

İZLENİMCİLİK'TEN KÜBİZM'E, ARİSTOTELES'TEN AUGUSTİNUS'A "ZAMAN"IN DEĞİŞEN YÖNÜ

Samet DOĞAN¹

ÖZ

Bu makalede, çağdaş sanatın en önemli iki sanat hareketi olan İzlenimcilik ile Kübizm akımlarının “zaman” kavramı ile bağlantıları ele alınacak ve bu konuda her iki akımın farklılıkları incelenecektir. Bu amaçla birinci bölümde İzlenimcik akımında “zaman”ın aktif rolü, eserlere yansıma biçimleri Aristoteles’in “zaman” konusundaki felsefi yaklaşımları eşliğinde incelenecektir. İkinci bölümde ise Kübizm’deki sanatsal üretim biçimlerinin “zaman” ile ilişkileri ele alınacak, buradan elde edilecek sonuçlar Augustinus’un “zaman” konusundaki görüşleri eşliğinde değerlendirilecektir. Bu çalışma süresince İzlenimcilik ve Kübizm’de “zaman” kavramının algılanma biçimleri, sanatçıların çalışmalarına yansıma şekilleri incelenecek ve her iki akımın bu konudaki temel farklılıkları açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Zaman, İzlenimcilik, Kübizm, Aristoteles, Augustinus

Doğan, Samet. "İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a "Zaman"ın Değişen Yönü." *idil* 5.26 (2016): 11623-1644.

Doğan, S. A.(2016). İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a "Zaman"ın Değişen Yönü. *İdil*, 5 (26), s.1623-1644.

¹Okutman, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, Çanakkale, samet1368(at)hotmail.com.

FROM IMPRESSIONISM TO CUBIZM, FROM ARISTOTLE TO AUGUSTINE CHANGING DIRECTION OF "TIME"

ABSTRACT

In this article, the two most important contemporary art movements Impressionism and Cubism will be dealt with the "time" concept and the differences of both movements in this regard will be examined. To this end; in the first section, the active role of the "time" in the Impressionism movement, its reflection forms to the works will be examined with the company of Aristotle's philosophical approaches to the "time" concept. In the second part, the relations of artistic production forms with the "time" in the Cubism will be handled , the results to be obtained here will be evaluated with the company of Augustine's views on the "time" concept. During this study, the perception forms of the "time" concept in Impressionism and Cubism, its reflection forms to the works of artists will be examined and the basic differences of both art movements on this issue will be explained.

Keywords: Art, Time, İmpressionism, Cubism, Aristotle, Augustine.

GİRİŞ

Zaman nedir? Bu soru felsefe tarihi boyunca konuşulan, tartışılan, üzerine birçok teori oluşturulan en temel kavram olmuştur. Tarihteki birçok düşünür “zaman” konusunun kavranabilir yönlerinin olduğu kadar kavranamayan, zorlu bir tarafının olduğunu kabul etmişlerdir. Nitekim Aristoteles “zaman”ı “kaygan-ele avuca gelmez bir şey” (Aristoteles, 2012:183) olarak tanımlarken, Augustinus “kimse bana zamanı sormadığında biliyorum, ama sorduklarında nasıl açıklayacağımı bilmiyorum” (Augustinus, 2007:275) demiştir. Bu yüzden zamanı kavramlara dökmek, onun ne olduğunu açıklamak, onun varlığını ya da yokluğunu kanıtlamak düşünürler için en zorlu düşünsel mesele olmuştur.

Durum böyle olsa da belli başlı düşünürlerin zaman konusundaki yaklaşımları bize bu konuda ışık tutmaktadır. Bu kişiler yukarıda belirtildiği üzere her ne kadar “zaman” kavramına sitemli yaklaşımlar da en temel düşünsel yaklaşımlar yine de Aristoteles ve Augustinus tarafından ortaya atılmıştır. Her iki düşünür de bu konuda birbirleriyle taban tabana zıt yaklaşımları olsa da, aslında birbirlerinin zaman konusunda belirsiz bıraktıkları yönleri onların bu çatışma noktaları tamamlamıştır denebilir. Örneğin Aristoteles zamanın varlığını kabul etmezken, Augustinus onun var olduğunu kabul eder ve bunu kanıtlama çabası, zaman konusuna farklı boyutlar getirmesine neden olur. Onların bu düşünsel yaklaşımları bugün Çağdaş sanatlarda ortaya çıkan birçok sanatsal yönelimin zaman ile ilişkisi bağlamında başvuru en temel kaynaklardır.

Sanatsal disiplinler arasında birçok boyutuyla “zaman” kavramını içselleştiren, onu sanatsal araç ve yöntemlerin kullanılmasında temel alan kuşkusuz resim sanatı olmuştur. Çünkü resim sanatında zaman ile betimleme arasındaki bağlar aynı zamanda onu devindiren, onu diri tutan, verimli bir ilişki olarak yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yaklaşımlardan en önemlileri olan İzlenimcilik ile Kübizm bir yönüyle ressamla doğa arasındaki tarihsel hesaplaşmanın dönüm noktasını, diğer yandan da değişen zaman algısının sanatsal plandaki duyarlılığını temsil eder. Bu bakımdan her iki sanatsal yönelim de tarihte olmadığı kadar “zaman” kavramıyla dolaysız bir ilişki içerisine girmiştir. Bu akımlara dahil olan ressamların sanatsal üretim biçimlerini belirleyen zaman algısı, aynı zamanda onların sanatsal üretim yöntemlerini tanımlayan önemli bir unsur haline gelmiştir.

Bugün İzlenimcilik ve Kübizmi bu açıdan değerlendirdiğimizde karşımıza Aristoteles ve Augustinus çıkmaktadır. İzlenimcilerin sanatsal araç ve yöntemlerinin kullanım şekillerinden resimlerine model olan görünümlere yaklaşım biçimlerine kadar olan tutum ve davranışları Aristoteles’in zaman konusundaki yaklaşımları ve

çözümlemeleri ile tam bir uyumluluk taşır. Bu durum Kübizm ile Augustinus arasında kurulan bağ için de geçerlidir. Bu ana fikirle ele alınan araştırma makalesi her iki sanat akımının “zaman” kavramıyla olan direkt ya da dolaylı ilişkilerinin düşünce tarihinde “zaman” konusundaki yaklaşımlarıyla dikkat çeken Aristoteles ve Augustinus görüşleri çerçevesinde açıklama ve çözümleme amacına yöneliktir.

“ZAMAN” DUYUMDUR, İZLENİMCİLİK - ARİSTOTELES

19. yüzyılın son yarısında ortaya çıkan İzlenimcilik sanat anlayışı genel yapısı itibariyle kendinden önceki sanat geleneklerinden üslup, yöntem, konu bakımından bir kopuşu temsil eder. Bu ayrışma, önceki sanat akımlarında olmayan yeni bir varlık kavrayışını, görme mantığını ve yeni bir obje yorumunu içerir. Bu yeniliklerin bağlandığı düşünsel temel, doğadaki görünümünün sürekli değişim halinde olması ve herhangi bir zamanın, herhangi bir “an”ına denk gelen görünümün bir daha aynı şekilde olamayacağı görüşünden hareket eder.

