, fotoğrafçı Filippo Masoero ve onun gibi bir çok fotoğraf sanatçısı, İtalyan şehirlerini bir uçağın kokpitinden fotoğraflayarak yeni mekan kavramları geliştirmişlerdir (Görsel 11).



Görsel 11: Filippo Masoero, San Pietro Üzerinden İniş, 24 x 31.5 cm, 1927-1937, Touring Club Italiano Arşivi, Milano.

1930'ların Fütürist fotoğraf sergileri, yalnızca uluslararası modernist akımların farkındalığını değil, aynı zamanda İtalyanlara özgü stratejileri de ortaya koyan avangard görüntüler sunmuştur. Fütürist fotoğraf teknikleri, çoklu negatiflerin katmanlaşmasını, perspektifi kısaltmayı ve fotomontajı içermektedir. 1930'ların sergileri Bragaglia'nın fotoğraflarını içeriyor olsa da, manifesto, yeni fotoğrafçıların görüntüleri üst üste bindirmelerini, Bragaglia'nın Fotodinamizminin ötesine geçen eş zamanlı bir zaman ve mekan temsili elde ettiğini öne sürmüştür. 1910 tarihli Fütürist Ressamların Teknik Manifestosu'ndan ilham alınan Fotodinamizmin metninde "fotoğrafı saflaştırmak, asilleştirmek ve gerçekten bir sanat mertebesine yükseltmek, fotoğrafta ilerleme için bir devrim gerçekleştirmek" şeklinde geçmektedir. Fütürist Fotodinamizm, hareketin ruhunu ve sentezini tercüme eden bir sembol, seyirciye saf dinamik duyguları hatırlatmak ve sonucunda modern yaşamın temel karakterini ifade etmektir. Kardeşler Fotodinamizm ile

izleyiciye, çağın insanını tek başına harekete geçirebilecek, bu modern yaşama özgü duyumların sentezine bırakmak isteyecektir.

4. ANALİTİK KÜBİZM, FÜTÜRİZM ve SONRASI

Fotoğrafın doğuşu ve gelişim sürecinden sonra katmanlı anların sunumuna dayanan ve resim sanatında ileriye dönük izler bırakan iki akım doğmuştur. Her iki akım da nesnelerin analitik bir şekilde incelenmesi, farklı perspektiflerden bakılması ve zamanın etkilerinin anlaşılması gibi felsefi düşünce süreçlerine dayanmaktadır. Ayrıca, modern dünyanın etkilerini ve teknolojinin rolünü de felsefi açıdan ele almaktadır. Bu akımlar teknik yönünden benzerlik taşırken fotoğrafın gelişim sürecinden izler taşımaktadır.

Analitik Kübizm, nesnelerin farklı açılardan zaman içinde değişen yönlerini betimleyerek, zamanın nesneler üzerindeki etkisini araştırır. Fütürizm ise hareket, hız ve teknoloji aracılığıyla geleceğe yönelmektedir. Zamanın geçişini, dönüşümünü ve değişimini vurgulamaktadır. Her iki akım da zamana duyarlı bir şekilde sanat eserlerini yaratırken, zamanın ve değişimin temel felsefi sorunsallarını ele almaktadır. Analitik Kübizm, Fütürizm ve sonrası gibi akımlar harekete ya da zamana odaklanması açısından bu araştırma yazısı için önem arz etmektedir.

4.1. Analitik Kübizm

Pablo Picasso, "Demoiselles d'Avignon" (Avignonlu Kızlar) resmi ile Kübizmin doğuşu başlamaktadır. Radikal bir iş olarak görülen bu resim Barselona'nın Calle Avinyo'da bulunan genelevinin görsel olarak tuvale yansımasıdır. Kübizm 1907 yılında Analitik Kübizm ve 1912 yılında Sentetik Kübizm olarak iki önemli döneme ayrılmaktadır. Analitik Kübizm'de nesneler parçalara ayrılırken; Sentetik Kübizm'de gazete kağıtları veya giysi parçaları gibi nesneler tuvale yapıştırılarak kolaj tekniği oluşturulmaktadır.

"Kübizm, 20. yüzyılın ilk yirmi yıllık diliminde, Picasso ve üslubu kısa sürede benimseyip kullanmaya başlayan Braque tarafından Paris'te geliştirildi. Her iki ressamda Fransız post-empresyonistlerinden Paul Cézanne'ın son derece albenili buldukları düz ve soyut geç dönem eserlerinden etkilenmişlerdi."[48]

Kübizmin 1907-1912 arasındaki dönemine Analitik (Çözümsel) Kübizm denmektedir. Bu dönemde sanatçıların amacı, nesneyi geleneksel perspektiften kurtarıp, yeni ve birden çok bir bakış açısıyla resmetmektir.[49] Picasso ve Braque biçimi bozulmuş, parçalanmış nesneleriyle saydam ama opak, sade ama kaba şeklinde yorumladıkları analitik yola dikkat çekmişlerdir. Picasso ve Braque, tek bir bakış açısını yeniden yaratmaya çalışmak yerine, nesnelere farklı bakış açılarından bakmışlardır ve bir dizi çatışan açıyı tek, düz bir görüntüde birleştirmeye çalışmışlardır. Sonuç olarak, çoklu bakış açıları ve kesişen düzlemler içeren parçalanmış görüntüler elde etmişlerdir. İlk Kübist tabloların çoğunda şişeleri bir açıdan, gitarları başka bir açıdan görebilmekteyiz.

"Picasso'nun resimlerinde vermek istediği, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmıştı." [50]

Bunu yaparken, derinlik yanılsaması yaratmak yerine tuvalin iki boyutlu düzlüğünü de vurgulamışlardır. Bu durum, Rönesans'tan bu yana temsile egemen olan doğrusal perspektif gibi araçları kullanmanın yerini sabit bir bakış açısından gerçek perspektif yanılsaması almasıdır. Bu bağlamda Avrupa geleneğinden devrimci bir kopuş işaret edilmektedir.

1907-1912 yılları arası Analitik Kübizm, Kübizmin ilk evresi olarak nitelendirilebilir. Analitik Kübizm'de Picasso ve Braque eserlerini çoğunlukla tek renkli

[48] Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, Çin 2014, s. 388 - 389.
[49] Derya Şahin, *a.g.e.*, s. 42.
[50] Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.*, s. 36.

kahvelere, grilere veya siyahlara yakın bir dizi örtüşen düzlem ve yönlere indirgemişlerdir.

Picasso ve Braque'ın bu dönemde yaptığı, perspektifi katmanlaştırmaktır. Bu iki sanatçı, Analitik Kübizm ile nesneleri katmanlaşmaya götürmüştür. Renkler daha da tek renkli hale dönüşüp, nesneler de farklı açılardan gösterilip katmanlı hale gelerek perspektif olağan halinden daha da sıkıştırılmıştır (Görsel 12). Braque ve Picasso ile ortaya atılan Analitik Kübizmin mantalitesi doğa resmini reddetmektir. Nesneleri mümkün olduğunca parçalara bölmektedirler. Farklı bakış açılarına bölünen nesnelerden bağımsız Analitik Kübizmde farklı bir yaklaşım olduğu iddia edilir. Bahsedilen farklı yaklaşım resimde kodlanmış anlamların gizliliğidir. Bu konuda Picasso'nun ilginç yaklaşımları vardır. Bu bağlamda Picasso cisimleri gördüğü gibi değil düşündüğü gibi resmettiğini söylemiştir.[51]



Görsel 12: Pablo Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, tuval üzerine yağlı boya, 100,4 cm x 72,4 cm, 1910, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

[51] *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Görsel Yayınları Ticaret Sanayi A.S., Cilt 4, İstanbul 1983, s. 655.

Braque'ın "Keman ve Palet" adlı eserinde, çeşitli bakış açılarından bakıldığı eş zamanlılıkla beraber tüm enstrümanın görünmesi amaçlanmıştır. Bu durumu Analitik Kübizm etkisi olarak görebilmekteyiz (Görsel 13).



Görsel 13: Georges Braque, Keman ve Palet, tuval üzerine yağlı boya, 91.7 x 42.8 cm, 1909, Solomon R. Guggenheim Müzesi.

Analitik Kübistlerden etkilenen Rivera, formun kırılmasını, çoklu perspektif noktalarının kullanılmasını ve resim düzleminin katmanlaştırılmasını benimsemiştir. Yine de bu resim tarzını ele alışı kendine özgüdür. Birçok erken Kübist resimden daha açık renkler ve daha büyük bir karakterize edilen ölçekler kullanmaktadır. Rivera'nın resimleri ayrıca çeşitli tekniklerle uygulanan yüksek dokulu yüzeylere sahiptir (Görsel 14).



Görsel 14: Diego Rivera, Portrait of Two Woman, tuval üzerine yağlı boya, 197.5 x 161.3 cm, 1914, Arkansas Sanat Merkezi.

Analitik Kübizm de alan ve hacim, resmin yüzeyinde rölyef etkisini verme eğilimindedir. Arka planlar resim düzlemine getirilir, ön plan ile keskin çizgilerle birleştirilir. Bu nedenle ışık ve gölgede modelleme, illüzyonizme başvurmadan hacim ve kütle hissi uyandıran hafif titreşimlerle değiştirilir.

4.2. Fütürist Resimler ve Sonrası

Fütürizm, İtalya'da 20 Şubat 1909'da, resim, heykel, müzik, şiir, edebiyat, tiyatro, mimarlık, fotoğraf ve sinema gibi birçok farklı disiplin içerisinde etkisini göstermiş olan avangart bir sanat akımıdır.[52] İlerleme ve moderniteye odaklanan Fütüristler, geleneksel sanatsal kavramları ortadan kaldırmaya ve onları makine çağının enerjik halini yansıtmaya çalışmışlardır. Geleceğe dair benzersiz ve dinamik bir vizyon yaratmaya odaklanmış sanatçılar, hız, şiddet, işçi sınıfları grup tarafından değişimi ilerletmenin yolları olarak yüceltmişlerdir. Fütürist sanatçıların kullanmış olduğu teknik,

[52] M. Çağatay Göktan, "Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi" *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 5, 2015, s. 17.

Kübist bir yaklaşımdan farklı olarak içerdiği hareket ve dinamizmle başka bir tekniğe bürünmüştür.

"Ayrıca Fütürist sanatçılar insanın iç dünyasını ve simultane olarak bahsedilen, sanatçının iç dünyasındaki anıların ve duyguların birbirine girdiği andaki çıkış noktası üzerinde tarzlarını inşa etmişlerdir."[53]

Fütüristlerin temel odak noktalarından biri, hareketin veya dinamizmin tasviridir. Grup, hız ve hareketi ifade etmek için bulanıklaştırma, tekrarlama ve kuvvet çizgilerinin kullanımı dahil olmak üzere bir dizi yeni teknik geliştirmiştir. Bu son yöntem Kübistlerin çalışmalarından esinlenilmiştir ve bu tür çizgilerin dahil edilmesi Fütürist resimlerin belirgin bir özelliği haline gelmiştir. Etienne Jules Marey 'in kronofotoğrafları kadar Henri Bergson'un felsefesiyle de ilgilenmişlerdir. Fütürist akımın ortaya çıkmasındaki başlıca sebepler, batı coğrafyasındaki gelişmelerle beraber zihinsel dönüşümün yanında 19. yüzyıl sonlarındaki siyasi, sosyal, düşünsel, ekonomik dönüşüm ve değişimler yer almaktadır. Kapitalizmin kendini gösterdiği, hızla yükseldiği bu dönemde sanayileşme ve sanayileşmeye bağlı hızlı gelişim makineleşmeye sebep olmuştur.

Fütürist ressamlar arasında en tanınmış isimlerden birisi olan İtalyan sanatçı Giacomo Balla, Marinetti'den etkilenerek Fütürizm sanat akımını benimsemiştir. "Balkonda Koşuşturan Kız" (Görsel 15), "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (Görsel 16) isimli çalışmaları Fütürist resmin önemli örnekleri arasında yer almıştır.

[53] Turgay Karataş, "Asuman Aypek Arslan, Fütürizm'de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni" *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 22, 2020, s. 468.



Görsel 15: Giacomo Balla, Balkonda Koşuşturan Kız, tuval üzerine yağlı boya, 125 x 125 cm, 1912, Galleria d'Arte Moderna, Milan, İtalya.



Görsel 16: Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, tuval üzerine yağlı boya 89.8 cm x 109.8 cm, 1912, Albright–Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York.



Görsel 17: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak (No:2), tuval üzerine yağlı boya, 147 cm × 89.2 cm, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

"Fakat bu tekniği bünyesinde barındıran en bilindik resim, Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp tarafından yapılan Merdivenden İnen Çıplak, isimli (Görsel 17) çalışma olmuştur. Hem Kübizm hem de Fütürizm sanat akımları içerisinde anılan erken dönem resimleri, Dada içerisinde değerlendirilen hazır-yapıtları ile hem avangart sanatlara hem de kavramsal ve çağdaş sanata yön veren Duchamp, her ne kadar Marey'e saygısını sonradan dile getirmiş olsa da, bu resminde Marey'in kronofotoğraf tekniğinden faydalanmıştır."[54]

"Fütürist sanatçılar, zamanın ardışık anlarını eş zamanlı olarak dinamik bir şekilde yansıtmaya çalıştıkları bu çalışmalarında, Empresyonizm (İzlenimcilik), Puantilizm (Noktacılık) ve Kübizm'in resmetme tekniklerinden yararlanmışlardır. Aynı zamanda, fotoğraf makinesinin yüksek örtücü hızı ile zamanın kısa bir an'ını durdurabilme ve düşük örtücü hızı ile de zamanın akışkanlığını hareket halinde gösterebilme özelliklerinden büyük oranda faydalanmışlardır. Bu anlamda da özellikle İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge (1830-1904) ve Fransız bilim adamı ve fotoğrafçı

[54] Michel Frizot, *A New History of Photography*, Köln: Könemann 1998, s. 253 - 254.

Étienne-Jules Marey'in (1830-1904) insan ve hayvan hareketlerini inceleyen çalışmaları, Fütürist sanatçılar üzerinde önemli bir etki yaratmıştır."[55]

Erken Fütürizmin bilinen bir figürü olan Luigi Russolo müzisyen bir ailede yetişmiş, müziğe ve resme ilgi duymuştur. 1913'te, Fütürist bir ortamda, kendini adadığı bazı deneylere dayanarak, seslerin müzikal amaçlarla kullanımını teorileştirdiği Gürültüler Manifestosu'nu hazırlamıştır. Dahası yirminci yüzyıl sanayi toplumunun gelişmesi sayesinde, günün gürültülerini belirleyen makineler, manifestosunun, resimlerinin ve müziğinin temel bileşenleridir. Russolo, manifestonun ilk satırlarında, insan yaşamının o an'a kadar nasıl sessizlik içinde geçtiğini ve bunun yerine müziğin nasıl yeni şeylere uyum sağladığını, çokseslilige yöneldiğini ve giderek daha karmaşık ve ahenksiz bir arayış içinde olduğunu açıklamıştır. Ayrıca Russolo, kendi eliyle yaptığı ve "Intonarumori" adını verdiği yeni müzik aletleri icat etmiştir.

Russolo'nun "Arabanın Dinamizmi" (Görsel 18) tablosu hız ve makineye odaklanması nedeniyle, Filippo Tommaso Marinetti'nin Fütürizm Manifestosu'nda açıklanan Fütürist tarzın bir örneğidir. Resmin aerodinamik bir arabanın üçgenler halinde parçalanması ve yeniden birleştirilmesi, Kübist etkilere işaret ettiği de söylenebilir. Yatay olarak istiflenmiş kırmızı oklar, arabanın hareket yönünü göstermektedir. Soldaki okların sıkıştırılması da arabanın son derece yüksek bir hızda hareket ettiğini göstermektedir.



Görsel 18: Luigi Russolo, Arabanın Dinamizmi, tuval üzerine yağlı boya, 139 x 184 cm, 1913, Musée National d'Art Moderne, Paris.

[55] M. Çağatay Göktan, *a.g.m.*, s. 22.

