

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR MODERNİTE OLGUSU OLARAK
HIZIN SANATTA GÖSTERİMİ

GÜL CEVAHİR ALTUN

2501110066

TEZ DANIŞMANI
PROF.DR. UŞUN TÜKEL

İSTANBUL 2015

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

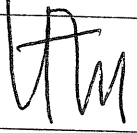


ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Gül Cevahir ALTUN Numarası : 2501110066
Anabilim/Bilim Dalı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı Danışman Öğretim Üyesi : Prof. Dr. Uşun TÜKEL

Tez Savunma Tarihi : 11.08.2015 Tez Savunma Saati : 10.00'da

Tez Başlığı : "Bir Modernite Olgusu Olarak Hızın Sanatta Gösterimi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Uşun TÜKEL		KABUL
2-Doç. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARA VELİ		KABUL
3-Yrd. Doç. Dr. Seda YAVUZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Doç. Dr. Ahu ANTMEN		
2- Yrd. Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER ARSAL		

BİR MODERNİTE OLGUSU OLARAK HIZIN SANATTA GÖSTERİMİ

Gül Cevahir ALTUN

ÖZ

Fiziksel bir gerçeklik olarak insan ediminden bağımsız doğada var olan hız, modernite süreçleriyle beraber; ulaşımdan iletişime, iş bölümünden üretime, siyasetten sanata hayatı hemen her koldan etkileyen toplumsal bir olguya dönüşmüştür. Batı’da Endüstri Devrimi’nin ürettiği yeni teknik gelişmelerle doğrudan deneyimlenebilir hale gelen hız, eş zamanlı olarak sanat yapıtlarının da konusu olmaya başlamıştır.

Modernitenin bir sonucu olarak hızın sanatta gösterim biçimlerini Batı sanatından seçilmiş örnekler üzerinden incelemeyi amaçlayan bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde çalışmanın ana izleğini oluşturan “hız” kavramının etimolojik ve tarihsel kökeni açıklanmıştır. İkinci bölüm, modernizm öncesi dönemde, teknik olarak henüz hayata nüfuz etmemiş olmasına rağmen, hız algısının sanatta nasıl gösterilmiş olabileceğine ilişkin bir değerlendirmeyi içermektedir. Üçüncü bölümde fotoğrafın icadının ardından, hareketin gözün algılayamayacağı evrelerinin dondurulup kaydedilmesiyle başlayan görsel sürecin, erken 20. yüzyıl sanatındaki karşılığı ele alınmıştır. Günümüz düşünürlerinden Paul Virilio’nun hız kuramı üzerine temellenen dördüncü bölümde ise Virilio’nun teknoloji, militarizm, dolaşım, kent, iktidar ve tekno-kültür kavramlarını birbirleriyle bağlantılı olarak geliştirdiği dromoloji kuramı, güncel bir örnekle ilişkilendirilerek tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Hız, Modernite, J.M.W. Turner, Kronofotoğraf, Fütürizm, Paul Virilio

THE REPRESENTATION OF SPEED IN ART AS A PHENOMENON OF MODERNITY

Gül Cevahir ALTUN

ABSTRACT

As a physical reality, existing in nature, independent of any human act, speed, along with the process of modernity, has affected life in every possible way, from transport to communication, division of labour to production, politics to art, it has transformed into a social phenomenon. In the west, while speed is experimented directly by the production of new technical development of the Industrial Revolution, simultaneously it has also become subject to works of art.

The aim of this work is to examine forms of the way speed is represented in art, resulting in modernity by examining examples chosen from Western Art, which consists of four chapters. In the first chapter, the concept of “speed” which is the primary theme is explained through etymological and historical roots. The second chapter looks into time before the modernism period. Although then not technically penetrated to life, how the perception of speed might have been represented in art. In the third chapter, we look at the aftermath of the invention of the photograph, and how the visualisation process of the early 20th century period began by the capturing movements that are frozen and recorded that the naked eye is unable to comprehend. On the basis of present day philosopher Paul Virilio’s speed theory, the fourth chapter argue Virilio’s technology, militarism, circulation, city, power and the techno-culture notions in connection to each other developing the dromology theory relating a current example.

Key Words: Speed, Modernity, J.M.W Turner, Chronophotography, Futurism, Paul Virilio

ÖNSÖZ

Bu çalışma, tarihsel süreç içerisinde kapsamlı toplumsal göndermeleri olan bir olguya dönüşen “hız”ın sanattaki betimini, modernizm öncesi dönem ve erken 20. yüzyıl sanatından seçilen yapıtlar üzerinden ele almayı amaçlayan bir sanat tarihi okumasıdır.

Tüm öğrencileriyle sanat tarihi disiplinine ait birikimini her daim özen ve titizlikle paylaşan, tez danışmanım Prof.Dr. Uşun Tükel’e akademik yol göstericiliği yanında, gösterdiği destek, sabrı ve emeği için içtenlikle teşekkür ederim.

Tezin içeriğinden biçimsel düzenine kadar, her adımda özveriyle yardımcı olup bana evini ve kitaplığını açma nezaketini gösteren Yrd.Doç.Dr. Serap Yüzgüller’e ve çalışmanın ihtiyaç duyduğum her aşamasında görüşleriyle tezin gelişmesine katkı sunan Yrd.Doç.Dr. Seda Yavuz’a bu süreçteki tüm destekleri, ilgileri ve değerli dostlukları için teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım. Prof.Dr. Ahmet Kamil Gören’e, Yrd.Doç.Dr. Simge Özer Pınarbaşı’na ve 712’den arkadaşım Arş.Gör. Elif İpek Akkaya’ya destekleri; Süheyla Yücebağ, Zerrin Altıokka ve Yiğit Günay’a yabancı dildeki metinlerin çevirisinde yardımcı oldukları için çok teşekkür ederim.

Bu çalışma, TÜBİTAK (Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu)’ın yurt içi yüksek lisans öğrencilerine verdiği burs ile tamamlanmıştır. TÜBİTAK’a sağladığı burs imkanı için teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, her zaman anlayış ve sevgiyle yanımda yer alan, desteklerini hiç esirgemeyen anneme, babama, -en sevdiğim- Güneş’e, ve hayatı güzelleştiren arkadaşlarım Ayça, Bihter, Işıl, Hatice, Şehriban ve Ali Zel’e teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. MODERNİTE SÜRECİNİN ÜRETTİĞİ BİR KAVRAM OLARAK	
HIZIN TANIMI.....	4
1.1. Fiziksel Bir Olgu Olarak Hız.....	4
1.2. Modernitenin Bir Olgusu Olarak Hız.....	5
2. MODERNİZM ÖNCESİ SANATTA HIZIN GÖSTERİMİ.....	12
2.1. Modernizm Öncesi Dönemde Hızın Gösterim Olanakları Üzerine Deneme: Hareketin Temsili.....	13
2.2. Endüstri Devrimi ve Sanat: Hızın Gösterimine İlişkin Erken Örnekler	
2.2.1. Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu..... (J. M. W. Turner, 1844)	23
2.2.2. Berlin Potsdam Demiryolu..... (A. Menzel, 1847)	37
3. MODERNİZM VE HIZ: BİR OLGUNUN DURAĞANLAŞTIRILMASI.....	45
3.1. Oluşum Halindeki Hareketin İlk Görsel Kayıtları: Marey ve Muybridge.....	45
3.2. Değişen Zaman ve Uzam Kavramları Bağlamında Erken 20. Yüzyıl Sanatı.....	63

4. PAUL VİRİLİO’NUN HIZ KURAMI: GÖRSEL BİR İFADE ARACI	
OLARAK HIZ.....	88
4.1. Dromoloji Kuramı: Ortaçağ Kalesinden Modern Kente Geçiş.....	88
4.2. Fütürizm: Savaş Sanatı ve Hız.....	93
4.3. Sanat(ın) Kazası ve Hızlandırılmış Hakikat	97
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA.....	107

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Niccolò di Pietro Gerini, *Vaftiz Altarı* (predella detayı).....13
1387, ahşap üzerine tempera, National Gallery, Londra.
(<http://www.nationalgallery.org.uk/niccolo-di-pietro-gerinis-baptism-altarpiece-technique-conservation-and-original-design/43966>)
- Resim 2:** Giotto di Bandone, *Zekeriya 'ya Müjde*.....16
c.1315, fresk, Santa Croce Kilisesi Peruzzi Şapeli, Floransa.
- Resim 3:** Andrea del Sarto, *Zekeriya 'ya Müjde*.....16
1523, fresk, Scalzo Manastırı Avlusu, Floransa.
- Resim 4:** Niccolò Di Pietro Gerini, *Vaftiz Altarı* (predella detayı).....16
1387, ahşap üzerine tempera, National Gallery, Londra.
- Resim 5:** Hieronymus Bosch, *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi*.....17
c.1490-1510, ahşap üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 6:** Hieronymus Bosch, *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi*, (detay).....18
- Resim 7:** Hieronymus Bosch, *Cehennem Kanadı* (detay).....20
- Resim 8:** 2014 Sochi Kış Olimpiyatları, İngiltere Takımı.....20
(http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2014/02/14/article-2558564-1B3BE22900000578-953_634x402.jpg)
Fotoğraf: gettyimages
- Resim 9:** Govaert Flinck, *At Arabalı Manzara*.....21
c.1637, tuval üzerine yağlı boya, The Wallece Colletction, Londra.
- Resim 10:** Govaert Flinck, *At Arabalı Manzara* (detay).....22
- Resim 11:** J.M.W Turner, *Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu*26
1844, tuval üzerine yağlı boya, National Gallery, Londra.
- Resim 12:** William Parrot, *Turner on Varnishing Day*.....28
1846, tuval üzerine yağlı boya, Museums Sheffield, Sheffield.
- Resim 13:** J.M.W. Turner, *Yağmur, Buhar ve Hız*.....29
Gravür: R. Brandard, 1859-61, Tate Modern, Londra.

Resim 14:	J.M.W. Turner, <i>Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu</i>29 (detay)
Resim 15:	J.M.W. Turner, <i>Apollon ve Defne</i>30 1839, tuval üzerine yağlı boya, Tate Modern, Londra.
Resim 16:	J.M.W. Turner, <i>Battel Abbey; Harold'ın Yenildiği Yer</i>31 Gravür: W.B. Cooke, 1819, Tate Modern, Londra.
Resim 17:	Firefly sınıfı lokomotif, replika, 2005.....32 Didcot Railway Centre, Didcot (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b8/GWR_Firefly.jpg/800px-GWR_Firefly.jpg)
Resim 18:	John Cooke Bourne, <i>Maidenhead Demiryolu Köprüsü</i>33 1846, litografi http://www.ssplprints.com/image/129581/bourne-john-cooke-maidenhead-bridge-berkshire-1846
Resim 19:	Claude Monet, <i>St Lazare Garı</i>35 1877, tuval üzerine, yağlı boya, National Gallery, Londra.
Resim 20:	Adolph von Menzel, <i>Berlin Potsdam Demiryolu</i>38 1847, tuval üzerine yağlı boya, Alte Nationalgalerie, Berlin.
Resim 21:	Adolph von Menzel, <i>Bisiklet</i>40 Eskiz, Preussicher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
Resim 22:	Adolph von Menzel, <i>Biergarten in Kissenger</i>40 1891, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.
Resim 23:	Adolph von Menzel, <i>Ay Işığında Anhalter Bahnhof'un Yukarıdan Görünüşü</i>41 1845-1846, kağıt üzerine yağlı boya, Museum Oskar Reinhart, Winterthur.
Resim 24:	Adolph von Menzel, <i>Berlin Potsdam Demiryolu</i>43 1845, eskiz (http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/2380032a.jpg)
Resim 25:	Sfigmograf.....48 1878, La Méthode Graphique dans les Sciences Expérimentales et Principalement en Physiologie et en Médecine, Paris, G. Masson, s.560-61. (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f/f594.image)

Resim 26:	Binici aracılığıyla atın hareketinin grafik kaydı.....49 1878, La Méthode Graphique dans les Sciences Expérimentales et Principalement en Physiologie et en Médecine, Paris, G. Masson, s.158-59. (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f/f192.image)
Resim 27:	Théodore Géricault, <i>Epsom'da 1821 Derbisi</i>51 1821, tuval üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris.
Resim 28:	Eadweard Muybridge, <i>Sallie Gardner</i>51 1878 (http://loc.gov/pictures/resource/cph.3a45870/)
Resim 29:	Fotoğrafik Tüfek.....53 (http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?do=page&cote=extcdf003&p=6)
Resim 30:	Fotoğrafik Tüfek (Detay).....54 (http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?do=page&cote=extcdf003&p=6)
Resim 31:	Étienne-Jules Marey, İnsan yürüyüşünün kronofotoğrafik kaydı.....56 1883 (http://www2.biusante.parisdescartes.fr/marey/?do=exp&exp_cle=EXP006&p=3&do=expfic)
Resim 32:	Frank Gilbreth'in iş verimliliği deneyleri (1913-17).....56 (https://www.flickr.com/photos/kheelcenter/collections/72157625643868150)
Resim 33:	Charlie Chaplin, <i>Modern Zamanlar</i> , 1936.....58
Resim 34:	Marcel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak No:2</i>60 1912, tuval üzerine yağlı boya, Philadelphia Museum of Art.
Resim 35:	Merdivenden İnen Çıplak No:2 Frederick C. Torrey'nin Evinde.....60 c.1913, The Oakland Museum Archives of California Art, Oakland.
Resim 36:	Eadweard Muybridge, <i>Merdivenden İnen Çıplak Kadın</i> , 1887.....60
Resim 37:	Giacomo Balla, <i>Balkonda Koşan Kız</i>61 1912, tuval üzerine yağlı boya, Museo del Novecento, Milano
Resim 38:	Étienne-Jules Marey, <i>Yürüyen Adam</i> , 1890-91.....61
Resim 39:	Anton Giulio & Arturo Bragaglia, <i>Daktilocu</i>62 1911, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Resim 40:	Antonio Bragaglia, <i>Çellist</i> , 1913.....62

Resim 41:	Umberto Boccioni, <i>Boşlukta Şişenin Gelişimi</i>69 1912, bronz, MoMA, New York.
Resim 42:	Umberto Boccioni, <i>Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği</i>71 1913, bronz, MoMA, New York.
Resim 43:	<i>Manifeste Dimensioniste</i> , Paris, 1936.....75 (http://www.epjconferences.org/articles/epjconf/pdf/2013/19/epjconf_tm2012_04004.pdf)
Resim 44:	Giacoma Balla, <i>Tasmalı Köpeğin Dinamizmi</i>79 1912, tuval üzerine yağlı boya, Albright–Knox Art Gallery, New York.
Resim 45:	Giacoma Balla, <i>Kemancının Eli</i>80 1912, tuval üzerine yağlı boya, Estorick Collection, Londra.
Resim 46:	Natalya Gonçarova, <i>Bisikletçi</i>82 1913, tuval üzerine yağlı boya, The Russian Museum, St.Petersburg.
Resim 47:	Umberto Boccioni, <i>Bisikletçinin Dinamizmi</i>82 1913, tuval üzerine yağlı boya, Peggy Guggenheim Collection, Venedik.
Resim 48:	Kazimir Maleviç, <i>Bıçak Bileyicisi</i>85 1912, tuval üzerine yağlı boya, Yale University Art Gallery, ABD.
Resim 49:	Kazimir Maleviç, <i>Uçak Uçuşu</i>85 1915, tuval üzerine yağlı boya, MoMA, New York.
Resim 50:	Paul Virilio + Claude Parent, <i>Sainte Bernadette du Banlay Kilisesi</i> ..90 1963-1966, Nevers. (http://s3.transloadit.com.s3.amazonaws.com/4b30ae61b7c84e42b6be045272ec3211/e1/f84c70f9664e416680add6dbcf6f1a/big_234757_5925_CI004_1134x522.shkl.jpg)
Resim 51:	Paul Virilio + Claude Parent, <i>Sainte Bernadette du Banlay Kilisesi</i> ..90 (iç mekan görünümü) (http://s3.transloadit.com.s3.amazonaws.com/4b30ae61b7c84e42b6be045272ec3211/c9/a33f5e71895285839c5a48fbd8d2e2/big_234757_3969_CI020_1134x528.shkl.jpg)
Resim 52:	Paul Virilio + Claude Parent, <i>Centre Culturel Charleville</i>90 1963-1969, Charleville. (http://payload51.cargocollective.com/)
Resim 53:	Gino Severini, <i>Savaş Fikrinin Plastik Sentezi</i>95 1915, tuval üzerine yağlı boya, Municipal Gallery of Modern Art, Münih.
Resim 54:	Gino Severini, <i>Zırhlı Tren</i>95 1915, tuval üzerine yağlı boya, Museum of Modern Art, New York.

- Resim 55:** Hologramas para la Libertad, Madrid, 10.04.2015.....101
(<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3038317/The-world-s-HOLOGRAM-protest-Thousands-join-virtual-march-Spain-against-law-banning-demonstrations-outside-government-buildings.html#i-cc0cfe8fdf013b5c>)
Fotoğraf: AFP/gettyimages
- Resim 56:** Hologramas para la Libertad, Madrid, 10.04.2015.....102
(<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3038317/The-world-s-HOLOGRAM-protest-Thousands-join-virtual-march-Spain-against-law-banning-demonstrations-outside-government-buildings.html#i-cc0cfe8fdf013b5c>)
Fotoğraf: AFP/gettyimages

GİRİŞ

“Bir Modernite Olgusu Olarak Hızın Sanatta Gösterimi” başlığı, okuyucuya ilk bakışta bir sanat tarihi tezi ile fizik biliminin çalışma konusunu bir araya getiren sürecin ne olduğu sorusunu sordurabilir. Bunu şöyle yanıtlayabiliriz: Hız öncelikle fiziksel bir gerçeklik olmakla birlikte 16. yüzyıldan itibaren Batı’da başlayan ancak çok geçmeden dünyanın hemen her bölgesine yayılan ve toplumsal olan tüm yapı taşlarını (ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel, vb.) dönüştüren modernite süreçlerinin hayata kattığı yeni bir deneyimdir. Endüstri Devrimi’nin ürettiği “makine”ler aracılığıyla, hareket etme halinde gerçekleşen sarsıcı mekânsal ve zamansal algı kırılmaları hızın salt fiziksel halini toplumsal olanla birleştiren “yeni” dönemin başlangıcını oluşturur. Bu sürecin bir tür “görgü tanığı” olarak okuyabileceğimiz Turner’ın 1844 tarihli “Yağmur Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu” resmi, betimlenme biçimi ve içerdiği anlam katmanları sebebiyle de bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Sanatçının, gözden kaçma ihtimalini ortadan kaldırmak istercesine izleyiciye yapıtın adında bildirdiği hız, yeni bir tema olarak sanat tarihine dahil olmuştur. Sanat tarihinde hızın görselleştirilmesini Turner ile başlatıp modernizme geçmeden önce, zihnimize hız fikrini bulundurarak geçmiş üretilere baktığımızda ne görebileceğimiz sorusu bizi ikinci bölümde ele aldığımız erken Rönesans ve Barok dönem resimlerini yorumlamaya yöneltmiştir. Henüz “görünen dünyanın” gündelik yaşamında sosyal yönüyle var olmayan hız, bu bölümde hareketin temsili niteliğiyle ele alınmıştır.

19. yüzyılın ortalarında fotoğrafın icadıyla başlayan belirli bir anın görünümünü dondurabilme “yeteneği”, devrim halindeki hareketi zaman parçalarına bölerek kaydeden kronofotoğraf araştırmalarında karşılık bularak plastik sanatların ilgi alanına girmiştir. 20. yüzyılda fizik ve matematik çalışmalarında ortaya konan Görelilik Teorisi ve Öklidyen olmayan geometriler ile felsefede Henri Bergson’un zaman yorumlamaları, 20. yüzyıl boyunca sanat yapıtları ve sosyal bilim metinlerini etkileyecek yeni bir zaman-mekan kavrayışını ortaya çıkarmıştır. Sanatta “görme” algısını değiştiren bu yeni fikirler özellikle Kübizm ve Fütürizm akımlarının düşünsel temellerini oluşturmuştur. İki dünya savaşının “yıkıcı” etkisiyle de nesneyi

parçalara ayıran ve hayatın hızına odaklanan bu akımlara bağlı sanatçılar modernizmde hızı en çok konu edinen yapıtları üretmişlerdir.

Disiplinlerarası bir düşünsel üretimden beslenen 20. yüzyıl sanatının kendisi gibi, bu yüzyılın sanatını okuyanlar da yalnızca sanat tarihçileri olmamış sosyal bilimlerin hemen her alanından düşünür, kültür kuramlarıyla sanat yapıtlarını ve dönemleri açıklamak istemiştir. Hız gibi fiziksel ve sosyolojik boyutları olan bir konunun sanat yapıtlarındaki gösteriminin incelendiği bu tezin çalışma sürecinde tarih, sosyoloji, felsefe ve fizik metinlerine başvurulmuştur. Tezin dördüncü bölümü bu birlikteliğin bir ürünüdür. Fransız düşünür Paul Virilio'nun hız temelinde örgütlenen kent, dolaşım ve politika ilişkilerini açıkladığı dromoloji kuramı, 20. yüzyıl sanatı ve günümüz sanatını okurken, sanatın teknoloji tarafından kuşatılmışlığına ve sanatçının teknolojiye “boyun eğmiş” olduğuna dikkat çeker. Hız kavramı; deneyimlenen hız, görselleştirilen hız, zaman kazanma ve uzam katetme bağlamında hız gibi çok sayıda düşünsel alanla ilişkili olduğundan bu denli soyut çağrışımı olan bir kavramın görsel olarak izini sürmek kendi içinde zorluklar barındırmaktadır.

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın tümünde zaman ve uzam algısını, hız deneyimini biçimlendiren teknolojik, bilimsel, felsefi ve sanatsal akımların hepsini birden açıklayabilmek tezin sınırlarını aşacağından çalışma, resme ait öğeler aracılığıyla hızı biçimsel olarak betimlemeye yönelen örneklerle sınırlandırılmıştır. Bu anlamda Calder'in mobil heykelleri gibi hareketi öncülleyen ya da ‘postmodernizm’in kavramsal içerikli örnekleri çalışmanın çerçevesi dışında bırakılmış; Turner'ın “Yağmur, Buhar, Hız: Büyük Batı Demiryolu” ya da hareketin hızı evrilmesinin ön adımı olarak Duchamp'ın “Merdivenden İnen Çıplak”ı bu tezde, hız gösterimiyle ilişkili olarak incelenen örneklerin ana eksenini oluşturmuştur.

Çalışmada sanatın görsel alanından örneklerle ele aldığımız hız izleği, yaşamı kuşatan teknolojik dönüşümün, insanın iç dünyasında yarattığı etkiyi sarsıcı bir anlatım diliyle tanımlayan Milan Kundera'nın tümcelerinde, zamanın ruhunun bir yankısı olarak şöyle karşılık bulur:

“Teknoloji devriminin insana armağan ettiği bir esrime biçimidir hız. Motosiklet sürücüsünün tersine, koşucu kendi bedeninin varlığını her zaman duyumsar, ilaç ampullerini, soluk durumunu hiç aklından çıkarmamak zorundadır; gövdesinin ağırlığını ve yaşını hisseder koşarken, kendi kendinin ve yaşamının zamanının her zamankinden daha fazla bilincindedir. İnsan hız yeteneğini bir makineye devredince her şey değişir: artık kendi gövdesi oyun dışındadır ve bir hıza teslim eder kendini, cisimsiz, maddesiz bir hıza, katıksız hıza, hızın hızlılığına, esrime hıza.”¹

Kundera'nın hızı bir tür esrime olarak tanımladığı bu sözleri, insanın en öznel alanı olan zihinsel ve bedensel varlığını makineye devrederek, tarih boyunca aynı öznel bütünlüğün doğrudan bir üretimi olan “sanatla” arasına bir aracı koyduğunu düşündürür. Bu anlamda örnekler hızın, sanatçı ve yapıt arasındaki ilişkide yarattığı dönüşüm göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

¹ Milan Kundera, **Yavaşlık**, Çev. Özdemir İnce, İstanbul, Can Yayınları, 2013, s.10.

1. MODERNİTE SÜRECİNİN ÜRETTİĞİ BİR KAVRAM OLARAK HIZIN TANIMI

1.1. Fiziksel Bir Olgu Olarak Hız¹

Doğada fiziksel bir olgu olarak var olan hızın insan tarafından doğrudan deneyimlenmesi ve kontrol edilebilmesi modernite süreçleriyle beraber gerçekleşmiştir. Bu bağlamda hız, teknolojik aklın ve araçların gelişimine paralel olarak hem bireylerin doğrudan yaşadığı fiziksel bir deneyim hem de toplumsal yaşantıyı çok yönlü değiştiren ve düzenleyen bir olgu olarak ele alınmalıdır. Modernite süreçleriyle ilişkili olarak sanatta hızın gösteriminin inceleneceği bu çalışmada, öncelikle hızın doğadaki fiziki halinin ne ifade ettiğini açıklayan fizik bilimsel anlamına ana hatlarıyla değinmek, sosyal bilimlerle ilgili bir çalışma içerisinde zihin açıcı olacağı gibi aynı zamanda hızın gösteriminin incelenmesi için seçilen örneklerde aranan hız kavramının ne olduğunun anlaşılması açısından da gereklidir.

Hız, TDK'nın Fizik Terimleri Sözlüğü'nde; "Bir cismin ya da bir dalganın birim zamanda aldığı yol"² olarak tanımlanmıştır. Kavramı formüle eden ikinci bir tanım hızı, "bir cismin aldığı yol uzunluğunun (l), bu yolu geçmesi için gereken zaman(t) oranıyla tanımlanan terim" olarak açıklamaktadır.³ Bu noktada hızın bileşenleri içerisinde zaman ve uzam/mekan olduğu akılda tutulmalıdır.

Türkçede terimi karşılayan iki sözcük; "hız" ve "sürat" gündelik dilde birbirleri yerine kullanılabilir, ancak fizik bilimi açısından bakıldığında bu iki sözcüğün anlamının aynı olmadığı görülür. Bu farklılığı kısaca açıklamak gerekirse; sürat ve hız aynı değer olmayıp, sürat hızın büyüklüğünü tanımlar ve yön bilgisi içermez. Fizikte bir cismin hızından söz etmek için ise yalnızca hızın büyüklüğünün belirtilmesi yeterli değildir, büyüklüğünün yanında yönünün de verilmesi gerekir.

¹ Çalışmanın içinde "hız"ın yer yer "olgu" sözcüğüyle tamamlandığı görülecektir. "Gerçek", "varlığı deneyle kanıtlanmış şey", "gerçek olan", "gerçek durum" gibi sözlük anlamlarına sahip olgu sözcüğünün bu bağlamda hızın bir tamamlayıcısı olarak kullanılması uygun görülmektedir.

² Rauf Nasuhoglu, v.d., **Fizik Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983, s.92.

³ M. Ali Avundukoğlu, Şeref Turhan, **Fizik Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötügen Neşriyat, 2007, s.182.