İzlenimcilerin resim uygulamalarında rehber aldıkları şey ışık ve renk duyumlarıdır. Buna göre dünyayı aydınlatan güneşin her hareketi doğadaki görünümünde değişimler yaratmaktadır. Bu değişimler güneşin dünyaya ulaşan ışık miktarındaki ve açısındaki değişimlere bağlı olarak nesnede açığa çıkan renk ve biçim değişikliğini kapsar. İzlenimci ressamların yakalamaya çalıştığı şey ise bu değişimleri renk ve ışık duyumu olarak tespit etmek ve anlık bir hızla tuvale yansıtmaktır. Örneğin Monet’in “Waterloo Köprüsü” adlı çalışmasını (Resim 1) incelediğimizde, kompozisyonda yer alan nesnelerin, biçimlerin varlığı ikincil plana atılmış gibi görünmektedir. Çünkü ressamın peşine düştüğü ve yakalamaya çalıştığı şey manzaranın kendisinden çok, bu manzarayı saran ışığın aralıksız devinimi, hareketidir. Resme bakıldığında ilk kavranan şeyin aslen manzaranın kendisi değil, ışığın nesneler üzerindeki devinimi ve nesneler üzerinde yarattığı anlık değişimleri olmaktadır.



(Resim 1) Claude Monet, Waterloo Köprüsü, 1903, Yağlıboya, 100x65.1 cm.

İzlenimciliğin gün ışığını rehber alarak dünyadaki görüntüleri resimsel planda değerlendirmeleri ve ışığın hareketlerine bağlı olarak bu görünümeleri optik boyutta sentezlemeleri resim tarihinde bir ilk sayılır. İsmail Tunalı İzlenimcilerin resimde ışığın kullanımını önceki dönemlerle karşılaştırarak şöyle bir çözümleme yapar:

Şüphesiz ki, İmpressionizme gelinceye kadar doğayı gördüler ve doğadan parçalar resmettiler. Ancak, onların resmettiği bu doğa, bizi her yanımdan saran reel bir doğa değildir, o, daha çok “atölye” içinde idealize edilmiş bir doğadır, abstrakt (soyut) bir doğadır. Böyle bir doğanın, yani bir atölye içinde düşünülmüş bir doğanın keşfedilmesi, ressamların atölyeyi bırakıp, doğaya gün ışına çıkması gerekiyordu...Bu doğa, impression’ların, duyumların meydana getirdiği canlı ve yaşanan bir doğa idi. Böyle canlı bir doğanın keşfi ile, doğa ortasında, gün ışığının bereketi içinde resim yapmak gibi yeni bir resim tarzı meydana geldi; ve bu yeni tarz resme, ‘açık hava resmi’ (pleinairisme) adı verildi (Tunalı, 1992:50).

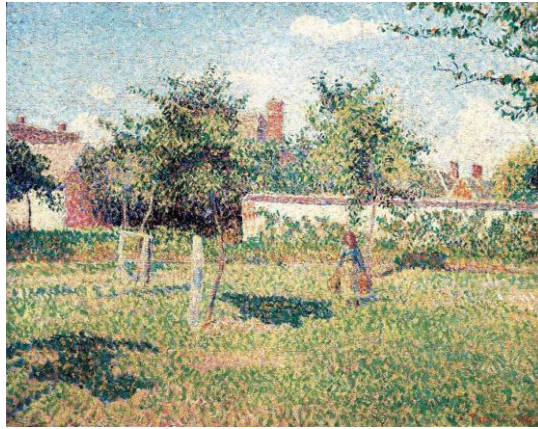
Tunalı’nın söylediği gibi izlenimcilik öncesi ressamlar doğayı gördükleri gibi değil düşündükleri gibi resmediyorlardı. Halbuki doğanın sürekli bir değişim halinde olmasını fark etmeleri için atölye dışına çıkmaları gerekiyordu. İzlenimcilerin doğadaki görünümlere bakış açısını değiştiren şey, atölye içerisinde düşünülen doğanın görünenden çok farklı olması ve sürekli değişim halinde olması fikrinden kaynaklanmıştır. Bu bakış açısı, İzlenimci ressamları dünyadaki görüntüleri zihinsel bağlamlardan koparıp sadece duyum düzeyinde algılama ve resmetme yöntemine götürmüştür.

Duyumsallık kavradığımız gerçekliğin bir görünüşüdür, İzlenimciliğin çabası ve amacı ise bu gerçekliği optik olarak yakalamaktır. Var olanı (dünyayı) duyumların bir çeşit bileşimi olarak gören İzlenimciler, nesnenin özüne inme gereği duymadan, yalnızca duyuların belirlediği görünüşü anlık bir izlenim olarak saptamaya çalışırlar. Bu nedenle dünyaya bakış açıları, rasyonel olarak kavranan gerçekliğe değil, sadece görünüşle ilgili olana, öznel (subjektif) dış dünya imgelerine yöneliktir (Genç, 1983:41).

Dolayısıyla İzlenimci ressam nesnelerin içeriklerine, anlamlarına ya da kütleli özelliklerine değil, ışığın nesne üzerindeki hareketlerine ve nesnede açığa çıkardığı optik değişimlere odaklanır. Işık geçmiş dönemlerde ressamlar tarafından yalnızca nesnenin kütleliliğini ya da mekansal derinliği sağlayan bir araç niteliğinde kullanılırken, İzlenimcilikte ışık bir araç olmaktan kurtulmuş ve başlı başına bir değer haline gelmiştir (Tunalı, 1992: 49). Bu bağlamda ressamları ilgilendiren mesele aslen görünümler değil, görünümlerde ışığa bağlı olarak açığa çıkan değişimlerinin resmedilmesidir. Çünkü nesneyi belirleyen tek unsur ışıktır ve ressam ışığı resmettiği sürece nesne kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Bu düşünce İzlenimciliğin hareket noktası ve aynı zamanda kullandıkları resimsel araç ve yöntemlerinin de temelini oluşturmuştur.

İzlenimci ressam, görünümlerdeki her değişimi “an” bağlamında ele alır ve “an” içerisinde duyumlarıyla elde ettiği renk ve ışık değişimlerini hızla tuvaline aktarır. Burada ressamın dikkate aldığı şey nesnenin ya da görüntünün bütünsel yapısı değil, bu görüntüyü saran ışığın zamanın akışı içerisindeki değişimleridir. İzlenimci ressam bu değişimleri “an”lık bir duyum eşliğinde kavrar ve o “an”a ilişkin bulguladığı rengi tuşlama tekniği ile tuvaline yansıtır. Böylelikle her “an” resimde noktasal (tuşlama) bir renk ile karşılanır ve bu noktasal renkler bir bütünlük oluşturarak zamanın bir parçasını verir.