"Dünyanın muhteşemliğinin yeni bir güzellik tarafından daha da zenginleştirildiğini onaylıyoruz: hızın güzelliği. Patlayıcı nefesli bir yılan gibi kaportası büyük borularla süslenmiş bir yarış arabası –kükreyen bir araba Semadirek'in kanatlı Zaferi'ne kıyasla daha güzeldir."[56]

Fütüristler, Fütürist düşünce ile temelde hareket kavramını resim sanatının her aşamasında ana unsurdan saymışlardır. Güzeli göz ardı edip endüstriyeli, toplumsal konuları, dinamizmi, devinimi ve ruh halleri gibi konuları sanatçılar kendilerine has üsluplarıyla yansıtmışlardır.

"Boccioni'ye göre tüm nesnelerin bir hareketi vardır. "Koşan bir atın dört değil, yirmi dört ayağı vardır" dediği manifestoda belirttiği üzere hareketin boyutlarının olduğunu ve devinimin bunu şekillendirdiğini, resimde de heykelde de buna dikkat edilmesi gerektiği üzerinde durmuştur."[57]

1912 yılında sanayileşme ve sanatı ilişkilendirmeye çalışan Fütürizm ve Kübizm etkileriyle karşılaşabileceğimiz Vortisizm, Wyndham Lewis tarafından kurulmuştur. Fütürizm makinenin ve makine yapımı ürünlerin enerjisini övmesinin yanı sıra Vortisizm sanat hareketi Londra'da İngiltere'nin ilk avangart grubu olarak kabul edilmiştir[58]. Resimlerin her birinde girdapçı, soyut ve keskin planlı kompozisyonlar ile karşılaşabilmekteyiz.

Wyndham Lewis'in tablosu "The Dancers (Study for 'Kermesse')" (Görsel 19), bu bağlamda vücutların veya makinelerin hızlı hareketini düşündüren Vortist sanatının çizgi, yay ve diğer geometrik şekillerini örneklemektedir. Adını bir Flaman köylü dansından alan tablo, Matisse'nin zarif, akıcı dansçı tablolarına kökten mekanize bir alternatifi temsil ettiği belirtilmiştir.[59] Hareketli ve neredeyse üst üste binmiş kadın

---

[56] Roche-Pézard Fanette, *L'Aventure futuriste 1909-1916*, Publications de l'École Française de Rome, Italy 1983, s. 65 - 72.
[57] Turgay Karataş, Asuman Aypek Arslan, *a.g.e.*, s. 471.
[58] https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/vorticism , (10.01.2022).
[59] Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge UP 2007, s. 85 - 86.

figürleri bronzu andıran bir renk ile boyanmış olup bize makineyi ve dinamiği çağrıştırmaktadır. Bunu daha iyi görebilmek adına sıcak bronzumsu rengin yanında soğuk bir ton olan mavi tercih edilmiştir. Dans eden figürler adeta çark gibi ve içine çekilerek birer girdap hissi vermektedir.



Görsel 19: Wyndham Lewis, The Dancers (Study for 'Kermesse'), Kağıt üzerine suluboya, 30.2 x 29.2 cm 1912.

Rayonizm, Larionov ve Goncharova tarafından başlatılmış bir akım olup "Rayizm" olarak da bilinmektedir. Bu akımda farklı ışıkların kesişmeleriyle oluşan enerji ritmik olarak yansıtılmaktadır ve formlar uzamsal olarak resmedilmektedir.[60] Rayonistler, Batı kültürünü manifestolarında reddettikleri gibi, yeni resim tarzlarının içende Kübizm, Fütürizm ve Orfizm sentezi oluşturmuşlardır. Rayonistler bu durumu "Everythingism" şeklinde adlandırmaktadır.

"Everythingism stillerin ve dönemlerin sanatsal bir birleşimi olup sanatçılar bu eğilimleri soyut bir üslupta sentezleyerek sanatsal biçimler yaratmışlardır."[61]

[60] Gray, C. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London:Thames & Hudson, 1986, s. 139 - 140.
[61] Harte, T. *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Rusian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2009, s. 104 - 105.

Mikhail Larionov, Rayist manifestosunun yazarı ve öncüsü olmuştur. Sanatçının Cam (Görsel 20) adlı eseri Rayonist eserler arasında yer almıştır. Çalışmanın, temel formları bir bardak, bir kadeh ve iki şişe olarak yer edinmektedir. Kırılan ve üst üste binmiş renk çizgileri hatta vektörleri, görülen nesnelerin yüzeyinden adeta kırılan ışığı temsil etmiştir.



Görsel 20: Mikhail Larionov, Cam, 1912, tuval üzerine yağlı boya, 104.1 x 97.1 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

1912'de "Eşeğin Kuyruğu" ve "Hedef" sergilerinin derlemesinde Rayonizm ile alakalı çeşitli ifadeler yer almaktadır:

"Nesneyi ve ondan yansıyan ışın toplamını resmetmek için algılanan nesne ile beraber yakınındaki diğer nesnelere ait yansıyan refleks ışınları da görüş alanına düştüğü için onların da resmedilmesi gerekmektedir. A nesnesinden gelen ışınların toplamı B nesnesinden gelen ışınların toplamıyla kesiştiğinde aralarındaki boşlukta bir form belirmektedir ve bu sanatçının iradesiyle izole edilmiştir."[62]

[62] Bowlt, E. J. *Russian Art of The Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Viking Press, New York: The Viking 1976, s. 98 - 99.

Bu bağlamda sanatçılar plastik sanatta katmanlı görüntülerin yanında, hareket etkisini sunmak için birçok yola başvurmuşlardır. Bu akımlar, keskin hatları ve geometrik formları ve nesneleri parçalara ayırırken düz çizgiler ve geometrik şekiller kullanmaktadır. Bu, nesnelerin daha soyut ve stilize bir şekilde temsil edilmesine yol açmaktadır. Fütürizm, Vortiszm ve Rayonizm, hareket, enerji ve dinamizm kavramlarına odaklanmaktadır. Hareketi yansıtmak için keskin açılar, dönme etkisi ve dinamik kompozisyonlar kullanmaktadırlar. Bu akımlar, 20. yüzyılın başlarında sanat dünyasında modernizmin ve dönüşümün birer yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Hepsi, geleneksel sanat anlayışını sorgulayarak yeni bir ifade biçimi arayışına girmiş ve soyutlamayı ön plana çıkarmıştır.

5. RESİMDE AN'I ÇİFT GÖRMEK

Sanatçılar, resimlerinde derinlik duygusunu iletmek için çeşitli tekniklere başvurmuştur. Bunlardan birkaç tanesi de resim düzlemi içindeki görelin farklı açılardan oluşan boyutları ve çeşitli perspektif türlerini içermektedir.

An'da konumlanan ve devinen nesneler yerine insan görüşünün saf hali resim içine yansıtılmıştır. Aslında buradaki asıl fark, resimlerde devinen olarak gördüğümüz an gözümüz tarafından dondurulmuş halini yansıtmaktadır. Hareket ya da dinamik halde bir an değil gözümüzün o anki gördüğü an... Bu bağlamda gözümüz tek bir an içine odaklanırken, odak kayması sonucu çift görme yaşamaktadır. Çift görme durumu tek bir nesnenin birbirine göre yatay veya dikey olarak yer değiştirebilen ikili görüntünün aynı anda algılanmasıdır. Çeşitli koşullar altında görsel odak kaybıdır.

Farklı açılardan oluşan boyutların çeşitli şekillerde kullanılmasıyla sanatçı, iki boyutlu bir yüzey üzerinde inandırıcı diyebileceğimiz üç boyutlu yüzey yanılsaması yaratabilir. Bu sözde resimsel derinlik ipuçları görsel algıyı inceleyen bilim insanlarının da uzun süredir ilgisini çekmektedir. Görme üzerine standart metinlerde bu tür ipuçlarının

köklü bir listesi bulunmaktadır.[63] David Hockney, Paul Cézanne'ın dünyayı çoğumuzun gördüğü şekilde, iki gözle yakalamayı deneyen ilk sanatçı olduğunu öne sürenler arasındadır.[64]

Sanat, bilim ve felsefe alanlarında çalışan disiplinlerarası bir araştırmacı olan Robert Pepperell, görsel olarak gözle algılanan nesnelerin resim ve fotoğraf içinde nasıl kullanılabileceği üzerine çalışmış sanatçıları araştırmaktadır. Bu çalışma sırasında, 20. yy. İngiliz sanatçılarının resimlerinde, görsel deneyimi sunma girişimlerinde ortaya çıkan özellikleri fark etmiştir. Bunlar, merkezi ve çevresel görsel alanın farklı gösterimlerini, birinci şahıs perspektifinden bakılmış vücudun görünümlerini, düz çizgilerin öznel eğriliğini ve binoküler çift görüşü içermektedir. Özellikle Meinel ve Walters'ın görüşüne göre, resimlere çift görüntülerin dahil edilmesi derinlik yanılsamasını önemli ölçüde artırılabileceği söylenmiştir.[65] Doğal görüşte, çift görüntüler her bir göz tarafından ayrı ayrı ve "odak düzlemi" dışında, resimlerde ise ikili imgeler merkezi görüşte ve sabitleme noktasıyla aynı düzlemde görülmektedir. Meinel' e göre, "Yine de ister hafıza yoluyla ister başka bir nedenle, kişi bir resimde çift görüntü gördüğü zaman azalmış olsa da pozitif bir derinlik hissi fark edebilir, bu tepki "stereoskopik benzeri" olarak tanımlanabilecektir. Sonuç olarak, bu şekilde görülen ikili görüntülerin, doğal prototipleriyle sadece görünüşte değil, aynı zamanda uyandırdıkları boşluk ve mesafe anlamında da ilişkili olduğu iddia edilebilir. Bu tepkiler en çok, resmedilmiş çift görüntülerin izleyici tarafından odak alanlarıyla ilişkilendirilip yapılandırıldığında belirginleşir."[66]

Robert Pepperell bu bağlamda Walters ve Meinel'e ait bulguların çoğunu çift görüntüleri betimlemeye yönelik kendi deneyimleri olan "Studio Painting 10" (Görsel 21) üzerinden doğrulamaktadır. Sabitleme noktası (Görsel 22) görüntünün ortasındaki ve biraz da sağ üste doğru kaymış kırmızı taç yaprakları grubu olan bir natürmort resmini

---

[63] Stephen E. Palmer, *Vision Science: Photons to Phenomenology*, MIT Press, Cambridge MA USA 1999, s. 231.
[64] David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Published by Vicking Studio, London UK 2001, s.189.
[65] Robert Pepperell, Anja Ruschkowski, "Double Vision as a Pictorial Depth Cue" *Art & Perception, Volume: 1, Issue: 1-2*, 2013, s. 52.
[66] Robert Pepperell, Anja Ruschkowski, *a.g.m.*, s. 52.
Gös yer.

göstermektedir. İki çalışmada görülen resim çerçevesi, çiçeklerin arkasındaki büst ve diğer nesneler aynı bakış açısından fotoğraflanmış ve resmedilmiştir. Burada fark edilen şey nesnelerin çekilmiş bir fotoğrafta göründüklerinden önemli ölçüde farklı olmasıdır. Böylece gerçek görüşte olan algılanma biçiminin anımsatılması amaçlamaktadır.



Görsel 21: Robert Pepperell, Studio Painting 10, tuval üzerine yağlı boya ve kum, 2011.



Görsel 22: Robert Pepperell tarafından çekilmiş fotoğraf, Görsel 21'deki tabloyla aynı bakış noktasından 24 mm lensle çekilmiş natürmort sahnesi, 2011.

Bu resimde (Görsel 21) çerçeve ve büst, çok daha keskin bir kırmızıya sahip çiçeklere kıyasla çift görünüme sahip, ikiye katlanmış ve bulanıktır. Bu, onların görüşte nasıl göründüklerinin bir tahminidir.

Çift görme üzerinden üretim yapan sanatçılar üç başlık altında ele alınacaktır. Çift görmeyi resimlerinde ne şekilde ele aldıkları ve süreçleri, verilen başlıklar altında anlatılacaktır.

5.1. Evan Walters

Galler'de doğup eğitim gören Evan Walters, işçi sınıfı Gallilerin yaşamını ve o toplumun portrelerini resmetmesiyle bilinmektedir.

Oldukça geleneksel, sosyal gerçekçi ve toplum portrecisi olarak bilinen Walters, 1936'da bir akşam ateşin yanında dinlenirken görmüş olduğu görüntü ile aklına bir fikir gelmiştir. Ateşe baktığında, kendisi ile ateş arasında duran botunun, fizyolojik diplopi yani "çift görme" ile ilişkili, karakteristik ve iki kat görünüme sahip olduğunu fark etmiştir.[67] Bu deneyim Walters'a sadece çift görme konusunda değil, aynı zamanda çevresel alanın belirsiz özellikleri konusunda da fikir uyandırmıştır.

Hemen bu görsel fenomenler üzerine yoğunlaşan sanatçı incelemeye koyulmuştur ve etkileri "Stout Man with Jug" (Sürahi ile Şişman Adam) ile açıkça görünmektedir (Görsel 23). Bu resimdeki odak noktası, adamın yüzü olan orta alandır. Orta alanın iki yanında, çifte ve flulaşan görüntüler vardır. Resim, saydamlaşan alanları sayesinde göreceli belirsizliğini ve çift görmeyi çağrıştırmaktadır. Resmin kenarlarına yaklaştıkça, nesneler giderek daha büyümektedir ve yatay fırça darbeleriyle işlendiği görülmektedir.

[67] Erna Meinel, "Peripheral Vision and Painting: A Note of the Work of Evan Walters" *The British Journal of Aesthetics*, Volume 13, Issue 3, 1973, s. 287 - 297.



Görsel 23: Evan Walters, Stout Man with Jug, tuval üzerine yağlı boya, 64 x 77 cm 1936, Glynn Vivian Sanat Galerisi, Swansea.

"Kısa bir süre içinde, 1936'da Londra'da sergilenen önemli bir yapıt üretti. Yine büyük ilgi gördü; onun 'çifte görme' yöntemi 1937'nin başlarında ulusal çapta dolaşan bir Pathé haber filminde yer aldı. Ancak gösteri ticari bir felaketti. Eserlerinin hiçbiri satılmadı ve Walters hayatının geri kalanında görsel araştırmalarına devam etmesine rağmen, koleksiyonerlerin ve eleştirmenlerin artan ilgisizliği karşısında bunu yaptı. Walters'ın "görüşün bütünlüğü" dediği şeyi yakalamak için verdiği amansız mücadeleyi takip eden müzelere ve özel koleksiyonlara dağılmış birçok resminin yanı sıra, neyse ki onun güdülerini ve yöntemlerini detaylandıran bir dizi yazı hayatta kaldı."[68]

Sanatçı gerçek görüşü aktarmayı hedeflemiş ve bu şekilde resmetmiştir. Evan Walters'ı burada farklı kılan şey, doğrusal perspektif resimlerinde görülen statik bir monoküler bakış açısı yerine, statik görüşümüzün oluşturduğu çift görme durumunu kullanmasıdır.

[68] Robert Pepperell and Louise Hughes, "As Seen: Modern British Painting and Visual Experience" *Tate Papers*, No: 23, 2015, s. 8.

5.2. Lawrence Gowing

Lawrence Gowing, 1918 doğumlu İngiliz sanatçı, yazar, küratör ve öğretmendir. Sanatçı ağırlıklı olarak portre ve manzara resimleriyle bilinmektedir.

Gowing, 1960'ların başlarında "duyumları yorumlamadan kaydetme" yani görüleni doğrudan görsel olarak aktarma konusunu araştırmıştır. Sanatçı 1965 yılında binoküler görmenin betimlenmesiyle ilgilenmiştir ve deneyleri için bu konu üzerinden tasarlanmış iki adet natürmort çalışması yapmıştır. İki gözün verileri, resimde nasıl görüldüğünün bir örneği olan “Natürmort: Vanitas” çalışmasıdır (Görsel 24).



Görsel 24: Lawrence Gowing, Natürmort: Vanitas, 51 x 76 cm, 1979, tuval üzerine yağlı boya, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.

Bu resimde belirgin Cézanne etkileri görülmektedir. Rüstik ahşap bir masa üzerinde duran kurukafa, havan ve havan tokmağı bulunmaktadır. Resmin ana hatları dışında görülen ve giderek flulaşan ikinci bir katman vardır. Gözlerin belirgin optik etkisini göstermek için ilk katmanında net, ikinci katmanında saydam bir etki oluşturulmuştur. Bu çalışma, sanatçının binoküler derinliği yakalamak için çift görmeyi kullanmasına bir örnektir.