Yani yön bilgisini içermeyen bir örnekten bahsederken “sürat” sözcüğünü kullanmak doğru olurken, hem kuvveti hem de yönü bilinen bir örnekte “hız”ı kullanmak gerekir. Ancak bu çalışmada hız ve sürat sözcükleri söz konusu fizik bilimsel ayırım gözetilerek kullanılmayacaktır. Çünkü William Turner’ın “Yağmur, Buhar, Hız: Büyük Batı Demiryolu”u veya Kazimir Maleviç’in “Bıçak Bileyicisi” düşünülürken dikkatimiz hızın büyüklüğü ya da yönünde değil, resimde verilmek istenen dinamizmdir. Bu çalışmada hız, fiziki olarak basitçe, alışık olunmayan, her zamankinden farklı bir hız halindeki hissiyat, dinamizm olarak ve içinde yaşadığımız çağın bağlamında düşündüğümüzde de yakın yüzyılları şekillendiren modernitenin bir icadı olarak ele alınacaktır.

İngilizce “*Velocity*”, Almanca “*Geschwindigkeit*”, Fransızca “*La Vitesse*” olarak karşılık bulan hızın etimolojik kökenlerinde umut, başarı, refah, zenginlik, sağlık, şans, fırsat, ilerleme gibi olumlayıcı anlamların bulunması, Aydınlanma’nın altını çizdiği *ilerleme* düşüncesi (progress) ve Endüstri Devrimi’nden itibaren övgüsü yapılan dinamik toplum/hız ilişkisi açısından oldukça ilgi çekici bir devamlılıktır.

Aldous Huxley hızı modernitenin icat ettiği tek yeni zevk olarak tanımlar.⁴ Peki hız ve modernite ilişkisini nasıl açıklayabiliriz? Bu sorunun cevabı modernitenin, Aydınlanma ile ivme kazanan bilim ve endüstrileşmeyle kurduğu iç içe geçen süreçlerinde aranmalıdır. Bu çalışmanın dördüncü bölümünde, hıza ilişkin görüşleri ve dromoloji kuramı ele alınan kültür kuramcısı Paul Virilio, hızı “Batı’nın umudu” olarak niteler. Virilio’ya göre Batı kalabalık olmayan nüfusuna rağmen daha “hızlı” görüldüğü için üstün ve baskın kabul edilmiştir.⁵ Virilio’nun bu görüşü Batı toplumuna günümüzdeki yapısını kazandıran modernite ile hız ilişkisini kabul eden “Batı içinden” bir yorum örneğidir.

1.2. Modernitenin Bir Olgusu Olarak Hız

Modernitenin anlamsal niteliği ve tarihsel kökenleri tümünden bir kavramsallaştırmaya sığmadığından çok boyutlu bir fenomen olarak yorumlanmıştır.

⁴ Aldous Huxley, “Wanted, a new Pleasure”, *Complete Essays*, Vol. 3, 1930-1935, s. 263-64.

⁵ Paul Virilio, *Hız ve Politika: Dromoloji Üzerine Bir Deneme*, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.52.

Zygmund Bauman'a göre modernliğin kaç yaşında olduğu tartışmalı bir konudur. Modernliğin anlamsal belirsizliğine göndermede bulunarak Bauman, neyin yaşının belirleneceği konusunda bile bir uzlaşmanın olmadığını belirtir.

Bu noktada dönemin adlandırılması, süreç ya da durumların tanımlanmasında terminolojik olarak modernite, modernleşme, modernlik gibi birbirinden farklı sözcüklerin kullanıldığı görülmektedir. İsimlendirmedeki farklılığı tartışmak bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, referans verilen düşünürlerin kullanımına sadık kalınmıştır. Bu bölümde modernite literatüründe üzerinde tartışılan önemli tanımlara yer verilmesinin sebebi, hızın ürünü olduğu tarihsel sürecin ana hatlarıyla nasıl tanımlandığı ve açıklandığının genel bir bilgisini sunmanın gerekli olduğu düşüncesidir.

Latince “*Modernus*” kelimesi, Batı'nın Hıristiyanlık ile başlayan döneminin pagan dönemden farklı bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak üzere kullanılmıştır. Kavramın tarihsel anlamı, Batı'nın kendini yeniden kurgulama ve tarihsel olarak ‘ötekiden’ ayırarak inşa etme sürecini yansıtır. Bauman, ‘modernliği’; Aydınlanmanın gelişmesiyle, kültürel bir proje olarak Batı Avrupa’da 17.yy’daki bir dizi derin toplumsal, yapısal ve entelektüel dönüşümle başlayan, kapitalist ve daha sonra da komünist endüstri toplumunun gelişmesiyle toplumsal açıdan kurulan bir yaşam biçiminde olgunluğa erişen bir tarihsel dönem olarak tanımlar.

“Modernlik benim kullandığım biçimle kesinlikle modernizm değildir. Modernizm, -daha önceki dönemin bir çok münferit entelektüel olayına kadar geriye doğru izlenebilse de- bu yüzyılın (20.yy) başında olgunlaşan ve geriye baktığımızda (Aydınlanmayla analogik olarak) postmodern bir “proje” ya da postmodern durumun ilk belirtilerinin çıktığı evresi olarak görebileceğimiz entelektüel (felsefi, edebi, sanatsal) bir akımdır.”⁶

Matei Calinescu, aynı anda var olan ve birbiriyle çatışan iki farklı modernlik olduğunu düşünür. Bunlardan ilki, Batı uygarlığının bir evresi olarak bilimsel ve teknolojik ilerlemenin, Endüstri Devrimi'nin ve kapitalizmin getirdiği büyük çaplı ekonomik ve toplumsal değişikliklerin bir sonucu olarak modernlik; ikincisi ise

⁶ Zygmund Bauman, **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.13.

kültürel ve estetik bir kavram olarak modernliktir. “Bunlardan ikincisi, birincisinin simgelediği her şeye karşı çıkar: ‘Kültürel modernliği tanımlayan şey, burjuva modernliğini ve kendini tüketen negatif ihtirasını tamamen reddetmesidir.’”⁷

“Modernliğin tarihi gibi muazzam bir şeyin ucundan yakalayabilme umuduyla”⁸ Marshall Berman, bu süreci üç evreye ayırmıştır. Bunlardan ilki 16. ve 18. yüzyıllar arasında uzanan, modern hayatın yeni formlarının yavaş yavaş oluştuğu, bireylerin uyum sağlamakta zorlandığı ve henüz tam olarak neyle karşı karşıya kaldığının anlaşılmadığı dönemdir. Onun ardından Fransız Devrimi’yle başlayan bireysel, siyasal ve toplumsal yaşamın her boyutunda etki eden devrimci dalganın şekillendirdiği süreç gelir. Üçüncüsü ise 20. yüzyılda modernleşmenin tüm dünyayı kapsayacak kadar yayıldığı, modernist dünya kültürünün sanat ve düşünceye damgasını vurduğu süreçtir.

Modernitenin tarihsel ele alınışına ilişkin örnekler çoğaltılabilir. Bu tartışmaya genel olarak baktığımızda modernite ile 16. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa’da başlayıp sonraları hemen hemen tüm dünyayı etkisine alan bir toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerinden söz edildiğini görebiliriz. Ancak modernite yorumları ne kadar farklılaşırsa farklılaşınsınlar, birbirleriyle çelişsinler ya da meydan okusunlar onları iki kampa ayırmak mümkün görünmektedir⁹: Modernitenin kurumsal yapısına ilişkin olanlar ve modernitenin entellektüel-kültürel yönüne odaklananlar. Hız bu iki kampın da kapsamı içerisindedir, hem kurumsal süreçlerin içerisinden doğmuş hem de modernist kültür ve gösterime sızmıştır.

Zaman ve mekan algımızı değiştiren hızın, modernite süreçlerinin içinden nasıl çıktığını tarihsel olarak okuyabilmek için, Batı düşüncesinde Aydınlanma ile başlayan akıl ve ilerlemeyi merkeze alan felsefi temelli olmakla birlikte toplumsal ve ekonomik hayatı da dönüştüren, düşünsel süreci ana hatlarıyla ele almak gereklidir.

⁷ Matei Calinescu, **Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Bloomington**, Indiana University Press, 1977, s. 4-42.

⁸ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altındağ – Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.29.

⁹ Ahmet Çiğdem, **Bir İmkan Olarak Modernite: Weber ve Habermas**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.69.

Sosyolojinin kurucu düşünürlerinden Weber, “modernitenin doğuşunu bir ‘rasyonalizasyon’ ve ‘büyü yitimi’ süreci olarak karakterize etmişti.”¹⁰ Moderniteyi rasyonalitenin bir sonucu olarak görmeye eğilimli bu çıkarımında Weber; dini davranış ve düşüncelerin rasyonalizasyonunun, dünyanın kutsallığının giderilmesi, kapitalizm, bürokrasi, şehir vb güçlerce karakterize edilen modern toplumsal dünyanın oluşmasına yol açtığını söyler.¹¹ Bu büyü yitimi ve rasyonalizasyon sürecinin kökleri Batı’nın Aydınlanma düşüncesindedir.

Batı tarihinde oldukça önemli bir döneme denk düşen Aydınlanma için Bottomore ve Nisbet, “Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi”nde, Aydınlanmanın yalnızca ana hatlarına değinmenin yetersiz kalacağını belirterek, dönemin havasını daha iyi kavrayabilmek için Aydınlanma’nın köşe taşlarının altını çizen şu dört önermeden faydalanmayı önerirler:

“Bir kere doğa üstünün doğalla, dinin bilimle, tanrısal buyruğun doğa yasasıyla ve din adamlarının filozoflarla yer değiştirmesi söz konusuydu. İkinci olarak sosyal, siyasal ve hatta dinsel bütün sorunların çözümünde bir araç olarak deneyin rehberliğindeki aklın yüceltilmesi geliyordu. Üçüncüsü, insanın ve toplumun mükemmelleştirilebileceğine ve dolayısıyla insan soyunun gelişmesine inanılıyordu. Ve son olarak, Fransız Devrimi’nde kanla talep edilen, özellikle yönetimin baskı ve kötülüklerinden uzak tutulma hakkı olmak üzere, insanın haklarına ilişkin insancıl ve insancıllaştırıcı saygı söz konusuydu. Aydınlanma’nın ilerleme fikrini paylaşmayan karşıt görüşler olmakla birlikte, bu dört önerme, genel olarak Aydınlanma’nın ana temalarını içeriyordu.”¹²

Aydınlanmanın ortak yönlerini Ahmet Çiğdem şöyle betimlemiştir:

“Aydınlanma bütün Avrupa’yı kapsayan bir entelektüel oluşum olarak olayların ve nesnelerin olduğundan daha iyi olabileceğine yönelik bir optimizm, akla ve düşüncenin önceliğine yönelik bir entelektüalizm, toplumsal ve insani olaylara duyarlılık ve metafizikle

¹⁰ Seyla Benhabib, “Rationality and Social Action: Critical Reflections on Max Weber’s Methodological Writings”, *The Philosophical Forum*, cilt 12, no:4, s.356-375.

¹¹ Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite*, s.14.

¹² Tom Bottomore, Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi I*, Çev. Mete Tunçay, Aydın Uğur, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2006, s.26.

ortodoksinin zayıflamasıyla, otoriteryan kurumlara duyulan saygı esasında hemen her yerde benzerlik taşımaktaydı.”¹³

Bu önemli benzerlikle birlikte Aydınlanma düşünürleri akıl, bilim, bilgi, din, tanrı, tabii hukuk, tabiat gibi kavramlara farklı anlamlar da yüklemişlerdir. Ancak bu ve başka farklılıklar *philosophe* 'ların entelektüel bir aile oluşturmalarına engel değildi.¹⁴ Üzerinde ortaklaşmayan ancak Aydınlanma'nın vurgu yaptığı çok temel unsurlardan biri olan “ilerleme” kavramı, toplumsal ve felsefi düşünce tarihinde en üst noktasına Aydınlanma yüzyılında kavuşmuştur. “İlerleme Aydınlanma için bilginin birikimselliği ve insanın etrafındaki tabiatın maddi zenginlikler üretmesine yardım edecek araçların (teknoloji) gelişmesiyle mümkün ve kaçınılmaz olan bir süreci işaret ediyor ve aklın kullanımının yaygınlık kazanmasıyla birlikte insanlara daha mutlu, daha ahlaki ve medeni bir hayatı vadeliyordu.”¹⁵

Çalışmamız açısından Aydınlanma'nın bilimle kurduğu ilişki, bu ilişkinin geri dönüşsüz olarak her dönem daha da ileriye giden teknolojik atılımlara paralel olarak hızı tetikleme bağlamında düşünölmelidir. Bu ilişkiyi salt teknolojik bir verim ve ilerleme olarak düşünmek eksiktir, çünkü hız toplumsal ve ekonomik ilişkileri belirlemiş zaman ve uzamının düzenlenmesinde kullanılmıştır. Başka bir deyişle: “Aydınlanma'nın ‘Bilimsel Devrim’in dolaysız bir ürünü olduğu ve kendisini meşrulaştırmak için modern bilimin ve modern bilimin teknolojik verimlerinden faydalandığı sık sık vurgulanan bir husustur”¹⁶ Bilimsel Devrim'in merkezinde yatan kavram, mekanik tabiat kavramıydı. Bu kavram, tabiatın belli yasalara göre işleyen bir mekanizma ya da makine olduğu imgesine dayanıyordu. Buna göre tabiat bütünüyle maddeden ibaretti ve maddenin zaman ve mekandaki hareketleri güç yasalarınca belirlenmekteydi. Bu hareketler ve yasalar bilindikçe, tabiatı da bilmek, tabiatın gizlerini çözebilmek mümkündü.¹⁷ Aydınlanmanın Bilimsel Devrimiyle anılan simgesel ismi, John Locke'un tabiriyle “kıyas kabul etmez Newton'dur.”¹⁸ Newton'un 1687'de tamamlanan ve basılan, genellikle kısa adı Principia ile tanınan Philosophiae Naturalis Principia Mathematica (Doğa

¹³ Ahmet Çiğdem, **Aydınlanma Düşüncesi**, İletişim Yayınları, 2011, s.14.

¹⁴ **A.e.**, s.14.

¹⁵ **A.e.**, s.45.

¹⁶ **A.e.**, s.59

¹⁷ **A.e.**, s.60.

¹⁸ Bottomore, Robert, **a.g.e.**, s.28.

Felsefesinin Matematik İlkeleri) başlığını taşıyan çalışmasının bütün zamanların en önemli bilimsel eseri olduğu söylenmişti. Newton tek bir ciltte, hareket eden cisimler hakkındaki bütün bilgileri o güne kadar erişilmemiş bir matematiksel kesinlikle yeniden yazmış, ortaçağ fizikçilerinin başlamış olduğu ve Galileo'nun olgunlaştırmaya çalıştığı şeyi tamamlamıştı.¹⁹ Bilimin dili bu yeni kavrayışa göre matematikti; çünkü olguların kesinlik ve netlik içerisinde ifade edilmesini matematik sağlamaktaydı. Bütün tabiat fenomenleri, matematiksel olarak ifade edildiklerinde anlamlı olmaktadır. Bu noktada, Newton'un maddenin hareketini açıklayarak bilimsel alana devrimci bir katkı yapmasının yanında yeni bir evren tasarımı ve bu evreni anlamakta bilimsel bilginin tartışmasız üstünlüğünü sunduğunu söyleyebiliriz.

David Harvey bu bilimsel kesinlik ve matematiksel ölçümlerle gelecekteki toplumsal düzenin kontrolü arasında güçlü bir ilişki olduğunu belirtir: "Aydınlanma düşünürleri aynı zamanda bilimsel tahmin, toplumsal mühendislik, rasyonel planlama, rasyonel toplumsal düzenleme ve kontrol sistemlerinin kurumsallaşması aracılığıyla gelecek üzerinde de bir denetim kurmayı hedefliyorlardı."²⁰ Bu noktada Harvey'in, Aydınlanma'nın ön-tarihinde yer alan Rönesans ile Aydınlanma arasında mekan ve zaman bağlamında kurduğu ilişkiye dair yorumuna yer vermek önemlidir. Harvey, hızı oluşturan ana bileşenlerin; zaman ve mekanın, Aydınlanma ile dönüşüme uğradığını belirtiyor:

"Rönesans'ın mekan ve zaman kavramlarında yarattığı devrim bir çok bakımdan Aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu. Şimdilerde birçok insanın modernist düşüncenin ilk atılımı olarak gördüğü hareket, doğa üzerinde hakimiyeti insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul ediyordu. Mekan doğal bir 'olgu' olduğuna göre, mekanın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defaki fark, mekan ve zamanın Tanrı'nın haşmetini yansıtmak üzere değil, bir bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak 'İnsan'ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı."²¹

¹⁹ Colin A. Ronan, **Bilim Tarihi: Dünya Kültürlerinde Bilimin Tarihi ve Gelişmesi**, Ankara, Tübitak, 2005, s.389.

²⁰ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, 2012, İstanbul, s.280.

²¹ **A.e.**, s.279.

Harvey, dakik harita ve kronometrelerin, Aydınlanma'nın dünyanın nasıl örgütlenmesi gerektiği konusundaki vizyonunda vazgeçilmez araçları olduğunu düşünür. Zamanın kronometreyle tutulmasıyla beraber saatin "tik takları" giderek daha çok belirleyici hale gelmiştir. O halde temel olarak Aydınlanmanın moderniteyle beraber güçlenerek günümüze kadar ulaşacak olan ana damarının mekanın ve zamanın düzenlenmesinin rasyonel örgütlenmesi olduğunu belirtmek gerekir. 20. yüzyılın başında kent çalışmaları yürüten George Simmel, modern yaşamın, dünyayı giderek bir aritmetik problemi haline getirdiğini, temel eğilimin dünyanın her parçasını matematik formülleriyle sabitlemek üzere kurumsallaştığını yazar. Modern zihin giderek daha çok hesap yapmaktadır; tipik bir metropol yaşantısının "düzen" içerisinde var olabilmesi için "vaatlerde ve hizmetlerde en titiz kesinliğin" sağlanması gerekir aksi durumda bütün yapı içinden çıkılmaz bir kaos halinde çökebilir.²² Simmel "bu yüzden metropol yaşamının tekniği, etkinlikleri, ve karşılıklı ilişkileri, kararlı ve kişisel olmayan bir zaman çizelgesi içinde en dakik bir biçimde bütünlememiş olarak hayal edilemez"²³ der. Bu anlamda kentin doğal uzantıları; dakiklik, kesinlik ve hesaplanabilirliktir ve bu uzantılar yalnızca para ekonomisi gibi üst sistemler için değil, bireylerin gündelik yaşamı için de bağlayıcı ve zorunlu niteliktedir. Tüm bu sistem içerisinde hız "görünür ve görünmez" niteliğiyle, zaman ve uzamla gerçekleşen deneyimde baş rodedir. Paul Virilio bu bağlamda, hızı Ortaçağ'dan başlayarak günümüze kadar, kentin örgütlenmesi temelinde tüm toplumsal sistemin ona göre belirlendiği merkezi bir unsur olarak değerlendirmektedir. Le Corbusier 1925'te kent planlamasını yönlendiren ilkeleri açıklarken 20. yüzyıl kentiyle ilişkili olarak şöyle söylemiştir:

"Bize bir rehber gerekiyor. Modern kent planlaması için temel ilkeler gerekiyor. Son derece zor kuramsal bir çatkının kurulmasından geçerek, modern kent planlaması için temel ilkelerin ortaya konmasına doğru ilerlememiz gerekiyor...Hız kenti, başarı kenti demektir."²⁴

²² George Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Cogito: Kent ve Kültürü**, Yaz 1996, sayı.8, s.83.

²³ Simmel, **a.g.e.**, s.83.

²⁴Le Corbusier, "Kent Planlamasını Yönlendiren İlkeler (1925)", **20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar**, Der.Ulrich Conrads, Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991, s.79.

2. MODERNİZM ÖNCESİ SANATTA HIZIN GÖSTERİMİ

Roland Barthes, bir otomobil modelinden ‘insanlaştırılmış sanat’ ve ‘üstün bir nesne’ olarak bahsettiği ‘Yeni Citroen’ başlıklı metninde şöyle yazar:

“Öyle sanıyorum ki, bugün otomobil büyük gotik katedrallerin oldukça tam bir karşılığı durumunda. Diyeceğim, çağın büyük bir yaratımı, bilinmedik sanatçılarca tutkuyla tasarlanmış, koca bir halk tümüyle büyülü bir nesneyi kendine mal ediyor onda, kullanımında olmasa da imgesinde tüketiyor.”¹

Barthes’ın gotik katedral ile popüler bir hız imgesi olan otomobil arasında kurduğu analogi, modern yaşamın unsurlarını geçmiş çağlarla ilişkilendirerek düşünmenin ilginç bir örneğidir. Çalışmanın bu bölümünde üzerine düşünülen, modern öncesi dönem için hızın ne ifade ettiği ve bunun sanatta nasıl algılandığı sorusu da bir anlamda Barthes’inkine benzer bir analogiyi içerir. Çünkü 19. yüzyılın sonlarından itibaren gündelik hayata dahil olan ve deneyimlenebilen hız ile modern öncesi dönemin yaşantısında ya da zihinsel dünyasında var olan hız mefhumu benzersizdir. Teknik olarak hız doğrudan deneyimlenemese de ele aldığımız resimler arasında en erken örnek olan Vaftiz Altarı’nın yapıldığı 14. yüzyılda, hareket ile ilgili tartışmalar felsefi bağlamdan, hareketin kanunlarının matematiksel ve niceliksel formülasyonun tespitine yönelmiş, bu dönemdeki araştırmalar zaman veya mekan gibi belirli bir ölçekle bağlantılı olarak hareket ve hızla ilgili fizik bilimsel ilkelerin yazımının, hareket biliminin kavramsal çerçevesinin ve teknik sözlüğünün oluşumunun temellerini hazırlamıştır.² Sanatta bu gelişmelere paralel olarak, erken Rönesans resminde mekan ve zaman üzerine düşünceler ile natüralist perspektif kavrayışının yansımaları görülmeye başlanmış ve hareketin temsili düşüncesi olanaklı hale gelmiştir. Bu bağlamda ele alınan modernizm öncesi resim örneklerine hızdan çok devinim halindeki hareketin betimini arayan bir gözle bakılmış ve bir

¹ Roland Barthes, **Çağdaş Söylenceler**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.138.

² John Freely, **Galileo’dan Önce: Ortaçağ Avrupa’sında Modern Bilimin Doğuşu**, Çev. Muhtesim Güvenç, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014, s.153-173.

okuma denemesi yapılmıştır. Başka bir araştırmacı bu ilişkiyi farklı örnekler üzerinden ele alabilir.

2.1. Modernizm Öncesi Dönemde Hızın Gösterim Olanakları Üzerine Deneme: Hareketin Temsili

Toskana bölgesinde çalışmış olan İtalyan ressam Niccolò di Pietro Gerini'ye (1340– c.1415) atfedilen ve Floransa'daki Santa Maria degli Angeli'nin Camaldolese Manastırı için yapılmış olan 1387 tarihli Vaftiz Altarı, predella bölümünde betimlenen 'Zekeriya'ya Müjde'³ sahnesinde buhurdanlığın harekete göndermede bulunan sıra dışı gösterimi ile dikkat çekmektedir.



Resim 1: Niccolò di Pietro Gerini, **Vaftiz Altarı (predella'dan detay)**, ahşap üzerine tempera, 1387, National Gallery, Londra.

Hareketin oluşumu, bir mekan/boşluk içerisinde zamana yayılarak gerçekleştiğinden hareketin gösterimi söz konusu olduğunda, mekanın temsili ve

³ Öykü, İncil Luka 1: 8-12'de şöyle geçer: "Zekeriya, hizmet sırasının kendi bölüğünde olduğu bir gün Tanrı'nın önünde kahinlik görevini yerine getiriyordu. Kahinlik geleneği uyarınca Rab'bin Tapınağı'na girip buhur yakma görevi kurayla ona verilmişti. Buhur yakma saatinde bütün halk topluluğu dışarıda dua ediyordu. Bu sırada, Rab'bin bir meleği buhur sunağının sağında durup Zekeriya'ya göründü."

zamanla olan ilişkisinin mevcudiyeti kendiliğinden zorunlu bir ön koşul olmaktadır. Ortaçağ resminde zaman fikrinden soyutlanarak altın fonla tamamlanan arka plan, sahnenin belirli bir anını vurgulamaksızın tüm zamanlar için geçeli olan ruhani anlamını yüceltmek için uygulanmıştı.

“13. yüzyıl ötesine dönelim: Öte-dünya’ya ilişkin gerçeği temsil etmek üzere, arka planda yüzey etkisinin geçerli olduğu resim, peşinen soyutlanmıştır zamandan - zaman, zamanda değişmeyen ve ebedi durallığın sembolü olarak *zamandı* bir olgudur bu evrede. Buna göre 1400’lerin sonundan itibaren her şeyin hızla değişmeye başladığını görürüz: Rönesans, zaman ve mekan içindeki devinimin uyumcul birlikteliğine perspektifin katkısıyla zemin hazırlaması bakımından, başlı başına bir dönüm noktasıdır...Merkezi perspektifin, giderek mekan yanılması figüre eklenti olmaktan kurtardığını gözlemleriz. Sabit bir bakış noktasının belirlenmesi ise, ilginin belli bir yerde odaklanmasıyla, sonuçta bu dünyaya ait olan zamanı da kapsamına alır.”⁴

Erken Rönesans resminde ise natüralist bir anlayışa bağlı olarak gözün gördüğü imgeler gerçeklikleriyle örtüşecek biçimde verilmeye çalışılmış, mekan perspektif ve içinde bulundurduğu öğelerin düzenleniş biçimiyle zamansızlığından sıyrılarak dünyevi bir hal kazanmaya başlamıştır (Erken bir örnek olarak Giotto’nun gökyüzünü mavi betimlemesiyle yarattığı farklılığı hatırlayabiliriz.). Ortaçağ’ın resim geleneğinde “görünen dünya temsili” reddedildiğinden halihazırda “görünen dünyanın” bile içinde olmayan hız kavramının resimde konu olması olanaklı değildir. Bu bağlamda Gerini’nin açıkça hareket halinde betimlediği buhurdanlığın gösterimi için “sıra dışı” yorumunu yapabiliriz.

Gerini’nin sahne düzeninde, Zekeriya bir eliyle buhurdanlığı sıkıca kavrayıp sallamakta diğer eliyle de kendisine engel olmaması için elbisesini geriye doğru çekmektedir. Buhurdanlığın bağlı olduğu zincirler sallamanın kuvvetiyle dalgalanmış, aynı kuvvetin etkisiyle etrafa dağılan buhar kümeleri ayrıntısı da resmedilmiştir. Ressam buhurdanlığı havada öyle bir konumda bırakmıştır ki sanki bir an içerisinde yere doğru ivmelenip sallanmaya devam edecektir. Bizde hız

⁴ Mehmet Ergüven, “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, **Cogito: Zaman: 12’ye 1 Var**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 11, 1997, s.230.

izlenimi uyandıran esas durum da sanatçının sallanma eylemi sırasında gerçekleşen fiziksel olayı, gerçeğe uygun bir biçimde betimlemiş olmasıdır. Kütleleri eşit olmadığından, sallanırken sürtünme kuvvetine karşı daha dirençli olan buhurdanlığın durumu ile hafif kalan zincirlerin boşluğa düşerek dalgalanması hali hızı çağrıştırmakta böylece Gerini'nin gösterimi hareketli bir filmin dondurulmuş karesi izlenimini uyandıracak kadar güçlü bir ifadeye sahip olmaktadır. Bununla birlikte belirtmek gerekir ki, sallanan buhurdanlık ilk defa bu resimde betimlenmemiştir. Vaftizle ilgili panolarda Zekeriya'ya Müjde sahnelerinde gösterildiği gibi, başka öykülerde de tapınak mekanına işaret eden ya da kutsal bir olaya eşlik eden litürjik bir nesne olarak kullanılmıştır. Gerini'nin örneğini farklı kılan, sallanma eyleminin izleyici tarafından algılanacak düzeyde detaylı verilmiş olmasıdır.