Örneğin Pissarro’nun “Meyve Bahçesinde Kadın” adlı resmini (Resim 2) ele alırsak bu durum daha da netlik kazanır. Resimde yan yana gelen renk noktacıları (tuşlamalar) bir “an”dan diğer “an”a geçişteki renk değişimini vermektedir. Manzaradaki görünüme dolaylı olarak hizmet eden bu noktacılar, bize belli bir zaman kesitinin birimlere indirgenmiş en küçük parçalarını vermektedir. Bütünsel olarak ele aldığımızda resim bir manzara görüntüsünü verir, fakat burada asıl olan manzaradan çok bir zaman kesitinin bir görüntü olarak elde edilmesinde yatmaktadır.



(Resim 2) Camille Pissarro, Meyve Bahçesinde Kadın, Yağlıboya, 65x54 cm.

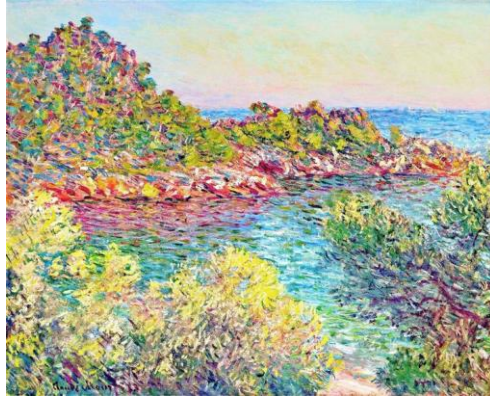
Bu resimde olduğu gibi temelde yeni ve analitik bir zaman ile “an” içinde verilmiş olan “oluş”u, görünüşü kavırıyoruz. Burada zaman pasif bir ekran görevi görmemektedir, diğer bir deyişle burada zaman, aktif bir analizcidir; ve o, karşılaştığı objeleri, en küçük gerçeklere, yani duyumlara bölmüştür. Onlar “an”dan “an”a değişen bir oluş, bir dinamizm, içten içe bir başkalaşma, bir hareket olarak algılanmıştır (Tunalı, 1992:87).

İzlenimcilerin “an”a indirgedikleri zamansallık boyutu sürekliliği olan, akışkan bir özellik barındırmaz, o daha çok kesitlere indirgenmiş küçük zaman parçalarının bir araya getirilerek oluşturulmuş bir bütünü temsil eder. Bu oluşum içerisinde “an”lar Pissarro’nun resminde olduğu gibi bütünün parçası olduğu kadar, ondan bağımsız özerk bir zamansal parça niteliği taşır. Bu zamansal parça resimde bir renk noktacığı (ya da parçası) olarak belli bir zaman kesitinin dondurulmuş en küçük birimi olarak yansıtılır. Böylelikle İzlenimci resimde “an” kendi içinde bağımsız bir yapı taşı olurken, aynı zamanda dahil olduğu bütündeki zamansal değişimleri görsel planda açığa çıkaran en küçük birim haline gelir.

İzlenimci ressamların görsel planda “şimdi”den başlayıp sonsuza uzanan değişime ilişkin bulgulamaları, temelde zaman kavrayışlarına ve algısına yönelik tutumlarını da ortaya koyar. Buna göre; görünümlerdeki (doğadaki) her değişim zamanın kendisini verir ya da zamanın kendisi doğadaki her bir değişimdir. İzlenimcilerin temelde rehber aldıkları bu düşünsel yaklaşım felsefi anlamda Aristoteles’in zaman hakkındaki görüşleriyle tam bir uyumluluk içinde olması ilgi çekicidir. Aristoteles’in zaman ve devinim (değişim) arasında kurduğu ilişkilerin felsefi kökenlerini incelemek aynı zamanda İzlenimcilerin sanatsal plandaki uygulamalarının temellerini anlamamız açısından önemlidir.

Başlangıç olarak Aristoteles zaman kavramını çözümlerken İzlenimcilerde olduğu gibi geçmiş ve gelecek zaman boyutunu dikkate almaz. Çünkü geride bırakılan zaman olmuş bitmiştir ve artık yoktur, gelecek ise henüz gelmemiştir, dolayısıyla o da yoktur. Bu noktada var olan “şimdi”dir ve şimdiye ait olan “an”dır. An, Aristoteles’e göre hem zaman ile ilgili bilgimizin oluş ve hareket noktası, hem de zamanı belirleyen noktasal bir parçadır. Çünkü geçmişin “geçmiş”, geleceğin de “gelecek” olduğu bilgisi an noktasına göre belirlenmektedir. An her ne kadar zaman bilgimizin odak noktası olsa da, o, Aristoteles’e göre zamanın bir parçası olarak değerlendirilemez. Çünkü bir şeyin parçası olabilmek için bir bütün olması gerekir, geçmiş ve gelecek var olmadığına göre “an”ı zamanın parçası haline getirmek imkansızdır. Bu yüzden “an” Aristoteles’e göre zamanda bir bütünlük sunmaz, o daha çok kendinde var olan noktasal bir kesit, geçmişle geleceği birbirinden ayıran bir birimdir (Aristoteles, 2012:183-185).

Aristoteles’in görüşlerine paralel olarak İzlenimci resimde zamansallık bir bütünlük sunmaz, zaman parçalara ayrılmıştır, her parça önceki ya da sonraki parça ile bir bütünlük sunmaz ve her parça bütüne dolaylı olarak hizmet eder. Çünkü her “an” var oluştan yok oluşa giden yeni bir oluşumdur ve var olduğu anda geçmiş ve gelecekte bağımsızlaşır. Önceki ile sonraki arasındaki bağlar ayrışır ve kendine özgü bir birim olarak varlık kazanır.



(Resim 4) Claude Monet, Montecarlo Yakınlarında Manzara, Yağlıboya

Örneğin Claude Monet'in "Montecarlo Yakınlarında Manzara" (Resim 4) adlı resmine uzaktan bakıldığında bir manzara görünümündedir, fakat yakından bakıldığında (Resim 5) manzarayı oluşturan parçalar noktasal birimlere dönüşür. Bu renk noktacıkları kendilerine özgü bağımsız bir yapı sergileyerek birbirinden ayrışır ve her biri zamanın akışında bir "an"ı temsil eder. Böylelikle zamansal bütünlük anlık renk ve ışık duyumu olarak "an"lara indirgenir ve diğer zamansal kesitlerden ayrışarak kendine özgü bir birim halini alır. Böylelikle İzlenimciler Aristoteles'in "an" noktasını geçmiş ile geleceği birbirinden ayıran bir zamansal birim olarak diğer zaman boyutlarından ayırıştırması gibi bir yöntem izleyerek görünümün bütünlüğünü "an"lık parçalara bölerler.