5.3. Alex Garant

Kanadalı, çağdaş figüratif op sanatçısı Alex Garant, resimlerinde öğelerin çoğaltılmasıyla ve görüntünün üst üste bindirilmesiyle analog Glitch Art yaptığını belirtmektedir.[69] "Çift Gözlerin Kraliçesi" olarak bilinen sanatçı, optik bir illüzyon yaratmak için gözleri birkaç an üzerinde saydam ve katmanlı bir şekilde resmetmektedir.[70] Çift görme etkisi veren portreleri, gerçek bireylerden ve hayatından ilham alınmış superpose çizimlerinin serisiyle başlamıştır.

Sanatçının "Into the Abbys of Nothingness" (Görsel 25) eserinde görüldüğü üzere kullanmış olduğu görsel efektler sayesinde çift görüş elde edilmiştir. Grant'ın yaratmış olduğu etki sayesinde parçaları birleştirmek zor olabilir. Garant, bazılarının parçalara bakmaktan başlarının döndüğünü, hatta midelerinin bulandığını belirtmektedir. Ancak Garant "güzel" olmanın ötesinde bir "sanat" yaratma arzusu içinde olduğunu söylemektedir. İnsanların içgüdüsel olarak gözlere çekildiğini belirten sanatçı, daha halüsinasyonvari görseller tercih etmiş, gerçekçi ten renklerinin yanında hiper renkli geçişlere sahip tonlar, doygun pastel renkler kullanmıştır. Resimde ekstradan saydam ve mücevher gibi etkiler de bulunmaktadır.



Görsel 25: Alex Garant, Into The Abyss Of Nothingness, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 20 cm, 2021.

[69] https://www.alexgarant.com/about , (08.01.2022).
[70] https://www.alexgarant.com/about , (08.01.2022).

Garant, “Bana göre, çift pozlamanın yarattığı canlılık, optik bir illüzyondan daha etkilidir. Yapısal bir ortamdan ortaya çıkan hayatı temsil ediyor” der.[71] Sanatçının resimleri gerçeküstü kitsch bir etkiye de sahip olduğu söylenebilir. Ona göre yapısal olan ortam, çift görüşle titrek bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

6. KATMANLI ANLARIN İZLEKLERİ BAĞLAMINDA SANATSAL ÜRETİMLER

Her sanatçının kendine has sanatsal bir ifade biçimi olduğunu unutmamak gerekir. Elbet her biri kendi özgün tarzıyla tanınmaktadır fakat bu sanatçıların farklı dönemlerde, kültürlerde ve tarzlarda çalışmış olmalarına rağmen bazı tematik ve üslup benzerlikleri bulunmaktadır. Sanatçılar bu başlık altında araştırma yazısına uygun olacak şekilde toplanmıştır.

Seçilen sanatçılar genellikle güncel, toplumsal eleştiri ve insanın varoluşsal deneyimleri gibi sosyal konulara odaklanmıştır. Her bir sanatçı figürleri ve nesneleri hareket halindeymiş gibi ya da farklı anları üst üste bindirerek tasvir etmiş, hayatındaki deneysel yaklaşımlarını eserlerine yansıtmıştır. Portrelerinde ve figüratif çalışmalarında bedenin anatomik detaylarına odaklanmaları ve bedenin duygusal, psikolojik ifadesini araştırmaları sanatçıların katmanlı anlarına nasıl karşılık bulduğu bu araştırma yazısı için önem arz etmektedir.

6.1. Gino Severini

1883 doğumlu, İtalya’nın dağ kasabası olan Cortona’da doğan Gino Severini Accademia di Belle Arti’de sanat eğitimi almıştır. Eğitim aldığı dönemde Umberto Boccioni ile tanışan sanatçı Karl Marx, Friedrich Nietzsche üzerine okumalar yapmıştır. Askerliğe dair hizmete uygun görülmeyen sanatçının bu sebeple dönemin en etkili savaş

[71] https://beinart.org/collections/alex-garant , (08.01.2022).

yapıtları ürettiği iddia edilmektedir.[72] 1906'da Paris'e taşınmasıyla beraber Analitik Kübizm izleri taşıyan sanatçı, 1910 senesinde Fütürist Ressamlar Manifestosu'nu imzalamıştır. Severini eserlerinde hem Pointilist hem de Kübist teknikleri kullanarak figürlerini soyut, parçalanmış formlar içinde katmanlı anlar olarak ele almıştır.

"Fütürizmin ilkelerinden tümüyle vazgeçmemekle birlikte, makine ve hareket kavramlarından esinlense bile, doğalcı yansıtmacılığın, renk ve biçim ritmi yoluyla aktarılan simgecilikten daha az değer taşıdığı görüşüne varmış; "savaş"ın, doğalcı bir savaş görüntüsüyle değil, top, bayrak, uçak vb. savaş simgeleriyle daha iyi iletilebileceğini savunmuştur. Gene de sanatçı, 1920'den sonra daha doğalcı bir üslup benimseyerek Kübizm'in dekoratif olanaklarını zorlamıştır."[73]

Severini'nin Fütürist çalışmaları, Fütürizm akımı içinde şehir yaşamının ve gece hayatının lirik ve ritmik canlı dinamizmine öncelik vermesiyle ayırt edilebilmektedir. Sanatçının "Mavi Dansçı" (Görsel 26) adlı eseri bu durumu örnek olabilecek bir yapıttır. Resim içinde Analitik Kübizm'e özgü parçalanmış formlar barındırmasının yanında resimdeki figürün hareket halinde olması Fütürizm hissini de öte yandan vermektedir. Dansçının üzerine yapıştırılmış payetler, resim içindeki kavisli formlar, metalik görünümünü veren mavi ve mavinin tonları resimdeki hareket unsurlarını uyandıran biçimlerdir.

---

[72] Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 124.

[73] Lütfü Kaplanoğlu, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi) Erzurum 2028, s. 84 - 85.



Görsel 26: Gino Severini, Mavi Dansçı, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 46 cm, 1912.

Gino Severini'nin "Dinamik Bal Tabarin Hiyeroglifi" adlı eseri (Görsel 27) hareket halindeki dansçı figürleri, gri arka plan üzerindeki canlı fakat ayırt edilebilen renkleriyle adeta kaleydoskop içinden bakıyormuş hissini uyandırmaktadır. Eser, parçalanmış formlar içinde açıkça Kübizm etkisi taşımaktadır. Resim içindeki dans eden figürlerin her bir an'ına genel olarak bakıldığı zaman spiral bir ritim duygusu hakimdir.



Görsel 27: Gino Severini, Dinamik Bal Tabarin Hiyeroglifi, tuval üzerine yağlı boya, 161,6 x 156,2 cm, 1912.

Fütüristler, özellikle arabaların, trenlerin ve uçakların hareketine, dinamizmine, kinetiklere olan bağlılıklarıyla tanınmaktadırlar. Ancak Severini, resimlerinde gece hayatı ve insan formu çalışmalarını tercih etmesiyle bu geleneğin dışına çıkmıştır. Sanatçının katmanlı anlarını ayırt edebilmemizin bir diğer sebebi dinamik enerji duygusu bir yana renk ve kullanmış olduğu rengin tonları olmasıdır. Resimdeki çabalarının yanı sıra Gino Severini, kariyeri boyunca resim üzerine teorik makaleler ve kitaplar yayınlamıştır.

6.2. Jenny Saville

1970 yılı, İngiltere doğumlu sanatçı Jenny Saville, 1988 ve 1992 yılları arasında Glasgow Sanat Okulu'nda eğitim almıştır. Jenny Saville insan formunu resmederken hem klasik figürasyonun hem de modern soyutlamanın arasında ince bir çizgi dokumaktadır. Sanatçının resimleri kimlik ve beden üzerine inşa edilmektedir. Hacimli kadın bedenleri, melez ya da cinsiyeti belirsiz figürler sanatçının resimlerinde gözlemlenebilmektedir. Bu yüzden resimlerindeki bedenlerde esneklik ve kırılganlık ön plandadır. İnsan etini tümüyle inceleyen sanatçı, vücudu algılamasındaki biçimlendirici rollerden birinin 1994 yılında Connecticut'ta çalışırken New York'ta bir plastik cerrahı gözlemlemesi olmuştur. Tıbbi patolojileri araştıran sanatçı morgda gördüğü kadavraları, incelenen hayvanları ve et unsurunu klasik ve Rönesans heykeltıraşlığı eğitimiyle harmanlanmıştır. Daha çağdaş bir görüntü yaratmak isteyen sanatçı buna bağlı olarak iç içe geçmiş anları, çocuklarıyla annelerini, bedenleri, cinsiyet ayrımlarına meydan okuyan bireyleri resimlerine konu edinmiştir.

Sanatçı “Allepo” (Görsel 28) eserinde Suriye’nin Halep şehrinde olan iç savaşa ve bu tür bir çatışmanın siviller üzerindeki etkisine doğrudan atıfta bulunarak dikkat çekmek istemiştir. Resmin içinde gözle görülen kırmızı renk bir anlamda et ve beden unsurlarını hatırlatabilmektedir. Saville savaşın dinamiği ve olumsuz yönlerini anlar içerisinde ele almıştır. Eserinde, medyada bulunan fotoğraflardan faydalanarak, pastel ve kömür ile katmanlı bir biçimde o anları resmetmiştir.



Görsel 28: Jenny Saville, Aleppo, tuval üzerine pastel ve kömür, 200 x 160 cm, 2017 – 18.

Bir süredir "Pietà" yani İsa'nın cesedini tutan Meryem Ana (Görsel 29) tasvirleri üzerine çalışan sanatçı, Allepo resminde de Pieta'yı andıran taşa benzer bir form görüntüsü kullanmıştır.



Görsel 29: Michelangelo, Pietà, mermer, 174 cm x 195 x 69 cm, 1498–1499, Aziz Petrus Bazilikası, Vatikan Şehir Devleti.

Sanatçının gebeliği ve katmanlı çoklu figürlere geçişi aynı zamana denk gelmektedir. Bu yüzden sanatçı için durağan tekil nesneler, temelde bedenler arasında çoklu bir geçişe sebep olmuştur. Örneğin bu resmin katmanlarında teknik açısından gözle görülür bir fark vardır. Renkli katmanlar yanında siyah kontur çizgileri olarak sunulan katmanalar vardır. Siyah kontur çizgileri diğer renklere kıyasla bize daha belirgin bir hareket hissi vermektedir.

Sanatçı gebeliği sırasında bedeninden bir şeyler çıkıyormuş gibi hissetmenin yarattığı dinamizmden ötürü "The Mothers" resmini yapmıştır. Saville'yi, doğurganlık ve Meryem Ana tasvirleri fikrine iten durum çocuklarının doğumu olmuştur (Görsel 30) (Görsel 31).



Görsel 30: Jenny Saville, The Mothers, tuval üzerine yağlı boya ve kömür, 270 x 220 cm, 2011.



Görsel 31: Jenny Saville, röprodüksiyon çizim IV (After the Leonardo Cartoon), 194 x 145 cm, 2010.

Hareket halinde ve katmanlı görüntüler oluşturmanın bir diğer sebebi ise kimliğin akışkanlık durumuna atıfta bulunmak, birçok bedeni bir araya katmanlı bir şekilde getirmektir.[74] Sanatçının klasik ve Rönesans heykeltıraşlığı eğitimi almış olması dolayısıyla resimlerinde Leonardo, İsa ve Meryem göndermeleri görülmektedir. Klasik figürler barındıran resimlerinde sayısız ve farklı boya katmanları oluşturarak bir anlamda modern bir dil kattığı gözlemlenebilir. Konu bakımından Jenny Saville kadın bedenini kendi otobiyografik unsurlarıyla anlar silsilesi üzerinden bizlere sunmuştur.

6.3. Francis Picabia

Varlıklı bir ailede büyüyen Francis Picabia, 17 yaşından itibaren Paris'teki École des Arts Décoratifs'te eğitim görmüştür. 1913'te Armory Show'a katıldığı New York'a gitmiştir. Aynı yıl çalışmalarının kişisel sergisini düzenleyen etkili galeri sahibi Alfred Stieglitz ile temasa geçmiştir.[75] Picabia, Orfik Kübizm unsurlarını içeren en büyük

[74] Cué, Elena, *Interview With Jenny Saville*, 2017, www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-jenny-savi_b_10324460.html , (10.02.2022).
[75] See William, A., Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton University Press, NJ: Princeton 1979, s. 223.

resimlerini bu dönemde yaratmıştır. Kübist Pablo Picasso ve Georges Braque'den farklı olarak sanatçı, resimlerinde neşeli renk deneylerini hareket eden formlarla birleştirmiştir. Picabia yaşamı ve kariyeri boyunca pek çok farklı stil deneyen bir sanatçıdır. İzlenimci bir ressam olarak başlamasına rağmen Fovizm, Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm etkileri de resimlerinde görülmektedir.[76]

1924'te avangart akımdan kopan Francis Picabia'nın resimleri bir zaman sonra Sürrealizm etkiler kazanmaktadır. Sanatçı yaklaşık 1928 yılından itibaren "Transparencies" adı verilen bir seri oluşturmuştur. Bu seri saydam ve farklı katmanları barındırmaktadır.[77] Serinin her bir resminde İncil'deki mitolojik konular ve klasik imgeler barınmaktadır. Bu bağlamda eserlerinde antik heykel ve Rönesans resimlerinden neredeyse birebir görüntüler içermektedir.

Picabia'nın "Atrata" resmi (Görsel 32), canlı, parlak renkleriyle, akıp giden çizgileriyle canlı ama dingin bir his de vermektedir. Boticelli ile karşılaştırıldığında Atrata, ellerle benzerlik göstermektedir. Resmin altındaki eller, Botticelli'nin "Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi" (Görsel 33) adlı tablosunun uyarlamasıdır. Resmin orta kısmı incelendiği zaman, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen "Farnese Atlası" (Görsel 34) heykelini bize göstermektedir. Bununla birlikte, Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi'nde görülen eller gibi, sol altta üzümleri tutan ellerin yine Botticelli'ye ait olduğu gözlemlenebilir.

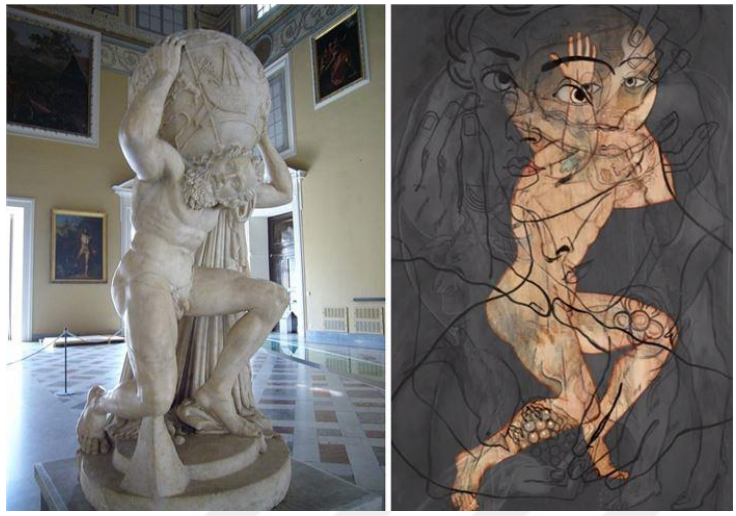
[76] Claire Fontaine Howard, *Tracing the Line: Francis Picabia's Transparencies in Context*, (The University of Texas, Faculty of the Graduate School, Master of Arts Thesis) Austin 2012, s. 15 - 16.
[77] Ebuzer Babayiğit, *Resim Sanatında Fantastik Realizm*, (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Resim Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi) Konya 2022, s. 78 - 79.



Görsel 32: Francis Picabia, Atrata, panel üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, 149.5 x 95 cm, 1929.



Görsel 33: Sandro Botticelli, Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi, Panel üzerine tempera, 57,5 x 44 cm, 1474 – 1475, Uffizi, Florence. / Francis Picabia, Atrata, 1929.



Görsel 34: Farnese Atlası, Roma mermer heykeli, tam yükseklik 191 cm, kürenin çapı 66 cm, M.S. 2. yy., Museo Archeologico Nazionale, Napoli / Francis Picabia, Atrata, 1929.