Zekeriya'ya Müjde öyküsünün bir atribüsü olarak değerlendirilebileceğimiz buhurdanlığın, aynı öyküdeki gösteriminin görsel bir karşılaştırmasını yapmak için Gerini gibi Floransalı olan, Rönesans resminin erken ve geç döneminden iki önemli temsilcinin örneklerine başvurabiliriz: Ortaçağ'ın sembolik anlatımının sınırlarını aşan natüralist görüşü ve mekan içinde hacimleriyle betimlenen figür algısıyla Rönesans resminin temellerini hazırlayan Giotto di Bondone (1266/7 –1337)'nin Santa Croce Kilisesi'nin Peruzzi Şapeli'nde (c.1315) yer alan Zekeriya'ya Müjde öyküsü ve Geç Rönesans ile Maniyerizm'e geçiş dönemi sanatçılarından Andrea del Sarto'nun (1486-1530) Vaftizci Yahya'nın hayatından öyküleri griselle tekniğiyle fresko çevrimi olarak işlediği Scalzo Manastırı avlusunda yer alan Zekeriya'ya Müjde (1523) öyküsü.

İki örnek de Gerini'nin betimindeki hareket izleniminin 'sıra dışı' yönünü vurgulayacak kadar 'sıradan ve olağan' gösterim biçimlerini barındırmaktadır. Gerini'nin Vaftiz Altarı'ndan yaklaşık yetmiş yıl önce yapılmış olan Giotto'nun örneğinde, Zekeriya'nın elindeki buhurdanlık sallanmakla sunak masasının üzerine konmak arasında belirsiz bir eylem anında, ikisini de düşündürecek şekilde gösterilmiş; 1523 tarihli Sarto'nun örneğinde ise herhangi bir hareket izlenimi doğrudan çağrıştırılmadan buhurdanlık Zekeriya'nın elinde sabit halde betimlenmiştir.

1387'de Gerini'nin hareket içeren nesneyi gösterim biçimi, sanatçının iki boyutlu yüzey üzerinde devinimi betimleme fikrinin çok uzağında olmadığını

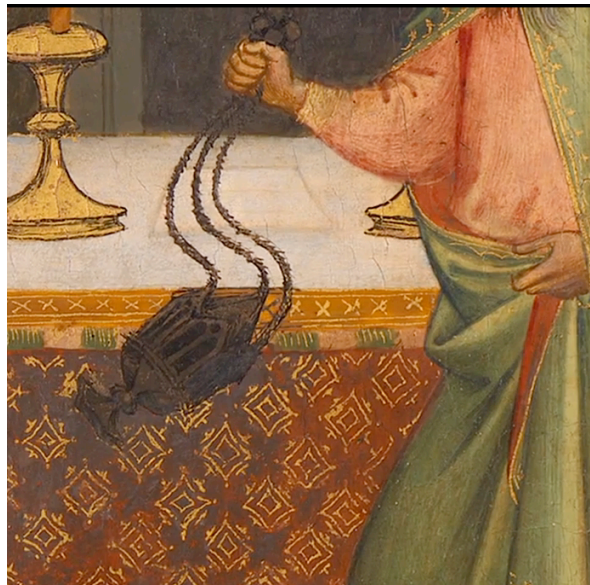
düşündürür. Ancak dinsel bir öykü içerisinde hızın ya da hareketin kendisinin betimlenmesinin doğrudan bir amaç haline gelmesi dönemin resim anlayışıyla uyuşmadığı gibi aynı zamanda anakronik bir beklentidir, çünkü doğadan bağımsız olarak makineler aracılığıyla deneyimlenebilen bir hız kavramı 19. yüzyıl ile birlikte var olacaktır.



Resim 2: Giotto di Bandone, **Zekeriya'ya Müjde**, fresk, c.1315, Santa Croce Kilisesi Peruzzi Şapeli, Floransa



Resim 3: Andrea del Sarto, **Zekeriya'ya Müjde**, fresk, 1523, Scalzo Manastırı Avlusu, Floransa



Resim 4: Niccolò di Pietro Gerini, **Vaftiz Altarı (detay)**, ahşap üzerine tempera, 1387, National Gallery, Londra.

Modernizm öncesi dönemde hızın gösterimi üzerine düşünürken, Batı sanatında gelenek dışı betimleme anlayışıyla özgünleşen ve hemen her resminde beklenmedik gösterim biçimleri ve kompozisyon kurgusuyla karşılaştığımız Hieronymus Bosch'un yapıtlarını akıldan geçirmemek olanaksızdır. John Berger'in "Dünyanın Büyük Yenilgisine Karşı" başlıklı denemesinde, Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" olarak adlandırılan triptiğinin cehennem kanadından, "işte bu cehennem yüzyılımızın sonunda, küreselleşme ve yeni ekonomik düzenle dünyaya dayatılan zihinsel ikilime dair garip bir kehanet oluşturmuştur."⁵ diye bahsederek cehennem tasvirindeki imgeler toplamını herhangi bir CNN haber bültenindeki görüntüler toplamı ile karşılaştırması ve bununla ilişkili olarak Zapatist lider Subcomandante Marcos'un dünya düzeni ile ilgili yazdığı bir mektup arasında bağ kurması kadar heyecan verici olmasa da Bosch'un cehennemindeki bir figür grubunu hızı çağrıştırmaya bağlamında ele alabiliriz.



Resim 5: Hieronymus Bosch, **Yeryüzü Zevkleri Bahçesi**, c.1490-1510, ahşap üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid.

⁵ John Berger, "Dünyanın Büyük Yenilgisine Karşı", **Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı:24, 2000, s.235.

Öncelikle cehennem gibi ateş ve yanma ile sıkı sıkıya eşleştirilmiş bir imgenin arka plandaki yangın manzarasının yanı sıra buz tutmuş bir alanla gösterilmesi, Bosch'un şaşırtıcı betimleme anlayışının bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Yaşanılan coğrafyanın ele alınan konuya göre idealize edilmeden natüralist haliyle tasvir edilmesi Kuzey sanatında sıklıkla karşılaştığımız bir eğilimdir. Kış manzarası, kış yaşantısı, kış oyunları gibi başlıklarla Kuzeyli ustalar tarafından yapılmış resimlerde karşımıza çıkan bu geleneğin erken örneklerini, Bosch gündelik yaşantısı içinde hiç yabancı olmadığı bu temaları dinsel sahnelerinde işlemiştir. Bu bağlamda Bosch'un "cehenneme buzdan bir zemin" hazırlamasını, hem sanatçının beklenmedik imge dünyasının bir yansıması, hem de dinsel bir sahneye kendi coğrafyasından tanıdık bir atmosferi aktarması olarak okuyabiliriz. Berger'in aynı yazısında "her yerde sürprizler ve heyecan uyandıran olaylar vardır" diye bahsettiği cehennem kanadındaki buz tutmuş alana/suya yakından baktığımızda kayma eylemini gerçekleştiren üç figürün gösterimi dikkatimizi çeker.



Resim 6: Hieronymus Bosch, **Yeryüzü Zevkleri Bahçesi (Cehennem Kanadı, detay)**, c.1490-1510, ahşap üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid.

Bu üç figürün yüzlerindeki benzerliği göz önünde bulundurduğumuzda Bosch'un buzun üzerinde kaymakta olan tek bir figürü, kompozisyonun sağından itibaren kaymaya başlama, hızlanma ve düşme aşamalarını art arda gösterecek biçimde ele aldığını söylemek aşırı yorum olmayacaktır. Hareketin üç aşamasının gösterimi, dinamik bir eylemin gerçekleşme sürecinin parçalara bölünerek betimlendiğini akla getirir. Öte yandan hızlanma eylemini yansıtan motif olarak düşündüğümüz, ortadaki figürün üzerinde kaydığı araç, dönemi açısından oldukça ilginçtir. Bu aracı iki farklı biçimde yorumlayabiliriz: İlki bu aracın sağda ayakta gösterilen ilk figürün ayağındaki kızağın büyütülmüş hali olabilme ihtimalidir. Bosch'un triptiğın her

kanadında karşımıza çıkan dev boyutlu figür ve nesnelere (hayvanlar, meyveler, müzik enstrümanları) bu ihtimali olanaklı kılacak niteliktedir. Bir diğer yorum da kimi sanat tarihçilerinin “kahin” olarak nitelendirdiği Bosch’un günümüzdeki jet-ski’ye benzer hayali bir araç tasarladığı şeklinde öne sürülebilir. Resimde hız izlenimini uyandıran ise, ortadaki figürün üzerinde kaydığı araçtan çok figürün bu araç üzerindeki duruş şekli ve aracın ardında bıraktığı izdir. Bosch’un bu figürü ayakta ve öne doğru eğilmiş olarak betimlemesi, hızla bağlantılı dinamik bir eylemde vücudun alabileceği bir pozisyonu çağrıştırır. İplerden destek alarak öne doğru eğilen figür (bütün hız sporlarında sürtünmeyi azaltmak için alınan çok bilindik pozisyon) ve kızıağın geride bıraktığı iz, hız etkisi yaratan bir imge sunmaktadır. Burada hemen eklemek gerekirse buz pateni/kızak (resimde ikisinin de gösterimi mevcuttur.) bisikletin ve benzer araçların yapısının ‘tek izli bir iki tekere’ dönüştürülmesinde kullanılan gövde deneyiminin kökenini oluşturmaktadır. Şöyle ki; “buz pateni koşucusu, sezgisel olarak tek bir iz üzerinde kaymaya çalışır ve gövde ağırlığını, dönüşümlü olarak bir ayağından öbürüne vererek, sürtünme yitimini azaltır ve burada ayakta durmak, kaymaktan daha zordur. Dinamik denge, statik dengeyi ortadan kaldırdığından, normal durum artın dinginlikle değil, devinimle tanımlanmaktadır.”⁶

Kayma eylemi gerçekleştirilme doğası gereği devinimi çağrıştırır.

Kuzey Avrupa kış yaşantısında çok yaygın olan kızak kayma, sanatçının bağlı olduğu dönemin gündelik hayatı düşünüldüğünde, hız deneyiminin doğrudan yaşanabileceği kısıtlı seçeneklerden biri olarak karşımıza çıkar. Triptiğin orta panosunda dünyasal zevkleri betimleyen Bosch’un, Cehennem kanadında buz üzerinde kayma eylemini resmederek ‘dinamizm ve adrenalini bir arada barından hızı’ görselleştirme amacını gütmüş olabilmesi hiç de ihtimal dışı değildir.

15. yüzyılın ikinci yarısı ile 16. yüzyılın başlarında gerçekleştirdiği yapıtlarıyla sanat tarihinde kendine özgün bir yer edinen Bosch’un zengin imgelem dünyasına çağımızdan karşı bir ses vererek 2014 yılı Kış Olimpiyatlarından bir fotoğrafı cehennemde betimlediği kızaklı figür ile yana yana koyarak bakmak hem Bosch’un figürünü hız ile ilişkilendirmenin görsel olarak imkansız olmadığını hem de sanat yapıtlarını okurken mümkün olabilecek zengin potansiyeli hatırlamak bağlamında

⁶ Wolfgang Ruppert (ed.), **Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996, s.93.

zihin açıcı olacaktır. Burada andığımız Berger'in Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi üzerinden yazdığı denemesi de bu durumun iyi bir örneğidir.



Resim 7: Bosch, Cehennem Kanadı (detay)



Resim 8: 2014 Sochi Kış Olimpiyatları, kızak branşında İngiltere takımı

Bosch'un ardından bu bölümde son olarak ele alacağımız 17.yüzyıl Barok resmin usta sanatçısı Rembrant'ın takipçilerinden Govaert Flinck'in yapıtına geçmeden önce Umberto Eco'nun Rönesans ve Barok resmin hareketi kavrayışına dair genel bir değerlendirmesini hatırlamak resimdeki hareket vurgusunu daha anlaşılır kılacaktır.

“Rönesans'ta uzam kuralları ana bir merkez çevresinde yayılmakta, simetrik çizgiler ve merkezde birleşen kapalı açılar hareketten ziyade 'asli' bir sonsuzluk önererek gözü merkeze yöneltmektedir. Barok anlayışında form dinamiktir, etkilerin belirlenimsizliğine doğru bir yöneliş vardır (katının boşlukla olan oyununda, ışığın karanlıkla etkileşiminde, eğrilerde, kırık yüzeylerde, eğim açılarının çeşitliliğinde), uzamın giderek genleşmesini telkin eder. Hareket ve yanılsama arayışı öyle gelişmiştir ki, Barok yapıtaki kütleler hiçbir zaman ayrıcalıklı, tanımlı bir öngörünüşe izin vermezler, izleyiciyi sanki sürekli bir değişim içindeymişçesine yapıtın her bir yüzeyini görebilmek için sürekli hareket etmeye yöneltirler. Barok tinselliğinin modern duyarlılığın ve kültürün en belirgin dışavurumu olarak görülmesinin nedeni, ilk kez olarak insan ögesininin kilise geleneklerinin belirlediği kuralların dışına çıkması ve bilimde olduğu kadar sanatta da, değişim içinde, hareketli, kendisinin de yaratıcı katkısını gerektiren bir dünyanın içinde yer almış olmasıdır.”⁷

⁷ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001, s.14-15.

Rembrandt'ın atölyesinde yetişmiş olan Hollandalı ressam Govaert Flinck'in 1630'larda yaptığı "At Arabalı Manzara" isimli resmi, modernizm öncesi dönemde daha başlığında hareketli bir nesneye işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Endüstri Devrimi'nin sonuçlarından önce hızı deneyimlemeye imkan sağlayan neredeyse tek araç olan atlı araba, Flinck tarafından yalnızca yapıtın ismine taşınmamış, aynı zamanda hareketten çok hızı çağrıştıran bir imge olarak durağan bir manzara içinde betimlenmesiyle resmin öğeleri içinde öncüllemiştir.



Resim 9: Govaert Flinck, **At Arabalı Manzara**, c.1637, yağlı boya, The Wallece Colletction, Londra.

Bununla birlikte, kompozisyonun merkezine yönelen hareketiyle de resmin ana öğesi olarak belirginleşen atlı araba, konumuz açısından bakıldığında hareketi ya da hız izlenimini izleyiciye aktaran bir motif olmaktan uzaktır. Atlar, tekerlekler ve sürücünün betimleniş biçimi, arabanın hareket halinde olduğuna ilişkin bir izlenim yaratmamaktadır. Sahnede hız izleniminin aktarıcısı olan hareket, arabanın arkasından koşarken betimlenmiş figürün jestlerinde ortaya çıkar; öne doğru ivmelenmiş vücudu, hızlıca diğer adımı atacak gibi havada betimlenmiş ayağı ve savrulan ceketiyle önündeki atlı arabaya yetişme jestini sergileyen bu figür, hızlıca

koşmakta olduğu izlenimini vererek arabanın hareket ettiğine de işaret eder. Öte yandan atlı arabanın peşinden koşan figürün hareketiyle resmin ögesi haline gelen hız, bir tepeden manzarayı izlemekte olan iki figürün gösterimindeki durağanlığın oluşturduğu karşıtlıkla daha da belirgin kılınmış olur.



Resim 10: Govaert Flinck, **At Arabalı Manzara** (detay)

Turner'ın 'Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu' resmini yapmadan önce Flinck'in koşan figür aracılığıyla çağrıştırdığı 'hız' fikrinden esinlenmiş olabileceği öne sürülmüştür. Bugün Londra'daki Wallace Collection'da bulunan At Arabalı Manzara resmini, Turner'ın 1817'de düzenlenen Avrupa Müzesindeki (Londra) bir sergide ya da Haziran 1823'te Christie's müzayede salonunda, resmin lord III. Hertford'un koleksiyonuna geçtiği satış sırasında görmüş olabileceği düşünülür.⁸

⁸ John Gage, **Turner: Rain, Steam and Speed**, Londra, Allen Lane The Penguin Press, 1972, s. 59.

2.2. Endüstri Devrimi ve Sanat: Hızın Gösterimine İlişkin Erken Örnekler

2.2.1. Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu (J.M.W. Turner, 1844)

19. yüzyıl İngiliz resminin önde gelen temsilcisi William Joseph Mallard Turner (1775-1851), “Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu”⁹ adlı resmi yaptığında İngiltere buhar gücünün egemenliğinde tarihinin en yoğun dönemlerinden birini yaşıyordu. Bu nedenle resim çoğunlukla Endüstri Devrimi ile bağlantılı olarak ele alınmış ve hızla gelmekte olan makine çağının çok çarpıcı bir görüntüsü olarak değerlendirilmiştir.

Gerçekten de 1840’ların İngiltere’inde fabrikalar ve madenler hiç durmadan çalışıyor, ülkenin hemen her bölgesi demiryolu ağlarıyla birbirine bağlanıyordu. “Yağmur, Buhar ve Hız”ın Royal Academy’nin duvarına asıldığı yıl 1844’te daha önce benzeri görülmemiş bir biçimde İngiliz parlamentosuna 220 yeni demiryolu hattı sunulmuştur.¹⁰ Aynı yıl 19. yüzyıl Endüstri Devrimi’ne ait literatürün en tanınan örneği ve günümüzde hala dönemin Britanya’sının işçi sınıfı ve sınıai kapitalizmin evrimine dair çözümlenmeleriyle ilgili temel bir başvuru kaynağı olarak kabul edilen “İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu” Friedrich Engels tarafından yayınlamıştır. “Büyük Britanya’nın Emekçi Sınıflarına” ithafıyla başladığı 1842-44 arasındaki gözlemlerine dayanan kitapta Engels zamanın İngiltere’sini şöyle tarif eder:

“Altmış, seksen yıl önce İngiltere küçük kasabalarıyla, az sayıdaki basit sanayisi ile oransal olarak büyük ama ülkeye seyrekçe yayılmış tarım nüfusu ile herhangi bir başka ülke gibiydi. Bugün, iki-buçuk milyon nüfuslu başkentiyle; geniş imalatçı kentleriyle; dünyayı besleyen ve hemen her şeyi karmaşık makinelerle üreten bir sanayi ile; üçte-ikisi bir meslekte ve ticarete çalışan ve tümüyle farklı sınıflardan oluşan, çalışkan, zeki, yoğun nüfusuyla öteki gelenekleri ve gereksinmeleriyle, gerçekte, geçmiş günlerin İngiltere’sindekinden farklı bir

⁹ Bundan sonra metinde ‘Yağmur, Buhar ve Hız’ olarak geçecektir.

¹⁰ Gage, a.g.e., s.11.

ulus oluşturmaktadır ve başka herhangi bir ülke gibi değildir. Siyasal devrim Fransa için neyse, felsefi devrim Almanya için neyse, sanai devrim de İngiltere için odur.”¹¹

Benzer bir eşleştirmeyi kendisi de İngiliz olan 20. yüzyılın önemli Marksist tarihçisi Eric Hobsbawm’da yapar ve nereden bakılırsa bakılsın Endüstri Devrimi’nin tarımın ve kentlerin icadından bu yana dünya tarihinde gerçekleşmiş en önemli olay olduğunu, bu olayın başını da İngiltere’nin çektiğini vurgular.¹²

Çalışmalarında incelediği her tarihsel dönemin içerisinde sanatı ayrı bir başlık olarak ele alan Hobsbawm, “Yağmur, Buhar ve Hız”ın da içinde yer aldığı Fransız İhtilali’nden Endüstri Devrimi ve Avrupa’da 1848 ayaklanmalarına uzanan sürecin sanatla olan etkileşimini şöyle açıklar:

“Herhangi bir dönemde sanatların çiçek açması ya da solmasını neyin belirlediği hala karanlık bir konudur. Ne var ki, 1789 ile 1848 arasında bunun yanıtının öncelikle çifte devrimin içinde aranması gerektiğine kuşku yoktur. Bu çağda sanatçıyla toplum arasındaki ilişkileri yanıltıcıda olsa tek bir cümleyle özetleyecek olursak, Fransız Devrimi’nin sunduğu örnekle, Endüstri Devrimi’nin yarattığı korkuyla sanatçıyı esinlediğini ve her ikisinin ürünü olan burjuva toplumunun, sanatçının yaratımının tam da varoluş koşullarını ve biçimini dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.”¹³

Hobsbawm’ın bu genel değerlendirmesine ek olarak dönemle ilgili olarak bir başka tespiti, Turner’ın resmiyle de doğrudan ilişkilidir:

“19. yüzyıl endüstrileşmesinin, halkın hayal gücüne ve aydınların şiirlerine girmiş tek ürünü olmasından da anlaşılabilceği gibi Endüstri Devrimi’nin başka hiçbir yeniliği, hayal dünyasını demiryolu kadar ateşlememiştir.”¹⁴

Demiryolu ve tren yolculuklarının gösterimi resimle sınırlı kalmamış, İngiltere’de Wordsworth’un şiirlerinde, Dickens’ın romanlarında ve sanat tarihi

¹¹ Friedrich Engels, **İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu**, Çev. Yurdakul Fincancı, Ankara, Sol Yayınları, 1997, s.61.

¹² Eric Hobsbawm, **Devrim Çağı: 1789-1848**, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, s.38.

¹³ **A.e.**, s.277.

¹⁴ **A.e.**, s.54.

yazının içinden biri olan John Ruskin'in kitaplarında da yer bulmuş, Hobsbawm'ın da vurguladığı gibi sanatçının düşüncesine girmiştir.

Bunun sebebi aslında oldukça açıktır; demiryolları ve tren, yeni çağın gücünü ve hızını, endüstriyle ilgisiz insanların başka hiç bir buluşun başaramayacağı ölçüde gözlerinin önüne seren en çarpıcı gelişmeydi. Öncesi düşünüldüğünde, insanlar çoğunlukla yaya veya atla, varlıklı olanlar ise bir kaç atın çektiği arabalarla yolculuk edebiliyorlardı. Demiryolu ile elde edilen hız ise benzersiz bir deneyim yaşatmıştır. Hobsbawm ilk demiryollarının 1830'larda sahip olduğu hızın saatte 60 mil (yak. 90 kmh) olduğunu daha sonra yapılan buharlı trenlerin ise bu hızı çok geçmediklerini belirterek demiryolunun insanlarla ilk tanışmasında yarattığı çarpıcılığı vurgular:

“Piramitleri, Roma'nın su kemerlerini, hatta Çin Seddi'ni birer taşracılık örneği olarak yanında sönük bırakan, toprak setleri ve olukları, köprüleri ve istasyonlarıyla bir kamu yapıları külliyesi oluşturan, rüzgar hızıyla ülkeleri ve kıtaları aşan duman soluyan dev yılanları iten bir demir yol, tam da insanın teknoloji yoluyla elde ettiği zaferin bir simgesi idi.”¹⁵

Demiryolunun ulaştığı insan kitlesinin kısa sürede eriştiği büyüklüğe John Reader, “Şehirler” de değinir:

“Daha 1838'de dünyanın ilk ticari demiryolu hattının İngiltere'nin kuzeydoğusundaki Stockton ve Darlington arasında, 40 km'lik bir mesafede hizmete girmesinden sadece 13 yıl sonra, İngiltere'nin demiryolları yılda 5,4 milyon yolcu taşıyordu; 1862'ye gelindiğinde bu rakam 170 milyona ulaşmıştı.”¹⁶

“Yağmur, Buhar ve Hız”da, İngiltere'nin yağmurlu ve sisli havasında, tuvale diyagonal olarak yerleştirilmiş bir köprünün üzerinde, resme bakan izleyiciye doğru bir tren hızla yol almakta, Turner'ın renkleri ve ışığı kullanım tekniğiyle resimdeki tüm öğeler neredeyse atmosferle iç içe geçmiş bir biçimde olanca yoğunluğuyla canlanmaktadır. Théophile Gautier “Romantizmin Tarihi”nde (*Historie du Romantisme*) resmi şöyle tarif eder:

¹⁵ A.e., s.54.

¹⁶ John Reader, **Şehirler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007 s. 259.

“Gerçek bir tufandı bu. Çakan şimşekler, kocaman ateş kuşları gibi kanatlar, yıldırımlar altında parçalanan bulut kümeleri, rüzgarın püskürttüğü yağmur kasırgaları: Sanki bir dünyanın sonu görünümü. Bütün bunların arasında, tıpkı bir kıyamet canavarı gibi, karanlıkta kırmızı cam gözlerini açmış ve uçsuz bucaksız kuyruğunu, vagonlardan oluşan omurgasını sürükleyen lokomotif kıvrılıyordu. Hiç kuşkusuz, yeryüzü ile gökyüzünü bir fırça darbesiyle birbirine karıştıran bir çılgın öfkenin çırpıştığı bir resim, gerçek bir çılgınlıktı bu, ama bir çılgın dâhinin elinden çıkmıştır.”¹⁷



Resim 11: William Turner, **Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu**, 1844, tuval üzerine yağlı boya, National Gallery, Londra

¹⁷ Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006, s.50.

Turner'ın tercih ettiği isim 'Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu' tek başına resme dair açıklamaları içeriyor gibi görünmektedir. Yağmurlu hava yüzeyi tümüyle kaplamış, gözün tuval üzerinde temas ettiği her noktada renklerin dağılımıyla hissedilmektedir. Hızla gelen trenin yalnızca öndeki buhar bacası ve motor kısmı görece net bir biçimde belirlemekte, hız ve buhar birbirini tetiklemekte, hızın etkisiyle bacadan çıkan buhar geriye doğru savrularak havaya karışmaktadır. Ancak John Gage'in resimle aynı ismi taşıyan kitabında yer verdiği bir tanıklık resme daha yakından bakmak gerektiğini ortaya koyar.

Gage resmin yapıldığı yıl 1844'te dokuz yaşında olan G.D. Leslie'nin, *Varnishing Day*'de¹⁸ Turner'ı "Yağmur, Buhar ve Hız" üzerinde oynamalar yaparken izlediği güne dair sonraki yıllarda aktardığı gözlemlerine dikkat çeker:

"Turner oldukça kısa fırçalarla karışık bir palet kullanıyor ve tuvale çok yakın duruyordu, öyle görünüyordu ki; gözleri ve burnuyla da elleriyle olduğu gibi resim yapıyordu. Sık sık geri adım atarak da yaptığı değişikliği kontrol ediyordu. Bence Turner erkek çocuklarından hoşlanıyordu; onu izlememden rahatsız olmadığı gibi aksine zaman zaman benimle konuştu. O sırada viyadüğün üzerindeki lokomotifin önünde hayatını kurtarmak için koşan küçük tavşanı (*hare*) çizdi. Turner'ın başlıktaki 'Hız'ı trenle değil bu tavşanla temsil etmeyi planladığından, tavşanı çizerken sözcüğün aklından geçtiğinden hiç şüphem yok. Daha yakından bakarsak, muhtemelen viyadüğün altında sabanla çalışan adamı (*ploughing*) yaparken de eski bir kırsal dans olan '*Speed the plough*' aklından geçiyordu."¹⁹

¹⁸ 'Varnishing Day' 1769'dan beri Royal Academy'nin geleneksel yaz sergisinin resmi açılışından önce sanatçıların resimleri üzerinde son dokunuşları yaptıkları; gazeteciler, eleştirmenler, alıcılar ve tanınmış isimlerle bir araya geldikleri her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen bir etkinliktir. Turner'ın, bu günde diğer sanatçıların çoğunluğunun aksine resimlerinde küçük dokunuşlar değil çarpıcı değişiklikler yaptığı hatta tamamlanmamış resimlerini orada bitirdiği belirtilir. William Parrott'ın 1846 tarihli resminde *Varnishing Day*'de Turner'ı çalışma anında izleyip resmettiği düşünülmektedir.