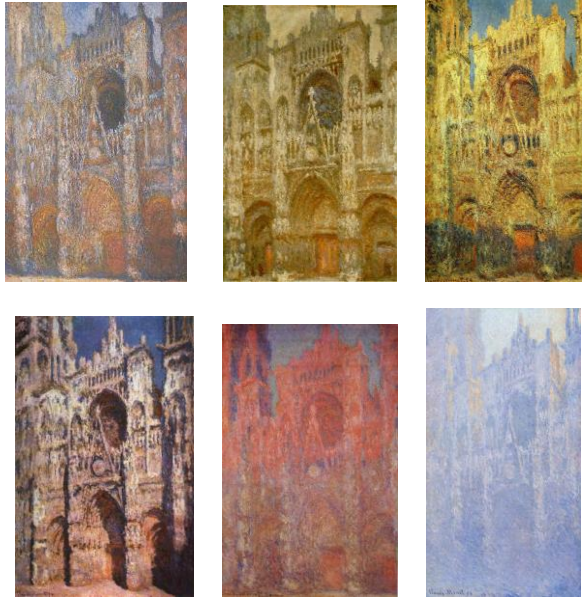


(Resim 5) Claude Monet, Montecarlo Yakınlarında Manzara, ayrıntı.

Aristoteles'in zaman konusundaki düşüncelerinin izlenimci resimle örtüştüğü başka bir boyut ise "an"ın kavranması ile ilgilidir. Aristoteles'e göre "an" nesnede ya da görünümde duyumsanan değişimdir. Zamanı belirleyen şey ise "an" içerisinde

duyumsadığımız değişimlerdir. Bu değişim ise “önce” ile “sonra” arasındaki farklılığın belirlenmesi üzerinden hareket eder. Bu noktada Aristoteles, “an”ı değişimdeki bir parçanın başı diğer parçanın sonu olarak tanımlar ve her iki kesit aralığında duyumsanan değişimin ise “zaman”ın kendisini verdiğini söyler. Buna göre “önceki an” ile “sonraki an” birleşir ve onun değişimiyle “tek yapılır”, bu bütünlük ise zamanın oluşumunu sağlar (Aristoteles, 2012:189-191).

Aristoteles bu yaklaşımı Monet’yi “Rouen Katedrali” adlı resim dizilerinde (Resim 6) olduğu gibi deneysel bir fikre sürüklemiştir diyebiliriz. Monet’nin doğadaki anlık değişimlerin tek bir resimle sınırlı olamayacağını farkına varması, onu gün içerisinde farklı saatleri içeren aynı görünümün birçok resmini yapma düşüncesine götürmüştür. “Rouen Katedrali” resim serisi olarak karşımıza çıkan bu deneysel yaklaşım günün ilk saatlerinden gün batımına kadar geçen süreç içerisinde aynı görüntünün zaman içerisinde değişen versiyonlarını içerir.



(Resim 6) Claude Monet, “Rouen Katedrali” resim serisi, Yağlıboya, her biri 107×73.5 cm.

Monet’in bu resimlerde peşine düştüğü şey, görüntünün kendisinden çok zamanın akış halindeki bütünlüğünü yakalamak isteğidir. Bu resim serisi her ne kadar optik bir gözlem sonucu zaman içerisinde ışığın değişimlerini belirleme amacı taşısa

da onların temel belirleyicisi “mekan” değil “zaman” olmaktadır (Tunalı, 1992:88). Resimlerdeki zamansal akış her resmin kendinden öncekinin zamansal bir uzamı, bir devamı olarak sağlanmıştır. Yani belli bir zamansal kesit bir resimde son bulurken, ardından gelen resimde bir başlangıç niteliği taşımaktadır. Ardı ardına gelen zaman kesitleri aynı görüntüde sürekli bir değişim ve devinim halinde, bir zaman diliminden, başka bir zaman dilimine uzamaktadır. Bu devinim ise Monet’in bu resim serisinde olduğu gibi oluştan, yok oluşa, sonrasında yeniden bir oluşa giden sonsuz değişimleri ve devinimleri içerir.

Devinim ve değişim ise Aristoteles’in zaman çözümlemesinin merkezinde yer alan ve zamanın varlığını temellendirdiği en önemli unsurlardır. Onun Fizik adlı kitabının dördüncü bölümünde bu konuya ilişkin şunları söyler:

İmdi hiçbir değişme gerçekleşmediğinde zamanın geçmediğine inanıyor, ruhun tek ve bölünmez bir ‘an-durumunda’ kaldığını düşünüyorsak, bir değişme duyumsamadığımız ve belirlemediğimizde ise zaman geçmediğini söylüyorsak, bir devinme ve bir değişmeden bağımsız zaman yok, bu açık...Dolayısıyla zaman ya bir devinim ya da devinime ait bir şey...Ne ki birini hep öteki izlediğinde zamanda ‘önce’ ile ‘sonra’ var. Ama devinimdeki ‘önce’ ile ‘sonra’ kimi kez devinimin kendisi, devinimle aynı şey... (Aristoteles, 2012:189-191)

Aristoteles’in bir zaman ölçütü olarak belirlediği devinim, İzlenimci resimde konularını belirleyen en önemli faktördür. Daha önce de belirtildiği gibi onlara açık hava ressamı denilmesinin nedeni durağan ve sabit olandan devinen ve değişen doğa görüntülerine yönelmeleriyle açıklanır. Bu doğa görüntüleri arasında “an”a özgü değişimin en açık olarak hissedebilecekleri ve duyumsayabilecekleri alanlar ressamları çeken konular olmuştur. Bunların en başında deniz, dere, göl kıyısı gibi alanlar ve durmaksızın bir hareketliliğin yaşandığı kalabalık caddeler gelmektedir (Resim 7-8). Bunun temel nedeni ise, su yüzeyinde yansımalara özgü renklerin, biçimlerin, planların anlık değişimi ile caddelerdeki hareketliliğin her an değişim halinde olmasıdır.



(Resim 7) Claude Monet, Argenteuil Köprüsü, Yağlıboya, 80x60 cm.



(Resim 8) Camille Pissarro, Montmartre Bulvarı, 1874, Kış Sabahı, 1897, Yağlıboya 92.8x74 cm.

İzlenimcilerin konu olarak bu yönelimini devinim ve zamanla ilişkilendiren Tunalı bu durumu şöyle açıklar:

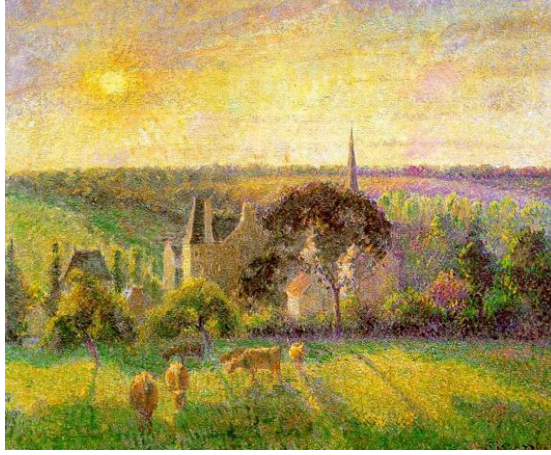
İmpresyonist için hareket, mekanın belirlediği bir fenomen olmayıp, zamanın belirlediği bir fenomendir; hareket, mekan içinde değil, zaman içinde meydana gelir. Burada hareket deyince, kuşkusuz mekan içinde bir yer değiştirme anlaşılmıyor; ve hareket bir mekan, hareket için bir tayin edici değildir. İmpresyonizm’de, hareket deyince, bir ışım, bir görünüp bir kaybolma anlaşılır... Bu kategori bir oluş kategorisidir ve bu da an’dır. An, sanatçının objeleri kavradığı bir boyuttur (Tunalı, 1992:85).