Sanatçının "Otaïti" adlı resminde (Görsel 35) çıplak bir kadın hakimdir. Resimdeki kadının kolları, kelebek gibi bir yaprağa konmuş kanatlı küçük bir atı yakalamak istercesine kaldırılmıştır. Figürün etrafındaki bazı görüntülerin esintileri, Annibale Carracci'nin "Herakles'in Seçimi" adlı eserinden geldiği düşünülmektedir.



Görsel 35: Francis Picabia, Otaïti, tuval üzerine yağlı boya, 194 x 130,3 cm, 1930.

Otaïti çalışmasındaki görülen çıplak kadın figürü, 1925'te balerin Claire Bauroff'un siyah bir stüdyo zemini önünde çıplak vücudunun bir dizi fotoğrafını çeken Viyanalı fotoğrafçı Trude Fleischmann'ın fotoğrafına ait olduğu düşünülmektedir.[78] Böylece eski ve çağdaşı tam olarak bu eserde birbiri ile harmanlamaktadır. Belki de bu sebeple Otaïti'yi transparencies serisinde farklı kılmaktadır.

Picabia'nın Transparencies serisindeki katmanlı resimleri, birden çok görüntüyü üst üste bindirmesinin yan sıra tercih etmiş olduğu renkler ve tekniklerle yarı şeffaf kalabilme özelliği sayesinde filmin yarı saydamlığını bizlere hatırlatmaktadır. Bu bağlamda sanatçının bu seri için üretmiş olduğu eserler René Clair ile birlikte yaptığı 1924 yılına ait başyapıtı Entr'acte'den de referanslar barındırdığı belirtilmektedir.

Sanatçının resimlerinde barındırdığı ve vermiş olduğu referanslar bize hareket hissinden farklı bir çağrışım yapmaktadır. Farklı ama uzak zaman dilimlerinin buluşması, Picabia'nın eserlerinde gözlemlenebilmektedir. Sanatçının resimlerinde görülen her katman kendi dönemine ait olmamasının yanı sıra çizgisel ifadelerle görsel olarak da sunulmuştur.

6.4. Francis Bacon

1909 yılı, Dublin doğumlu sanatçı İngiliz bir ailede yetişmiştir. Francis Bacon 20. yüzyılda ekspresyonizm akımının önde gelen sanatçılarından bir tanesidir. Resimleri, fotoğraf çalışmaları üzerinden paralellik göstermektedir. Örnek verecek olursak; Eadweard Muybridge'in çalışmaları, Bacon'ın resmetmiş olduğu insan vücutları ve hareketlerini ifade etme biçiminde büyük bir rol oynamıştır.

[78] Annette King, Joyce H. Townsend, Bronwyn Ormsby, *Otaïti 1930 by Francis Picabia*, Tate Papers, No: 28, 2017, https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/28/picabia-otaiti , (06.03.2023).

"1953 yılında Eadweard Muybridge'in bir dizi güreşçi fotoğrafından hareketle ünlü 'İki Figür' adlı çalışmasını yapmıştır. Sanatçı, bundan sonra da Muybridge'in albümünden seçtiği fotoğraflarla değişik çalışmalar gerçekleştirmiştir."[79]

Bacon'un eserleri İkinci Dünya Savaşı'nın insanda bıraktığı bir takım varoluşsal izler taşımaktadır. Varoluşçuluk düşüncesi sanatçının resimlerinde genel olarak belirgin bir izdir. Sanatçı bu bağlamda zaman-mekân ve varlık olarak özne kavramını tematik resim anlayışı haline getirmiştir. Bunun yanında Bacon, gündelik yaşantı içinde arkadaşlarını, sevgililerini ve kendi imgesini konu edindiği bir resim evreni yaratmıştır.

Lynton'a göre:

"Bacon'un resimlerinde görülen boşluklar, kafesi andıran çizgiler, kapalı yerlerde kalma korkusu olan klostrofobiyi akla getirir. Bu görülen bir takım boşluklar insanda korkuyu uyandırır. Bir anlamda bu duygular devlet yönetimine muhaliflik yapanların yok edilmesi karşısında duyulan korku duygusudur."[80]

Bacon'un otoportrelerinden oluşan bu triptik resimde gittikçe flulaşan ve zımni hareket halinde bir görünüm vardır. Neredeyse sıkıca daraltılmış yüzlerin çevresinde üst üste bindirilmiş anlar görülmektedir. Bir kareden diğerine geçerek, sanki ağır çekimdeymişçesine yavaşça kendi etrafında dönme hissi vermektedir (Görsel 36). Sanatçı insan yüzünün formunu bilinçli olarak bozmuştur. Resimdeki yüzler adeta güçlü bir devinim içinde hapsolmuş gibidir. Sanatçının resmetmiş olduğu yüzleri üzerinde görülen soğuk pembeler etin rengini akla getirebilmektedir. Yüzler hareket ettikçe et yüzden ayrılıyor gibidir ya da yüzün üzerinde görülen kontur çizgileri etin sonradan yerleştirilmiş bir maske olduğu hissini vermektedir.

---

[79] Metin Asiltürk, *Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, (Çukurova Ünivesitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi) Adana 2006, s. 14.
[80] Norbert Lynton, *a.g.e.,* s. 258.



Görsel 36: Francis Bacon, Three Studies For Self-Portrait, tuval üzerine yağlı boya, 35.5 x 30.5 cm, 1980.

Sanatçı, "Masanın karşısından size baktığımda, sadece sizi görmüyorum, kişilikle ve diğer her şeyle ilgili bütün bir yayılım görüyorum" der.[81] Sayısız triptik çalışmalarında Bacon, tuvallerini bir fotoğraf gibi sıraya koyarak dinamizm ve canlılık hissi katmıştır. Yüzlerce fotografik ve filmsel kaynak biriktiren Bacon, bu ifşaatları boyayla yakalamaya çalışmıştır.

6.5. Philip Harris

1965 yılında Birleşik Krallık, Doncaster'da doğan Philip Harris, sanat eğitimini Bradford Sanat Koleji'nde tamamlamıştır. Sanatçı, sanat eğitimi aldığı zamanlardan günümüze nesnel çizim, hareket halinde portre ve sınıf farklılıkları gibi konuları resimlerinde işlemiştir.

Philip Harris'in "Young Man" (Görsel 37) resmi fotogerçekçi bir dile sahip olmasının yanı sıra yüzde katman halinde bir göz bir burun ve iki ağız görülmektedir. Açık mavi ve düz bir arka plana sahip olan resmin merkezi portredir. Harris'in

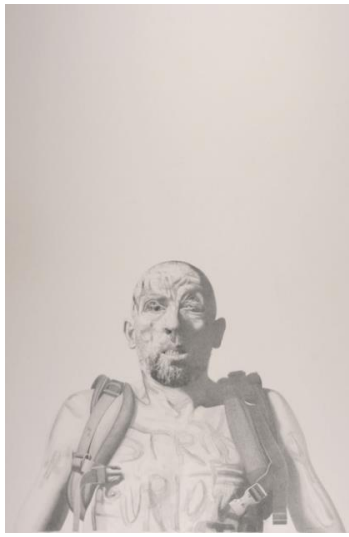
[81] https://www.christies.com/features/francis-bacon-figure-in-movement-9347-1.aspx , (10.01.2022).

resimlerindeki katmanlı yüzler, bir anlamda insanın kendi yaşantısından rahatsızlığının, yalnız ve çatışmacı görüntüsüdür. [82]



Görsel 37: Philip Harris, Young Man, tuval üzerine yağlı boya, 30.48 x 30.48 cm, 2009.

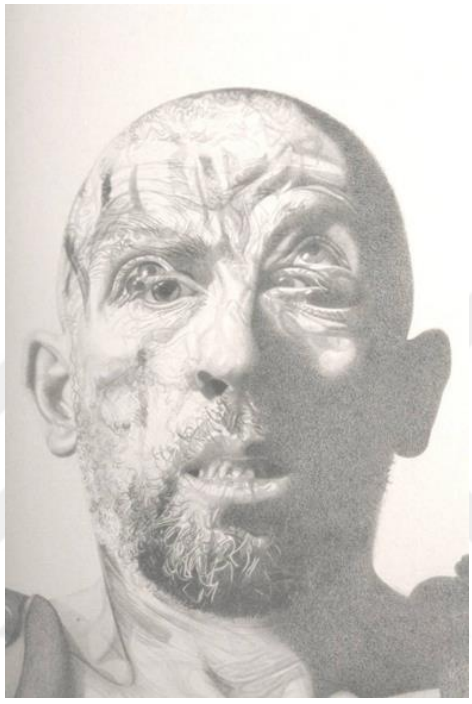
Philip Harris'in "Stormfronts" (Görsel 38) resmi için oluşturduğu karakalem eskizinde sadece yüzün gözlerinde katmanlı bir an görüntüsü görülmektedir.



Görsel 38: Philip Harris, Study For Stormfronts, kağıt üzerine karakalem, desen, 120 x 90 cm, 2011.

[82] https://www.ignant.com/2013/10/16/instinctive-painting-by-philip-harris/ , (10.01.2022).

Resme yakından baktığımızda fotogerçekçi şekilde boyanmış ve yüzün dokusunda işlenmiş, neredeyse uçuşuyormuş hissi veren çizgiler görülmektedir. Gözlerin her biri farklı yönlere bakmaktadır (Görsel 39).



Görsel 39: Philip Harris, Study For Stormfronts, kağıt üzerine karakalem, desen, 120 x 90 cm, 2011 (Yakından bakış).

Sanatçı kendi biyografi yazısı içinde resimlerinin varoluşsal düşünceler barındırdığını, figürlerin bulundukları boş mekanla bağlantılı olduğunu fakat bulundukları boş mekanla tam olarak bütünleşemediklerini yazmıştır.[83] Sanatçı zımni harekete bağlı, şaşkın ve korkmuş ifadeler arasında dolanan yüzlerin şaşkınlık ve korkusunu, doyum ve konfora ulaşamamalarına bağlamaktadır. Bu bağlamda akla konu olarak sınıf farklılıkları gelebilir. Kendi anları içinde bütünleşemeyen ve daha çok olumsuz ifadeler arasında gidip gelen yüzlerin yanında figürlerin donmuş bedenleri dikkat çekmektedir. Burada sanatçının asıl dikkati yüze çekmek istediğini anlayabiliriz. Bergson'un zaman kuramına göre varlıkların düşünceleri anlarına bağlıdır. Bu bağlamda Harris'in katmanlı değişken yüzleri için kendi anları içerisinde oluşan ifadeleri ile düşüncelerinin paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz.

[83] https://www.saatchiart.com/account/profile/8792 , (17.05.2023).

6.6. Mustafa Albayrak

1971 doğumlu ve Erzurum, İspir'li olan sanatçı Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunudur. Kendisinin ilk dönem çalışmaları sürrealist bir etki barındırmaktadır ve o zamanki resimleri için yöresel olan nesneleri tercih etmektedir. Bundan farklı olarak sanatçının resimlerinde zaman ve mekan kavramları daima temel yapısını oluşturup, korumaktadır.[84] Daha sonrasında sürrealist dile sahip resimlerin yerini insan yaşamının yoğunluğundaki kent mekanları almaktadır.

Albayrak'ın resimleri tıpkı Fütüristlerde olduğu gibi insan devinimi ile mekanın zamansallığı ait ve birbirinden bölünmez parça gibidirler. Yani insan figürünün hareketi bulundukları mekanın zamanına bağlı olmaktadır. "Pembeli Portre" (Görsel 40) resminde görüldüğü üzere katmanlı bir transparan imge vardır. Katmanlı transparan görüntü bize asıl olan hareket hissini vermektedir.



Görsel 40: Mustafa Albayrak, Pembeli Portre, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 200 cm, 2016.

Sanatçının, "Zamanın Ritmi II" (Görsel 41) resmine baktığımız zaman bisiklete binmiş figürün hız ve zaman kavramlarını yoğun bir şekilde verebilmektedir. Aynı zamanda bu resim Natalia Goncharova'nın "Cyclist" adlı resmini akla getirmektedir.

[84] Diler Çelikörs, "Mustafa Albayrak Eserleri Üzerinden Toplumsal Gerçeklik Kuramında Zaman – Mekân Algısı" *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 15, 2022 s. 17.



Görsel 41: Mustafa Albayrak, Zamanın Ritmi II, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm, 2016.

Yrd. Doç. İsmail Tetikçi, Albayrak'ın resimleri için şu sözlerde bulunmuştur:

"Yüzeyde belirgin bir biçimde hareket, zaman ve hızın devinimi betimlerken renk, coşkuyu azaltacak nitelikte grilere ve soğuk armonilere dönüşmüş. Mücadelesi ve idealizmi resimlerindeki devinime, farklı kültürel birikimleri ve yaşadıkları, üst üste getirilmiş anların hatırlattığı zaman kavramına, ressamca hayata bakışı biçimlerinin ve renklerinin geçmişle günümüz arasındaki evrilişine dönüşüyor diyebiliriz."[85]

Mustafa Albayrak'ın resimlerine genel olarak baktığımız zaman hız ve dinamiğin yanında bize titrek görsel bir sunmaktadır. Fotografik görüntü yerine daha resimsel bir ifade kullanmıştır. Eş zamanlılığın yanında eylem ve dinamiği barındıran resimleri, tıpkı Fütüristlerde olduğu gibi Albayrak'ın resimlerinde de zaman ve hareket birbirine bağlı, bölünmez bir parça haline gelmiştir.

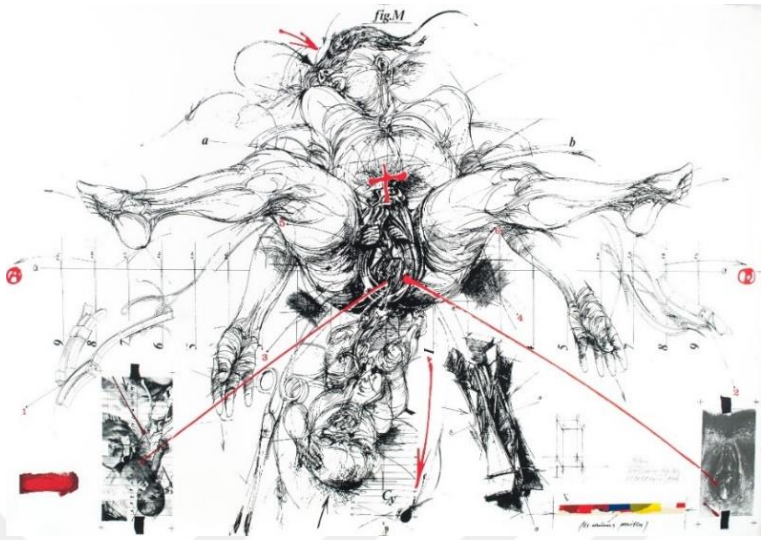
[85] Albayrak, Mustafa, *Zamanın Ritmi / Rhythm of Time,* Resim Sergisi, Armoni Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, 2016.

6.7. Vladimir Velickovic

Yugoslav ressam Vladimir Velickovic, 11 Ağustos 1935'te Belgrad'da doğmuştur ve 1960 yılında Belgrad Mimarlık Okulu'nda eğitimini tamamlamıştır. İnsanlığın şiddetini tasvir eden akıcı çizimler ve dramatik tablolar yapan sanatçı, dünya savaşları bağlamında insanlık durumuna dair keskin bir ilişki göstererek, "her zaman insanın insana neler yapabileceğini resmettim" demiştir.[86]

Sanatçının kariyeri boyunca kazandığı sayısız ödüllerinden bir diğer öne çıkanı ise Fransa'nın kültür ve sanat alanındaki en yüksek ödülü olan Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres'dir. Sanatçının 1970'lerdeki çalışmalarının ana temasını kafası kesilen insan, delinmiş bedenler ve işkence türleri oluşturmaktadır. “Doğuş” (Görsel 42) adlı resmi bağlamında Veličković'in sanat eserlerindeki felsefi düşünce, insan farkındalıklarının yanında, insana ait topluluğu, özü ve aynı zamanda insan gücünü hiçliğe dönüştüren kalıcı şiddetin nedeni ve kurbanı olmasıdır. Doğum yapmak, sanatçı için bir annenin aynı anda yaşadığı en acılı ve en mutlu andır. Dünyaya bir canlı daha doğrusu yeni bir hayat kazandırmış olsa da anne aslında ölümlü doğurmuş olur. Bu şekilde Veličković akıllara şu soruları getiriyor olabilir. Aslında doğum nedir? Hayat nedir? Ölüm nedir? Bu soruların cevabı ne olursa olsun, sonuç her zaman aynı olacaktır. Yani yaşam olmadan, ölümün olamaması... Bunun yanı sıra insanın doğumuyla birlikte, akıllara Eros ve Thanatos dürtüleri gelebilir. Freud'a göre İnsandaki en temel iki dürtü yaşam ve ölüm içgüdüsüdür.[87] İnsanın bu görülen ikili yapısı, ruhsal durumlarda gerilim ve çatışmayı oluşturmaktadır. Bu çatışma, dinamizminin kaynağıdır. İnsan, bir yandan kendi ölümünü isterken bir yandan da hayatta kalma savaşı verir. Bu bağlamda görülen iki dürtü arasındaki dengenin sağlanması, insanın sağlıklı bir şekilde yaşaması ve uyumlu ilişkiler kurabilmesi için önemlidir.