¹⁹ Gage (Akt.), a.g.e, s.19, G.D. Leslie, *The Inner Life of the Royal Academy*, Londra, 1914,s.144.



Resim 12: William Parrot, **Turner on Varnishing Day**, 1846, tuval üzerine yağlı boya, Museums Sheffield, Sheffield.

Leslie'nin başlıkta geçen hızı temsil ettiğini düşündüğü tavşan resimde zar zor seçilebilmektedir, öyle ki bu resme daha önce defalarca bakan birinin bile tavşanın varlığını R. Brandard'ın gravüründe farketmiş olması ya da Leslie'nin anekdotundan öğrenmiş olması oldukça muhtemeldir.

Bu anekdotu Yağmur, Buhar ve Hız'a daha yakından ve detaylı bakmak gerektiğinin bir uyarısı olarak alıp resmin Endüstri Devrimi'nin popüler bir ögesini göstermenin ötesinde daha fazla anlamı içerdiğini düşünmek gereklidir.



Resim 13: J.M.W. Turner, **Yağmur, Buhar ve Hız**, gravür: R. Brandard, 1859-61, Tate Modern, Londra.



Resim 14: J.M.W. Turner, **Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu**, (detay; sağ alt köşede tavşan)

Uçucu renklerle toprak ve havanın devinimine karışmış bir biçimde hızla koşan tavşan, Turner'ın resminde ilk defa belirmez. 1810'larda "Battle Abbey" ve 1839'da "Apollon ve Defne", Turner'ın erken dönemlerinden itibaren doğa içindeki bu mücadeleye duyduğu ilgiyi gösterir. Batı kültürü üzerinde Ortaçağ'dan beri etkili olan Ovidius'un, *Metamorphoses* adlı eserindeki "Apollon ve Defne" öyküsünü uyarladığı 1839 tarihli resminde Turner tavşan (*hare*) ve tazi (*hound*) aracılığıyla hızı yine ele almıştı.

"Ovada tavşan gören bir Gallia köpeği gibi,
Biri koşuyordu yakalamak için avını biri de,
Kurtarmak için canını. Tuttu tutacak tavşanı,
Uzatmış boynunu sıkıştırıyor avı yakından,
Bilmez tavşan yakalanıp yem olacağını köpeğe
Kaçar durur kurtulmak için. Böyle durumu kızla
Tanrının, birinde umut, birinde korku."²⁰



Resim 15: J.M.W. Turner, *Apollon ve Defne*, 1839, tuval üzerine yağlı boya, Tate Modern, Londra.

²⁰ Ovidius, *Dönüşümler*, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Payel Yayınevi, 1994, (Birinci Kitap, satır 533-539), s.36.



Resim 16: J.M.W. Turner, **Battel Abbey; Harold'ın Yenildiği Yer**, gravür: W.B. Cooke, 1819, Tate Modern, Londra.

Gage, “tavşan ve tazının” Turner için hızın en karakteristik simgeleri olduğunu düşünür. Bununla bağlantılı olarak Turner’ın dönemin lokomotiflerinin hayali isimlerine duyduğu ilgiden yola çıkarak, resmettiği Büyük Batı Demiryolu’nun ‘*Firefly*’ sınıfı lokomotiflerinden birinin motorunun adının da *Greyhound* olduğunu büyük olasılıkla bildiğini ekler.²¹ Başka bir biçimde söylersek tavşan yine kovalanmaktadır ancak bu sefer doğanın kendi düzeni içerisindeki hızıyla tanımlanan tazi tarafından değil 1840’ların demiryolu fenomeninin ürünü olan *Greyhound* tarafından.

²¹ Gage, a.g.e., s.22.



Resim 17: Firefly sınıfı lokomotif, replika, 2005, Didcot Railway Centre, Didcot.

“Yağmur, Buhar ve Hız”da Turner’ın Endüstri Devrimi ile beraber hayata katılan unsurları bir eski-yeni beraberliği çerçevesinde verdiğini görürüz. Bristol-Exeter hattını oluşturan Büyük Batı Demiryolu’nun üzerinden geçeceği “Maidenhead Demiryolu Köprüsü”, dönemin endüstri kollarının ünlü mimarı Isambard Kingdom Brunel tarafından 1839’da yapılmıştır. Sahip olduğu 39 metre genişliğindeki tuğla malzemeli iki ana kemeriyile zamanının en düz ve geniş kemerli köprüsü olma unvanını elde etmiş ve bu sebeple kullanıma açıldığında yıkılacağı yönünde çok sayıda eleştiri almıştır.²² Turner’ın resmin en belirgin öznesi olan trenin üzerinden geçtiği döneminin “mühendislik harikası” tuğla malzemeli köprüyü betimlerken arka planda eski taş köprüyü de resme dahil etmesi, hem görsel olarak resmin derinlik algısını kuvvetlendirmiş hem de gerçekleşmekte olan değişimi vurgulamıştır.

²² A.e., s.24.



Resim 18: John Cooke Bourne, **Maidenhead Demiryolu Köprüsü**, Litografi, 1846.

Turner'ın, yağmur, buhar ve hızı ön plana çıkarmak üzere resmin içinde birer renk lekesi olarak erittiği detaylar Brandard'ın gravüründe daha belirgin olarak seçilebilmektedir. Gözümüzü, odaklandığı Maidenhead Demiryolu Köprüsü üzerinden hızla gelen Firefly sınıfı Greyhound motorlu lokomotif ve onun önünde hayatı için hızla koşan tavşandan uzaklaştırarak resme daha geniş bir açıyla baktığımızda, Thames nehri üzerinde dönemin buharlı gemilerinin yanında oldukça mütevazı kalan bir sandalın içinde iki figür, nehir kenarında el sallayan bir grup insan ve köprünün diğer tarafında sabanla çalışanları görebiliriz. Büyük Batı Demiryolu çarpıcı hızı ve yeni teknolojisine rağmen henüz dönüşmemiş olan İngiltere'nin kırsal bölgeleri içerisinde ilerlemektedir. Gage kitabında demiryollarının açılışı ve trenlerin geçişinin o bölgede yaşayanlar tarafından bir festival havasında karşılandığını ve dönemin popüler bir eğlencesi olduğunu yazar. 1 Mayıs 1844'te Büyük Batı Demiryolu'nun Bristol-Exeter hattı açıldığında, Exeter'deki bütün dükkan ve işletmeler de kısa süreliğine kapanmış ve on binlerce insan ülkenin çeşitli bölgelerinden müzikli bandolar eşliğinde yeni hattın açılış

noktasına akın etmişlerdi.²³ Turner nehrin kenarında el sallayan insanları da resme dahil ederek demiryolunun toplumla kurduğu ilişkinin bir başka yönünü de göstermiştir; demiryolu aracılığıyla elde edilen hız, tren içerisinde deneyimlenmenin yanı sıra seyirlik bir etkinlik olarak da alımlanmıştır.

Görsel ifade biçimlerinin ve anlamsal içeriğin zenginliğine değindikten sonra Turner'ın, Avrupa'da Romantik sanatın resim alanında en yetkin üretimlerini gerçekleştiren sanatçılarından biri olduğu konusunda sanat tarihinde neredeyse bir görüş birliği olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. 70'li yaşlarına girerken yaptığı "Yağmur, Buhar ve Hız" çağın gelişmelerini yakından takip ettiğini, hız gibi soyut bir kavramı tuval üzerinde göstermek isteyişi de resme ve yeni arayışlara duyduğu heyecanını ortaya koyar. Turner hayattayken yalnızca İngiltere'de değil düzenli olarak gerçekleştirdiği seyahatler aracılığıyla Fransa ve İtalya'da da tanınıyordu. Dönemi açısından oldukça yenilikçi olan konu seçimi, ışık ve renkleri kullanım tekniğiyle ele aldığı konuyu betimleyişi gibi özellikleriyle Turner'ın 1870'lerde gelişecek olan İzlenimcilik akımı üzerinde tesiri olduğu sıklıkla belirtilir. "Yağmur, Buhar ve Hız"dan sonra demiryolu temalı resimler yapılmaya devam etmiştir. Bu başlıkla tanınan resimlerin başında da Claude Monet'nin "St Lazare Garı" serisi gelir. Monet 1870-71'deki Londra seyahati sırasında 1865'ten itibaren National Gallery'de sergilenen "Yağmur, Buhar ve Hız"ı görmüş olmalıdır, Gage de kitabında Monet'nin bu resmi görmüş olabileceğini belirtir.²⁴

²³ A.e., s.35.

²⁴ A.e., s.68.



Resim 19: Claude Monet, **St Lazare Garı**, tuval üzerine yağlı boya, 1877, National Gallery, Londra.

Monet'nin demiryolu temasını işleyişi Turner'dan oldukça farklıdır. Dizinin 1877 tarihli National Gallery'de bulunan örneğinde Monet'nin, demiryolu ve öğelerini merkeze almaktan çok bu öğeler aracılığıyla izlenimci resmin ifade biçimlerinin nasıl yansıtılabileceğine odaklandığını söyleyebiliriz.

Monet'nin treni demiryolunun en belirgin yeniliği olan hızı gösterme fikrinden tamamen uzaktır ve tren gara girerken neredeyse durma halinde gösterilmiştir. National Gallery kaynaklarının belirttiği üzere Monet bu resmi yapmak için gar yetkililerinden özel izin almış ve buhar görünümünün artması için de durmakta olan trenin kazanı yeniden kömürle doldurulmuştur. Yağmur, Buhar ve Hız'dan 33 yıl sonra yapılan 'St Lazare Garı' örneklerinde öyle görünüyor ki demiryolunun yarattığı ilk sarsıcı etki azalmış, havaya karışmakta olan buhar bulutlarının değişen görünümünün betimlenmesi dönemin izlenimci resmi için daha önemli bir sorun haline gelmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda "Yağmur, Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu" nu iki ana başlığa dikkat çekerek yorumlayabiliriz. İlki, Turner'ın eski İngiltere ile 1840'ların yeni endüstriyel İngiltere'sine ait öğeleri bir arada vererek geçiş

döneminin bir görüntüsünü betimlemiş olmasıdır. Resimde, döneminin ileri tekniğiyle yapılmış Maidenhead Köprüsü, demiryolu ve 90 km hıza erişebilen lokomotifin çektiği tren dışında hemen her şey eski İngiltere'ye aittir: taş köprü, sandaldaki insanlar ve sabanla toprak sürenler. Resim yüzeyinin büyük çoğunluğunu Thames nehri ve tarım alanları kaplar. Bununla birlikte Turner, trenin geçişi sırasında köprünün altına el sallayan kalabalığı yerleştirerek yeniye duyulan heyecan ve ilgiyi de resme dahil etmiştir. İkinci ana başlık ise doğanın betimleniş biçimiyle ilişkilidir. Turner'ın özellikle yolculuk temalı resimleri düşünüldüğünde doğanın salt 'güzellik' içeren ve olumlanan bir arka plan olmaktan çıkıp içerdiği öğelerle diyalog halinde, dinamik ve yaşayan bir doğa anlayışıyla ele alındığı görülür. Yağmur, Buhar ve Hız' da, Turner renk ve ışık kullanımındaki ustalıklı yağmurlu havanın devinimini resmin her noktasında hissettirerek trenin yüksek hızla izleyiciye doğru geldiği izlenimini pekiştirmiştir. Bu etkiyi, resmin sergilenmesinin ardından *Fraser's Magazine*'nin mayıs sayısında William Makepeace Thackeray şöyle ifade eder:

“Turner, gerçek yağmur ve arkasında gerçek gün ışığının olduğu bir resim yaptı ve siz her dakika gökkuşağının belirmesini bekliyorsunuz. Aynı anda size doğru bir tren hareket etmekte, gerçekten saatte 50mil hızla. Okuyucu, tren duvardan çıkıp karşıdaki Charing Cross²⁵'a girmeden önce resmi görmek için acele etmeli... Dünya daha önce bu resim gibi bir şey görmedi.”²⁶

Gage, kişisel olarak Turner'ın ne hayatı dönüştüren yeniliklere doğrudan sempati duyduğunu ne de resimdeki tren ve köprüyü çirkin bulduğuna dair bir bilginin olduğunu yazar. Ancak bu resimle Turner'ın dönemin bir tahlilini yaptığını düşünebiliriz. Turner bir anlamda lokomotif ve tavşan aracılığıyla makine ve doğanın karşı karşıya gelişini temsil etmiştir. Gerçekte o hızla ilerleyen bir 'makinenin' önünde tavşanın hayatta kalma şansı yoktur dolayısıyla Büyük Batı Demiryolu'nun lokomotifinde vücut bularak resme bakana doğru gelen makine ve hız çağının doğa karşısında elde ettiği üstünlük gözler önüne serilmiştir. Turner'ın 1844'te işaret ettiği

²⁵ Charing Cross, Royal Academy'nin karşısında, Trafalgar Square ve National Gallery'ye yakın bir metro istasyonudur.

²⁶ Gage, **a.g.e.**, s.14.

hızla üzerimize gelen lokomotif, 1909’da Filippo Tommaso Marinetti’nin Fütürizm Manifestosu’nda şöyle yankılanır:

“Dünyanın görkemini yeni bir güzellikle zenginleştğini ilan ediyoruz: hızın güzelliğiyle. Arkasında, öfkeyle tıslayan bir yılan benzeyen koca koca kıvrımları olan bir yarış arabası... Kurşun hızıyla ilerlerken kükreyen bir otomobil, *Semadirek Nikesi*’nden güzeldir.”²⁷

2.2.2. Berlin Potsdam Demiryolu (A. Menzel, 1847)

Turner’ın Endüstri Devrimi’nin doğrudan bir sonucu olarak demiryolu aracılığıyla hayata dahil olan hızı kaydettiği “Yağmur, Buhar, Hız: Büyük Batı Demiryolu” resminin ardından, 20. Yüzyılın başında hızı konu edinen yapıtların incelemesine geçmeden önce, aynı konuyu resmeden Alman sanatçı Adolph von Menzel’in ‘Berlin Potsdam Demiryolu’ başlıklı resmini de ele almak gereklidir.

Menzel’in Turner’dan yaklaşık olarak üç yıl sonra 1847’de yaptığı resim, Turner’ın örneğinde de gördüğümüz gibi yalnızca endüstriyel bir temanın gösteriminden ibaret olmayıp, kentin mimari olarak yeniden inşası ve endüstrileşme sürecinin tanıklığını da içeren, siyasal ve toplumsal olanın görsel alana yansıdığı çok katmanlı bir yapıttır. “Endüstri Devrimi’nin Almanya’ya getirdiği güçle, Berlin 19. yüzyılın sonunda büyüklüğü, nüfusu, ekonomisi, refahı ve kültürüyle hangi konuda olursa olsun dikkate alınması gereken bir güçtü”²⁸ ve bu bağlamda Endüstri Devrimi’nin başını çeken İngiltere’den sonra demiryolu ve hız temalı ikinci bir resmin Almanya’da yapılmış olması hiç şaşırtıcı değildir.

²⁷ Filippo Tommaso Marinetti, Fütürizm Manifestosu, 1909, **Sanat Manifestoları ‘Avangard Sanat ve Diriliş’**, Der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.102.

²⁸ Reader, **a.g.e.**, s.166.



Resim 20: Adolph von Menzel, **Berlin Potsdam Demiryolu**, 1847, tuval üzerine yağlı boya, Alte Nationalgalerie, Berlin.

1815'ten 1905'e uzanan uzun yaşamıyla 19. yüzyılın hemen hepsine tanıklık etmiş olan Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, bu süreçte Almanya tarihinin önemli konularını resmetmiştir. Özellikle 1848 devrimleri Menzel'in sanat yaşantısında belirleyici bir tarihsel dönem olarak yer etmiş, sanatçı sosyal ve politik bir reform olarak halk ve monarşi arasında yeni bir iletişimin yolunu açması bakımından 1848 devrimlerinin düşünsel yönünün açık bir destekçisi olduğunu ifade etmiştir.²⁹ Devrim sürecinin Menzel üzerindeki etkisinin konumuz açısından önemi toplumsal yaşantıdaki bu değişim ve hareketliliğin onu güncel ve dinamik olanı resmetmeye yönlendirmiş olmasıdır. Tüm dikkatini yaşadığı zamanın ruhuna çeviren Menzel, Prusya fabrikaları, döküm atölyeleri, endüstriyel üretim araçları, tren

²⁹ Christopher B. With, "Adolph von Menzel and the German Revolution of 1848", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, Berlin, 1979, s.204.
(Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/1481975> 24.12.2014

istasyonları ve demiryolları gibi hareketi yansıtan temalara eğilmiştir.³⁰ Konu seçimiyle birlikte önemli bir değişim de sanatçının üslup olarak tamamen Realizme yönelmiş olmasında görülür. Menzel geleceğin sanatının Realizm aracılığıyla üretilebileceğini düşünmenin yanı sıra Realizmi, Romantizm ve Düsseldorf Okulu'nun süregiden idealist sanat anlayışına karşı güçlü bir alternatif olarak değerlendirmiştir.³¹ Menzel'in Realizmi işleyişi, ele aldığı konularda detaylara gösterdiği titizlikle belirir. Litografiyle uğraşan bir aileye mensup olarak on dört yaşından itibaren babasının litografi atölyesinde çalışmaya başlayan başlayan Menzel sanat tarihçileri tarafından çizmeye bağımlı bir ressam olarak anılır. Ardında bıraktığı beş binden fazla eskizi sanatçının bu bağımlılığını niceliksel olarak kanıtlaya da esas dikkat çekici olan onun resmi kavrayışına dairdir; Menzel kendi çizim tekniğini nesneyi çözümlenmek üzere gerçekleştirdiği bilişsel bir eylem olarak tanımlamıştır.³²

Kaydetme ve belgeleme arzusuyla ele aldığı nesneye ya da konuya, fotoğrafın ortaya koyabileceği bir detaycılığı arayarak yaklaşmış, aynı nesnenin farklı açılardan görünümünü defalarca çizmiştir. Menzel'in eskiz ve desenleri çoğunlukla resmetmeyi düşündüğü kalabalık kompozisyon içinde yer alacak detayların gerçekçi ve etkili görünümünü yansıtabilmek için yaptığı ön hazırlık çalışmalarıdır. Eskizlerin, bitirilmiş resimlerde bir detay olarak karşımıza çıkmasının doğrudan bir örneği için 'Biergarten in Kissinger' başlıklı resme bakabiliriz. Bu resimde çağının ulaşım teknolojileri arasında ücretsiz ve özgürce hareket imkanı sunması ile hız deneyimini içermesi bakımından popüler bir araç olan bisiklet, Menzel'in merceğine takılmıştır. Çok figürlü bir kompozisyonda sağ öne yerleştirdiği tek bir bisiklet betimi için Menzel'in bir hafta boyunca her akşam bir bisiklet dükkanına giderek

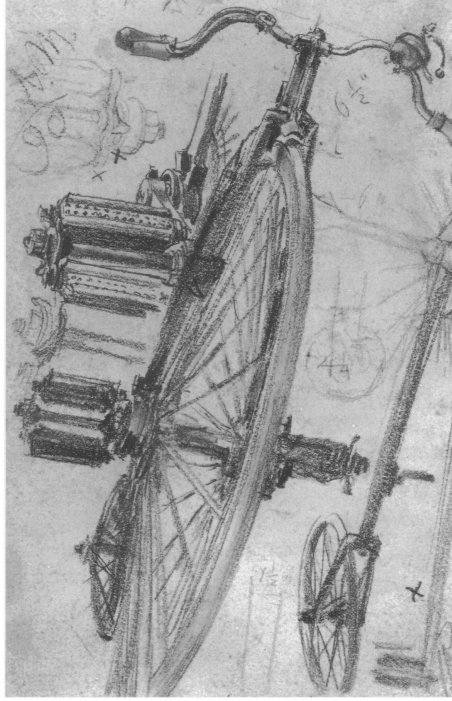
³⁰ Devrimin sönümlenmesi ve başarısız kabul edilmesiyle Menzel'in heyecanın da hayal kırıklığına dönüştüğü ve sanatçının Büyük Frederick ve onun yönetimi altındaki Prusya monarşisine dair konuları resmetmeye yöneldiği belirtilmektedir.

³¹ With, a.g.e., s. 213.

³² Marsha Morton, "Menzel at the Frick. New York", **The Burlington Magazine**, Vol.132, No.1052, Kasım 1990, s.814-815.

(Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/884570> 24.12.2014

desen çalıştığı bilinmektedir.³³



Resim 21: Bisiklet eskizi, Staatliche Museen zu Berlin, Preussicher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



Resim 22: Adolph von Menzel, Biergarten in Kissingen, 1891, Staatliche Kunstsammlungen Gemaldegalerie Neue Meister, Dresden.

³³ Sabine Rewald, “Adolph Menzel 1815-1905 Between Romanticism and Impressionism”, **Master Drawings**, Vol.36, No.4 (Kış 1998), s.432.
(evrimii) <http://www.jstor.org/stable/1554424> 24.12.2014

“Her çizim yararlıdır ve her şeyi çizmek de yararlıdır.”³⁴ görüşünü sıklıkla dile getiren Menzel aynı yöntemi 1847’de yaptığı Berlin Potsdam Demiryolu resminde de uygulayarak önce o bölgenin eskizleri üzerinde çalışmıştır. Berlin’in yeniden inşası ve endüstrileşme süreçlerinin izlerini taşıdığını belirttiğimiz yapıtı, kentnin mimari düzenlenişi, aynı resmin 1845’te yapılmış eskizi ile 1847’de trenin eklendiği yağlı boya versiyonundaki farklılıklar ve Turner’in Yağmur, Buhar Hız’ı ile karşılaştırarak ele almak açıklayıcı olacaktır.

Menzel, Berlin’deki ilk yıllarında birbirine çok yakın üç farklı adreste oturmuştur; Wilhelmstrasse, Zimmerstrasse ve Scöheneberger Strasse.³⁵ Bunlardan ilk ikisi daha önce Menzel’in iki kere yağlı boya resimlerini yaptığı Prens Albrecht Sarayı’nın karşısında, üçüncüsü ise Anhalter Bahnhof’un tam karşısında ikinci katta yer alan küçük bir daireydi. Anhalter Bahnhof aynı zamanda Menzel’in resimlediği Berlin Potsdam demiryolu hattının da başlangıç noktasıdır.



Resim 23:Adolph von Menzel, **Ay ışığında Anhalter Bahnhof’un Yukarıdan Görünüşü**, 1845-1846, kağıt üzerine yağlı boya, Museum Oskar Reinhart, Winterthur.

³⁴ A.e., s.431.

³⁵ Werner Busch, **Adolph Menzel Leben und Werk**, Münih, Verlag C. H. Beck, 2004, s.56.

Menzel'in "Berlin Potsdam Demiryolu" resminden bir yıl önce, evinin penceresinden görünen Anhalter Bahnhof'u resmetmesini, demiryolu hattının açılmasının ardından Berlin'i Potsdam'a bağlayan beş saatlik yolun kırk beş dakikaya inmesinin yarattığı şokla, hayatı çarpıcı bir biçimde hızlandıran bu gelişmelere karşı kayıtsız kalmayacağını ve bu sürecin görsel kayıtlarını tutmaya devam edeceğini belirtisi olarak okuyabiliriz.

1841'de Anhalter Bahnhof'un işleme başlaması aynı zamanda çevresindeki bölgede yeni yapı gruplarının ve yerleşim yerlerinin yükseleceğinin de habercisi olmuştur. 1843'te Schöneberger Strasse inşa faaliyetleriyle açılmış ve takip eden yılda Menzel'in oturduğu ev inşa edilmiştir. Sınırlarını aşarak çevresindeki boş arazilere doğru hızla genişlemeye başlayan Berlin'in kent nüfusu 1816-1846 yılları arasında iki katına çıkmış ve artan nüfusa barınma imkanı sağlayabilmek için merkezin dışına doğru ivedilikle çok sayıda kiralık konut inşa edilmeye başlanmıştır.³⁶

Reader, Şehirler'de Berlin'in hızla artan nüfusundan ve inşa edilen kiralık konutlardan şöyle bahseder:

"19. yüzyılda tüm Avrupa şehirlerinde olduğu gibi, her yıl Berlin'e binlerce insan akın ediyordu... Şehrin eteklerinde, şehirde iş bulmayı uman insanlarla çoktan dolup taşmaya başlayan devasa konaklama alanları türedi... Almanya yavaş yavaş sanayileşirken 1872'de 40 milyon olan ülke nüfusu (iki milyonu aşkın Almanın, Amerika kıtasına göçüne rağmen) 1914'te 67 milyona çıktı ve ülkenin demografik yapısı dramatik bir değişim geçirdi: nüfusun üçte ikisi kırsal kesimde yaşarken şehirde yaşar oldu. Almanlar tek kuşakta, ülkelerinin tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçişini gördü. Gerçekten de bu dönemde diğer Avrupa ülkelerine nazaran, Almanya'nın toplam kent nüfusunun oranı daha büyük hızla arttı. Hiçbir şehir İkinci Reich'in başkenti Berlin kadar hızlı büyümemiştir."³⁷

³⁶ Busch, **a.g.e.**, s.73.

³⁷ Reader, **a.g.e.**, s.168.



Resim 24: Adolph von Menzel, **Berlin Potsdam Demiryolu**, eskiz, 1845.



Resim 20: Adolph von Menzel, **Berlin Potsdam Demiryolu**, 1847, tuval üzerine yağlı boya, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Menzel'in 1845'te yaptığı eskizde geri planda yeni yapı gruplarıyla şehrin dışına doğru genişleyen Berlin ve demiryolu ağı görülür, yağlı boya versiyonda bu siluet daha belirgin ele alınmıştır. 1847 tarihli resmin ön planındaki kırsal alanın hızlı fırça vuruşlarıyla 'izlenimci' bir teknikle betimlenmiş görünümü, izleyiciye Menzel'in o dönemde aktif olan Barbizon Okulu ressamı gibi açık havada çalışıp resmi kısa sürede tamamladığını düşündürebilir. Ancak yağlı boya resmin bir ön hazırlığı olarak değerlendirilebilecek 1845 tarihli eskiz, Menzel'in doğrudan hızlı temsil eden treni kompozisyona yerleştirirken perspektif ve oranlar üzerinde detaylı çalıştığını ortaya koyar. Resimde hız çağrışımını uyandıran gösterim, tuvale boydan boya yerleştirilmiş olan kavisli demiryolu ve lokomotifin bacasından çıkıp geriye doğru savrulan buhar aracılığıyla verilmiştir. Eskizle karşılaştırıldığında 1847'deki resimde demiryolunun dönüş açısı keskinleştirilmiş ve buna paralel olarak soldaki ağaç grubu daraltılmıştır. Turner'ın 'Yağmur, Buhar ve Hız' ında kaotik atmosferin içinden birden beliren trene karşılık, Menzel'in resminde tuval boyunca kıvrılan demiryolu trenin aldığı yolu da düşündürerek dinamizmi resmin bütününe yaymak ister. Turner'ın resmin başlığını yalnızca "Büyük Batı Demiryolu" koymayıp; yağmur, buhar ve hızı da kompozisyonun ana öğeleri olarak kurguladığını bildirmesi sanatçının makine ve doğa karşıtlığına ilişkin daha genel 'felsefi' bir fikri ele aldığını düşündürür. Menzel ise 'Berlin Potsdam Demiryolu' başlığı ile doğrudan demiryolu hattını betimlemeyi öncüllemiş, arka plandaki Berlin silüetinde seçilebilen Gendemanmarkt'ın kiliselerinin görünümü, sanatçının resmi bugün Yorckstrasse adıyla kullanılan (o dönemdeki adıyla Grossgörschenstrasse) istasyonun yakınlarından yaptığını anlaşılır kılarak 1850'lerin Berlin'inden günümüze tarihsel bir görünümü ulaştırmıştır.