Tunalı’nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere denebilir ki “an” İzlenimci resmi var eden, onunla varlık kazanan bir öneme sahiptir. Bu önem, izlenimci ressamın görüntülerdeki değişimi zamansal olarak en küçük birimle kavraması açısından değer kazanmıştır. Bu yüzden İzlenimcilerin peşine düştükleri şey, nesnenin “an” içerisinde kavranabilecek unsurlarını plastik bir dille açığa çıkarma çabasının yanında, zamansal akışın görüntüsünü açığa çıkarmak ve bu akıştaki değişimleri yakalamaktır. Bu amaçla İzlenimciler nesneyi kütsel boyutuyla değil, nesneyi saran ışık boyutuyla ilgilenmişlerdir. Bu yaklaşımdaki temel görüş şudur: “Renk nesnenin bir niteliği olmayıp, nesnenin anlık bir görünüşüdür” (Tunalı, 1992:59). Bu bağlamda İzlenimci ressamlar “an” içerisinde nesnedeki renk değişimlerini tespit ederken nesnenin fiziksel varlığını yok saymışlar ve onu an’lık olarak değişen, devinen bir ışık ve renk bütünü olarak görmüşler.

Bu çerçevede Aristoteles’e dönersek eğer onun devinim ve zaman arasındaki ilişkileri bağlamında değerlendirdiği konu ilgili görüşleri ilgi çekicidir. Daha öncede belirtildiği gibi Aristoteles’e göre doğa sürekli devinim ve değişme halindedir (Aristoteles, 2012:93), devinimin kendisi ise bir biçimden başka bir biçime değişmez (Aristoteles, 2012:225). Fakat bu noktada Aristoteles, nesnenin özgül yapısında değişimlerin nesneyle aynı şey olmadığını dile getirir ve ekler “rengin görülebilir nesneyle aynı şey olmaması gibi” (Aristoteles, 2012:97). Ona göre beyaz bir devinim değildir ama beyazlaşma bir devinimdir. Yani rengin kendisi bir devinim değildir, rengin “an” a bağlı olarak geçirdiği değişiklikler bir devinimdir. Aristoteles Fizik kitabında bu durumu açıklarken şunları söyler: “Devinim biçimde değil, devinen nesnede ve devinilebilir nesnede etkinlik halindedir...belli bir şeyin değişmesi ise belli bir oluş varlık’tan ‘varolmamak’a dönme mutlak anlamda yok oluş... sözcüğü ‘ak’ olmayan’dan ak’a değişme, bunun oluşu, ‘varolmayan’dan mutlak anlamda ‘varolmaya’ değişmez” (Aristoteles, 2012:219-223).

Aristoteles’in bu yaklaşımına örnek olarak Pissarro’nun “Eragny’de Kilise ve Tarla” (Resim 9) adlı çalışmasını verebiliriz. Bu çalışmada parlak gün güneş altında bir kır görüntüsü yer almaktadır. Görüntüde yer alan çimenlerdeki renk değişimlerini dikkate aldığımızda, Aristoteles’in rengin görülebilir nesneyle aynı şey olmadığını

daha net kavramaktayız. Çünkü çimen kavramı zihnimizde çimene ait olduğunu düşündüğümüz yeşil rengi canlandırır. Halbuki Pissarro'nun resminde güçlü bir ışık altında çimen sarı olarak görülebilmekte ve uzaklaştıkça maviye çalan bir mora dönüşmektedir.



(Resim 9) Camille Pissarro, Eragny'de Kilise ve Tarla, Yağlıboya 60 x 73.5 cm.

Uzun bir deney ve alışkanlığın sonucu olarak çimen ile bağdaştırdığımız ‘anımsanan renk’ ile zamanın belli bir anında optik olarak kavranan renk arasındaki farklılıklar Pissarro'nun “Eragny'de Kilise ve Tarla” adlı resmine baktığımızda açığa çıkmaktadır. Bu yüzden İzlenimciler ‘anımsananı’ ve kuramsal olarak aklımıza yerleşmiş olan rengi aşarak gerçek duyumla resim yapmaya yönelmişlerdir (Hauser, 1984:356). Bu bağlamda Aristoteles'in görüşüne paralel olarak değişimin “nesnenin özgül yapısında değişimlerin nesneyle aynı şey olmadığını” (Aristoteles, 2012:97) dile getirdiği görüşü İzlenimcilerin nesneleri cisimsiz renk yüzeyleri olarak ele alması ve rengi özgül bir nesneye bağlı somut nitelikler olarak değerlendirmemesi yaklaşımıyla büyük benzerlik taşımaktadır (Hauser, 1984:356).

İzlenimcilerin resimsel yaklaşımlarını tüm boyutlarıyla değerlendirdiğimizde Aristoteles'in zaman konusundaki temel yaklaşımlarının resimsel plandaki uygulanmasını içeren görsel bir analiz niteliği taşıdığını görmekteyiz. Zaman ile resimsel anlatım arasındaki ilişkinin bütün boyutlarını kapsayan İzlenimciliği felsefi ve düşünsel bir çerçevede ele aldığımızda ise Aristoteles'in görüşlerinin önemi daha net ortaya çıkmaktadır.

“ZAMAN” BELLEKTİR, KÜBİZM - AUGUSTINUS

Kübizm, İzlenimcilik sanat akımı kaynaklı olmasına rağmen, ondan çok farklı biçimsel ve düşünsel temellere oturur. Bu farklılıkta öne çıkan özellik ressam ile resme konu olan nesnenin arasındaki ilişkinin İzlenimcilikte olduğu gibi duyuma değil, akla dayanmasıdır. Kübist ressamın resimdeki plastik uygulaması göz ile nesne arasındaki bağıntının bir sonucu olarak değil, nesnenin zihinsel bir organizasyonu çerçevesinde biçimlenir. Bu süreçte ressam ile duyum nesnesinin optik bağlamları konuktur.

Dolayısıyla Kübizm ile birlikte görülebilir olan, duyularımızın bize bildirdiği dünya ve duysal ilgiler ortadan kalkmıştır. Artık ressam doğa karşısında bir duyu varlığı olarak değil, onları yorumlayan, farklı anlatım yöntemleri olan bir düşün varlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmiş dönemlerde doğayı tekrarlayan sanat Kübizm ile birlikte artık görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak ve onların anlamlarına yönelmek ister. Duyusalın yerini alan bu düşünsel tavır yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut olarak karşımıza çıkar (Tunalı, 1992:122-123).