[86] https://www.cps.pt/en/news/2022/02/22/descubra-o-artista-vladimir-velickovic/ , (07.03.2023).
[87] Güner vd., 2018: 640.



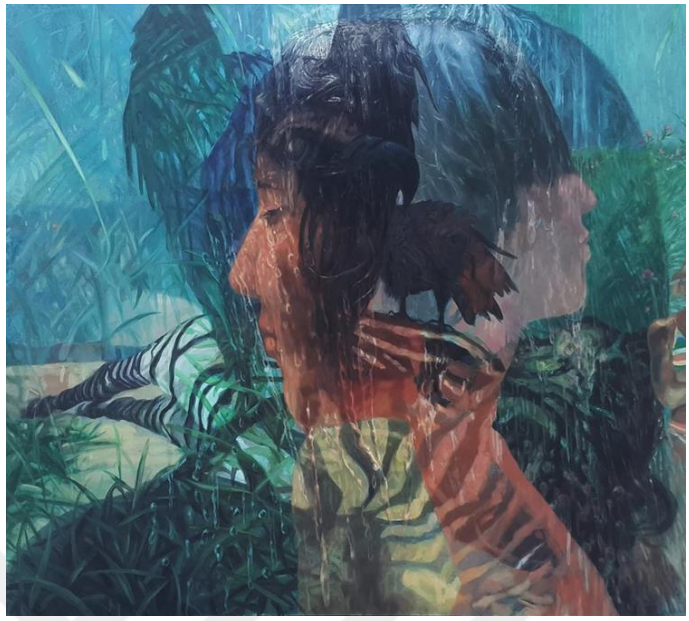
Görsel 42: Vladimir Veličković, Doğuş, serigrafi, 75 x 108cm, 1974.

Böylece anlara yayılmış harekete, katmanlar halinde ifade vermenin, fiziksel görünümün içinden bir anlam katmanın Vladimir Velickovic'in resimlerinde gözlemleyebildiğimiz bir durum olduğunu söyleyebiliriz.

6.8. Zuhal Baysar

1976'lı ve Ankara doğumlu sanatçı Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde eğitim almıştır. Zuhal Baysar'ın resimlerinde birbirinden farklı yaşam ve eylemler gerçekleştiren figürlerin üst üste binmiş katmanlar halinde görüntüleri yer almaktadır. Sanatçıya ait resimlerinin yanında heykellerinde de eş zaman içinde yer almış sosyal konular gözlemlenebilmektedir.

2008 yılında "su" üzerine yoğunlaşan sanatçı insan ruhunu, insana ait tüm duygulanımlarını, su metaforuyla anlatmaktadır. Baysar'ın "Arınma" (Görsel 43) resminde görüldüğü üzere bir anlamda suyun dokusunu insan figüründe aramaktadır.



Görsel 43: Zuhal Baysar, Arınma, 170 x 190 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2016.

"Resimlerimde biçimler, resim plastiğinin doku ve renk olanakları ile iki boyutu zorlayan yanılsamalara sahip. Bu resimlerde üst üste bindirilmiş katmanlar halinde farklı eylemler gerçekleştiren farklı yaşamlara ait görüntüler yer alıyor. İnsanın iç dünyasına, ruh durumlarına ait her bir görsel öğe, bazı katmanlarda insanın varoluş durumunu anımsatacak hayvan figürleri de olmak üzere bir arada saydam katmanlar halinde yeni varoluş boyutları oluşturuyorlar. Olay ve durumlara bir eş zamanlılık içinde bir arada yeni anlamlar kazandırmayı amaçlıyorum."[88]

Sanatçının "Av Mevsimi" serisi "Bilinç Katmanları" serisinin plastik kurgusuyla birbirine bağlantılıdır. Baysar'ın "Sürü" (Görsel 44) resminde görüldüğü üzere boğa sürüleri ve birbirleri ile kavga eden iç içe geçmiş ve katmanlaşmış görüntüler bulunmaktadır. İnsanın tıpkı hayvan gibi en dürtüsel ve en temel hayatta kalma amacı ile sergilenen ilkel davranışları göz önündedir.[89]

[88] Zuhal Baysar, *Bilinç Katmanları*, 2016 - 2017, https://www.zuhalbaysar.com/tr/layers-of-consciousness , (10.12.2022).
[89] Zuhal Baysar, *Av mevsimi*, 2019-2020, https://www.zuhalbaysar.com/tr/hunting-season , (10.12.2022).



Görsel 44: Zuhal Baysar, Sürü, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 500 cm, 2019.

Baysar bu düşünceyi şu şekilde açıklamaktadır:

"Bu çalışmalar insanın hayatta kalma amacı taşıyan en temel, en dürtüsel olan varoluş kodlarının izini sürerken, insana ait izlenimleri, kent yaşamının geleneksel kodlarını ve rutin yaşamın görüntülerini insanın ilkel varlığıyla çarpıştırır... Kişisel anlamda modern yaşamın mücadelesinin ve sanatsal serüvenin başarı ve başarısızlıklarının izini sürer. Bu aynı zamanda bir avlanma serüvenidir. Yaratım sürecindeki ön çalışmaların yanı sıra, güne dair düşünsel izler de görsel alt metinlere dönüşür. Günlüklerde sergilenen tavır edebiyatta William Faulkner, James Joyce ya da Virginia Wolf gibi yazarların kullandığı bilinç akışı yöntemine benzerlik gösterir. Düşüncelerin ve duyguların seri bir şekilde birbiriyle ilişkilendirilmeden yazıya dökülmesi bu günlüklerde yazı, desen kolaj gibi farklı görsel tekniklerle birleşerek, gerçeklikle düşün, bilinç ve bilinçaltının birbirine karıştığı bir noktada insanı tam anlamıyla ifade edebilecek bir bütünselliği yakalamaya olanak tanır."[90]

Baysar insanın varoluş sürecinden günümüze, modern yaşantımızın içine avlanma ritüelinin kodlandığını belirtir. Sanatçı için paleolitik çağdan, günümüz modern insanı, avlanma eylemini hala gerçekleştirmektedir.

[90] Zuhal Baysar, *"Av mevsimi"*, 2019-2020, https://www.zuhalbaysar.com/tr/hunting-season , (10.12.2022).

6.9. Nesli Türk

1983 doğumlu ve İzmir'li olan sanatçı eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. Nesli Türk'ün resimlerindeki; beden, sıvılar, kıvrımlar ve saçılma başlıca problematiklerdir. Genel olarak sanatçının çalışmaları vücut sıvıları, ağız ve kusma, kanama gibi bedensel işlevlerin yanında etin modern-nesnel gerçekliğini de yansıtmaktadır.[91] Özellikle son üretmiş olduğu çalışmalarında açık uçlu, yarım kalmış bir beden; geçişli, titreşimli tekrarlar ve katmanlı yüzeyler görülmektedir.

Sanatçının "Anismus-II" (Görsel 45) resminde üst üste çakıştırılmış figürler bulunmaktadır. Yer yer ince boya katmanları kullanılmış, yer yer de figürler koyu ve keskin çizgilerle ifade edilmiştir. Bunun yanında beyaz ve neredeyse boş bir arka plan tercih edildiği görülmektedir.



Görsel 45: Nesli Türk, Anismus-II, tuval üzerine yağlı boya, 199 x 175 cm, 2019.

[91] Nesli Türk, *20. yy. Resminde Ekspresif Beden İmgesi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 2013, s. 68.

Türk için resimlerindeki asıl mesele:

"Güdülenmiş hareketin otomatizmine, aynı figürün çoklu imajları üzerinden bölünmeye, parçalanmaya, çözülmeye vurgu yapmak; diğer taraftan duyguları ve anıları üst üste çakıştırarak bedenin hafızasını yakalamak."[92]

Yine Türk'ün dediğine göre:

"Sanatta yeterlik tezimi yazarken Dörthe Binkert'ın Melankolik Kadını ile karşılaştım. Kitabı ile doğayla kendi bedeni üzerinden dolayımsız bir bağ kurabilen kadını kavramla çok başarılı bir biçimde ilişkilendiriyor kitap. Kadın bedeni geçirdiği sarsıntılı dönemler, kopuşlar ve adeta sıvılarla imtihanı dolayısıyla melankoliye çok daha yatkın."[93]

Türk'ün "Liver of the Wolf" (Resim 46) resminde oturan kadın figürü, katmanlı bir görüntü oluşturmuştur.



Görsel 46: Nesli Türk, Nesli Türk, Liver of the Wolf, tuval üzerine yağlı boya, 199 x 175 cm, 2019.

[92] Nilgün Yüksel, *Nesli Türk ile büyük beden: Boyanın sınırlarında*, Unlimited Publications, 2019, https://www.unlimitedrag.com/post/nesli-turk-ile-buyuk-beden-boyanin-sinirlarinda , (16.04.2022).
[93] Ali Şimşek, *Nesli Türk: Beden En Başından Cezbetti Beni*, Yeni E - Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, 2019, http://yenie.net/nesli-turk-beden-en-basindan-cezbetti-beni/ , (16.04.2022).

Sanatçının kadın figürünü tercih etmesi bir rastlantısallık değildir. Kadın figürlerini çoğu resimlerinde büyük ve sıvılar çıkıyormuşçasına resmetmesi şu sebepledir:

"Spinoza ve sonrasında Nietzsche ve nihayet Deleuze ile bedenin ruh ile birleştiği, tüm cinselliği ile yaşayan, salgılayan, şiddet ve cinsellik dolu bir beden."[94]

Kadın bedeni dönem dönem çeşitli geçişlere sahip olan bir yapıdır. Görülen sıvılar çeşitli geçişlere sahip olan kadın bedeni ile ilişkilendirilmiştir. Katmanlı bir biçimde resmetmesi geçişli dönemlerine bir atıf olabilir. Donuk bakışlı ve sıvılarla dolu bedenlerinin temel yapı taşını melankoli kavramını oluşturmaktadır. Boyayı bu denli akışkan bir biçimde kullanması sıvılarla dolu beden tanımlamasına karşılık olduğu söylenebilir.

6.10. Zafer Malkoç

1989 doğumlu sanatçı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümü mezunudur. Zafer Malkoç'un eserlerinde realist bir yaklaşım görülmektedir. Malkoç'un son dönem eserleri ele alındığında genellikle akrilik boya ile katmanlı ve yarı saydam figürler çalışmaktadır. Resimlerinde insan ve hayvan figürleri görülmektedir. Katmanlı ve durağan figürler alan derinliğine önem verilip kullanılmaktadır. Bu yüzden figürler boş bir arka plan önündedir.

Sanatçının 2013 yılında kendi içinde bir takım fikir ayrılıklarına girmesi ve istemsiz olarak kendi bilincinin ona kurgulamış olduğu imgeler, onu sahte bir gerçeklikte olduğu fikrine kaptırmıştır. Bayık'a göre; yoğun olarak gördüğümüz kırmızı renk, cinsellik, özgürlük, baskı, halklar arasındaki kaos, kan, global bir emperyalizm ve uzlaşının olmadığı bir zamana gönderme yapmaktadır. Sanatçının kadın figürleri tercih

[94] Hülya Küpçüoğlu, *Nesli Türk'ün Büyük Bedenleri*, KolajArt Bağımsız Sanat Dergisi 2019, http://kolajart.com/wp/2019/03/24/hulya-kupcuoglu-nesli-turkun-buyuk-bedenleri/ , (16.04.2022).

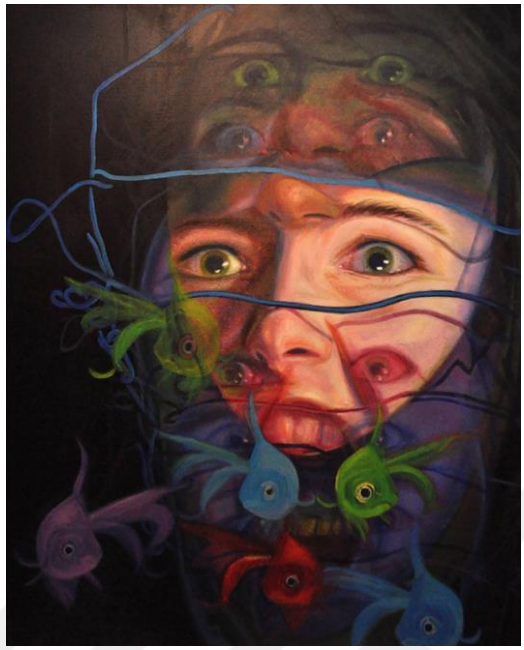
etmesi tesadüf değildir. Sanatçıya göre kapitalizm içerisinde odağın döndüğü ve tercih edilen kadınlar "tek tipleşmiş güzel kadınlar" dır. Bu yüzden kapitalizmin objeleşmiş kadın figürlerine bir gönderme yapmaktadır. Figürleri katmanlı ve saydam biçimde resmetmesi gerçeklikten kopmuş birden fazla ruhu göstermektedir (Görsel 47).[95]



Görsel 47: Zafer Malkoç, Kırmızı Emperyalistler Serisi 26, tuval üzerine akrilik boya, 37 x 27 cm, 2016.

Yine Bayık'a göre; Malkoç'un resimlerinde bir diğer önemli imge ise balıktır. Balık imgesi sanatçı için hafızayı çağrıştırmaktadır. Resimde görülen balıklar, balık hafızasını yani unutkanlığın ve boş zihnin sembolüdür. Cinsel şiddet, fikir çatışmaları ve aktarım sansürleri, oto kontroller, kapitalizm telle çevrilmiş portreyi temsil etmektedir (Görsel 48).[96]

[95] Melike Bayık, *Uyuş(turul)muş Bedenler Sergisi*, Eksen Balat Art & Artist House, Zafer Malkoç, Organizatör Yazısı, 2016, http://www.galerieksen.com/tur/sergiler/zafer-malkoc-exhibitionn , (06.01.2023).
[96] Melike Bayık, *Uyuş(turul)muş Bedenler Sergisi*, Eksen Balat Art & Artist House, Zafer Malkoç, Organizatör Yazısı, 2016. http://www.galerieksen.com/tur/sergiler/zafer-malkoc-exhibition , (06.01.2023).



Görsel 48: Zafer Malkoç, Kırmızı Emperyalistler Serisi 7, 100 x 80 cm, 2016.

"Malkoç, Emperyalizmi şu şekilde tanımlar ve dile getirir. Ona göre; Fransızca 'imperialisme' kelimesinden Türkçe'ye geçen bir sözcüktür. Bir devletin, diğer devletler aleyhine genişlemesi, onları siyasal ve ekonomik egemenliği altına almasına dayanan yayılmacı politikalar izlemesidir. Günümüzde daha çok söz konusu olan İktisadi Emperyalizm'dir. İktisadi Emperyalizm, sanayi devriminin ortaya çıkarttığı bir sonuçtur. Bir yandan yabancı ülkelerdeki ham madde kaynaklarını, diğer yandan da dış pazarları ele geçirme amacı güder."[97]

Sanatçının farklı anlarda yansıtılmış hareket halindeki figürleri boş mekanlar içinde yer almaktadır. Gerçekçi tarzda boyanmış tuvalleri fotoğraf-resim ilişkisinden faydalandığını düşündürtmektedir. Saydam ya da yarı saydam olan her katman sinematik sahnelerin üst üste bindirilmiş hissini vermektedir. Kırmızı Emperyalistler Serisi 7 (Görsel 48) adlı resminde özellikle portre ve balıklar katmanlar içinde ritmik bir forma sahiptir.