3.MODERNİZM VE HIZ :

BİR OLGUNUN DURAĞANLAŞTIRILMASI

3.1. Oluşum Halindeki Hareketin İlk Görsel Kayıtları: Marey ve Muybridge

1820’lerde fotoğrafın icadı ile birlikte, fotoğrafın resim, gravür, litografi gibi sanat kollarının sonunu getireceği ya da onların yerini alacağı tartışması da başlamıştır. Fransız ressam Paul Delaroche’a atfedilen “Bugünden itibaren resim ölmüştür!”¹ sözünde simgeleşen tartışma, fotoğraf gibi doğadaki görüntüleri neredeyse tıpatıp yeniden üretebilen bir yöntemle geleneksel sanatların nasıl baş edebileceği sorusunda temellenir. Resmin tamamen yok olacağı fikri bu çarpıcı teknolojik gelişme karşısında anlaşılabilir bir abartıyı içermekle birlikte aksine ressamlar perspektif, mekan düzenlemesi, gölge-ışık algısı gibi resme ait öğelerin uygulamasında yeni açılımlar sağlaması bakımından fotoğraftan destek almıştır. Söz gelimi; izlenimci ressamların fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak gördükleri bilinmektedir.² 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”³ 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. 20. yüzyıl boyunca sinemanın tüm görsel sanatları etkilemesi ve sanata olan ilginin büyük kısmını üzerinde toplaması bu savı destekler. Robert Lynton’ göre, “bir zamanlar tarihsel resme yönelen yaratıcı yetenek ve düşünsel eğilimler bugün film sanatını seçmekte, anlatı sanatı da seyircisini film meraklıları arasında bulmaktadır.”⁴

¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.11.

² A.e., s.23.

³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s.56.

⁴ A.e., s.56.

Fernand Léger “Resmin Kökeni ve Temsili Değeri” (1913) başlıklı yazısında fotoğrafın sinemaya ulaşan süreci ve görsel sanatlara olan etkisini şöyle değerlendirmiştir:

“Fransız Salonu'nda gösterilen bütün o tarihsel ve dramatik resimlerin beyaz perdedeki herhangi bir görüntüyle nasıl yarışabileceğini ciddi ciddi sorabiliriz kendi kendimize. Görsel gerçeklik daha önce hiç bu kadar yoğun bir şekilde mümkün olmamıştır. Birkaç yıl önce hareketli görüntünün renkten yoksun olduğu söylenebilirdi, ama renkli fotoğraf icat edilmiştir. ‘Konulu’ resimlerin artık bu anlamda da bir üstünlüğü kalmamıştır; varoluşlarının tek nedeni olan popüler tarafları da yok olmuştur, müzelerde, M.J.P. Laurens'in bir tarih resminin önünde ya da M. Demaille'in süvari hücumunu gösteren resimlerine dalmış birkaç işçi de artık yoktur: nerede olduklarını sorarsanız, sinemada olduklarını söylemek mümkündür... Fotoğraf çekmek, portre resmin yapılmasından daha kısa sürmekte, ayrıca daha gerçekçi bir benzerlik yakalayabilmekte, üstelik daha ucuza mal olmaktadır. Portre ressamı yok olmaktadır, yakında gündelik yaşam ve tarih ressamlığı da yok olacaktır doğal bir ölüm olmayacaktır bu, çağın gereği olarak tarihe karışacaklardır.”⁵

Léger'nin dikkat çektiği gibi renkli olmayan fotoğrafın icadı bile görsel sanatlar için bir dönüm noktasını oluştururken, hareketli imge ve renkli fotoğrafa yönelen teknik ilerlemenin sinemaya ulaşması 20. yüzyıl sanatının karakterini önemli ölçüde belirlemiştir. Hareketli imgeye ulaşan süreç, Étienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge'in 1880'lerde gerçekleştirdikleri bir zaman boyunca gerçekleşen hareketin anlarının art arda çekilmiş görüntülerini elde ettikleri kronofotoğraf çalışmalarından bağımsız değildir. Kronofotoğraf, hem 20. yüzyılda hareket üzerine düşünen akım ve sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanmış hem de sinemanın öncülü olarak değerlendirilmiştir. Gilles Deleuze sinemayı ele aldığı çalışmasında, kronofotoğrafi, sinemanın özelliklerini belirleyen teknolojik soyağacının üyesi olarak gösterir. Deleuze'e göre sinemanın kökeninde yalnızca fotoğraf yer almaz; enstantane fotoğrafı, enstantanelerin eşit aralıklı olması ve bu eşit aralıkların ‘film’i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması da gereklidir. Bu anlamda

⁵ Fernand Leger, “Resmin Kökeni ve Temsili Değeri”, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.62-63.

sinema, hareketi, bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir.⁶

Deleuze “Hareket ve İmge” de, kronofotoğraf-sinema etkileşimini şöyle açıklamıştır:

“Sinemanın tarih öncesine, o ünlü koşan örneğine dönelim: Bu koşu ancak eşkin giden atın hareketinin organize bütününe herhangi bir noktaya bağlayan Marey’nin grafik kayıtları ve Muybridge’in eşit aralıklı enstantane fotoğraflarıyla tam olarak parçalara ayrılıp çözümlenebilmişti. Eğer eşit aralıklı noktaları iyi seçersek kaçınılmaz olarak dikkate değer anlarla karşılaşırız; yani atın bir ayağının yerde olduğu an, sonra üçünün, ikisinin, üçünün, birinin. Bunları ayrıcalıklı anlar olarak adlandırabiliriz, ama kesinlikle dörtüncü koşuyu eskiden olduğu gibi karakterize eden pozlar ya da genel duruşlar anlamında değil. Bu anların pozlarla hiçbir ilgisi yoktur, zaten poz olmalarının biçimsel olarak da imkanı yoktur. Bunların ayrıcalıklı anlar olmalarının nedeni, aşkın bir biçimin aktüel hale gelme anları olmaları değil, harekete dair dikkate değer veya tekil noktalar olmalarıdır. Mefhumun anlamı tamamen değişmiştir.”⁷

Deleuze kronofotoğrafı, fotoğraftan hareketli imgeye ulaşan sürecin ara basamağı olarak değerlendirmiştir . Hareketin oluşum halindeki ardıl parçalarını yakalayabilme fikri, hızın gösterimini hazırlayan bir ön aşama olduğu için bu bölümde Marey ve Muybridge’in yöntemine bakmak sürecin teknik gelişimini anlamak açısından açıklayıcı olacaktır. ⁸ Türkçe literatürde bu gelişime dair genel tanımların ötesinde bir açıklamaya rastlanılmadığı için hız betiminin ana

⁶ Gilles Deleuze, **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2014, s.15.

⁷ Deleuze, **a.g.e.**, s.16.

⁸ Bu bölümde ele alınan hareketi inceleyen ilk çalışmalar Ryerson Üniversitesinde kronofotoğrafı üzerine çalışmalar yürüten Marta Braun’un “Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey(1830-1902)” ve “Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change” başlıklı kitapları referans alınarak hazırlanmıştır. Metin boyunca aynı dipnotun tekrarından kaçınılmak istendiğinden, detaylı bilgi için bu dipnotta künyesi verilen kaynaklara bakılmalıdır.

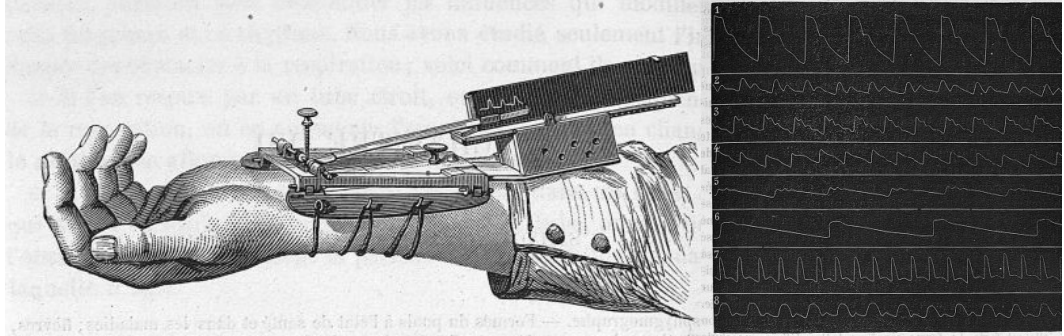
Marta Braun, **Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)**, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

Marta Braun, P. Brookmen, **“Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change”**, Steidl, 2010.

kaynaklarından olan 1880'lerin fotoğrafik denemeleri konuyu çok dağıtmayacağı umularak detaylandırılarak ele alınmıştır.

Bir insanın, hayvanın ya da nesnenin hareketinin gözün algılayamayacağı evrelerinin yakalanıp görsel olarak ifade edilebilmesi ancak 1880'lerde Fransız fizyolog Étienne-Jules Marey (1830-1904) ve İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge'in (1830-1904) çalışmalarıyla gerçekleşebilmiştir.

Sanat tarihine kaynaklık edecek (kübizm, fütürizm, fotodinamiz, sinema) olan hareketin evrelerinin görsel kayıt altına alma çalışmalarını ilk olarak Collège de France'da fizyoloji profesörü olan Étienne-Jules Marey gerçekleştirmiş; tıp bilgisi ile mekanik üretimi birleştirerek hareketin evrelerini görsel olarak ortaya koyacak bilimsel çalışmalar yapmıştır. Bir fizyolog olarak kendi uzmanlık alanından yola çıkan Marey'nin ilk çalışmaları kalp atışı ve damarlardaki kan basıncının değişimi gibi vücudun içinde gerçekleşen hareketleri görselleştirebilmek üzerinedir. Marey bu amaçla, 'grafik metodu' (*la méthode graphique*) adını verdiği bir görsel kayıt yöntemi oluşturur. Bu yöntemin ilk icadı, bir kol ve iğnenin ölçülen nabız atışlarını kağıda grafik olarak aktardığı sfigmograf (*sphygmographe*)'tır.



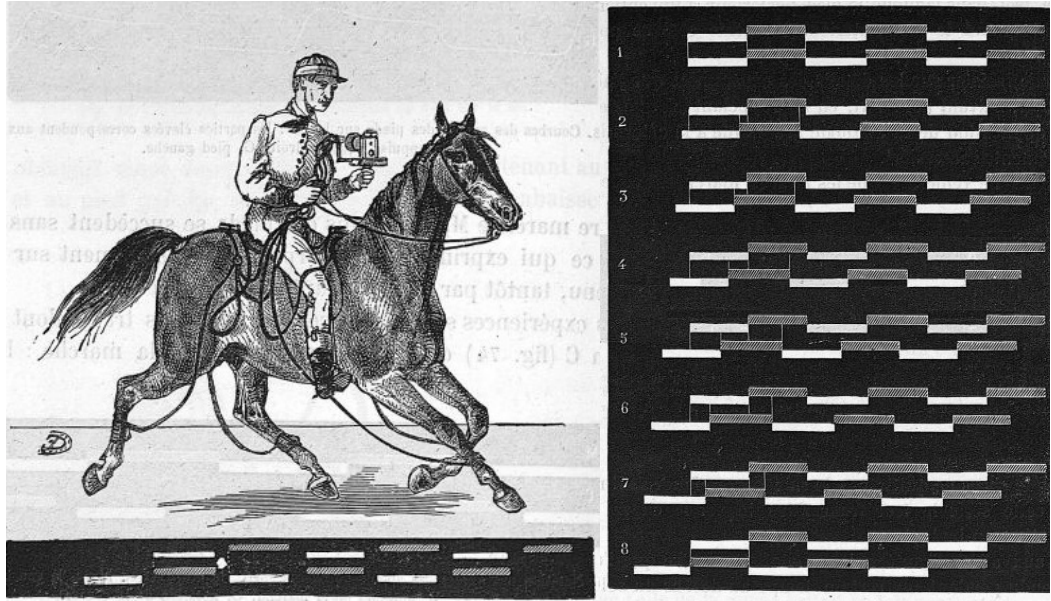
Resim 25: Sfigmograf⁹

Vücudun içinde gerçekleşen fizyolojik hareketlerin grafik takibinin ardından, Marey vücudun dışarıdan izlenebilen kinetik hareketinin evrelerini, hareketin devamlılığı kaybolmadan kaydetmek istemiştir. Grafik metoduyla gerçekleştirdiği ilk çalışmalarında kullandığı görüntü kaydetme araçları üç ana kısımdan oluşmaktaydı:

⁹Étienne-Jules Marey, **La Méthode Graphique dans les Sciences Expérimentales et Principalement en Physiologie et en Médecine**, Paris, G. Masson, 1878, s.560-61.

hareketi müdahale etmeden sekans sekans yakalayabilecek hassaslıkta bir sensör, hareketin boşluktaki ilerlemesini iletcek bir aktarıcı ve hareketin devamlılık görüntüsünü kaydedecek bir cihaz.

Marey grafik metodunu öncelikle, kas sistemi ve hareketleri insan vücuduna göre çözülmesi daha karmaşık olan atlar üzerine uyguladı. Bu deneme, bütün çalışmaları içinde Marey'nin tanınmasını sağlayacak ve dönemin bilimcülerinden birinin çözümünü getirecek ünlü deneyler dizisinin başlangıcıdır. Geliştirdiği düzenek, atın ayaklarına bağlanan kablolardan gelen verilerin binicinin elindeki kayıt cihazında toplanması fikrine dayanıyordu. Bu ilk kayıtlarda hareket yalnızca değişen grafik değerleri şeklinde görselleştirilebilmiştir.



Resim 26: Binici aracılığıyla atın hareketinin grafik kaydı¹⁰

Atın hareketinin zaman içindeki evrelerini yakalamayı başaran bu ilk kayıtlar, 19. yüzyılın tartışılan bilimcülerinden biri olan, hızlı tempoda yürüyen ya da dört nala koşan bir atın dört ayağının aynı anda yerden kalkıp kalkmadığı sorusuna bilimsel bir cevap oluşturmuştur. Marey'nin grafik, Muybridge'in de fotoğrafik olan kayıtlarına

¹⁰ Marey, a.g.e., s.158-159.

göre atın tüm ayaklarının yerden kesildiği ve havada asılı kaldığı bir an, fiziksel olarak mevcuttur.

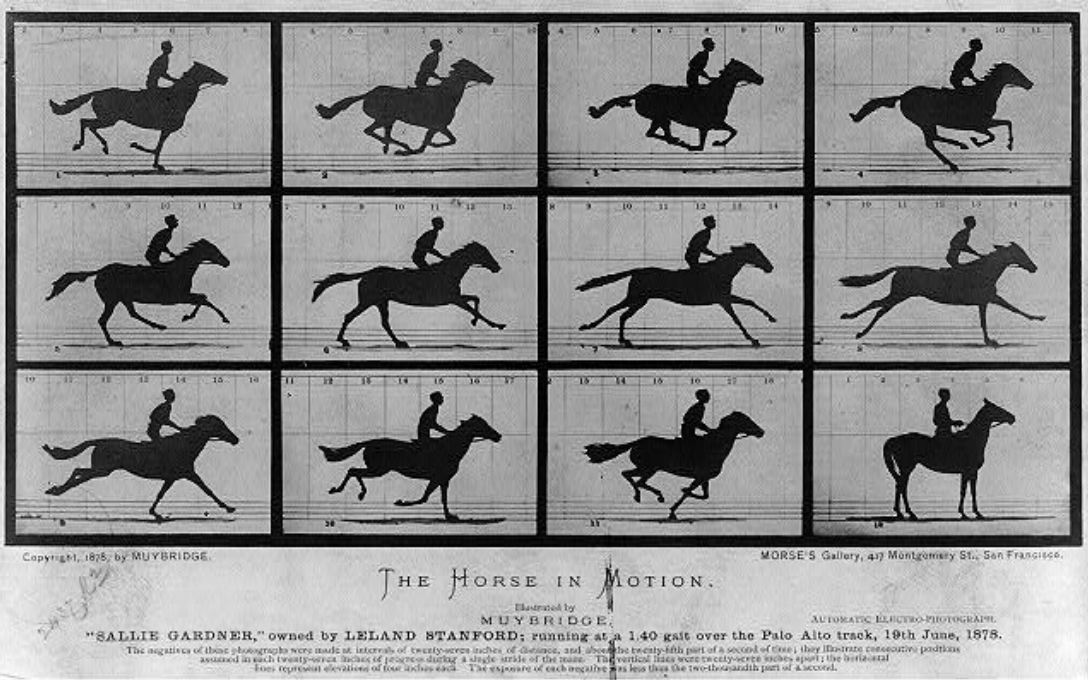
Böylece ilk defa Marey ve çağdaşı Muybridge'in görsel olarak sunduğu kanıtlar, 19. yüzyıl Romantizm akımının temsilcilerinin sıklıkla ele aldığı at ve atlı figürlerin bedensel pozisyonlarının fiziksel gerçekliği yansıtmayan bir görünümle betimlediklerini ortaya çıkarmıştır. Bu temanın gösteriminde akla ilk gelen örneklerden biri olan Fransız ressam Théodore Géricault'nun "Epsom'da 1821 Derbisi" resminde aynı gösterim "hatası" yapılmıştır. Géricault, gözün evrelerini yakalayamadığı hızda koşan atların hareketini betimlerken tüm ayakların aynı anda yerden yükseldiğini tespit etmiş, ancak bedensel pozisyonu gerçekleşmesi fiziksel olarak imkansız bir biçimde dondurarak göstermiştir. "Epsom'da 1821 Derbisi"nde yarışın hızını vurgulamak için atların tüm ayaklarının yerden kesildiğini anı betimlemeyi tercih eden Géricault, atların bacaklarını tamamen arkaya ve öne doğru gerilmiş bir pozisyonda betimlemiştir. Fotoğrafik kayıtlar ise fiziksel olarak gerçek pozisyonda, tüm bacakların karına doğru toplandığını ortaya koymuştu.

Marey ve Muybridge'in çalışmaları hareketin evrelerine dair bilimsel veriler sunmaktadır, resmin bilimsel gerçekliğe uygun bir gösterim dilinin olması koşulu ise söz konusu değildir. Tam da bu noktada Fransız heykeltıraş Rodin'in atları "yanlış" resmettiği için eleştirilen Géricault'nun aslında "doğru" bir betim gerçekleştirdiğini ifade eden görüşlerine değinmek yerinde olacaktır. Rodin "doğru olan sanatçı, yalan söyleyen ise fotoğrafçı"¹¹ sözüyle Géricault'yu savunur. Aslında Rodin, Géricault aracılığıyla gözün yorumlama hakkını savunur. Rodin'e göre hareketin "doğru" gösterimi Géricault'daki gibi olmalıdır, çünkü koşan bir atı izleyen göz, önce sağdan sola doğru arka ayakları, ardından gerilen bedeni ve en son ileri doğru adım atmak üzere yere yönelen ön ayakları görür. Fotoğraf hareketin parçalarını dondurarak elde ettiği görüntülerde fiziksel gerçekliği yakalayabilir ancak alımladığımız dünyada zaman hiç durmamaktadır. Teknik karşısında "göz"den yana tavır alan Rodin, Géricault'nun hareketi "doğru" gözlemediğini ve izleyiciyi etkileyen tek gerçekliğin gözün gördüğü gibi betimleyemebilmek olduğunu düşünür.

¹¹ Auguste Rodin, **Rodin on Art and Artists**, New York, Dover Publications, 1983, s.34.



Resim 27: Théodore Géricault, **Epsom Derbysi 1821**, 1821, tuval üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris.



Resim 28: Eadweard Muybridge, **Sallie Gardner**, Amerika, 1878.

Marey'nin dört nala giden bir atın hareketinin aşamalarını kaydettiği grafiklerini 1878'de Paris'de yayınlanan bilim dergisi La Nature'da gören dönemin California valisi ve yarış atları sahibi Leland Stanford, grafikten daha net bir sonuç ortaya koyabilecek fotoğraf tekniğiyle çalışan Muybridge'e, aynı sonuçları fotoğrafla tespit etmesini teklif eder. Bunun üzerine Muybridge, fotoğraf makinelerinden oluşan bir düzenek kurarak, 1/1000 enstantane hızıyla, ele edilmek istenen görüntüye ulaşmayı dener. 1878'de gerçekleştirdiği deneyde, yaş kolodyum¹² tekniğiyle dört nala giden bir atın hareketinin farklı evrelerini saptamayı, insan gözünün yakalayamadığı bir olguyu fotoğrafla açığa çıkarmayı başarır.¹³

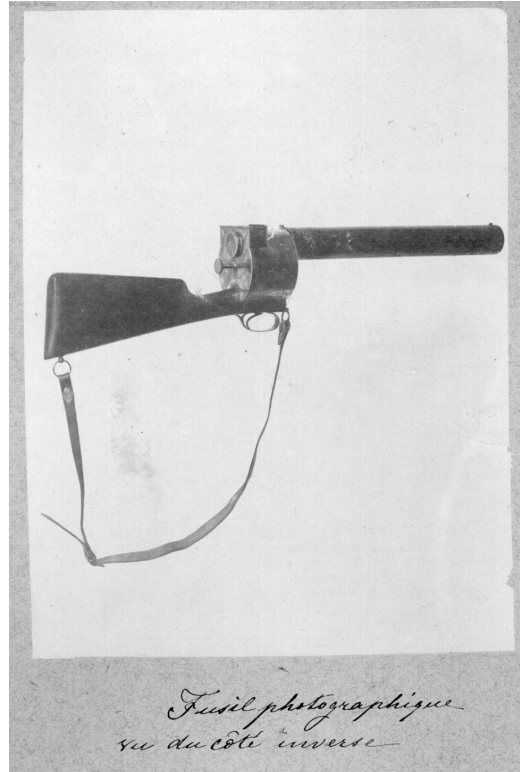
Bundan sonraki süreç Marey ve Muybridge'in çalışmalarının ortak etkilişimiyle, sanatta hareketi betimleme olanaklarını arayanlara kaynaklık edecek "Kronofotoğraf"ın icadına doğru evrilmiştir. 1881'de Marey, Muybridge'in çalışmalarının tüm hareket ölçümlerine uygulanamayacağına kanaat getirdiğinden, Muybridge'i, aynı tekniği kuşların üzerinde uygulayıp uygulayamayacağını öğrenmek için Paris'e davet etmiştir. Çünkü Muybridge'in yönteminde at kamera hattı boyunca iki yanda gerili olan tellere düzenli bir şekilde temas ederek yol katetmişti. Marey aynı deneyi bu hareketi düzenli olarak gerçekleştiremeyecek bir kuşun uçuşunun evrelerini yakalamak için uygulamanın mümkün olmadığını düşünüyordu. Bununla birlikte Muybridge, modelin vücudunun şeklini hareketinin aşamalarından bağımsız yakalayabilmek için birden çok kamera kullanmıştı. Marey ise grafik metoduyla elde ettiği gibi, modelin devamlılık gösteren hareketinin, eşit zaman ve mesafe aralıklı görsel ifadesini tek bir karede ortaya koyabilmek istiyordu. Hareketin evrelerinin tek karede yakalanmış görüntüleri Fütürist resimleri akla getirir. Marey'nin Muybridge ile karşılaşması Marey'nin ilgisini fotoğrafa yöneltmiş ve grafik tekniğinin geliştirilmesinin gerektiğini açığa çıkarmıştır.

Marey uzun bir süre, dönemin fotoğraf makinesini boşlukta ilerleyen bir objenin hareketini eş zaman aralıklarıyla gösterebilecek bilimsel nitelikli bir araç haline getirmek için çalışır. İlk denemesi olan "fotoğrafik tüfek" (*fusil photographique*) dönen bir cam disk üzerine saniyede ardışık 12 görüntüyü kaydedebilen bir makineydi. Fotoğrafik tüfeğin çalışma ilkesine göre; lensin hemen

¹² Sülfürik eter-alkol karışımında nitroselülöz çözeltisinden oluşan madde.

¹³ Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.87.

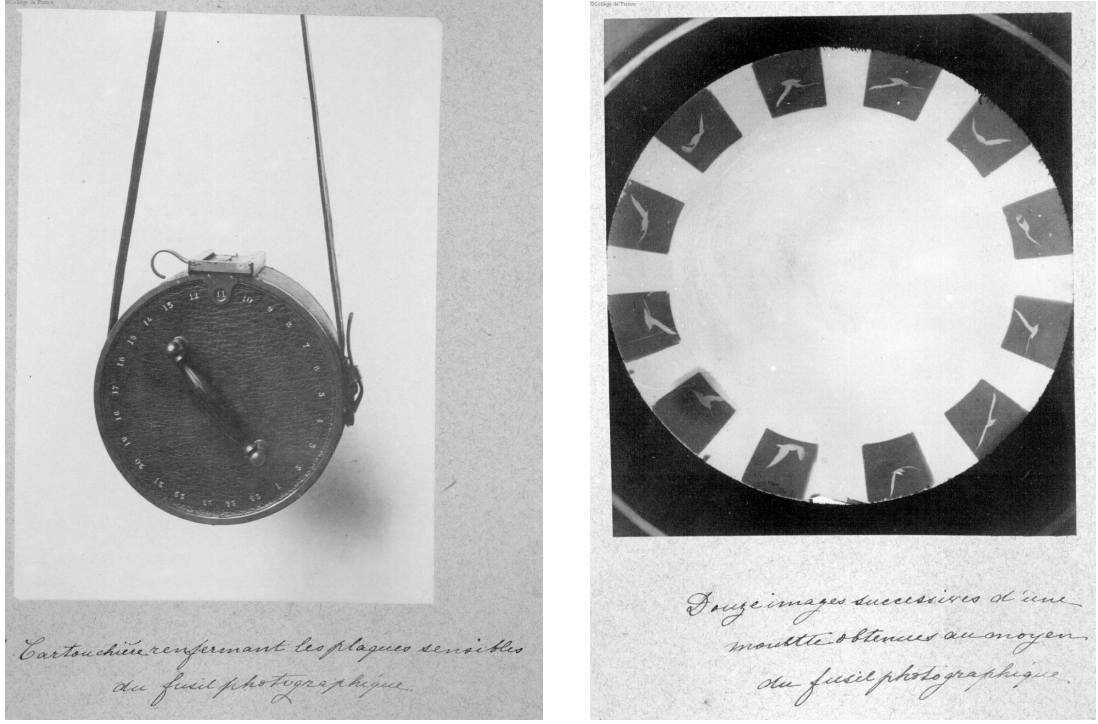
arkasına yerleştirilmiş olan ışığa duyarlı plaka düzenli aralıklarla döner, plaka yüzeyi ışığı algılaması için gereken süre kadar durduktan sonra bir kere daha döner, plakanın yeni boş kısmı lensin ön kısmına ilerler, plaka lensin önüne gelirken disk şeklindeki perde o sırada ışığın içeri girmemesi için kapanır, boş kısım lensin önüne gelince perde tekrar açılır ve ışığı plakaya alır. Bu işlemler bugünün fotoğraf makinelerinin temel çalışma prensibine benzemektedir.