Düşünsel ve entelektüel bir yaklaşımla resimlerini ele alan Kübist sanatçılar yapıta konu olan modeli yine bu amaçlarla ikinci plana itmiştir. Kübist resimde doğalcı bir perspektif, gözbağcılığa yönelik bir üç boyutluluk görülmez (Resim 10). Resme konu olacak görünüm geometrik parçalara indirgenerek resme yansıtılır. Resimlerin derinliği geometrik parçalara ait imgelerin üst üste bindirilmesi, kaydırılarak çakıştırılması, iç içe geçirilmesi ve yarı saydam renklerin üst üste değişik biçimler yaratacak şekilde sürülmesiyle elde edilir. Yapıtı konu olan nesneler belli bir andaki görünümüne ya da belli bir uzam içerisinde yer almalarına göre değil, nesnelerin değişik görüş açılarından elde edilmiş formların geometrik bir plan içinde analiz edilip, eşzamanlı temaların kuvvet noktaları dikkate alınarak resim düzlemine uygulanır (Genç, 1983:44-45).



(Resim 10) Georges Braque, Şişe ve Bahklar, 1910, Yağlıboya 61 x 75 cm.

Bu uygulamada nesnenin görünümü dikkate alınmaz, daha çok nesneye ilişkin yaşanan deneyimler ve ona ilişkin bellekte kalan imgeler resmin kurulumunda önemli bir faktör haline gelir. Bu süreçte ise optik duyular, zihinsel işleyişin ve plastik yorumun temel verileri haline gelir. Buna örnek olarak Picasso'nun "Kemanlı Natürmort" (Resim 11) adlı resmini verebiliriz.



(Resim 11) Pablo Picasso, Kemanlı Natürmort, 1912, Yağlıboya, 50,6 x 61 cm.

Resimde farklı açılardan ele alınmış bir kemanın parçaları yer almaktadır. Keman geleneksel resim yöntemi olan tek bakış açısından elde edilen görüntü değil, birçok açıdan elde edilen görüntülerden oluşmaktadır. Bu parçalanmışlığa rağmen kemanın fiziksel varlığını duyumsarız ama bu günlük yaşamda görülen kemanla ilişkili değildir. Burada resme konu olan keman birçok bakış açısından elde edilen görüntü parçalarının tuval yüzeyinde yeniden organize edilmiş bir kompozisyonudur. Resimde yer alan keman sadece gözümüze değil aynı zamanda zihnimizde oluşturduğumuz keman imgesine hitap eder. Çünkü keman denilince zihnimiz keman imgesinin tüm açılardan görüntüsünü barındırmaktadır ve biz resimde yer alan şeyin keman olduğunu zihnimizdeki parçaları bir araya getirerek oluşturmaktayız. Picasso bu resme başlarken izleyicinin parçaları birleştirmesi gibi zihinsel çabanın tam tersini yapmıştır diyebiliriz. O, bir keman görüntüsünü optik olarak her yönden inceleyip, bu incelemenin sonucunda zihninde kalan parçaları tuval yüzeyinde bir araya getirip kompoze etmiştir.

Bu noktada Kübist resmi temellendiren ve belirleyen temel unsurun optik bir çaba değil, zihinsel bir çaba olduğunu Picasso'nun resmi ile daha iyi kavramaktayız. Ressam ile görüntü arasındaki ilişki göz değil, zihin ile kurulmaktadır, görüntüye ait nesne görünümüne göre değil, bilinme şekline göre biçimlenmektedir. Nitekim “Kant’a göre biz, nesneleri olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşün biçimlerine göre, düşünce kategorilerine göre biliriz.” der (Tunalı,1992:172). “Bildığımız şey ise duyularımızın içeriğinden ibarettir” (Tunalı, 1992: 173).

Bu düşünsel çerçevede Kübist bir resmin uygulanış biçimini çözümlersek eğer karşımıza üç temel kategori çıkmaktadır; İlki ressamın resme konu olacak görünümü çeşitli bakış açılarından optik olarak kavraması, yani ona ilişkin bir deneyim kazanması, ikincisi geçmiş bu zamansal deneyimin bellekte korunması, üçüncüsü ise bellekte kalan izlerin (imgelerin) tuvale aktarılarak yeniden inşa edilmesi.

Bu bağlamda Kübist bir resmin oluşumunda üç zamansal işleyiştten söz edebiliriz; Geçmiş, şimdi ve gelecek. Geride bırakılan bir zaman diliminde resme konu olacak görünüm incelenir, çeşitli açılardan görünümle ilişkili deneyimler oluşturulur, bu deneyimler “şimdiki zaman”da açığa çıkarılır ve zihin bunu (gelecekte) uygulanacak bir tasarıma dönüştürür. Bu açıdan Kübizm’in temelde uyguladığı aşamalar üç zamansal kesitin de aynı anda kullanımını, yani bir “eşzamanlılığı” öngörmektedir.

Felsefe tarihinde geçmiş, gelecek ve şimdi olmak üzere zamanın üç kesitini eylem halindeki aktif bir “eşzamanlık” ilkesiyle öne süren Augustinus’un yaklaşımları Kübizmdeki zaman kavrayışını temellendirilmesi bakımından önem kazanır. Onun zaman konusundaki yaklaşımları Kübistlerin çalışma prensiplerinde, konuları ele alış ve uygulama biçimiyle yapısal bir benzerlik taşır. Bu benzerlik Augustinus’un zaman kavrayışını temellendirdiği “üçlü zaman” yaklaşımıyla ön plana çıkar.

Başlangıç olarak Augustinus “üçlü zaman” görüşünü zamanın varlığı ya da yokluğu üzerinden sorgulayarak temellendirir. Ona göre geçmiş olmuş bitmiştir, gelecek henüz ortada yoktur, dolayısıyla “olmayan bir şeyi görmek olanaksızdır” (Augustinus, 2007:279) der. Fakat biz geçmişe ait olan şeyleri belleğimiz sayesinde biliyorsak o halde geçmiş vardır ve geleceğe ait bir şeyleri, örneğin her sabah güneşin doğacağını önceden biliyorsak o da vardır. Biz bu zaman kesitlerini zihnimizde canlandırabiliyorsak o halde zaman denilen şey zihnin kendisi olmaktadır. Zihnin her iki zaman boyutunu kavraması ise, yani geçmişe geçmiş, geleceğe gelecek diyorsak “şimdiki zaman” içerisinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla “şimdiki zaman”ın bağlamları geçmiş, gelecek ve şimdi olmak üzere “üçlü zaman” kavrayışıyla mümkün olmaktadır.

Augustinus İtiraflar adlı kitabında üçlü zaman kavramını şöyle açıklar:

Şimdi bana açık gelen şu: Ne gelecek var ne geçmiş. Kesinlikle “geçmiş, şimdiki, gelecek zaman diye üç zaman var” demek de yerinde olmaz. Belki de “üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman” demek daha doğru olurdu. Çünkü bu üç çeşit zaman zihnimizde vardır, onları başka yerde göremiyorum (Augustinus, 2007:281).