[97] Melike Bayık, *Uyuş(turul)muş Bedenler Sergisi*, Eksen Balat Art & Artist House, Zafer Malkoç, Organizatör Yazısı, 2016. http://www.galerieksen.com/tur/sergiler/zafer-malkoc-exhibition , (06.01.2023).

RESİMLERİM ÜZERİNE

Belirsiz ve koyu arka plana sahip mekanlar içerisinde katmanlı anların izleklerine yer verilen, hareket hissine sahip, figür odaklı çalışmalar gerçekleştirmekteyim. Bir seri oluşturan bu çalışmalarım, bu bölümde; felsefi görüşler doğrultusunda ve teknik yönlerden gruplandırılarak anlatılmıştır.

Zaman içindeki anları, insanın değişimini, insanın pinpon topu misali, duygularının ve ifadelerinin devinmesini, bütün bir varoluşunu resimlerimde katmanlı ve flu görüntüler ile vurgulamaktayım. Burada hareket ve hareket hissinin farklı olması benim için önem arz etmektedir. Resimlerimin gelişim sürecinin başında ardışık zamanı gösteren çekmiş olduğum fotoğraflar, ardışık zamandan farklı tek bir an'ı çekip çıkarmayı aklıma getirmiştir. Resim sanatında elbet hep bir "an" anlatılır. Fakat "resimsel bir dil olarak farklı ya da mesafeli anların katmanlı olarak ifade edilmesi" an'ın bambaşka bir şekilde ele alınmasıdır ve benim resimsel problematiğimin temelini oluşturmaktadır. Resimlerimde görülen muğlaklık zaman içerisinde insanın devinmesini göstermesinin yanı sıra, varoluş felsefesi içerisinde "dünyaya fırlatılmışlık" durumuna karşılık insanın ne amaçla ve neden var olduğuna dair soru işaretlerinin muğlaklığıdır.

Görsel 51 ve 56'da görüldüğü üzere loş ve boş bir mekan izlenimi veren, içinde zaman zaman siyahlar barındıran koyu kahvelerle oluşturulmuş arka planlar tercih etmekteyim. Bunun sebebi görülen ışık ve hareket imgelerini gözle daha görünür kılmak ve fark ettirmektir. Resimlerin hepsinde bilinçli olarak kadın figürleri tercih edilmiştir. Kadının an ve zaman kavramları içerisindeki kimlik ve bireysellik konuları, ışık imgeleri ve sembolik anlatımlarla işlenmiştir. Çekip koparılan anlar, varoluş, cinsiyet rolleri ve bellek benim için paralellik gösteren ve yoğunlaşmak istediğim konulardır. Bunlar resimlerimin temel bileşenlerini oluşturmaktadır.

Resimlerimde görülen ışık imgeleri, yer yer çizgisel hale gelmiş, yer yer ritim duygusuna sahip daire formunda ve yer yer de kendi formunda, bildiğimiz görüntüsüne sahiptir. Bu ışık imgelerinin her biri katmanlaşmış yüzlerde bırakılmış hatta koyu ve boş

alanlara yayılmıştır. Yüz ve yüzün dışına taşan ışık imgelerinin her biri zaman ve an içinde birikmiş izlerdir. Işık imgeleriyle oluşmuş izler ritmiktir ve neredeyse bağlı şekilde birbirini takip ederler.

Henri Bergson "Madde ve Bellek" kitabında (2007, s. 146, 147) insan arayışlarını ve ihtiyaçlarını birer ışık demetlerine benzetir. Görsel 52 ve 57'de görüldüğü gibi açık anlama sahip olmayacak şekilde yüzün etrafında ışık demetleri ritimsel biçimde dönmektedir. Bahsedilen ihtiyaçlar yalnızca beslenme değil akla gelebilecek duygusal ve fiziksel her türlü ihtiyaçtır. İnsanın zaman içinde bir amaç uğruna yaşadığını ve bu amaca giden yolda birçok durumdan beslenme ve arayış sürecine gireceğinden bahsetmektedir.

"Canlı varlıkların en basitinde beslenme, bir arayışı, ardından da bir teması gerektirir, sonuç itibarıyla bir merkeze doğru yönelen bir dizi çaba gerektirir: bu merkez, tam da, bağımsız nesne halini alır ve bu da besin olarak kullanılacaktır. Maddenin niteliği ne olursa olsun, hayatın burada birincil bir süreksizlik oluşturacağı ve bunun da ihtiyaç ile ihtiyacı tatmine yarayacak şeyin ikiliğini ifade ettiği söylenebilir. Ama tek ihtiyaç, beslenme değildir. Başka ihtiyaçlar da bunun etrafında örgütlenir. Bunların hepsinin amacı bireyin ya da türün korunmasıdır: Oysa bunların her biri, bizi, kendi bedenimizin yanında, aramamız ya da kaçmamız gereken, bizden bağımsız bedenler ayırt etmeye yöneltir. Demek ki bizim ihtiyaçlarımız, ışık demetleridir ve bunlar, hissedilir niteliklerin sürekliliğine çevrilmiş ışıklar olarak, burada ayrı ayrı bedenler çizerler. İhtiyaçlarımızın tatmin bulması, ancak bu süreklilik içerisinde kendilerine bir beden bulmalarıyla, sonra da buradaki başka bedenleri sınırlandırmalarıyla mümkündür; bu beden, diğerleriyle - tıpkı kişilerle ilişkiye girer gibi- ilişkiye girecektir. Hissedilir gerçekliğin bu şekilde kesilmiş parçalar arasındaki bu özel ilişkileri saptamak; işte bizim yaşamak diye adlandırdığımız şey tam da budur."[98]

Bergson'un bu cümlelerine karşılık zaman içinde yaşanan anlar ve bize bırakmış olduğu izler süreklilik içerisinde dolanırlar. Hissettiklerimiz, ihtiyaçlarımız kısacası an içinde yaşanan her şey; bizi biz yapar.

[98] Henri Bergson, *a.g.e.*, s. 146 - 147.

Resimlerim an ve zaman kavramı açısından Maurice Merleau-Ponty'nin "Göz ve Tin" adlı eserinden de izler barındırmaktadır. Fransızca orijinal adı "L'Oeil et l'Esprit" olan bu eser insan algısının ve bilincinin doğasını inceleyen bir felsefi eserdir. Merleau-Ponty, fenomenoloji ve varoluşçuluk gibi felsefi akımlardan etkilenmiş olan bir Fransız fenomenolog ve filozoftur. Merleau-Ponty ayrıca, insan algısının soyut ve nesnel bir gözlemci pozisyonundan ziyade, deneyimsel ve varoluşsal bir konumdan etkilendiğini çeşitli sanatçılar ve hatta düşünürlerden referanslar vererek vurgulamaktadır.

"Rodin burada derin bir söz söylemiştir: "Doğru olan sanatçıdır, yalancı olan fotoğraf, çünkü gerçeklikte zaman durmaz. "Fotoğraf, zamanın itişinin hemen yeniden kapadığı anlan açık tutar, zamanın öteye geçmesini, sınır aşmasını, "dönüşme"sini yıkar ki bunları, tersine, resim görünür kılar, çünkü atlar kendi içlerinde "burayı terk etme, oraya gitme" durumuna sahiptirler, çünkü her anda bir ayakları vardır. Resim, hareketin dışını değil, onun gizli sayılarını arar. Rodin'in söz ettiklerinden daha inceliklileri vardır: Her ten, hatta dünyanınki bile, kendi dışında parıldamaktadır. Ama çağlara ve ekollere göre, ister daha çok belirgin harekete, ister anıtsala bağlanılsın, resim asla zamanın tamamiyle dışında değildir, çünkü daima tenseldedir."[99]

İnsan algısının, kendine özgü deneyimsel dünyası ve bedeni ile iç içe geçtiğini, nesnel gerçekliği ve deneyimsel dünyayı ayrıştırmadan anlamlandırdığını savunur. Bu, insanın dünyayı algılamasının ve anlamlandırmasının soyut ve nesnel bir yaklaşımla sınırlı olmadığını, aynı zamanda bedensel, duygusal ve varoluşsal bir bütünlük içinde gerçekleştiğini ifade eder. Merleau-Ponty, zamanın ve an'ın, insan algısının ve deneyiminin önemli yönlerini etkilediğini vurgulamaktadır. Zamanın geçişine bağlı olarak, nesnelerin ve olayların algılanan özellikleri değişir ve anlam değişebilir. Buna bağlı olarak resmetmiş olduğum figürler (tıpkı görsel 50'de olduğu gibi) kendi katmanlarında değişkenlik göstermektedir. Çünkü bir nesnenin görüntüsü veya algılanan anlamı, zaman içindeki değişimlere bağlı olarak farklılık gösterebilmektedir. Merleau-Ponty, insan algısının an içinde gerçekleştiğini vurgular. Merleau-Ponty, algının an

[99] Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 73

içindeki süreçsel doğasının, insan algısını ve deneyimini anlamak için dikkate alınması gereken bir faktör olduğunu ressam örneği üzerinden ifade eder.

"Görünürün zamanı bilinmeyecek kadar eski derinliğinde, bir şey kıpırdamış, tutuşmuştur ki vücuduna sirayet eder ressamın ve resmettiği her şey bu uyandırmaya bir yanıttır, eli ise "yalnızca uzak bir istencin aleti". Görüş, sanki bir kavşaktaymışçasına, Varlık'ın bütün yanlarının buluşmasıdır."[100]

Sonuç olarak, "Göz ve Tin" resimlerim üzerinde, zaman ve an kavramlarına vurgu yaparak insan algısının, deneyiminin ve bedenin zaman içindeki türlü etkileşimini ele alan bir perspektif sunmaktadır.

Kadın figürler tercih etmemin ardındaki sebep, an'da konumlanan varlığın süreci tam olarak kadın için biraz daha farklı işlemesidir. Fransız yazar ve feminist bir filozof olan Simone de Beauvoir kadını tarihsel anlamda insanın öteki benliği olarak tanımlamıştır. Filozof bu algıdan dolayı kadınları ikincil bir role dönüştürdüğü için toplumu suçlamaktadır.

Varoluşçuluk, insanların sahip olduğu içsel özgürlüğünü, seçim yapma özgürlüğüne bırakarak insanı kendinden mesul olur konumuna taşır. Bu durum toplum içindeki kadının konumunu bireyselliğin dışına atarak bağımlı olmaya zorlamaktadır. Ataerki toplumda kadınların özü, bağımsız yaşamın olmamasıyla biri tarafından kontrol edilir hale gelmektedir. Kadınların bağımsız yaşamı tasavvur edememesi gibi, kadınlar da kendi iradeleri dışında tabii oldukları konumlara atanmışlardır. Bu gerçeklik göz önüne alındığında, bireysel seçimler yoluyla varoluşsal özgürlük yetersizdir. Ne kendi özüne ait bir an ne de bir iz bırakabilir.

Görsel 53 ve Görsel 54'de tekrarlayan ışık imgelerinden farklı yüzlerde yer yer karşılaşabileceğimiz fotoğraftaki bir görünüme ait olan solarizasyon etkileriyle karşılaşmaktayız. Görüntünün içinde sanki sıkışmışlık hissi veren, katmanlaşmış izlere

[100] Maurice Merleau-Ponty, *a.g.e.,* s. 77.

benzer solarizasyonlu yüzler görülmektedir. Beauvoir'un düşüncelerine karşılık dünyaya fırlatılmış ve belli kalıplara sokulmuş, sıkışmışlık hissinin görüntüsü ile devinen hatta devinmek için çaba gösteren kadın, resimlerime yansımıştır.

Boticelli'nin Venüs'ünde uçuşan saçları benzer bir etki ile "Kızıl Venüs" (Görsel 55)'te karşılaşabilmekteyiz. Venüs aşk tanrıçasıdır. Doğuşundaki amaç dünyaya güzellik getirmektir. Boticelli'nin resmi Rönesans dönemine ait olup en belirgin özelliği parlak ve canlı renklerin kullanılmasıdır. Aynı zamanda Venüs'ün yüzünde masum bir ifade vardır fakat Kızıl Venüs için durum tam tersidir. Dünyada var olan kadın şaşkın ve korkuyormuşçasına bir ifadeyle izleyiciye bakmaktadır. İçinde siyah barındıran koyu kahveler ve boş mekan, dayatılan kalıpların içinde olmasına karşılıktır. Bu kalıpların doğurduğu dayatılmış görevler bir anlamda özün uyku halinde olmasıdır. Bu durum kadın yazar Plath'in hislerine de karşılık olabilmektedir.

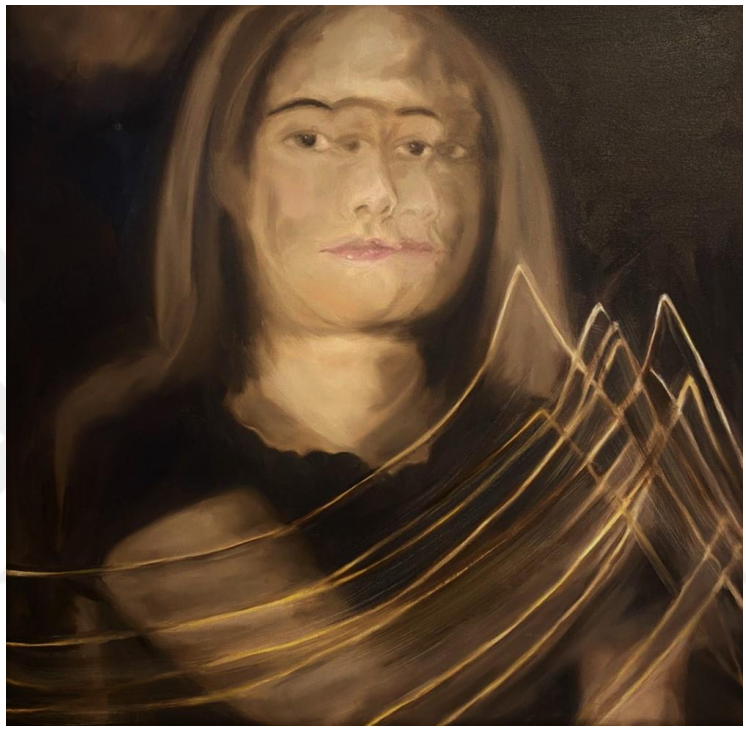
"Bir kutuyu öbüründen siyah bir gölge gibi ayıran şey uykuydu. Yalnız benim için bir kutuyu bir sonrakinden ayıran gölgeler birden bire kaybolmuştu ve önümde uzanan günleri beyaz, geniş, alabildiğine ıssız bir yol gibi görüyordum." [101]

Görsel 58'de ışığı kendine ait bir formda ellerin arasında görmekteyiz. Işığı daha fark edilebilir kılmak için sıcak tonlar tercih edilmiştir. Bu yüzden sıcak tonları olan ışık imgesinin yanında görülen renkler, soğuk tonlarla boyanmıştır. Resmin merkezi ve odak noktası böylece doğrudan avcun içindeki ışık görüntüsüne kaymaktadır.

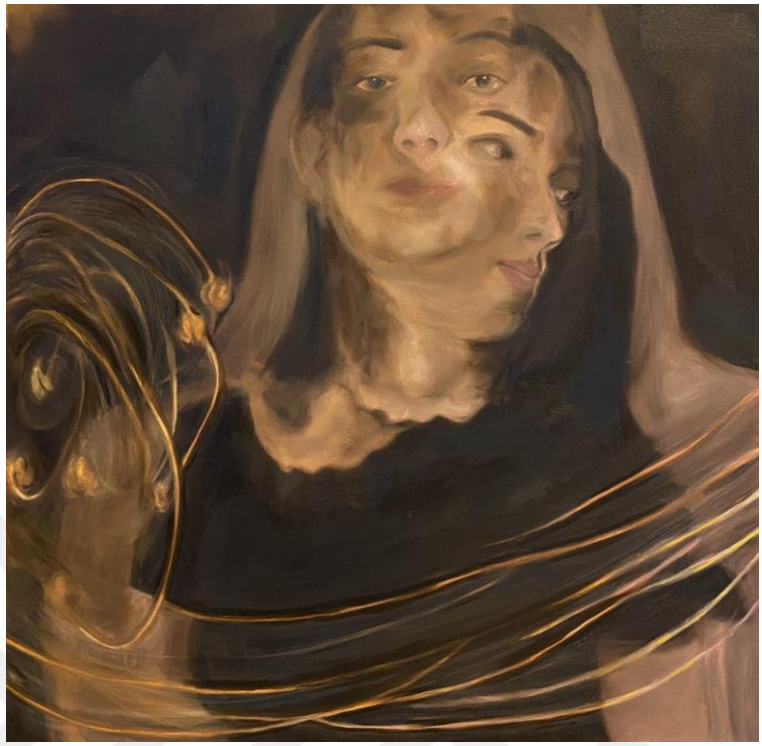
Resimlerimin kurgusu her biri çektiğim fotoğraflardan yola çıkarak ve dijital ortamda düzenlemeleri bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Superpose kavramında olduğu gibi, farklı elemanları veya görüntüleri üst üste bindirerek ortaya yeni bir görüntü çıkarmaktayım. Tıpkı görsel 49'da görüldüğü üzere neredeyse aynı pozisyonların ve çizgisel biçimde resmedilmiş ışık demetlerinin üst üste gelmiş olması buna bir örnektir. Formlar, saydam veya yarı saydam olup, birbirlerinin üzerine yerleştirilerek etkileşime girebilir. Bu şekilde, farklı katmanlardaki biriken formların ilişkisini vurgulayıp, farklı

[101] Sylvia Plath, *Sırça Fanus*, Can Yayınları, İstanbul 1987, s. 132 - 133.