Resim 29: Fotoğrafik Tüfek

Marey fotoğrafik tüfekte bir kuşun uçuşu sırasında kanatlarının hareketindeki değişimi görüntülemek ve bu görüntüler aracılığıyla katettiği mesafeyi ölçmek üzere bir deney gerçekleştirir. Bu noktada araştıraya uzamın da dahil edildiğini görürüz. Tüfek, kanadın hareketlerini başarıyla kaydeder ancak elde edilebilen görüntüler posta pulu kadar küçüktür ve her bir görüntünün tek tek kesilerek yatay bir hatta yan yana eklenip birleştirilmesi gerekmektedir. Bu gereklilik, kat edilen uzamsal mesafenin gerçek boyutlarının net olarak hesaplanmasını ve bununla bağlantılı

olarak uçuşun hızının belirlenmesini zorlaştırmıştır. Üstelik Marey bu verilere daha önce kullandığı grafik metoduyla ulaşabilmekteydi.

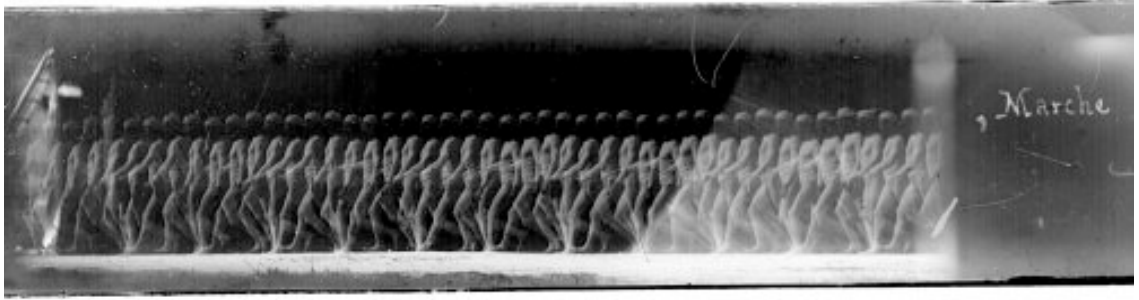


Resim 30: Fotoğrafik Tüfek (Detay)

Marey “fotoğrafik tüfeği”, “grafik metodundan” daha ileri bir tekniğe ulaşmak için oluşturmuştu, ancak iki görüntü kayıt yöntemini karşılaştırdığında hala birbirlerine göre üstün özellikleri olduğu yapılan deneylerin sonuçlarıyla ortaya çıktı. Grafik metodunda, kayıt cihazı hareketin aşamalarını fotoğraflamayıp kopyaladığından detaylar görünemiyordu. Yine de bu kopyalar hareketin zamana yayılan akıcılığını görsel olarak yansıtabiliyorlardı. Fotoğrafik tüfek ise belirli zaman aralıklarıyla gerçekleşen değişimleri kesik kesik verdiği için, hareketin devamlılık gösteren akıcı görüntüsü kayboluyordu. Bir başka deyişle grafik metodu hareketin devamlılığını yansıtma, fotoğrafik tüfek ise detayları gösterebilmek açısından üstündü.

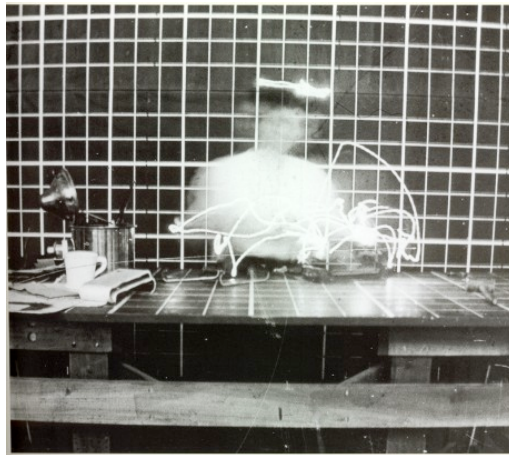
Marey bir sonraki adamında sorunu çözebilmek için, fotoğrafik tüfeğe bir kaç yenilik ekleyip, incelediği hareketin öznesini değiştirdi; 1881’de kuşların uçuşunu araştırmayı erteleyip hareketleri kuşlara göre daha basit, daha yavaş ve hepsinden önemlisi zeminde çizili düz bir hattı takip edebilecek kabiliyete sahip olan insan

vücutuna yöneldi. Yeni fotoğrafik tüfekte, plaka üzerindeki bir kısım ışığa maruz kalırken, aynı anda diğer kısımlar modelin hareketini algılayabilecek bir hale getirildi. Marey tamamen beyaz giydirilmiş bir erkek modeli gün ışığında siyah bir arka plan önünde konumlandırıp hareketini kaydetti. Model siyah plan önünde ilerledikçe dönen disk üzerine görüntüsü aynı anda birden çok kısma düşebiliyordu, böylece ardışık görüntüleri elde etti. Diskin ışığı ayarlayan perdesi hızlandıkça, aynı plaka üzerine daha fazla görüntü kaydedilebiliyordu. Marey bu sefer fotoğrafçı Muybridge sayesinde tanıştığı yaş kolodyum üzerine kayıt yaptı. Artık ışık aktarıcı olmuştu ve modelin herhangi bir kuvvet uygulamaya gerek duyulmaksızın oluklu perde, hareketin evrelerinde bir kayıp olmadan akıcı, kesintisiz, sürekliliği gösteren görüntüler olarak kayıt mümkündü. İcat ettiği bu teknik hareketli filmlerin de temelini oluşturur. Marey, bu görüntü kalitesini elde edince daha sonra çalışmak üzere ertelediği kuş ve atların gözün yakalayamadığı hızdaki hareketlerini fotoğraflamaya yöneldi. 1883’de istediği deneyleri yapabilmek için asistanı Fransız fizikçi Georges Demeny ile bir hangar inşa ettirir. Güneş ışığı düşünülerek konumlandırılmış hangarın için önce siyaha boyatılır ardından da tüm duvar ve yerler siyah kadife kumaşla kaplatılır. Marey’nin hangarda gerçekleştirdiği çalışmalarında temel sorun zaman ve uzamı aynı anda yakalayabilmek üzerineydi. Modelin kas sisteminin detaylarıyla görünmesini istediğinde hareketin daha yavaş yapılması gerekiyordu. Görüntü sayısını çoğaltmak istediğinde ise modelin daha hızlı hareket etmesi gerekiyordu ancak hız arttıkça elde edilen görüntüler çok sayıda üst üste binmiş bulanık formlar şeklinde sonuçlanıyordu. Bu sorunu çözümü için de model tamamen siyah giydirilip eklem yerleri beyaz bantlarla işaretlendi. Sonunda Marey tamamen odaklandığı hedef olan hareketin tüm evrelerini süreklilik ve netlik içerecek şekilde aynı zamanda grafik olarak kaydetmeyi başardı. Marey’nin bu yöntemi kronofotoğraf (*Chronographie*) olarak adlandırılır.



Resim 31: Étienne-Jules Marey, **İnsan yürüyüşünün kronofotografik kaydı**, 1883.

Kronofotoğraf ile insan ve hayvan vücudunun mekanik işleyişinin analizini sağlayacak görsel veriyi elde eden Marey'nin fotoğraf tekniğini geliştirmekteki temel amacı, hareketi bilimsel fizyoloji araştırmalarında kullanabilmek üzere çözümlenmekti. Çalışmaları insan vücudunun ağırlık noktasını yukarı doğru yönelten, hareketlerin -zıplamak gibi- yer çekimiyle çatıştığından, vücudun daha çabuk yorulmasına sebep olduğu; ağırlık merkezini aşağıya doğru yönelten bütün hareketlerin ise, -dizleri kırarak eğilmek gibi- daha az enerji kaybı sağlayıp yorulmayı azalttığı gibi sonuçlara ulaşmayı hedeflemişti. Bu sonuçlarıyla Marey'nin çalışmaları, 20. yüzyılın başında gündelik yaşam ve iş pratiklerini radikal bir şekilde dönüştüren Taylorist araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Frederick W.Taylor'ın takipçilerinden Frank Gilbreth işçilerin hareketleri ve iş süresi arasındaki ilişkiye odaklanarak aynı işin daha az enerji harcayarak nasıl yapılabileceğini araştırdığı "hareket araştırması" (*motion study*) çalışmalarında Marey ve Muybridge'in hareketi görsel olarak çözümleneyen deneylerinden faydalanmıştır.



Resim 32: Frank Gilbreth'in iş verimliliği deneyleri (1913-17).

Zaman ve uzam kültürünü çalıştığı kitabında Stephen Kern, Taylor'un "Bilimsel Yönetim"iyle Muybridge ve Marey'nin hareket araştırmaları arasında bir paralellik kurmuştur. Erken dönem sinematografisi, Kübizm ve Fütürizm'in "kültürel yelpaze boyunca birbirlerinin suretini" takip ettiğini düşünen Kern, bu ilişkiyi şöyle açıklar: "Kübitler nasıl şişeleri ve gitarları parçalayıp yeniden yarattıysa Gilbreth de iş süreçlerini parçalayıp yeniden kurmuştur."¹⁴

Taylorizm ve avangard sanatın ilişkisi üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Üretimin hızlanması süreçleri ve sanatın giderek makineye yaklaşmasındaki rolü nedeniyle bu çalışmada da Taylorizm ve Fordizmi anmak gereklidir. Makineleşme ve yeni hız teknolojileriyle beraber insan vücudunun da enerji ve kapasitesinin artırılmasının yolları aranmıştır. Taylor "Bilimsel Yönetimin İlkeleri"nde (1911), bir ürünün üretimi için gerçekleşen iş süreçlerinin basitleştirilmesi ve her bir aşama için gerekli eylemlerin yalnızca o işte uzmanlaşmış işçi ve makine arasında örgütlenmesi gerektiği yönünde bir model önermişti. Bu önerinin ilk ciddi uygulaması iki yıl sonra Henri Ford'un T-Model otomobil üretimi için kurduğu seri üretim bantlarıdır. Ford, daha önce bir yılda ürettiği otomobil sayısını 1925'de seri montaj hattı kullanarak bir günde üretebilir hale gelmişti. Bu üretim sürecini dönüştüren çarpıcı bir hızdır. Başlangıçta bir üretim modelini ifade eden Fordizm, 20. yüzyıl boyunca üretim gibi, toplumun örgütlenme sürecini etkilemiş ve endüstriyel topluma özgü insan tipinin oluşmasında belirleyici olmuştur. 20. yüzyılda kitlesel üretim ve tüketim dönemini başlatan Taylorizm ve Fordizm makineyi üretimin ana unsuru haline getirerek işçiyi ve zanaatkarın niteliğini de dönüştürmüştür. Piyasaya çok sayıda ve hızlıca sürülen tek tip kullanım öğelerinin kültürel ortamın araçlarını ve zihinsel üretimi standartlaşmaya yönelttiğini de eklemek gerekir. Fordizmin toplumsal hayata nüfuz eden çıktıları bağlamında, 1960'lara doğru kitle kültürünün tüketim anlayışının yayılmasına paralel olarak doğan Pop Art ve sanatı uzmanlaşmaya dayalı kurumsallaşmayla ele alan "sanat yönetimi" kavramı bu süreçle beraber değerlendirilmelidir. Rus Avangardları ve Konstrüktivizm temsilcileri ile Le Corbusier gibi 20. yüzyılda makine ve mühendisliği yücelten isimlerin makine estetiği noktasında Taylorist ve Fordist görüşlerle ortaklaştığı yorumları da

¹⁴ Stephen Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, çev. Ali Selman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.185.

yapılmıştır. Üretim ilişkileri ve kültürü dönüştüren, işçiyi uzun çalışma saatleriyle hızlı seri üretim bantlarına mahkum eden bu sürecin en etkileyici eleştirisini, Charlie Chaplin 1936'da “Modern Zamanlar” filmiyle gerçekleştirmiştir.



Resim 33: Charlie Chaplin, **Modern Zamanlar**, 1936.

Kronofotoğraf çalışmaları 20. yüzyıl sanatında hareket, dinamizm ve hız üzerine düşünen sanatçıların ilgisini çekmiş ve hareketin betimlenmesine ilişkin görsel bir kaynak oluşturmuştur. Bu etkileşim Marcel Duchamp'ın hem Kübizm hem de Fütürizmin biçimsel öğelerini bir arada bulunduran “Merdivenden İnen Çıplak No:2” resminde açıkça görülür. Duchamp'ın merdivenden inen bir kadın figürünü, eylemin ardıl görüntülerini vermek amacıyla, çoğaltıp birbirine eklemleyerek betimlemiştir. Resmin tek renkli tonlaması figürün kübist bölümlere ayrılmış vücudunu “soyutlaştıran” bir etki oluşturmuştur.

Duchamp ve üretimleri üzerine yazdığı “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu” başlıklı metninde Octavia Paz, “Merdivenden İnen Çıplak No:2”yi “Kübizm'in sonuna ve bugün bile sona ermemiş olan bir şeyin başlangıcına işaret etmesi”¹⁵ niteliğiyle modern resmin kilometre taşlarından biri olarak değerlendirir. Paz, Merdivenden İnen Çıplak'ı çözümlerken Duchamp'ın Fütürizmden doğrudan

¹⁵ Octavia Paz, “Marc Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, Çev. Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.140.

etkilenmiş olduğunu söylenemeyeceğini belirterek, Duchamp'ın Fütürist ressamlar ve Fütürizmden ayrılan yönlerini bu resim üzerinden açıklar. Paz'a ek olarak belirtmek gerekirse Fütüristler 1912'de Paris'te ilk sergilerini açtıklarında Duchamp, 1911'de devinim halindeki tek bir figürün ardışık imgelerini resimlediği Kübist çalışmalarına başlamış ve Merdivenden İnen Çıplak No:1'i yapmıştı.¹⁶ Resimde devinimi betimleme isteği, parçalanmış uzam algısı ve makineye duyulan ilgi noktasında Duchamp ve Fütüristler kesişir. Paz bu benzerliği yüzeysel bulduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda, hareketi betimleme konusunda Duchamp'a ilişkin yorumu ilgi çekicidir: “Fütüristler dinamik bir resim adına devinimi ön plana çıkarmak istiyorlardı; Duchamp, devinimi gecikme –çözümleme- kavramıyla karşılıyordu... Duchamp Fütüristler gibi devinim yanılması yansıma savında değildi; devinimi öğelerine ayrıştırmak ve değişen bir nesnenin dural bir betimlemesine ulaşmak istiyordu.”¹⁷ Bir başka deyişle Paz, Duchamp'ın devinimsizlik ve devinim kavramlaştırmasını aşarak ikisini bir araya getirmek istediğini belirtir.

Paz'ın “Merdivenden İnen Çıplak”ın içerdiği biçimsel ve anlamsal katmanlarına ilişkin şu cümleleri yerinde bir bütünsel değerlendirmeyi içerir:

“Merdivenden İnen Çıplak gibi bir yapıtta yer alan “görüş”lerin ve anlatımların çoğulluğu bundan ileri gelmektedir: Saf plastik yaratım ve resim-devinim üzerine düşünüm; kübizmin yüceltilmesi ve eleştirilmesi; farklı bir resim anlayışının başlangıcı ve Duchamp'ın ressamlık serüveninin sonu; çıplak kadın söyleni ve bu söylenin parçalanması; makine ve ironi; simge ve özyaşamöyküsü.”¹⁸

¹⁶ Uşun Tükel, “Marcel Duchamp”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, YEM Yayınları, C.1., 1997, s. 481.

¹⁷ Paz, **a.g.e.**, s.140.

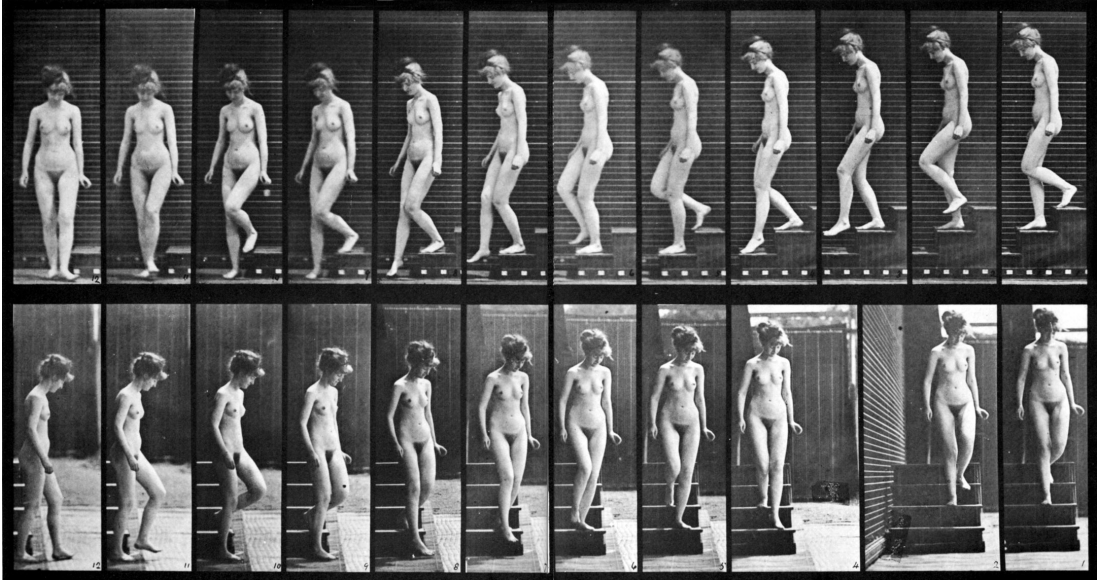
¹⁸ **A.e.**, s.141.



Resim 34: Marcel Duchamp,
Merdivenden İnen Çıplak No:2,
tuval üzerine yağlı boya, 1912
Philadelphia Museum of Art.



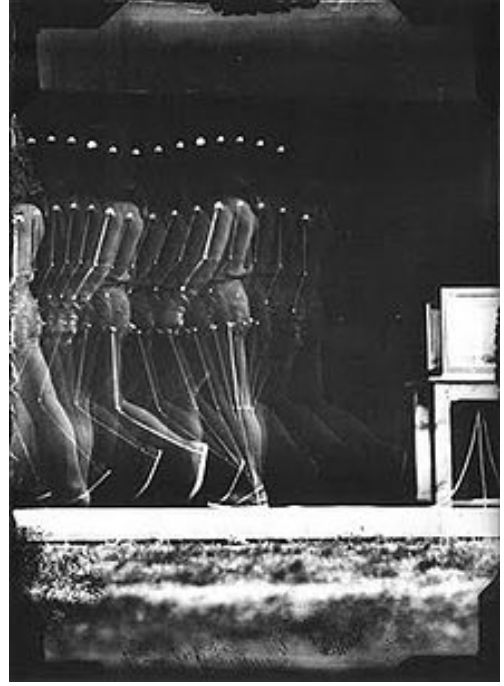
Resim 35: Merdivenden İnen Çıplak No:2
Frederick C. Torrey'nin Evinde, 1913



Resim 36: Eadweard Muybridge, Merdivenden İnen Çıplak Kadın, 1887.



Resim 37: Giacomo Balla, Balkonda Koşan Kız, 1912, tuval üzerine yağlı boya
Museo del Novecento, Milano



Resim 38: Étienne-Jules Marey , Yürüyen Adam 1890-91

İtalyan Fütürist ressam Giacomo Balla'nın (1871-1958) "Balkonda Koşan Kız" (1912) resmi de kronofotoğraf ile elde edilen kayıtların görünümüyle benzerlik taşır. Balla tek bir figürün koşma eylemini tuval yüzeyi boyunca tekrarlayarak eylemin zamana yayılma halini ve dinamizmi bir arada vermek istemiştir. Fütürist ressamların titreşen renk lekelerinin hareket yanılsaması izlenimini kuvvetlendirdiği için başvurdukları divizyonist teknik, "Balkonda Koşan Kız" da açıkça görülür. Fütürist ressamların, modern hayatını hızını yücelten teknolojik araçlar aracılığıyla tuvallerine taşıdıkları dinamizm ve hız temasının, makine estetiğine yer verilmeden insan bedeni üzerinden ele alındığı görece az sayıdaki örneklerden biridir.



Resim 39: Anton Giulio & Arturo Bragaglia, Daktilocu 1911, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Resim 40: Antonio Bragaglia, Çellist 1913

Fotoğrafçı kardeşler Arturo Bragaglia ve Anton Giulio Bragaglia 1911’de, “fotoğraf makinesinin yüksek enstantaneye zamanın kısa bir anını durdurabilme ve düşük enstantaneye zamanın akışkanlığını hareket halinde gösterebilme”¹⁹ özelliğinden faydalandıkları “fotodinamizm” yöntemiyle Fütürist fotoğraf denemeleri gerçekleştirmişlerdir. Fütürizmin manifesto yayınlama geleneğine uyan fotoğrafçılar, 1911’de yayınladıkları “Fütürist Fotodinamizm” de kronofotoğraf ile fütürist fotoğraf arasında kurulan benzerlik iddiasına karşı, kronofotoğrafi eleştiren bir dille fütürist fotoğrafın temelde ne ile ilgilendiğini şöyle açıklarlar:

“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.”²⁰

Anton Bragaglia’nın önerdiği “foto-dinamizm”, objektifin yeteri kadar uzun bir süre açık tutulmasıyla, hareket halindeki cismin görüntüsünü bulanık olarak kaydetmeye dayalı bir tekniktir. Eylemi parçalara ayıran ve “hareketler arası bölümleri” kaçıran, hem kronofotoğraf ve hem de sinematografiye kısayla bu yöntemin tek gerçek

¹⁹ M.Çağatay Göktan, “Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi”, *ulakbilge*, 2015, Cilt.3, Sayı 5, s.15.

²⁰ Marinetti, F.T., et al.; “**Fütürist Manifestolar Kitabı**”, çev. Tuna Yılmaz, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2008, s.18.

“hareket sanatı” olduğunu öne sürmüştür.²¹ Fotodinamizmle elde edilen örnekler de hareket, saydamlaşan ve maddeselliğini yitiren bir görünümle belirmiştir.

3.2. Değişen Zaman ve Uzam Kavramları Bağlamında Erken 20. Yüzyıl Sanatı

20. yüzyıl, hayatın kültürel ve teknolojik alanlarında 19. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan kapsamlı değişikliklerin yarattığı dönüşümle şekillenmiştir. Bu dönüşümün etkileri, hızın bileşenleri olan zaman ve uzamın yeniden tanımlanması ve deneyimlenmesinde kendini etkin bir biçimde gösterir.

Oyun yazarı Jean-Claude Carrière, uzam, zaman ve hız ilişkisine “Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler” de şöyle değinmiştir:

“Uzama ele geçirebilmek için, zamanı ele geçirmem gerekir. Gitgide daha hızlı olmak zorundayım. Uzam ve zaman siyam ikizleri gibidir. İkisi bir arada olmaksızın bunlardan biri tek başına düşünülemez. Bizim iki yoldaşımızdır bunlar; her biri bir kolumuzdan tutar.”²²

Demir yolu ağları ve lokomotif sistemlerinin gelişmesi, buharlı gemilerle denizlerde daha uzak mesafelere gidilebilmesi, bisiklet, otomobil ve nihayetinde uçağın üretimi ile eskiye göre çok daha kısa sürede çok daha uzun mesafeler hızla kat edilebilmiş; telefon, telsiz, telgraf gibi aletlerin icadıyla farklı mekanlarda hemen hemen eşzamanlı iletişim mümkün olabilmiştir. Tüm bu teknolojik gelişmeler zaman ve mekan algısındaki değişimin gündelik hayatın içinde doğrudan yaşadığımız pratiklerini yansıtır. İnsan zihninde sürekli bir farkındalıkla düşünülmesi de bu pratiklerin hepsinin hayatın ritmini hızlandırmaya aracı oldukları görülür. Endüstri Devrimi'nin gündelik hayata hızla nüfuz etmesi ve makineleşme arzusunun devamlı olarak pekiştirilmesi sanatçıları da bu mekanik dünyanın içine çekmiştir. Turner'ın 1845'lerde Yağmur, Buhar, Hız ve Büyük Batı Tren yolu ile Monet'nin 1876-77 arasında yaptığı Saint-Lazare Garı resimleri gibi örnekler makine ve hız temasının

²¹ Anton Bragaglia, “Futurist Photodynamism” (1911), Futurist Manifestos, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 38, Akt. Stephen Kern s.62.

²² Jean-Claude Carrière, v.d., **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.174.

yaygınlaşmaya başladığını gösterir. Ancak esas olarak hızın konu edinilmesi ve gösterimine odaklanması 20. yüzyılda plastik sanatlardan edebiyata geniş bir sanat skalası altında gerçekleşir. Dinamizm içeren hareketin ve zamanın betimlenmesi temelinde ele alınan hız kavramı, hareketli imgenin içerdiği sayısız konum ve süreçten dolayı zaman ve uzam gibi insanın kolayca kavramakta zorlandığı iki büyük kümeyle ait değişikliklerden doğrudan etkilenir.

Fütürizmin öncüsü İtalyan şair ve oyun yazarı Flippo Tommaso Marinetti, 11 Mayıs 1912 tarihli Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu'nda, hızın uzam algısına olan etkisini vurgulamıştır:

“Hız dünyayı küçülttü. Yeni dünya duygusu. Şunu demek istiyorum: insanlar, ev duygusunu, mahalle duygusunun, coğrafi bölge duygusunu, ana kara duygusunu art arda edindiler. Bugün dünya duygusu, var onlarda; atalarının yaptıklarını bilmeleri gerekmiyor, ama tüm çağdaşlarının yaptıklarını bilme gereksinimi içindeler. Yeryüzünün bütün halklarıyla iletişim kurma ve irdelenmiş ya da irdelenmemiş tüm sonsuzun hem merkezi, hem yargıcı hem de hareket ettiricisi olduğunu duyma gereksinimidir bu. İnsansal duyusun çok büyük ölçüde gelişmesi, bütün insanlıkla aramızdaki bağlantıları her an belirleme konusunda duyduğumuz boğuntulu istek bundan kaynaklanıyor.”²³

1880'lerden 1918'e kadar olan süreçte zaman ve uzam kavramlarına fizik (Einstein'ın Görelilik Kuramı), felsefe (Bergson'un süre kavramı), psikoloji (Freud'un bilinç dışı zihinsel süreçleri), sosyoloji (Durkheim'in zaman ve mekanın sosyal göreliliği) ve edebiyat (Proust'un kayıp zaman arayışı ve Joyce'un bilinç akışı tekniği)²⁴ gibi çok sayıda disiplin ve düşünür yoğunlaşmıştır. Ancak belirtmek gerekir ki, zaman ve uzam deneyimlerinde meydana gelen değişiklikleri kuşatan tek bir tez saptamak mümkün görünmemektedir. Esas büyük değişiklik, zamanların ve uzamların çoğulluğunun doğrulanmasındadır.²⁵ Modern fizik ve geometriden felsefe ve psikolojiye uzanan bu geniş kuramsal birikim içerisinde biçimsel öğelerin ve

²³ Filippo Tommaso Marinetti, “Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler-Fütürist Manifesto”, **Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, Yay. haz: Enis Batur, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2006, s.76-77.