Böylece Augustinus “zaman”ın belleğin sahip olduğu işlevler aracılığıyla kavrandığını ve onun geçmiş, şimdi ve geleceğe ilişkin düzenlemelerin merkezi olan bir güç olduğunu belirtir. İnsan zihninin geçmiş ve geleceğin bilgisini bir araya getirebiliyor olması bakımından değerlendirildiğine, zaman kavramı kendisinden bağımsız ele alınamayacak olan bellek, zihne ait bir parça ya da bir zihinsel yetiden ziyade, Augustinus’a göre zihnin kendisi olarak görülmektedir (Vanleene, 2011:79-80). Zihnin geçmiş ve gelecek olmak üzere tüm zamansal boyutları kavraması ise “şimdiki zaman” noktasında gerçekleşmekte ve “şimdiki zaman”ın bağlamsal temellerinden hareket etmektedir. Böylece zihinde yer alan üç zaman kipinin aynı anda gerçekleşmesi bir “eşzamanlılık” oluşturmaktadır.

Augustinus “eşzamanlılığın” eylem halinde gerçekleşme şeklini basit bir örnekle açıklar. Bu örnek bir şarkının ezberden okunmasının nasıl gerçekleştiği ile ilgilidir. Şarkı şimdiki zamanda gerçekleşen bir eylemdir, şarkı sözlerine başlamak belleğin geçmişe ait deneyimleriyle gerçekleşecektir, yani geçmişin bir zaman kesitine gidilecek ve geçmiş, şimdiye taşınacaktır. Şimdiye taşınan geçmiş ise şarkının söylenmeye başlandığı anda gelecekteki eylemin bir malzemesine, geleceğe ilişkin bir tasarıma, bir öngörüye dönüşecektir. Şarkı bittiğinde ise geçmişteki zaman kesitine ilişkin deneyim adım adım geleceğe aktarılmış yeni bir oluşuma dönüşmüş ve süreç tamamlanmıştır. Augustinus’un kendi sözleriyle aktarırsak bu durum şöyle gerçekleşmektedir:

Bildiğim bir şarkıyı söylemek istersem, söylemeye başlamadan önce dikkatimi şarkının bütününe veririm. Şarkıya başladığımda belleğim şarkının geçmişe attığım bölümlerine yönelecek. Düşüncemin faaliyeti belleğimde söylemiş olduklarımla söyleyeceklerimi beklemek arasında bölünecektir. Buna rağmen gelecekte olanı akan zaman durumuna geçiren, şimdiki zamandaki dikkat eylemimdir (Augustinus, 2007:289).

Kübişterin resmi oluşturma süreçleri ve yöntemleriyle yakın bağlar taşıyan bu örnek Augustinus’un zaman kavrayışının temelini oluşturur. Bu yaklaşıma göre zaman geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere bir bütündür ve bu bütün ruhumuzda var olan “üçlü zaman” biçimiyle açıklanır. Burada bir şarkının ezberden okunması örneğinde olduğu gibi geçmiş ve gelecek olmak üzere her iki zamansal boyut şimdiki zamana dahil olur ve böylece üç zamansal kesit bir bütün, Augustinus’un deyimiyle “üçlü

zaman”ı oluşturur. Her üç zamansal kesit ise üç eylem biçimiyle kendini var ederler: Geçmişteki şimdiki zamanı karşılayan “bellek”; şimdiki zamanı karşılayan doğrudan “sezgi”; gelecekteki şimdiki zamanı karşılayan bir “beklenti” (Augustinus, 2007:281). Buradan “Anımsayışa geçmiş şeylerin yazgısını, bekleyişe gelecek şeylerin yazgısını bırakmakla anımsayış ile bekleyişi genişletilmiş ve diyalektikleştirilmiş bir şimdiki zaman içine koyabiliriz” (Ricoeur, 2011:38). Böylelikle geçmiş “geçmiş” olmaktan, gelecek ise “gelecek” olmaktan kurtularak şimdiki zaman noktasında konumlanırlar.



(Resim 12) Pablo Picasso, Keman, 1913, Yağlıboya 80 x 55 cm.

Bu düşünsel çerçevede Pablo Picasso’nun “Keman” (Resim 12) adlı resmini ele alırsak karşımıza benzer bir zamansal işleyiş çıkar. Resimde yer alan keman hemen hemen tüm açılardan elde edilmiş imgesel parçalarla inşa edilmiştir. Buna göre izleyici kemanın hem sırt tarafına, hem ön tarafına hem de yan taraflarına ilişkin parçaları aynı düzlemde görebiliyor. Şu durumda ressamın herhangi bir açıdan yakaladığı bir görüntüyü bir zaman dilimine indirgersek eğer, her parça ressamın bir “an”ına denk gelen geçmiş bir deneyimdir diyebiliriz. Başlangıçta geçmişe ait zamansal deneyim biçimlenmemiştir, bellekte bir imge-iz şeklindedir, şimdi de bir dikkat olarak hatırlanır ve geleceğe ilişkin bir beklenti, bir tasarım halini alır. Resme başladığında ise bu tasarım adım adım geçmişten geleceğe yönelir ve geçmişte görünüme ait tüm deneyim tükendiğinde resim sonlanmış olur.

Böylece Augustinus’un üçlü zaman kuramında olduğu gibi, bütün zamansal kategoriler şimdiki zamanı içeren “an” noktasında bir araya gelerek bir eşzamanlık

oluşturur. Bu çerçevede, Kübizmde olduğu gibi zaman ile betimleme arasındaki ilişkiyi değerlendirirken Augustinus şunları söyler:

Belleğimizde kalan geçmişteki bazı gerçek olayları anlattığımızda, olmuş bitmiş olayların kendilerini değil, ama zihinde duyular aracılığıyla zihnimize işlenmiş şeylerin imgelerinden oluşan sözcükler kullanırız. Örneğin geçmişte kaybolup giden ve artık olmayan çocukluğumu anımsadığımda ve anlattığımda onun imgesini şimdiki zaman içinde görüyorum, çünkü bu imge hala belleğimde duruyor... Önceden düşündüğümüz eylemi gerçekleştirmeye kalktığımızda, buna giriştiğimizde ancak o zaman bu eylem var olacaktır, çünkü o zaman artık gelecek değil şimdiki zaman olacaktır (Augustinus, 2007:279-280).

Augustinus'un bu açıklamasında olduğu gibi, kübizm de geçmiş ve geleceğe ilişkin zamansal yayılımı şimdiki "an" çerçevesinde biçimlenir. Geçmişe yönelik anımsayış, geleceğe yönelik bekleyiş, şimdiye yönelik bir sezgi ya da "dikkat" olarak ruhun içinde yayılım kazanırlar, üçlü yönelim olarak dile getirilen şimdiki zaman kuramı, parçalara ayrılmış olan bekleyiş, anımsayış ve dikkatin diyalektiği olarak karşımıza çıkar (Ricoeur, 2011:52).

Bu düşünsel çerçevede Picasso'nun "Üç Dansçı" (Resim 13) adlı eserini ele alırsak Kübizmdeki zaman ile betimleme arasındaki "üçlü zaman" kavrayışı daha netlik kazanacaktır.



(Resim 13) Pablo Picasso, Üç Dansçı, 1925, Yağlıboya 215 x 142 cm.