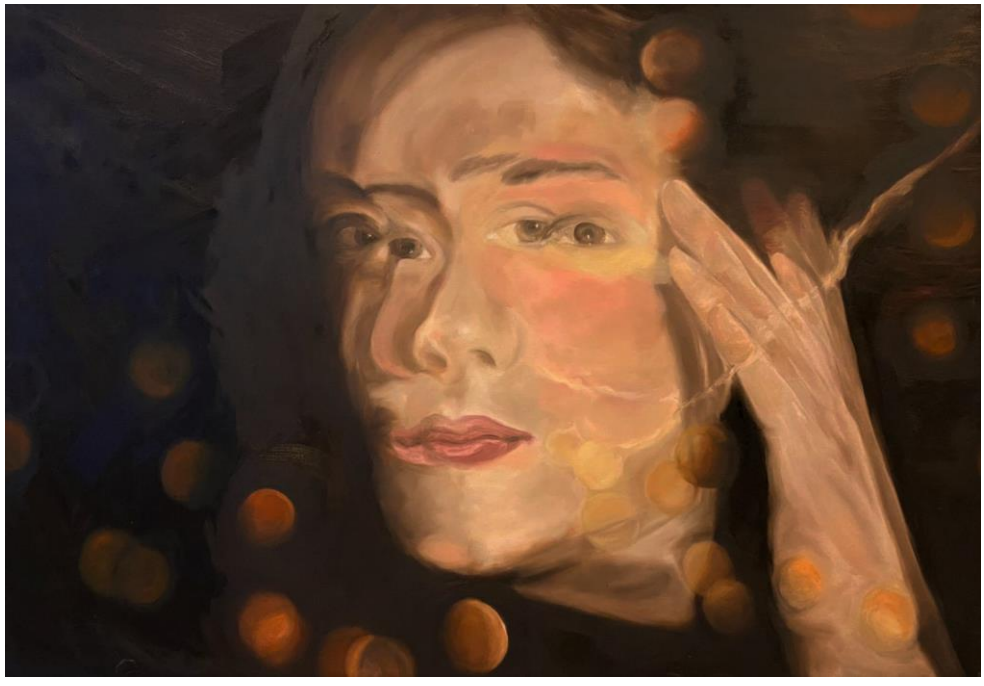
görsel düzeyler oluşturmaktayım. Kronofotoğraf içindeki hız ve hareket kavramından çok tıpkı Francis Picabia gibi farklı fakat çok da uzak olmayan zaman dilimlerinin, farklı anlar aracılığıyla; saydam görüntüler içinde toplanması gibidir. Farklı katmanlarda, farklı anlamlar, derinlikler ve saydamlık ekleyerek görsel bir dil kullanmaktayım.



Görsel 49: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm, 2021.



Görsel 50: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm, 2021.



Görsel 51: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 90 x 130 cm, 2021.



Görsel 52: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2021.



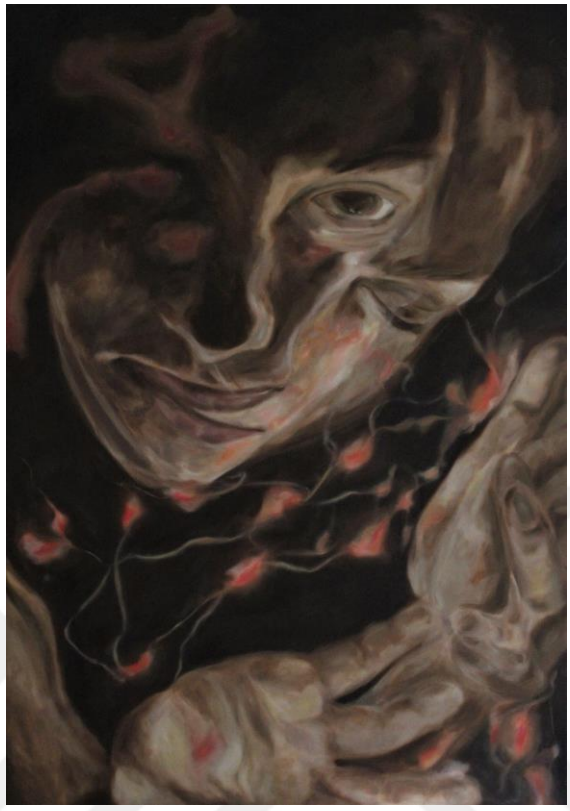
Görsel 53: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022.



Görsel 54: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022.



Görsel 55: Zehra Saluk, Kızıl Venüs, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022.



Görsel 56: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 80 cm, 2022.



Görsel 57: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 80 cm, 2022.



Görsel 58: Zehra Saluk, İsimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 115 cm, 2022.

SONUÇ

Resim sanatında karşılaşabileceğimiz an ve katman kavramları, kavramsal çerçeve içinde irdelenmiştir. Araştırma konusuna bağlı kalarak ortaya çıkmış sanat akımları, sanatçılar ve eserlerini yine bu kavramlar üzerinden açıklamalarda bulunarak araştırma yazısına eklenmiştir.

Özellikle görülen anları katmanlı bir biçimde yakalama fikrinin mağara resimlerine kadar uzandığı gözlemlenebilir. Paleolitik çağın insanı bulunduğu ortamda; koşuşturan hayvanların hareketini, iletişim ya da başka bir sebeple mağara çizimleri yoluyla aktarmaktaydı. Bu katmanlı resimler, fotoğrafın çoklu pozlama kısmı bir yana akıllara sinematografinin bile mağara dönemine kadar uzandığını göstermektedir.

An zamanın en kısa parçasıdır. Eş zamana dayalı ve hareket içerisindeki imgeler görüntüdeki o anlara konumlandırılmıştır. Anların oluşmasını üstlenen zaman kavramına önce bir bakmak gerekir. Augustinus için bellek eşittir geçmiş demektir. An onun için geçmiş, gelecek ve şimdi şeklindedir. Tıpkı Francis Picabia'nın eserlerinde olduğu gibi bellekte, geçmişte biriken anların katmanlı bir yansıması bulunmaktadır. Aristoteles için hareket halinde olan her şey zamana eş değerdir. Mustafa Albayrak'ın dinamizm ve hareket olgusu içeren resimleri bu düşünceye iyi bir örnektir. Bergson için zaman eşittir varlık demektir. Onun için anlar düşünceler yoluyla gerçekleşmektedir. Buna bağlı olarak ve benzer düşüncelere sahip olan Husserl; "bilinç ve zaman bir arada ve bölünmezdir." der. Kant ise zihinsel temsillerimizi zamanın bir nesnesi olarak görmektedir. Üç düşünür için varlık, düşünce ve öz; zamanın temel yapı taşını oluşturan şeylerdir. Bu yüzden düşüncede görsel algıya gidilmelidir. Kendi anlarını katmanlı biçimde resmeden sanatçılar zaman içinde sıralı düşünceler vasıtasıyla özünü oluşturur hale gelir. Elbette sayılan filozofların zaman üzerine olan düşünceleriyle bahsedilen sanatçılar arasındaki bağlantıda kesin bir kanıya varamıyoruz. Varamasak da an'ın düşünürler ışığında özüne inmemiz gerektiği de daha sonraki çalışmalar ve bu çalışma için önemlidir. Fakat varlık, zaman ve algı denklemine döndüğümüzde katmanlı anların izlekleri bağlamında üretilmiş olan eserlerin anlamca ortak buluşması insan odaklı olabilmesidir.

Aradan yüzyılların geçmesiyle beraber katmanlı ya da zımni hareket görüntüsünü vermek isteyen sanatçılar bu etkiye tekrar ulaşmak istemiştir. Fotoğrafın icadından sonra tekniklerin gelişmesiyle birlikte söz konusu durum, hızlı ve farklı yollarla gerçekleşmiş; Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia gibi bazı fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarına yansımıştır. Söz konusu sanatçıların kendine ait dönemler içerisinde birbirinden farklı amaçları olmuştur. Teknik olarak Bragaglia'da daha akışkan bir an görülürken Marey'de daha sabit bir katmanlı an görüntüsü vardır. İki sanatçının ortaya koyduğu fotoğraflarda içerik bakımından da farklılıklar gözlemlenebilmektedir. Bragaglia, an'ın hissiyatları ile ilgilenirken; Marey, ölçüm ve hareketin incelenmesiyle ilgilenmektedir.

Analitik Kübistler, birden çok bakış açısıyla nesneleri görmeyi hedeflerken; Fütüristler, kendi dönemi içerisinde hareket ve dinamizmi özümsemişlerdir. Fütürist ressamların eserlerinde görülen hareket tasvirleri Marey'in fotoğraflarıyla benzerlik gösterebilmektedir. Analitik Kübistler ve Fütüristlerde görülen ortak nokta, eş zamanlılığı gösteren katmanlı an görüntüsü olduğu söylenebilir. Fütürizm sanat akımına bağlı ortaya çıkan Rayonizm akımında sanatçılar, ışınların toplamı olan ışığın kesişmelerini yani dinamizmden farklı olan enerjiyi eserlerine yansıtmışlardır. Yine Fütürizm sanat akımına bağlı olarak ortaya çıkan Vortisizm akımı, tipik olarak bu hareketliliğin insan üzerindeki etkisini yansıtmayı amaçlamıştır. Çizgilerin, keskin açıların ve geometrik formların baskın olduğu Vortisist çalışmalar; girdaplı görüntüleriyle, insanların yeni dünyayla olan etkileşimlerini ortaya koymuştur. Bu nedenle toplumun artan makineleşmesine ilişkin, Fütürizm akımından biraz daha farklı olan Vortisist çalışmalar, figürleri ya da nesneleri devamlı birer makineymiş gibi metalik, bronzumsu formlar ve renklerde resmetmişlerdir.

20. yy.'da eş zamanlılıktan farklı olarak an'ı nasıl temsil etmenin yerini an'ın nasıl görüldüğü almıştır. İlgili sanatçılar, teknik olarak çift pozlama görüntülerinin etkilerini taşısalar da ilgilendikleri asıl konu, an'ın çift görülmesiyle ilgilidir. An'a bakan iki gözün, zihnimize uzanan görsel verileri; Evan Walters, Lawrence Gowing ve Alex Garant için içerik bakımından önemli bir unsurdur. Bahsedilen sanatçıların katmanlı görüntüler ortaya koyma mantalitesi bambaşkadır. Zamana bağlı oluşan anları görsel bir

dille aktarmanın yerini içinde bulunduğumuz an'a bakan sabit görüşümüz almaktadır. Bu konu üzerine çalışan sanatçılara tez araştırması boyunca çok az rastlanılmıştır.

Bir değerlendirme yapacak olursak; Zafer Malkoç'un resimlerinde global emperyalizme olan vurgusu, Jenny Saville'in medyada bulunan savaş fotoğrafları ile savaşın siviller üzerindeki etkisine dikkat çekmesi politiktir. Bunun yanında Saville'nin beden ve cinsiyet ayrımlarını ele alması ve Nesli Türk'ün kadın bedenini ele alması kimlik sorunsalı ile ilgiliyken; Francis Bacon'un insan yaşantılarının içsel dünyaları ile bağ kurması psikolojiktir. Mustafa Albayrak'ın resimlerinde figürler daha anlaşılır titrek bir ifadeyle resmedilmişken figürün bulunduğu mekan hakkında fikir yürütememekteyiz. Sanatçı kanaatimce insan hareketinin oluşturduğu zamansallığı ve dinamizmin mekana bağlı olduğunu bu şekilde vurgulamak istemiş olabilir. Böylece hareketi oluşturan figür daha belirginken, mekan anlaşılmaz haldedir. Teknik olarak fotoğrafın çoklu pozlama görüntüsü her eserde gözlemlenebilmektedir. Bazı resimlerde yer yer Bragaglia'nın fotoğraflarında olduğu gibi akışkan ve muğlak görüntüye sahipken, bazı resimlerde de Marey'in fotoğraflarında görülen sabit katmanlı anlardır. Çoğu resimde hareket hissi yerine sabit, iç içe geçmiş ve flulaşan görüntüleri görebilmekteyiz. Bu görülen iç içe geçmiş görüntüler, figürlerin bulundukları anlarda gözlemleyebileceğimiz durumlarının görsel verileri olabilir. O halde resimlerde görülen figürler için "anların hafızasını yakalama" olarak adlandırabiliriz. Eserleri gözlemlenen bazı sanatçıların resimleri renkçi, ekspresif bir dile sahipken; kimisinde daha realist ya da klasik bir etki bulunmaktadır. Örneğin Saville'nin almış olduğu Rönesans eğitimi ile sanatçının resimlerinde bariz bir Rönesans etkisi görülmektedir. Zafer Malkoç, Zuhal Baysar ve Philip Harris gibi sanatçıların resimlerinde görülen realist etkiler bize fotoğrafın sanatçılar üzerindeki etkisini daha çok hatırlatmaktadır. Mustafa Albayrak'ın resimlerinde görülen katmanlı şehir yaşantılarını bir anlamda renklerin oluşturduğu dinamizm ile de hissedebilmekteyiz. Francis Bacon'un sert, ekspresif etkili triptik portresinde görülen parlak mavi ilginçtir ki; resmi geren ve kasvete boğan bir hava katmıştır. Picabia'nın teknik içindeki çeşitliliği yanı sıra resimlerindeki asıl dikkat çeken unsur kullanmış olduğu belirgin çizgilerdir. Üst üste binen ve her biri kendi an'ını temsil eden bu çizgiler biçim olarak şeffaf, içerik olarak örtülüdür. Picabia'nın "Transparencies" serisi, sanatçının kendine özgü Dadaist ve

Sürrealist tarzını yansıtıyor olabilir. Eserlerde, gerçeküstü imgeler, soyut formlar, mitolojik ve Rönesans resimleri bir arada bulunmaktadır. Bu seride Picabia, geleneksel resim anlayışını reddeder ve yenilikçi bir yaklaşım benimser diyebiliriz. "Transparencies" serisindeki eserler, seyirciyi düşündürmeye ve yorumlamaya teşvik etmektedir. Picabia, eserlerinde çeşitliliği ve farklı anları bir araya getirerek, sanatın ve düşüncenin çokluğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda seri, sanat tarihinde Dadaizm ve Sürrealizmin etkisini taşıyan, çağdaş sanatın ileriye dönük bir örneğidir diyebiliriz. Gino Severi'nin bulunmuş olduğu döneme ait sanatçılarla iç içe olmasına yorabiliriz ki; eserlerinde görülen figürlerin parçalanıp katmanlı formlarla resmedilmesi analitik Kübizm, yer yer kullanmış olduğu payetlerle Puantilist, farklı bir materyal kullanıp yapıştırmasıyla az da olsa sentetik Kübizm etkisi görülmektedir. Bu bağlamda sanatçı eserlerini bütün bir çerçeve içinde, Fütürist görüntülerle elde etmiştir. Sanatçının çeşitli akımları tek bir eserde buluşturması onu özel kılmaktadır. Son olarak Veličković'in tercih etmiş olduğu siyah ve çizgisel tekniğindeki kırmızı, ayırt edilebilir hale gelmiş ama figüründe bulunan katmanlı hareketin önüne geçememiştir. Eserin odak noktası, hem tercih edilen kırmızıya hem de figürün hareketine kaymaktadır.