²⁴ Stephen Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, Çev. Ali Selman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.45.

²⁵ David Bohm, **Özel Görelilik Kuramı**, İstanbul, İdea Yayınları, s.14.

perspektifin sorgulanmasına olan etkisiyle Einstein'ın Görelilik Kuramı ve Öklidyen olmayan geometri ile, zaman aracılığıyla hızın temsiline ilham veren Henri Bergson'un Süre (la Durée) kavramına değinerek bölümün bu kapsamda sınırlandırılması düşünülmüştür.

Sanat üretimi ve eylemliliklerle söz konusu kuramların doğrudan ve kesintisiz bir biçimde etkileşimde olduğunu iddia etmemekle birlikte, söz gelimi Görelilik Kuramı'nın, temel kavramlarla ilgili fizikte başlayan ve başka bilim alanlarına, dahası bilimin dışında çok geniş bir düşünme alanına yayılan köktenci bir değişimin ilk evresi olmasıyla sanat alanına da temas ettiğini ve dönüştürücü bir etkide bulunduğunu söylemek mümkündür. Çünkü, modern eğilim güvenilir "mutlak" doğruluk kavramından, tüm koşullardan, bağlamlardan, derecelerden ve yaklaşıklık tiplerinden bağımsız olarak geçerli bir doğruluk kavramından uzaklaşmakta ve verili bir kavramın ancak o kavrama tam anlamını verebilecek daha geniş ve uygun gönderme biçimleri ile ilişki içinde anlamlı olduğu düşüncesine yönelmektedir.²⁶

1913 yılında yayınlanan "Kübist Ressamlar"da Guillaume Apollinaire, Kübistlerin üçüncü boyutun ötesinde bilim adamlarını izlediği görüşünü paylaşır: "oldukça doğal bir yönlendirmeye... uzamsal ölçümlerin yeni imkanına kafa yordular ki bu, modern araştırma dilinde şu terimle belirtiliyordu: Dördüncü boyut." Geleneksel resim uzamından kopuşun 20. yüzyılın başında en çarpıcı örneklerini veren Kübistlerin uzam algısı ve yeni geometrik yaklaşımlarla olan ilişkisini Albert Gleizes ve Jean Metzinger yazdıkları bir metinde şöyle irdelemişlerdir:

"Modern sanat artık bilimsel perspektif kurallarını kayıtsız şartsız yeterli görmez. Ölçeğe titizlikle bağlı kalınsa da, nehrin, ağaç yapraklarının ve kıyıların değeri artık ne en kalınlık ve derinlikle ne de boyutlar arasındaki ilişkiyle ölçülmektedir. Doğal uzamdan koparılarak farklı bir uzama adım atmışlardır ve burada, gözlemlenen oranlara uyulmaz. Bu farklı çeşitteki uzam artık 'saf görsel uzam ya da Öklidyen uzamla' karıştırılmamalıdır. Tüm yeti ve duyguların uzamıdır ve eğer herhangi bir geometri ile ilişkilendirilecekse bu, Riemann'ınki gibi Öklidyen olmayan bir geometri olmalıdır."²⁷

²⁶ A.e., s.16.

²⁷ Kern, a.g.e, s.225; Albert Gleizes, Jean Metzinger, **Cubism**, Modern Artists on Art, yay.haz. Robert L. Herbert, New York, 1964, s.7-8.

Apollinaire, Gleizes ve Metzinger'in görüşlerinde ortaklaşanlara karşın Kübizmin en tanınan temsilcisi İspanyol ressam Pablo Picasso bu tür eşleştirmelerin zorlama olduğunu söyleyerek karşı çıkmıştır:

“Daha kolay bir yorum uğruna Kübizm, matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve bir yığın şeyle ilişkilendirildi. Tüm bunlar, eğer saçmalık demeyeceksek, saf edebiyattır ve tek başarısı insanları kuramlarla körleştirmektir.”²⁸

Picasso bu çıkışıyla resmin ya da daha genel bir ifadeyle sanatın kendi iç diyalektiğiyle gerçekleşen değişim ve yeniliklerine dikkat çekmek istemiş olabilir. Ancak yine de geometrik ve fiziksel uzamların çoğalması, zaman ve uzamın yeniden tanımlanması sanatta bakış açılarının artmasını, yeni gösterim biçimleri ve açılımların oluşmasını kaçınılmaz biçimde etkilemiştir. Yüzyıllarca geometri ve matematik aracılığıyla resimsel perspektif, heykel ve mimaride oranlar üzerine düşünen sanatın yeni gelişmeler dışında kalması pek mümkün değildir. Fizik ve geometrinin 20. yüzyıl sanatına olan etkisini sanat tarihçisi Linda Dalrymple Henderson 1983'te yayınlanan “The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art” adlı çalışmasında detaylıca ele almıştır. Henderson, özellikle Kübistlerin, Einstein'ın Görelilik ve Minkowski'nin uzam-zaman kuramını bilmeseler de, Kübizmi etkileyen matematikçi arkadaşları Maurice Princet'den dördüncü boyut ve Öklidyen olmayan geometriyi öğrenmiş ya da dolaylı olarak bu kuramların düşüncesine temas etmiş olabileceklerini öne sürer.²⁹ Henderson 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca, dördüncü boyutun hemen hemen tüm modern sanat akımlarının ortak ilgi alanında yer aldığını belirtir: Analitik ve Sentetik Kübistler (Duchamp, Picaba ve Kupka gibi), İtalyan Fütüristler, Rus Fütüristler, Süprematistler ve Konstrüktivistler, Stieglitz ve Arensberg çevresindeki Amerikan modernistler, Dadacılar ve De Stijl üyeleri. Alman Ekspresyonizmi ve Fovizmin yükseliş dönemlerinde, Matisse'in sonraları geçici bir heves olarak değerlendirdiği çok boyutluluğu öncülleyen örnekler vermesi Kübizm üzerinde etkili olmuştur. Bauhaus

²⁸ Kern, **a.g.e.**, s.226; Pablo Picasso, Statements to Marius de Zayas, Cubism, Fry, 1923, s.168.

²⁹ **A.e.**, s.223.

Okulu da doğrudan dördüncü boyutu merkeze alan bir yaklaşım ortaya koymamakla birlikte Van Doesburg ve Kandinsky'nin dördüncü boyuta olan kişisel eğilimleri ve Almanya'da Einstein'ın uzay-zaman dünyasına olan ilginin giderek artması ile fizik biliminin yeni gelişmelerine uzak durmamıştır.³⁰

Zaman ve uzam algısının yeniden tanımlanması aracılığıyla 20.yüzyıl sanatını etkileyen Görelilik Kuramı ve Öklidyen olmayan geometri kuramlarını ana hatlarıyla ele almak hangi açılımları ve önermeleriyle sanatta dönüşümlere yol açtıklarının anlaşılması açısından açıklayıcı olacaktır.

Einstein'ın Görelilik Kuramı'ndan ve Öklidyen olmayan geometriden önceki geleneksel yaklaşımları basitçe değinmek gerekirse; Öklid'in aksiyom ve önermelerinde tarif edilebilen özelliklere sahip sadece tek bir kesintisiz uzam vardır ve bu uzam tek biçimlidir. Newton da bu mutlak uzamı, hareketsiz "her zaman aynı ve değişmez" olarak tarif etmiştir.³¹ 19. yüzyılın başlarında Öklidyen olmayan geometri araştırmalarıyla geleneksel uzam anlayışı sorgulanmıştır. Öklid geometrisi iki ve üç boyutluydu ve 19. yüzyılın başlarına kadar bu anlayış kabul görmeye devam etmiştir. Öklid'in teoremleri içerisinde belirleyici olan "Beşinci Önerme"ye göre; düzlemdeki bir noktadan, aynı düzlemde yer alan verili bir düz çizgiye paralel, sadece bir düz çizgi geçebilirdi. 1830'lardan itibaren Öklidyen olmayan geometriler bu önermeye yeni bulgularla karşı çıkmışlardır. Ortaya konan alternatif uzamsal yüzey özellikleri, Öklid'in üçgenin iç açılarının toplamının mutlaka 180 derece olduğunu koşullayan iki boyutlu geometriyle çelişiyordu. 1830'larda Rus matematikçi Nicholai Lobatchewsky'nin öne sürdüğü geometride, aynı düzlemde yer alan paralel bir çizgiye herhangi bir noktadan sonsuz sayıda paralel çizgi çekilebiliyordu. Gleizes ve Metzinger'in Kübizm'in uzam algısıyla eşleştirdikleri Alman matematikçi Riemann'ın 1854 de ortaya koyduğu iki boyutlu geometrisinde üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceyi geçiyordu.³² Fransız matematikçi Henri Poincaré ise konuyu daha farklı ele almış; görsel, dokunsal ve motor uzamlar saptamış ve bunların her birinin duyusal makinenin farklı bir bölümüyle tamamlandığını belirtmiştir: Geometrik uzam üç boyutlu, homojen ve sonsuz iken;

³⁰ Linda Dalrymple Henderson, The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion, **Leonardo**, Vol.17, No.3, 1987, s.205-210.

³¹ Kern, **a.g.e.**, s.205.

³² **A.e.**, s.206.

görsel uzam iki boyutlu heterojen ve görsel alanla sınırlıdır. Nesnelere geometrik uzamda deforme olmadan hareket ettirilebilir; ancak görsel uzamda gözlemci ile nesne arasındaki mesafe hareket ettirilerek değiştirildikçe ebat olarak küçülür ya da büyür.³³

Fütürizmin önde gelen ressam ve heykeltıraşı Umberto Boccioni 1912’de “Boşlukta Şişenin Gelişimi” isimli heykeliyle yüzyılın başında ilgi duyulan uzam tartışmasına dahil olur. Ancak; “heykelde uzamsal “boşluk” (space) kavrayışının kullanımı, heykelin mekanla kurduğu ilişkiye yönelik sorguların yapılmasından sonra yani modernizmin olgunlaşmasından sonra görülecektir. Henüz bilinmeyen “uzay”’a yapılan göndermeler, üç boyutlu bu üretimi kavramanın denemeleridir. “Boşlukta Şişenin Gelişimi” heykelinde ise uzayda varsayılan hareketin temsili, sabit bir biçimde uygulanmış heykele döngüsel hareketler verilerek yapılmıştır.³⁴

Boccioni “Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu”nda heykele dair görüşlerini şöyle duyurur: “Fütüristlerin yaratacağı kütleler öyle olacak ki, heykel bloğunun kendisi, cismin içinde var olduğu heykel ortamının mimari öğelerini ihtiva edecek.”³⁵ Bu söyleminden Boccioni’nin konunun ya da öznenin içinde yer aldığı uzamın artık bir arka plan ya da salt mekânsal bir birim olmanın ötesinde yapıyla beraber ve yapıyla iç içe biçimlendirilen bir esas unsur olarak değerlendirilmesi gerektiğini önerdiğini anlaşılmaktadır.

³³ A.e ., s.207.

³⁴ Seda Erol, **Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof.Dr. Uşun Tükel, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s.19.

³⁵ Umberto Boccioni, “Technical Manifesto of Futurist Sculpture”, **Futurist Manifestos**, Yay. Haz: Apollonio, Taschenbuch, 2009, s.61-65.



Resim 41: Umberto Boccioni, **Boşlukta Şişenin Gelişimi**, 1912, bronz, MoMA, New York.

‘Bizim içimizdeki süre nedir?’, ‘Hangi süre bizim dışımızda var olur?’ Sorularına yanıt arayan Henri Bergson (1859-1941), zaman ve uzamın algılanması ve kavramsallaştırılması üzerine felsefede ‘Süre’ (la Durée) ve ‘Yaşamsal Atılım’ (élan vital) kavramlarıyla yüzyılı etkilemiştir. Bergson, anlarına uzamsal bir çizgi boyunca dizilmiş türdeş bir zaman kavramını eleştirir ve anları birbiri içine sızana türdeş olmayan bir süre olgusunu önerir.³⁶

Bergson’un yaşamın içerdiği devinime göndermede bulunan *élan vital* kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğunu ifade eden düşünceleri, Fütürizmin dinamik anları resmetme tutkuları ile örtüşmüş, Fütüristler Bergson’dan oldukça etkilenmişlerdir.³⁷ Bu noktada Bergson’un ‘Süre’ kavramı ile ilgili bir açıklamaya başvurmak, “Yüzyılların son kalesinde duruyoruz!.. Amacımız İmkansız’ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve Mekan dün

³⁶ Henri Bergson, Zaman ve Özgür İstenç, Çev: Alp Tümertekin, **Cogito: Zaman: 12’ye 1 Var**, Yapı Kredi Yayınları, sayı:11, 1997, İstanbul, s.13.

³⁷Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s.67.

ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile”³⁸ diye duyuran Fütüristleri ve üretimlerini anlamamıza destek olacaktır.

“Bergson’a göre günlük hayatta zamanı içinde bilincimize ait olguların geçtiği homojen bir araç olarak düşünürüz. Bu şekilde düşünülen zaman onun tabiriyle ‘mekanlaşmış zamandır’ ve gerçek zamanla ilgisi yoktur. Çünkü böyle bir zaman algısıyla, yan yana aynı anda bir yerde bulunmanın ölçüsü olan mekanın homojen araç olmak bakımından farkları yoktur. Sonuçta her ikisi de ölçmenin ve saymanın aracı konumundadırlar. Homojen ve fiziksel zaman hareket aracılığıyla ölçülmektedir. Homojen ve fiziksel zamanın pratik faydaları şüphesiz inkar edilemez. Günlük bütün işlerimizi bu zamana göre ayarladığımız gibi bütün pozitif bilimlerde araştırmalarında bu zamanı kullanırlar. Bergson, fiziksel ve gündelik anlamda düşünülen böyle bir zaman anlayışından gerçek zaman olarak adlandırdığı Süreyi (la Durée) birbirlerinden özsel olarak ayırır. Bu Süre doğrudan yaşanır, başka bir deyişle Bergson Süre’nin (la Durée) yaşanmış zamandan başka bir şey olmadığı inancındadır. Mekânsal olgularla ilişkilendirilen Zaman gerçek olmayıp bizim tarafımızdan uydurulan art arda gelmenin ölçüsüdür. Süre ise mekânsal ilişkilerden bağımsız olan iç yaşantının bir formudur. Yalın ve saf olan bu Süre hiç bir tanımlamayı kabul etmez. Çünkü her türlü tanımlama ister istemez kendisini niceliksel olarak ifade etmek durumundadır. Bergson bu gerçek Zamanın kavramsal ve kategorik bilgisine ulaşma çabasına da girmez. Bergson Süre’nin anlaşılması için bir melodinin içsel olarak kavranmasını örnek olarak gösterir. Melodi peş peşe gelen müzik notalarından oluşmasına rağmen biz onları bir bütün içinde algılarız. Yani her sonra gelen ton öncekinden farklı olmasına rağmen biz onları teker teker müzik notası olarak değil anlamlı bir melodi olarak bütünleştiririz. Bu içsel olarak yaşadığımız gerçek Süre sayesinde Bergson bu örnekle aynı zamanda Süre’nin doğrudan doğruya bir bilinç fonksiyonu olduğunu göstermek ister.”³⁹

Boccioni 1913’te yaptığı bir diğer heykeli “Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği” ile fütürizmin hıza ve harekete yönelik “ilgisini” adeta görünür kılmıştır⁴⁰. Bergson’un göreceli hareket (dışarıdan bildiğimiz) ve mutlak hareket

³⁸ A.e., s.72.

³⁹ Arslan Topakkaya, “Heidegger’in Bergson Zaman Öğretisi’ne Getirdiği Tenkitler”, **Hukuk, Ekonomi ve Siyasal Bilimler Aylık İnternet Dergisi**, Ocak 2014, sayı.23.

<http://www.eakademi.org/incele.asp?konu=Heidegger%60in%20Bergson%20Zaman%20Öğretisi%60ne%20Getirdiği%20Tenkitler&kimlik=1073028801&url=makaleler/atoprakkaya-1.htm>

(Çevrimiçi) 10.12.2014

⁴⁰ Antmen, a.g.e, s.64.

(içeriden sezdiğimiz) arasında yaptığı ayrım fikrinden etkilendiği düşünülen Boccioni bu heykelinde Bergson'un ayrımını tek bir imgede birleştirdiğini, 1914 tarihli “Mutlak Hareket + Göreceli Hareket = Dinamizm” (Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism) başlıklı manifestosunun adında bir denklem formülü olarak ortaya koyar.⁴¹



Resim 42: Umberto Boccioni, **Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği**, 1913, bronz, MoMA, New York.

Boccioni, heykelde tekil formlarla hareketi parçalara bölüp süre içinde oluşumunu betimleme düşüncesinden yola çıkar. Ancak formların bu bölünmüşlüğü'nün dinamik bir süreklilikten daha çok ağır bir kütesellik görüntüsü oluşturduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bağlantılı olarak bu heykelin 20. yüzyılın başında heykele dair sorulan soruların cevabında bir çıkmaza işaret ettiği

⁴¹ Kern, a.g.e., s.191.

belirtilir: “hareket hareketsiz bir biçimde nasıl hissettirilir?” Heykelin kaidesinin ele alınış biçimi de aynı çıkmaza işaret eder, “kütlesel açıdan yoğun olan heykel adeta yere çakılmıştır.”⁴²

Albert Einstein’ın 1905 yılında yayınladığı makalesinde ele aldığı Özel Görelilik Kuramı ile zamanı dördüncü boyut olarak tanımlamasının, kendinden önce yerleşik olan zaman algısını dönüştürmüş ve bu dönüşüm sanatsal pratiklere yansımıştır.

20. yüzyılın önemli fizik kuramcılarında David Bohm, fizikte büyük bir deneyim, gözlem ve deney birikimi üzerine oluşturulan zaman ve uzay kavramlarının dışında ‘Sağ-Duyu’ uzay ve zaman kavramı olarak adlandırdığı insanın yaşamının erken yıllarından itibaren, bilincin öğrenme sürecinin işlediğinin farkında olmadan, alışkanlık yoluyla koşullandığı uzam ve zaman kavramlarının mevcut olduğunu belirtir. Bu kabullerdeki mutlak uzay ve zaman kavramları yalnızca gündelik yaşamın içinden doğan ve çocukluk yıllarından itibaren öğrenilen belli algılama, tasarlama ve deneyimleme gibi kiplerin sürdürülmesi üzerine dayanır. Bohm, mutlak uzay ve düzenli, ardışık zaman kavramlarının bütünüyle yanlış olmadığını ancak çocukluk evresiyle başlayıp dil aracılığıyla pekiştirilen bu algıların dışına çıkmanın çok zor olduğu ve dünyayı yalnızca mevcut zaman ve uzay kavramları yoluyla algılanmaya yönelttiğini söyler. İşte Görelilik Kuramının esas yaptığı, şeylerin bütün bir evren için aynı, benzersiz ve mutlak olan bir düzende olduğu yerleşik kabulünün irdelenmesini sağlamasıdır.⁴³ Yeniden sanat alanına dönecek olursak Picasso’nun karşı çıktığı gibi Kübizmin doğrudan matematik ve geometri prensipleriyle ilişkide olmasına gerek yoktur; yüzyıllardır yerleşik olan mutlak uzam ve zaman algısının aslında tanımlanmış haliyle var olmadığını ortaya konmuş olması başlı başına önemlidir.

Albert Einstein, 1905 yılında yayınladığı Özel Görelilik kuramı ile zamanın mutlak olmadığı, gözlemciden gözlemciye değiştiğini ortaya koydu; belli bir hızda hareket eden bir referans sistemindeki zamanın, kendisine göreli olarak hareketsiz olan bir başka sistemden bakıldığında nasıl yavaşladığını hesapladı.⁴⁴ Böylece uzay

⁴² Erol, a.g.e., s.19.

⁴³ Bohm, a.g.e., s. 54-55.

⁴⁴ Kern, a.g.e., s.58.

ve zamanı bir bütün olarak değerlendirme ihtiyacı ortaya çıkıyordu. Bir diğer bulgusu da yüzyılın ünlü formülü olan $E=mc^2$, yani enerjinin aynı zamanda bir kütlesi olması gerektiği idi.⁴⁵ 1915-16 yıllarında da kuramını genişleterek eylemli (ivmeli) koordinat sistemlerinde görelilik kurallarını ve kütle çekim olgusunu incelediği Genel Görelilik kuramını yayınlamıştır.

Zamanın yükseklik, genişlik ve derinliğe dördüncü boyut olarak tanımlanmasıyla 20. yüzyıl sanatı büyük ölçüde bu yeni durumdan etkilenmiştir. Özellikle hız olgusu, tuvalde sorgulanan zaman deneyimi için yepyeni bir ipucu olmuştur.⁴⁶ Werner Haftmann, 1910-12 yılları arasında çağın resminin, resimsel öğeleri yeni bir anlayışla yorumlayarak duyarlılığımızı zamanın akışını izleyecek biçimde eğittiğini belirtir. Haftmann da Fütüristlerin kinetik devinim biçimleri aracılığıyla zaman ve hızı resimde yansıtmaya çalıştıklarını vurgular. Ayrıca dönemin sanatçısı çizgi, ışık, biçim, renk ve mekan gibi resimsel öğelerin kendisine zaman konusunda yardımcı araç olabileceğini kavramıştır.⁴⁷

Henderson dördüncü boyut ve Öklidyen olmayan geometrinin modern sanata olan etkisini araştırdığı çalışmasında Öklidyen olmayan geometri gibi dördüncü boyutun da öncelikle sanatçılar için özgürleşmesinin bir sembolü olduğunu belirtir. Dördüncü boyut düşüncesi sanatçıları özellikle natüralist gerçeklikten uzaklaşmak ve yüzyıllardır dünyayı üç boyutlu betimleyen tek bakışlı perspektif sistemini tamamiyle reddetmek konusunda cesaretlendirmiştir. Kern de uzamın bileşenlerine işaret ederek, içinde nesnelerin bulunduğu durağan bir boşluk olarak algılanan geleneksel yaklaşımının yerini aktif ve dolu uzam görüşü aldığını belirtir⁴⁸. Buna paralel olarak resimsel uzamda negatif uzam olarak adlandırılan arka plan ile konun belirlediği pozitif uzam arasındaki negatiflik ve pozitiflik ilişkisi silinmiş, yüzeyin bütünü eşit önemde görülüp kullanılmıştır.

Henderson'a göre 19.yüzyılın sonlarına doğru canlanan İdealist felsefenin ancak sezgi yoluyla açığa çıkarılabilecek dört boyutlu bir gerçekliğin varlığını

⁴⁵ Sadi Turgut, Genel Görelilik, **Bilim ve Teknik Dergisi**, Mart 2005, s.38

⁴⁶ Mehmet Ergüven, Zaman Üzerine Çeşitlemeler, Zaman: 12'ye 1 Var, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, sayı:11, 1997, İstanbul, s.233.

⁴⁷ Werner Haftmann, Müzik ve Çağdaş Resim, Çev. Mehmet Ergüven, **rh+sanat**, sayı:6, s.27-28.

⁴⁸ Kern, **a.g.e.**, s.233.

seslendirmesi de sanatçıların bu eğilimini desteklemiştir. Henderson dördüncü boyut kavramını takip eden sanatçılar arasında Kübistler, Kupka, Boccioni ve Severini, Max Weber, Malevic, Mondrian ve Van Doesburg'u sayar. Görsel gerçekliğin daha derinde olduğunu düşünen bu sanatçılar için dördüncü boyut düşüncesi tamamen soyut bir sanat yaratmak için önemli bir itici güç olmuştur.

Henderson da Haftmann gibi dördüncü boyutun gösteriminde, hareketin uzam içindeki zamanı yansıtan bir unsur olması sebebiyle önemli hale geldiğinin altını çizer ve Duchamp, Kupka ve Boccioni'nin nesneyi dinamizmi içinde betimlemesi bununla ilişkilendirir.

20. yüzyıl sanatını dönüştüren bir isim olarak Marcel Duchamp, bilimle olan ilişkisine çok vurgu yapmasa da matematik öğretmeni Povolowski'nin iki boyutlu varlıklar kuramından etkilenecek yeni arayışlara yönelişini "Nasıl ki üç boyutlu bir nesnenin gölgesi iki boyutlu biçim halinde ortaya çıkıyorsa, öylesine baktığımız tüm üç boyutlu nesnelerin de tanımadığımız dört boyutlu şeylerin yansıması olduğunu düşünüyorum." cümleleriyle ifade etmiştir⁴⁹. Duchamp bu olguyu kesinlik belirtmeden bir olasılık olarak değerlendirmiş olmakla birlikte onun görünmeyen dördüncü boyut arayışı, nesne ile daha baştan farklı bir diyaloga girmiş olduğunu gösterir.

Henderson, Einstein'ın 1920'lerden itibaren popülerleşen zamansal dördüncü boyutu ile 1830'lardan itibaren gelişen Öklidyen olmayan geometrilerin önerdiği uzamsal çok boyutluluğu karşılaştırdığında, göreliliğin önerdiği dördüncü boyutun resimsel uygulamalarda kendini Öklidyen olmayan geometrinin prensiplerini göre çok daha kolay kabul ettirmiş olduğunu belirtir. Bununla birlikte uzamın alternatif tanımlarının kabulünü açan yolu hazırladıkları için Einstein takipçilerinin de Öklidyen olmayan geometriye çok şey borçlu olduklarını düşünür.⁵⁰

Modern fizik ve geometrinin 20. yüzyıl sanatının zaman ve uzam algısına yaptığı etki, sanat tarih içerisinde çok fazla tartışılmamış ve göz önünde bulundurulmamış olsa da, çağın sanatına özgü ana damarlardan birinde daha karşımıza çıkar: Boyutçu Manifesto.

⁴⁹ Mehmet Ergüven, "Marcel Duchamp", **Sanat Dünyamız**, sayı:75, s.125.

⁵⁰ Henderson, **a.g.e.**, s.206.

MANIFESTE DIMENSIONNISTE

Prix : 1 fr.50

ch. sirato

Librairie José Corti
6, rue de Cléchy, Paris 9^e

Le dimensionnisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie de ce grand mouvement éclatent avec une évidence absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein) — ainsi que les récentes données techniques de notre époque.

Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui fait que les formes mortes et les essences expirées sont devenues la proie des seuls dilettantes, oblige les avant-gardes à marcher vers l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique — que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories différentes, mais suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme et ensuite un glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. L'ensemble de ces phénomènes, nous le désignons par le terme : « DIMENSIONNISME », / Tendance ou Principe du Dimensionnisme. Formule : « N+1 ». (Formule découverte dans la théorie du Planisme et généralisée ensuite, en réduisant sur une loi commune les manifestations apparemment les plus chaotiques et inexplicables de notre époque d'art.)

ANIMÉS PAR UNE NOUVELLE CONCEPTION DU MONDE, LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts) SE SONT MIS EN MOUVEMENT

ET CHACUN D'EUX A ÉVOLUÉ AVEC UNE DIMENSION NOUVELLE. CHACUN D'EUX A TROUVÉ UNE FORME D'EXPRESSION INHÉRENTE À LA DIMENSION SUPPLÉMENTAIRE, OBJECTIVANT LES LOURDES CONSÉQUENCES SPIRITUELLES DE CE CHANGEMENT FONDAMENTAL.