Bu resimde Picasso resminde yer alan figürleri, tuvaline yansıtırken ya da organize ederken karşısındaki bir modelden yola çıkarak yaptığını söyleyemeyiz. Bu

figürler çeşitli görünümünün zihninde bıraktığı imgelerin yeniden bir yorumu, deneyimin yeniden biçimlenişidir diyebiliriz. Burada optik bir duyumsallıktan bahsetmek zor görünmektedir. Bunlar daha çok geçmişte belleğin edindiği izlenimlerin ve onlara ait izlerin bir tasarım haline getirilerek resim düzlemine yansıtılmasıyla açıklanabilir. Bu noktada resmin bir dış gerçeklikten değil de ‘ben’ dünyasından, iç dünyadan hareket ederek temellendiğini söyleyebiliriz. Bu temellendirme bölük pörçük elemanlar varlığını, bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirir. Meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı değil, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık halindedir. Bu oluşum, doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, onları düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir (Tunalı, 1992:166- 170).

Bu düşünsellikte önceden oluşturmak, belleğe güvenmek, başlamak, kat etmek gibi etkin işlemlerin yerini kendi edilgenlikleri içerisinde gösterge-imgeler ile iz- imgeler alır. Kendi devingenliği içerisinde geçmişten edinilen izlenceler, gösterge- imgeler, iz- imgeler “an” noktasında yeni bir betimleniş dile getirerek şimdiki zamanın parçasına dönüşürler. Bu betimlenişte an, bir geçiş an’ı değil “şimdi”de var olan bir yönelimdir. Bu yönüyle “şimdiki zaman” artık yalnızca aşılacak zaman olmakla kalmaz “şimdi”de olan yönelim, geleceği geçmişe iter. Bunu ise geleceği tüketip her şeyin geçmiş olmasını sağlayana dek sürdürerek yapar (Ricoeur, 2011:50-51).

Picasso’nun resmini Augustinus’un zamanla ilgili düşünceleri çerçevesinde açıklarsak şunu söyleyebiliriz; geçmişe ilişkin imgeleri şimdiye taşıdığımızda ya da geleceğe ilişkin düşüncelerimizi şimdide oluşturduğumuza göre zaman zihinde olup bitmektedir. O halde zihinden bağımsız bir zaman kavramı oluşturmak mümkün olmadığına göre, zihin bir anlamda zamanın kendisini vermektedir. Nitekim Augustinus’a göre her üç zamanda kategorik olarak zihnimizde varsa ya da biz her üç zamanla ilgili bir düşünce oluşturabiliyorsak zaman denilen şey tamamen zihinsel bir durumdur.

Böylelikle Augustinus “zaman”ın kavranma biçimini Aristoteles’te olduğu gibi duyumdan ayırarak tamamen zihinsel sürecin bir parçası haline getirir. Zihnin sahip olduğunu belirttiği işlevler aracılığıyla onun; geçmiş, şimdi ve geleceğe ilişkin düzenlemelerin merkezi olan bir güç olarak tanımlar. İnsan zihninin sürekliliğe sahip olmasını sağlayan bu durum, başka bir deyişle belleğin geçmiş ve geleceğin bilgisini bir araya getirebiliyor oluşu ise zamanın varlığına ilişkin en önemli kanıt olur (Vanleene, 2011:80).

İzlenimcilik ile karşılaştırdığımızda Kübizmde optik duyum resmin dışında kalmaktadır. İzlenimcilikte optik duyum “an”lara indirgenmiş bir zamansallık taşır, Kübizm ise duyumsallıktan akılsallığa doğru geçişin, zamanın değişen yönünü temsil eder. Bu zamansal yaklaşımı, yani zaman ile betimleme arasındaki ilişkiyi Kübizm bağlamında açılırsak eğer; Kübizm İzlenimcilikte olduğu gibi dış gerçeklikten, “an” a özgü bir kavrayıştan değil, geçmişe ait zamansal deneyiminden, yani bellekten hareket ederek resimlerini oluşturduklarını söyleyebiliriz. İzlenimcilikteki akılsal olanın askıya alınmasıyla gerçekleştirdiği saf duyumun görsel planda uygulanması, kübizmde algılanmış olanın bellek vasıtasıyla yeniden canlandırarak inşa etme yöntemine dayanır. Böylelikle İzlenimcilikteki “an” kavrayışı Kübizmde anlam değişikliğine uğrar ve her üç zamansal kesitin aynı anda kullanımına dönüşür. Yani geçmişin bilgisi, gelecekteki bir tasarıma dönüşür ve her iki zamansal yayılım “an” içerisinde gerçekleşen bir eylem halini alır.

SONUÇ

Doğadaki her çatışmanın diyalektiği öncekilerden farklı ve yeni bir oluşum olarak karşılanır. İzlenimcilik ve Kübizm'in ortaya çıkış serüveni de temel olarak bu çatışmaya dayanır. Bu çatışma, ressama model olacak görünümün nasıl kavranacağı ve o görüntüye ilişkin nasıl bir dil oluşturacağı ile ilgilidir. İzlenimciliğin temel aldığı hareket noktası Aristoteles'in zaman ile ilgili görüşleri çerçevesinde biçimlenirken, Kübizm bunun tam aksi yönde görüşleri dile getiren Augustinus'un yaklaşımları çerçevesinde şekillenmiştir. Her iki filozofun zaman konusundaki düşünceleri her iki akıma dahil olan ressamların ve onların üretim biçimlerinin bir alt dili olarak varlık kazanmıştır. Tabi ki her iki akım içersindeki sanatçılar yaptıkları çalışmalarda bu filozofların görüşleri çerçevesinde kuramsal bir temel oluşturup resimlerini biçimlendirmemiştir. Bu daha çok ressamın zamanın ruhunu okuyup yöneldiği sezgisel bir durumdur.

Bugün İzlenimcilik ve Kübizm'in düşünsel altyapısını derinleştirdiğimizde karşımıza, zaman ile betimleme arasındaki kurulan ve ressamın belki de hiç farkına varmadan alanına dahil olduğu bir zamansallık katmanı çıkar. Bu sessiz sedasız işleyen zamansallık boyutu onların dünyadaki görünümlere farklı tepkiler vermelerine ve farklı dil arayışlarına yönelmelerinde önemli bir çeşitlilik yaratmıştır. Bu çeşitlilik, resim sanatının kabuk değiştirmesine, bugün çağdaş sanatlar olarak nitelendirdiğimiz farklı sanatsalsal bakış açılarının ve boyutlarının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir.

KAYNAKÇA

ARİSTOTELES (2012). *Fizik*, Saffet B. (çev.), 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AUGUSTİNUS (2007). *İtirafılar*, Dominik P. (çev.), 2. Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

HAUSER A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Yıldız G. (çev.) 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GENÇ A. (1983). *Dada*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

RİCOEUR, P. (2011). *Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, Mehmet R.,Sema R. (çev.), 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TUNALI İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

VANLEENE, S. M. A. (2011). *Paul Ricoeur'de Kendiliğe İlişkin Bir Sorgulama*

Olarak "Anıtsal Kimlik" Sorunu, Yayınlanmamış Doktora Tezi,

A.Ü. Sos. Bil. Ens., Felsefe A.B.Dalı,Ankara.