Sanatsal eğilimin ışığıyla seçilen bu araştırma konusunda yer verilen sanatçıların elbette birbirinden farklı amaçları olduğunu gözlemleyebiliyoruz. Resim sanatındaki katman katman bindirilmiş anlar bazen parçalara ayırılarak imgenin, zaman veya an felsefesi yolunda biçimsel bir yansımasını oluşturmaktadır. Bu biçimsellik; varlığın, nesnenin ya da özün yansımasıdır. Görüntüdeki biçimsellik, varlığın anlarla eş değer olduğunun kanıtıdır. Çoklu zaman dilimindeki görüntülerin toplamı ise anların özüne inmeyi mümkün kılmaktadır. Akışı belirli yerlerde, mesafeli zamanlarda ya da tam tersi durumda kesen sanatçılar, yüzeyde görünen asıl gerçekliği birçok aşaması ile ifade etmektedir. Tek bir an'ı gösteren resmin yerini birçok an'ın alması başkaldırı olarak yorumlanabilir. An ve zamanla temel yapı taşını oluşturan bu katmanlı resimler; varlığın yaşamındaki gelişmelerden haberdar ederler fakat daha da derine inip politik ya da kimlik diyebileceğimiz kadar kategorize edilemezler. Bu araştırma yazısı sayesinde; fotoğraf teknolojisinin resim sanatına katmış olduğu yeni teknikleri görmüş olduk. İlerleyen zamanlarda yine bu araştırma yazısı; yeni medya sanatı, video, enstalasyon gibi güncel

sanat çalışmalarının bulunduğu araştırma yazılarına fayda sağlayabilir ve araştırmacılarına yön verebilir.

KAYNAKÇA

Albayrak, Mustafa, *Zamanın Ritmi / Rhythm of Time,* Resim Sergisi, Armoni Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, 2016.

Altaş, Şemsi, "Görüntüdeki O 'An'", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 26, 2020.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.

Aristoteles, *Fizik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Asiltürk, Metin, *Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, (Çukurova Ünivesitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi) Adana 2006.

Atalay, Mustafa Cevat, "Paleolitik Dönem ve Chauvet Mağarası'nın Son Odasındaki Aslan Panelinin Estetik Yapısına Dair Bir İnceleme" *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 41, 2019.

Atalayer, Faruk, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994.

Augustinus, *İtiraflar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Babayiğit, Ebuzer, *Resim Sanatında Fantastik Realizm*, (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Resim Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi) Konya 2022.

Barth, Rachel Anne, *Photographing the "Phantoms of the Living": The Fotodinamismo Futurista of Anton Giulio and Arturo Bragaglia, 1911-1913*, (University of Oregon, Department of the History of Art and Architecture, Master of Arts) Eugene 2013.

Berger, John, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul 2015.

Bergson, Henri, *Creative Mind, An Introduction To Metaphysics*, Carol Publishing, New York 1992.

Bergson, Henri, *Madde ve Bellek*, Dost Kitapevi, Ankara 2015.

Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, Türk Dil Kurumu, 2006.

Bowlt, E. J., *Russian Art of The Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, Viking Press, New York: The Viking 1976.

Camfield, See, William, A., *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton University Press, NJ: Princeton 1979.

Cecchini, Laura Moure, *Photodynamism and Vortography: The Futurist Anti-Portraits of Anton Giulio Bragaglia and Alvin Langdon Coburn*, Published by De Gruyter, Volume 4, Berlin 2014.

Craig, William Lane, “Evrene İlişkin Kelâmi Argüman ve Kant’ın Birinci Antinomisindeki Tezi” *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 10, 2010.

Cresswell, Tim, *'Capturing Mobility: Mobilityand Meaning in the Photography of Eadweard Muybridge and Etienne-Jules Marey' On the Move,* Published by Routledge, New York 2006.

Çelikörs, Diler, “Mustafa Albayrak Eserleri Üzerinden Toplumsal Gerçeklik Kuramında Zaman – Mekân Algısı” *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 15, 2022.

Dayı, Handan, *Marey ve Bergson Bağlamında Zaman ve Gerçeklik Algısı*, Uluslararası Sanat/Tasarım ve Estetik Kuramları Sempozyumu, 2011.

Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk*, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2006.

Fanette, Roche Pézard, *L'Aventure futuriste 1909-1916*, Publications de l'École Française de Rome, Italy 1983.

Frizot, Michel, *A New History of Photography*, Köln: Könemann 1998.

Gombrich, H. E., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

Göktan, M., Çağatay, “Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi” *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3, Sayı 5, 2015.

Gray, C., *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames & Hudson, London 1986.

Güner, E., Berkol T. D., Salman S., Aytaç H. M., Yıldırım Y. E. ve Güner Ş. İ., "Yaşam (Eros) ve Ölüm Dürtüsü (Thanatos): Antik Roma Neşeli İskelet Mozaiği" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 11, Sayı: 60, 2018.

Halbwachs, Maurice, *Kolektif Bellek*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2018.

Harte, T., *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Rusian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2009.

Hockney, David, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Published by Vicking Studio, London UK 2001.

Howard, Fontaine Claire, *Tracing the Line: Francis Picabia's Transparencies in Context*, (The University of Texas, Faculty of the Graduate School, Master of Arts Thesis) Austin 2012.

İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul 1979.

Kaplanoğlu, Lütfü, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi) Erzurum 2008.

Karataş, Turgay, "Arslan, Asuman Aypek, Fütürizm'de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni" *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 22, 2020.

Keser, Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005.

Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge UP 2007.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.

Marinetti, T. F., *Fütürist Manifestolar Kitabı*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2008.

Meinel, Erna, "Peripheral Vision and Painting: A Note of the Work of Evan Walters" *The British Journal of Aesthetics*, Volume 13, Issue 3, 1973.

Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Oktav, Cenker, Taslaman, Osman Caner, "Felsefe Tarihinde Zaman Düşünceleri" *Kader Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 3, 2017.

Palmer, Stephen E., *Vision Science: Photons to Phenomenology*, MIT Press, Cambridge MA USA 1999.

Pepperell, Robert, Hughes, Louise, "As Seen: Modern British Painting and Visual Experience" *Tate Papers*, No: 23, 2015.

Pepperell, Robert, Ruschkowski, Anja “Double Vision as a Pictorial Depth Cue” *Art & Perception,* Volume 1, Issue 1-2, 2013.

Plath, Sylvia, *Sırça Fanus*, Can Yayınları, İstanbul 1987.

Rabinbach, Anson, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity,* University of California Press, California 1992.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları Ticaret Sanayi A.S., Cilt 4, İstanbul 1983.

Saray, Çağrı, “An Kavramı Bağlamında Çağrı Saray’ın Desenleri” *International Social Sciences Studies Journal*, Cilt: 6, Sayı: 63, 2020.

Sartre, Jean Paul, *İmgelem*, İthaki Yayınları, İstanbul 2009.

Sartre, Jean Paul, *Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yayınları, İstanbul 2011.

Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine,* Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.

Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, Çin 2014.

Sütçü, Özcan Yılmaz, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul 2005.

Şahin, Derya, *Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar Ve Görsel Çözümlemeler*, (Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi) Ankara 2012.

Thompson, Jon, *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak*, Hayalperest Yayınevi, 2014.

Topçuoğlu, Nazif, "Aynalar, Pencereler ve Gökte Uçan Cisimler" *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Sayı: 2, 1992.

Turetzky, Philip, *Time*, Published by Routledge, New York 2000.

Türk, Nesli, *20. yy. Resminde Ekspresif Beden İmgesi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 2013.

Wood, Allen W., *Kant*, Çeviren: Aliye Kovanlıkaya, Dost Kitapevi, Ankara 2009.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Bayık, Melike *Uyuş(turul)muş Bedenler Sergisi*, Eksen Balat Art & Artist House, Zafer Malkoç, Organizatör Yazısı, 2016, http://www.galerieksen.com/tur/sergiler/zafer-malkoc-exhibition , (06.01.2023).

Baysar, Zuhal, *Bilinç Katmanları*, 2016 - 2017, https://www.zuhalbaysar.com/tr/layers-of-consciousness , (10.12.2022).

Baysar, Zuhal. *Av mevsimi*, 2019-2020, https://www.zuhalbaysar.com/tr/hunting-season , (10.12.2022).

Cué, Elena, *Interview With Jenny Saville*, 2017, www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-jenny-savi_b_10324460.html , (10.02.2022).

Dixon, S. *Body, Space & Technology*, 2003, http://bit.do/ftEw4 , (22.02.2022).

https://beinart.org/collections/alex-garant , (08.01.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Chronophotography , (23.02.2022).

https://www.alexgarant.com/about , (08.01.2022).

https://www.christies.com/features/francis-bacon-figure-in-movement-9347-1.aspx , (10.01.2022).

https://www.cps.pt/en/news/2022/02/22/descubra-o-artista-vladimir-velickovic/ , (07.03.2023).

https://www.ignant.com/2013/10/16/instinctive-painting-by-philip-harris/ , (10.01.2022).

https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/vorticism , (10.01.2022).

https://www.saatchiart.com/account/profile/8792 , (17.05.2023).

King, Annette- Townsend, Joyce H. - Ormsby, Bronwyn, *Otaïti 1930 by Francis Picabia*, Tate Papers, No: 28, 2017, https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/28/picabia-otaiti , (06.03.2023).

Küpçüoğlu, Hülya, *Nesli Türk'ün Büyük Bedenleri*, KolajArt Bağımsız Sanat Dergisi 2019, http://kolajart.com/wp/2019/03/24/hulya-kupcuoglu-nesli-turkun-buyuk-bedenleri/ , (16.04.2022).

Piguet, Philippe, *Jacques Monory: Painter of Blue Series*, L 'œil Dergisi, 2015, https://richardtaittinger.com/2018/01/jacques-monory-painter-of-blue-series/ , (23.02.2022).

Şimşek, Ali, *Nesli Türk: Beden En Başından Cezbetti Beni*, Yeni E - Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, 2019, http://yenie.net/nesli-turk-beden-en-basindan-cezbetti-beni/ , (16.04.2022).

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, https://sozluk.gov.tr/ , (06.01.2022).

Yüksel, Nilgün, *Nesli Türk ile büyük beden: Boyanın sınırlarında*, Unlimited Publications, 2019, https://www.unlimitedrag.com/post/nesli-turk-ile-buyuk-beden-boyanin-sinirlarinda , (16.04.2022).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: https://www.smithsonianmag.com/history/france-chauvet-cave-makes-grand-debut-180954582/

Görsel 2: https://www.engadget.com/2020-02-27-google-chauvet-cave-paintings-vr-art-collection.html

Görsel 3: https://en.wikipedia.org/wiki/States_of_Mind_I:The_Farewells#/media/File:States_of_Mind-_The_Farewells_by_Umberto_Boccioni,_1911.jpeg

Görsel 4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283267

Görsel 5: https://monoskop.org/images/a/a2/Bragaglia_Anton_Giulio_1911_Waving.jpg

Görsel 6: https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura#/media/File:Camera_Obscura_box18thCentury.jpg

Görsel 7: https://www.fondation-maeght.com/jacques-monory-dreamtiger-n4-1972/

Görsel 8: http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/etienne-jules-marey/48592/

Görsel 9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265094

Görsel 10: https://www.moma.org/collection/works/83974

Görsel 11: https://www.artsy.net/artwork/filippo-masoero-descending-over-saint-peter-scendendo-su-san-pietro

Görsel 12:
https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel-Henry_Kahnweiler_(Picasso)#/media/File:Picasso_Portrait_of_Daniel-Henry_Kahnweiler_1910.jpg

Görsel 13: https://www.guggenheim.org/artwork/673

Görsel 14:
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Diego_Rivera,_1914,_Two_Women_%28Dos_Mujeres,_portrait_of_Angelina_Beloff_and_Maria_Dolores_Bastian_%29,_oil_on_canvas,_197.5_x_161.3_cm,_The_Arkansas_Arts_Center,_Little_Rock,_Arkansas.jpg

Görsel 15:
https://en.wikipedia.org/wiki/Girl_Running_on_a_Balcony#/media/File:Girl_Running_on_a_Balcony_1912_Balla.jpg

Görsel 16:
https://galleryintell.com/artex/dynamism-soccer-player-umberto-boccioni/giacomo-balla-dynamism-of-a-dog-on-a-leash-1912/

Görsel 17:
https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2#/media/File:Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg

Görsel 18: https://www.artlex.com/it/opera-d-arte/dinamismo-di-auto-luigi-russolo/

Görsel 19:
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Wyndham_Lewis,_1912,_The_Dancers.jpg

Görsel 20: https://www.guggenheim.org/artwork/2408

Görsel 21: https://www.researchgate.net/figure/Robert-Pepperell-Studio-Painting-10-2011-Oil-and-sand-on-canvas-Note-the-doubling_fig2_267097579

Görsel 22: https://www.researchgate.net/figure/Photograph-by-Robert-Pepperell-2011-showing-still-life-scene-photographed-with-24-mm_fig3_267097579

Görsel 23: https://artuk.org/discover/artworks/stout-man-with-jug-227351

Görsel 24: https://www.researchgate.net/figure/Lawrence-Gowing-Still-Life-Vanitas-1965-Oil-on-Canvas-51cm-x-76cm-Royal-Academy-of_fig3_357321558

Görsel 25: https://www.thepeoplesprintshop.com/collections/alex-garant/products/into-the-abyss-of-nothingness

Görsel 26: https://www.wikiart.org/en/gino-severini/ballerina-in-blue-1912

Görsel 27: https://smarthistory.org/gino-severini-dynamic-hieroglyph-bal-tabarin/

Görsel 28: https://www.artvilleacademy.com/single-post/artist-of-the-day-jenny-saville

Görsel 29: https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_%28Michelangelo%29#/media/Dosya:Michelangelo's_Piet%C3%A0,_St_Peter's_Basilica_(1498%E2%80%9399).jpg

Görsel 30: https://www.artforum.com/print/reviews/201110/jenny-saville-39281

Görsel 31: https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/reproduction-drawing-iv-after-the-leonardo-cartoon-2010

Görsel 32: https://arthive.com/artists/6531~Francis_Picabia/works/574483~ATRATA

Görsel 33: https://www.mutualart.com/Article/Francis-Picabias-Elusive-Transparencies-/F23178D48F0F04DD

Görsel 34: https://www.mutualart.com/Article/Francis-Picabias-Elusive-Transparencies-/F23178D48F0F04DD

Görsel 35: https://www.tate.org.uk/art/artworks/picabia-otaiti-t11982

Görsel 36: https://arthive.com/francisbacon/works/210120~Three_studies_for_selfportrait#show-work://210120

Görsel 37: https://www.philip-harris.com/young-man

Görsel 38: https://www.plusonegallery.com/exhibitions/103/works/images627/

Görsel 39: https://www.plusonegallery.com/exhibitions/103/works/images627/

Görsel 40: https://www.platformarmoni.com/index.asp?islem=sergiler&sergi=69

Görsel 41: https://www.platformarmoni.com/index.asp?islem=sergiler&sergi=69

Görsel 42: https://viscontifineart.com/buyart/naissance

Görsel 43: https://www.galerisoyut.com.tr/zuhal-baysar-2017/#eser/2c6c910babb8b2e5bc6f54265b177b01/11553

Görsel 44: https://www.zuhalbaysar.com/tr/post/av-mevsimi-hakk%C4%B1nda

Görsel 45: https://kolajart.com/wp/2019/03/14/nesli-turk-corpus-magnum-11-mart-1-nisan-2019-merkur-galeri/

Resim 46: https://www.unlimitedrag.com/post/nesli-turk-ile-buyuk-beden-boyanin-sinirlarinda

Görsel 47: http://www.galerieksen.com/img/upload/zafermalkoc/DSC_0021%20%28600%20x%20454%29.jpg

Görsel 48: http://www.galerieksen.com/img/upload/zafermalkoc/Untitled-2%20%28476%20x%20600%29.jpg

Görsel 49: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 50: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 51: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 52: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 53: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 54: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 55: Zehra Saluk, Kızıl Venüs, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 56: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 57: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.

Görsel 58: Zehra Saluk, İsimsiz, Kişisel Fotoğraf.