Ainsi la tendance dimensionniste a contraint :

I. la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan.
Calligrammes, Typogrammes. **Planisme.**
(préplanisme) Poèmes Electriques.

II. la Peinture à quitter le plan et à occuper l'espace.
Peinture dans l'espace « Konstruktivisme »
Constructions Spatiales.
Compositions Poly-matérielles.

III. la Sculpture à abandonner l'espace fermé, immobile et mort, c'est-à-dire l'espace à trois dimensions d'Euclide, — pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovsky.

D'abord la sculpture « pleine » (sculpture classique) s'événtra et en introduisant en elle-même le manque sculpté et calculé de l'espace intérieur — et puis le mouvement — se transforme en :

Sculpture Creuse.
Sculpture Ouverte.
Sculpture Mobile.
Objets Motorisés.

Ensuite doit venir la création
d'un art absolument nouveau :
L'Art Cosmique.
(Vaporisation de la Sculpture,

Théâtre Synos-Sens dénominations provisoires). La conquête totale par l'art de l'espace à quatre dimensions / un « Vacuum Artis » jusqu'ici / . La matière rigide est abolie et remplacée par les matériaux gazeifiés. L'homme au lieu de regarder des objets d'art, devient lui-même le centre et le sujet de la création et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

Voilà dans son texte le plus restreint le principe du dimensionnisme. Dédicatif vers le passé. Inductif vers le futur. Vivant pour le présent.

BEN NICHOLSON (Londres).
ALEXANDE CALDER (New-York).
VINCENT HUIDOBRO (Santiago du Chili).
KAKABADZE (Tiflis).
KOBRO (Varsovie).
JOAN MIRO (Barcelone).
LADISLAS MOHOLY-NAGY (Londres).
ANTONIO PEDRO (Lisbonne).

HANS ARP - PIERRE ALBERT-BIROT - CAMILLE
BRYEN - ROBERT DELAUNAY - CESAR DOMELA -
MARCEL DUCHAMP - WASSILY KANDINSKY -
FREDERICK KANN - ERVAND KOTCHAR - NINA
NEGRI - MARIO NISSIM - FRANCIS PICABIA -
ENRICO PRAMPOLINI - PRINER - SIRI RATHS-
MAN - CHARLES SIRATO - SONIA DELAUNAY -
TAEUBER-ARP.

Feuille détachée de

"LA REVUE N+1"

1936 Paris, 25 rue Vavin.

Resim 43: Manifeste Dimensionniste, Paris, 1936.

Ressam Charles Sirato tarafından kaleme alınan Boyutçu Manifesto, 1936'da Revue N + 1'de yayımlandı. Einstein'ın teorilerini “boyutçuluğun itici güçlerinden biri” olarak andıktan sonra Manifesto şöyle diyordu:

“Yeni bir dünya konseptinin heyecanıyla, kolektif bir huzursuzluk içindeki sanatlar (Sanatların Birbirine Nüfuz Etmesi), hareketlenmeye başladı. Ve her biri, yeni bir boyutla gelişti. Her biri, bir üst basamaktaki boyuta içkin olan bir ifade biçimi buldu ve bu derin değişimin ağır manevi sonuçlarını somutlaştırdı. Böylelikle, konstrüktivist eğilim şunları dayattı:

1. Edebiyatın çizgiselden planimetriğe geçişi.
2. Resmin boyutu terk edip boşluğu işgal etmesi. Boşlukta resim, konstrüktivizm, mekansal konstrüksiyonlar, multimedya kompozisyonlar.
3. Heykelin kapalı, hareketsiz ve ölü boşluğu bırakıp, yani bir başka deyişle Öklid'in üç boyutlu mekanını bırakıp, Minkowsky'nin dört boyutlu mekanının sanatsal ifadesini oluşturmaya çabalaması.

Başta “katı” heykel (klasik heykel) kırılıp açıldı ve önce iç mekanının belirlediği ve oluşturduğu “boşlukla” sonra da hareketle tanışarak kendisini başkalaştırdı: içi boşaltılmış heykel, açık heykel, hareketli heykel, motorize nesnelere.

Ardından mutlak olarak yeni bir sanatın yaratımı gelmek zorunda: kozmik sanat (heykelin buharlaşması, “sino-duyu” tiyatrosu – geçici tasarımlar). Dört boyutlu mekanın sanatının tam olarak fethedilmesi (şimdiye dek bir “boşluk sanatı”). Katı malzemenin yerine gaz malzeme geçiyor.⁵¹”

Boyutçu Manifesto, Joan Miro ve Hans Arp'ten Moholy-Nagy, Duchamp, Picabia ve Kandinsky'e kadar geniş bir imzacı⁵² toplamıyla 1936'da Paris'te yayımlandığında, içeriği, eski inanışların genel bir yankısının, yeni mekan-zaman terminolojisine uydurularak dile getirilmesini ön görüyordu. Manifestonun yayınlanmasından kısa

⁵¹ Henderson, **a.g.e.**, s.206.

⁵² Manifesto, Ben Nicholson, Alexander Calder, Vincent Huidobro, Kakabadzé, Kobro, Joan Miro, Moholy- Nagy, Antonio Pedro, Arp, P.A Birot, Camille Bryen, Robert Delaunay, César Domela, Marcel Duchamp, Kandinsky, Fred Kann, Kotchar, Nina Negri, Mario Nissim, Picabia, Prampolini, Prinner, Ratbamann, Ch. Sirato, Sonia Delaunay ve Sophie Taeuber Arp tarafından imzalanmıştır.

süre sonra Sirato'nun hastalanması ile hareket sönümlenmeye başlamış ve etkisi azalmıştır.⁵³ Bu metin sanat tarihi tartışmalarında, ulaştığı kitle ve kalıcılık bağlamında başarıya ulaşamamış olsa bile bugün 20. yüzyıl sanatına yön vermiş isimlerin bir araya gelip, modern bilim ve sanatla kurdukları ilişkiyi bir manifesto aracılığıyla duyurmayı isteyecek kadar önemsemiş olduklarını göstermesiyle değer kazanmıştır.

* * *

Üçüncü bölümün son kısmında, metnin bağlamına uygun olarak ele alınan hız gösteriminin biçimsel kaynakları (Kronofotoğraf-Fotodinamizm) ile bilimsel ve felsefi kaynakları (Görelilik Teorisi, Öklidyen olmayan geometriler, Bergson'un süre kavramı) arasındaki etkileşimin daha iyi kurulabilmesine destek olacağını düşündüğümüz, erken 20. yüzyıl sanatında hızı konu edinen resimlerden seçilen örnekler incelenecektir.

Fütürizm, Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944), 20 Şubat 1909 tarihli Le Figaro gazetesinin baş sayfasında yayımlanan "Fütürizm Manifestosu"⁵⁴ ile "ilan edilmiştir". Marinetti'nin, Fütürizm Manifestosu'nu, Fransızca olarak avangard sanatın merkezi Paris'ten yayınlaması, İtalya ölçeğini aşan ve dönemin tüm öncü sanat dünyasına seslenen bir tür meydan okumaydı. Başlangıçta, oyun yazarı ve şair Marinetti tarafından edebiyata yönelik yazılmış olsa da kısa sürede içerdiği dinamizmle dönemin genç İtalyan ressam, heykeltıraş, mimar ve müzisyenlerinin ilgisini çekmiş, hareket genişlemiştir. Sanatın farklı kollarından Fütürizme yönelen ilginin kesişim kümesinde, hız, teknoloji, dinamizm, güç, ve makineye duyulan tutku yer alır. Bununla birlikte, Marinetti'nin kaleme aldığı manifesto, endüstrileşmeyle

⁵³ Vanja Malloy, Non-Euclidean Space, Movement and Astronomy in Modern Art: Alexander Calder's Mobiles and Ben Nicholson's Reliefs, **EDP Sciences**, 2013.
Çevrimiçi: <http://www.epj-conferences.org> (12.12.2014)

⁵⁴ İlk Fütürist Manifesto, Le Figaro'nun ilk baskısında manifesto tanımlamasıyla yayınlanmamıştır. "Daha tereddütlü olan sembolcü öncülleri gibi, Marinetti de metnini, yeni bir hareketi tanımlayan bir terimle, yeni bir -izmle 'Le Futurisme' ile tanımlamıştır. Marinetti ancak daha sonraki sayılarda, bu tür metinleri manifesto olarak adlandırma gücünü kendisinde buldu ve bu başlığı daha sık kullanmaya başladı." Bkz: Martin Puchner, **Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri**, Çev. Çağrı B. Kasap, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2012, s.145.

ivmelenen teknolojik atılımın gerisinde kalan İtalya'nın eskiye ilişkin tüm ayak bağlarından kurtulması gerektiği yönünde açık bir çağrıydı. Bu manifesto, 20. yüzyıl boyunca gelişecek olan, sanatçı manifestoları geleneğinin oluşumunda başat bir rol oynamıştır. Marinetti'nin, çevresinde toplanan genç Fütürist sanatçılara bizzat kendisinin verdiği "manifesto yazma sanatı" (arte de far manifesti) derslerinin de etkisiyle "Fütürizm Manifestosu"nu, Fütürist resim, heykel, fotoğraf ve müzik manifestoları izlemiştir. Bu bağlamda, 20. yüzyıl, sanatçıların kendi dünya görüşü ve sanat algılarını yazdıkları manifestolar ya da kitaplar üzerinden doğrudan duyurularıyla önceki yüzyıllara göre farklı nitelikte bir sanatçı bireyselleşmesine tanıklık etmiştir. Fütürizme, manifestolarda yer alan; "yeni bir dünya için, yeni bir sanat" söylemlerindeki, yeni sanatın tarifini tam olarak yapmadıkları ve geçmişin sanatıyla koparılması öğütlenen bağın yerine neyin konacağı belirsiz bırakıldığı yönünde eleştiriler yapılmış, yapıtların genellikle manifestolarda ifade edildiği gibi yeni ve farklı olmadığı düşünülmüştür.⁵⁵ Fütürist sanatçılar; hız, makine ve "savaş estetiğinin" dinamizmini edebiyatta tutturdukları tutkulu ve şiddetli dil aracılığıyla "başarıyla" ortaya koymalarına karşın plastik sanat üretimlerinde ulaşılmak istenen görsellik tam anlamıyla sağlanamamıştır. Boccioni'nin "Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği" heykelindeki gibi Fütürist üretimler, çoğunlukla dinamizm yerine durağan ve ağırlaşan görünümle sonuçlanmıştır. Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil; kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hız imgesi konulara aktardıkları görülür.⁵⁶ Ancak, Fütürizmin, Kübizmin eş zamanlılığı ile dördüncü boyutu bir araya getirerek, sanatta zaman ve uzam üzerine denemeler yapması ve sanatın düşüncesini bu arayışa yönlendirmesinin ortaya çıkardığı gelecek kazanımlar açısından önemlidir.

⁵⁵ Antmen, **a.g.e.**, s.66.

⁵⁶ **A.e.**, s.67.



Resim 44: Giacoma Balla, **Tasmalı Köpeğin Dinamizmi**, 1912, tuval üzerine yağlı boya, Albright–Knox Art Gallery, New York.

Giacoma Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (1912) ve "Kemancının Eli" (1912) resimleri, Fütürizmin hareketi betimlemede başvurduğu biçimsel tekniği yansıtan tipik örneklerdir. İki resimde de kompozisyonun tüm öğelerinin dinamizmi, hareketin ardıl görüntülerinin tekrarlanmasıyla verilmek istenmiştir. Bir köpek ve figürün betimlendiği "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi", izleyicide doğrudan yürüyüşün dinamizmini çağrıştırmak ister. Köpeğin ayakları, kuyruğu, bağlı olduğu tasma ve figürün ayakları, tüm öğeler; hareketin, zamanın içinde gerçekleşen anlarının dondurulup art arda eklemlenmesiyle gösterilmiştir. Aynı yaklaşım "Kemancının Eli"nde de görülür. Dinamizm vurgusu yalnızca hareketin parçalarının tekrarlanarak gösterilmesiyle çağrıştırılmamış, betimlenmek istenen harekete, fotoğraf makinesinin kamerasıyla yaklaşır gibi odaklanılmıştır. Bu bağlamda konudan çok amacın önemli olduğu söylenebilir; köpek ve kemancı Fütürist resimde öncüllenen dinamik hareketin betimine aracı olmak üzere seçilmiş öznelerdir. Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi"nde, yolu dikey (akıp giden) çizgilerle belirterek; "Kemancı'nın Eli"nde, ise çizgiye varan boyutta ancak renklerin birbirinden ayrıldığı bir tür divizyonist teknik kullanarak hız etkisini güçlendirmeye yönelmiştir.



Resim 45: Giacoma Balla, **Kemancının Eli**, 1912, tuval üzerine yağlı boya, Estorick Collection, Londra.

Fütürizm, İtalya'dan sonra en geniş ilgiyi Rusya'da görmüştür. Marinetti'nin 1914'teki Moskova seyahatinin medyada geniş yer bulduğu ve ardından Fütürizmin Rusya'da tartışılmaya başlandığı belirtilir.⁵⁷ “Marx ve Avangard Manifestolar” kitabında Martin Puchner, Fütürizmin Rusya'daki etkisini Marinetti'den ziyade manifesto türünün kendisine bağlar:

“Vladimir Markov'un Rus gelecekçiliği hakkındaki önemli çalışmasında belirttiği gibi Marinetti'nin şiiri çok az tartışılıyordu ve büyük bir parçası henüz çevrilmemişti. Marinetti'nin etkisini şiirleriyle değil, manifestolarla göstermesinin sebebi, manifestonun bir etkilenim yaratmak ve yalnızca acil ve yerel değil, aynı zamanda da, uzun mesafeli etkiler üretmeye odaklanmış olmasından kaynaklanır. Manifesto, kendisini güncel bir haber olarak sunar ve sloganlarının ve kısaltılmış baskılarının sunulması ve dağıtılması gereklidir.”⁵⁸

Marinetti'nin doğrudan etkisi tartışılabilir olsa da Rus Fütürizmi'nin İtalyan Fütürizminden etkilenmiş olduğu açıktır. Eskiye yöneltilen eleştiriler konusunda ortaklaştıkları; aralarında David Burluk (1882-1967) ve Vladimir Mayakovski'nin

⁵⁷ Martin Puchner, **Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri**, Çev. Çağrı B. Kasap, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın, 2012, s.187.

⁵⁸ Puchner, **a.g.e.**, s.189.

(1893-1930) bulunduğu dört genç şairin imzasıyla 1912’de “Genel Beğeniye Tokat” başlığıyla yayımlanan manifestoda geçen “Puşkin’i, Dostoyevski’yi, Tolstoy’u ve benzerlerini modern dünyanın gemisinden denize atalım!” cümlesinde de görülür. İdeolojik olarak temel ayrılık, Fütürizmin, İtalya’da Marinetti’nin etkisiyle faşizme, Rusya’da ise 1917 Ekim Devrimi’yle beraber Bolşevizme yönelmesiyle gerçekleşmiştir. Resimde makine estetiğine, mekaniğe, hıza ve dinamizme duyulan ilgi ortaktır. Rusya’da, Kübizmle sentezlendiği için Kübo-Fütürizm olarak adlandırılan akımın temsilcilerinden Natalya Gonçarova (1881-1962), Mikhail Larionov (1881-1964), Kazimir Maleviç (1878-1935), Lyubov Popava (1889-1924) ve Olga Rozanova (1886-1918)’nin benimsediği yeni eğilim, Rus ikon geleneği ve geometrik biçimlerin bir arada ele alındığı yapıtlar üretmiştir. Kübo-Fütürizmin, hız ve dinamizmi İtalyan Fütüristlerine göre geometrik formlarla ele almasını iki akımın temsilcilerinden Natalya Gonçarova ve Umberto Boccioni’nin ikisi de 1912 yılında yapılmış “Bisikletçi” temalı resimlerini karşılaştırarak görmek mümkündür. Gonçarova, bisikletin dinamizmini tekerleklerin dairesel dönüş hareketinde çoğaltarak ve bu çoğul görüntüyü, hızı fiziksel olarak hissedilen bisikletçinin vücuduna taşıyarak vermek istemiştir. Resimde, bisiklet, bisikletçi ve sürüşün gerçekleştiği mekan natüralist olarak kavranabilir detaylarla ele alınmış; bisikletçinin vücudu Kübizmin nesneyi hacimlerine bölerek kavrayan gözüyle tamamlanmıştır. Bisikletçinin önünden geçtiği dükkanın tabelasının harfleri tuvale yayılarak, hızın gözde yarattığı yanılama etkisi resme dahil edilmek istenmiştir. Bununla birlikte, düzgün olmayan yol, bisikletin hareketini etkileyen ve dinamizm vurgusunu artıran bir destek unsuru olarak değerlendirildiği gibi, Rusya’nın henüz “modernleşmemiş” kent görünümüne yöneltilen bir eleştiri olarak da yorumlanmıştır. Boccioni’nin “Bisikletçinin Dinamizmi” ise, resmin başlığının bilinmediği durumunda, bisikleti ve bisikletçiyi algılamanın zorlaşacağı bir “soyutlamayla” ele alınmıştır. Gonçarova’da olduğu gibi doğrudan bisikleti çağrıştıran belirgin gösterim öğeleri bulunmamakla birlikte Boccioni’de figür, yarış bisikletçisinin duruşunu çağrıştıran bir pozisyonda öne doğru eğilmiş vücuduyla seçilebilmektedir. Boccioni, Fütüristlerin etkilendiği Bergson’un, zamanın akış halinde olduğu düşüncesinin yansımasıyla, hızı, zaman ve uzamın içinde birbirine geçen formlar ve renklerin dinamizmi taşıyıcı gücünden faydalanarak çağrıştırmaya yönelmiştir.



Resim 46: Natalya Gonçarova, **Bisikletçi**, 1913, tuval üzerine yağlı boya, The Russian Museum, St.Petersburg.



Resim 47: Umberto Boccioni, **Bisikletçinin Dinamizmi**, 1913, tuval üzerine yağlı boya, Peggy Guggenheim Collection, Venedik.

Natalya Gonçarova ve Mikhail Larinov, Fütürizm, dördüncü boyut ve 1896'da keşfedilen x-ışınlarının nesnenin içini gösterme özelliğini bir araya getirerek, 1911'lerden beri geliştirmeye başladıkları Rayonizm akımını oluşturmuşlardır. Manifesto yayınlama geleneğini sürdüren Gonçarova ve Larinov 1913'te "Rayonistler ve Fütüristler: Bir Manifesto", 1914'te ise "Resimsel Rayonizm" başlıklı manifestolarında Rayonist imgelerce yaratılan duyuların dördüncü boyuta ilişkin duyular olduğunu ifade etmişlerdi. Bu anlamda 20.yüzyıl sanatında dördüncü boyut duyulan ilgi tekrar karşımıza çıkmış olmaktadır.

Kübizm, Fütürizm ve dördüncü boyut kavramları, Gonçarova ve Larinov'u Rayonizme ulaştırırken; eski yoldaşları Kazimir Maleviç'in Süprematizme giden yolunu açacaktır.⁵⁹

Evren Yılmaz Maleviç'in üretimini, sanatçının kendi notlarının kapsamlı incelenmesi yoluyla gerçekleştirdiği çalışmasında, dördüncü boyutun ve Fütürizmin Maleviç için taşıdığı anlamı ortaya koyan bir alıntıya yer vermiştir:

"Sanat üzerine notlarımda hemen her zaman kübizm, fütürizm ve süprematizm arasında ilişki kurdum. Kübizm ve fütürizm doğrudan bağlantılıdır; ilk bakışta kübizm ve süprematizm arasında böyle bir bağlantı yokmuş gibi görünür. Gerçekten de kompozisyonla ya da resmin işlenmesiyle ilgili olarak ikisinin de hiçbir bağı yoktur. Fakat bu yaratıcı eylemi felsefi olarak algılamaya çalışırsak, bağlantı kendini atomlara ayırma misyonunda - birimlerin oluşumlarını umursamayan özgürlüğünde- gösterir. Diğer bir deyişle, eski yapının atomlara ayrılması ve birimlerini serbest bırakması ve şiddetli bir değişim çok yakında. Sanıyorum ki, özgürlüğe ancak bizim katı madde kuruluşu hakkındaki düşüncelerimiz tamamen iflas ettikten sonra ulaşılabilir. Her bir birimi tek, kompleks kütlelerinden kurtarmak, enerjinin birimlerini oluşturacaktır. Gerçeklikte, her şey dünyanın içinde, onunla birlikte vardır; hiçbir şey bağımsız olarak var olmaz. Doğanın mükemmelliği, onun içindeki birimlerin mutlak, kör özgürlüğünde yatar- birimler aynı zamanda kesinlikle birbirine bağımlıdır.

Sonuç olarak, her katı madde tamamıyla serbest biçimlerin bir araya gelmesidir; doğada gördüklerimiz serbest birimlerin basit kütleler halinde bütünlenmesi ve çeliğin ve taşın çeşitli karışımlarıdır. Bu gözle görülür karışım gerçekte uzayı kapsayarak çok çeşitli türde

⁵⁹ Evren Yılmaz, "Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof.Dr. Ayla Ödekan, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, s.228.

birimleri içerir. Diğer bir deyişle tam bir kaynaşma olmaz. Orada sadece enerji vardır. Bununla beraber her şey bağlantılıdır ve aynı zamanda kendi hareketleri içinde yer almaktadır.”⁶⁰

Maleviç’in Kübo-Fütürist ve Süprematist döneminden “Bıçak Bileyicisi” (1912) ve “Uçak Uçuşu” (1915) yapıtları yukarıda alıntılanan katı madde kuruluşu hakkındaki düşüncelerin değiştiği sürecin geçişini okumaya olanak tanır. “Bıçak Bileyicisi” betimindeki Fütürist dinamizmle, “Uçak Uçuşu” da resmin öznesinin yeni teknoloji ve makineleşmenin ikonik simgesi olması yönüyle, hız olgusunun Maleviç tarafından nasıl ele alındığını gösteren örneklerdir. Maleviç, resmin, geçmişin bağlarından kurtulmasına yaptığı katkı ve modern yaşamı yüceltmesiyle Fütürizmden olumlu söz etmiştir:

“Modern hayatın bir temsili olan Fütürizmin yolundan yürümeyen her kim ise, antik mezarlar arasında sonsuza dek emeklemeye ve geçmişten arta kalanlarla beslenmeye mahkum edilmiştir. Fütürizm modern hayatta yeniyi başlattı: hızın güzelliğini. (...) Ve sadece dün Fütürist olan bizler ise hız sayesinde yeni biçimlere, doğa ve şeyler arasındaki ilişkilere ulaştık. Geçmişin arzusunu ardında bırakan bu şeylerin sayesinde, bir çıkış noktası olan Fütürizmden ayrılarak Süprematizme ulaştık.”⁶¹

Bununla birlikte Fütürizmin, Maleviç için asla bir amaç olmadığı belirtilmiştir. Geçmişin sanatını terk etmenin yolunu, makine ve hızın betimlenmesi sınırları içerisinde ele alan Fütürizm, resmin kendi bağımsız, canlı varlığının değil, faydacı aklın hizmetindedir. “Onlar doğaya sırtlarını dönüp yeni bilincin yolunda ilerlemişler, biçimin bütünlüğünü ve durağanlığını bozarak yolun ancak yarısına kadar gelebilmişlerdir”⁶² Maleviç ise Süprematizmle resmi bambaşka bir yere ulaştıracaktır.

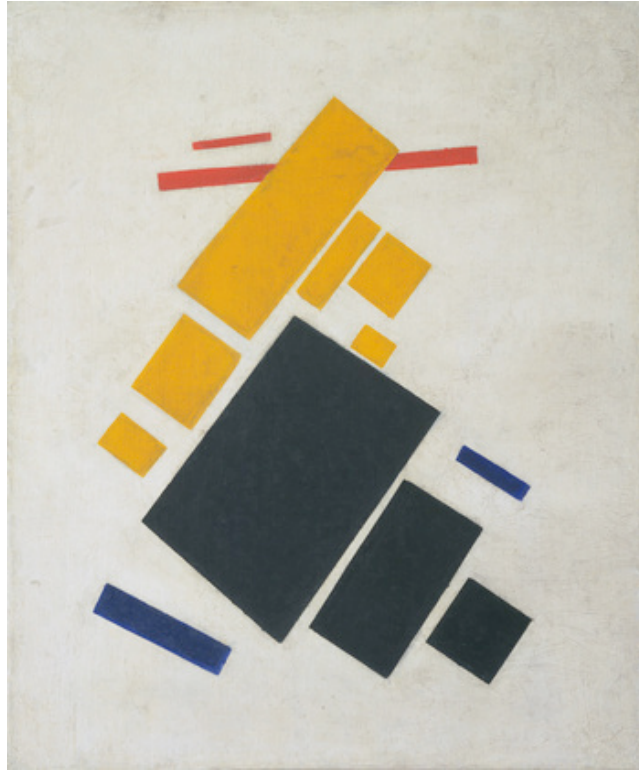
⁶⁰ Evren, **a.g.e.**, s.229. (Akt. **Malevich, K.**, 1990, *34 Drawings*, Artists Bookworks, s.177-178.)

⁶¹ **A.e.**, s.231.

⁶² **A.e.**, s.232.



Resim 48: Kazimir Maleviç, **Bıçak Bileyicisi**, 1912, tuval üzerine yağlı boya, Yale University Art Gallery, ABD.



Resim 49: Kazimir Maleviç, **Uçak Uçuşu**, 1915, tuval üzerine yağlı boya, MoMA, New York.

Maleviç'in Kübo-Fütürist resimler yaptığı dönemin bir üretimi olan "Bıçak Bileyicisi" çok sayıda bölünmüş, renkli kübist alanla oluşturulmuştur. Maleviç, rengi ve ufaltılmış hacimleri figürün üzerinde yoğunlaştırarak resimdeki devinimi bileyicinin üzerinde toplamıştır. Resimde hareketin olduğu yerlerde; bileyicinin bileyleme sırasında alçalıp yükselen omuzu, kolları, elindeki bıçak ve biley makinesini çalıştırmak için bastığı pedalda geometrik bölümlenmeler arttırılmış ve dinamizmin ardıllık izlenimini kuvvetlendirmek için çoğaltılmıştır. Pedala basma eyleminin de görülebilmesi için ayaklarını yandan gösterdiği bileyicinin tüm bileyleme sürecini başından ayaklarına kadar takip etmek Maleviç'in resmi kuruş yöntemi nedeniyle mümkün olabilmıştır.

"Nesnel olmayan bir dünya görüşünü" Süprematizm adıyla tanımlayan Maleviç'in 1915 tarihli "Uçak Uçuşu" resmi kırmızı, sarı, siyah, koyu mavi ve siyah dörtgenlerin, uzayı temsil eden beyaz zemin üzerinde yarattıkları hafiflik ve uçuculuk hissine dayanır.⁶³ Maleviç 1916'da Matyuşin'e yazdığı bir mektupta uçuş kavramı ve Süprematizm arasındaki ilişkiye dair görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

"Süprematizmin anahtarları, benim henüz anlaşılmamış bazı şeyleri keşfetmeme rehberlik etti. Benim yeni metodum, sadece dünyaya ait değil. Dünya tıpkı tahta kurdu tarafından yenmiş bir ev gibi terk edilmiş ve gerçekten insanoğlunun bilincinde uzaya yönelik bir özlem ve dünya küresinden firar etme arzusu vardır."⁶⁴

1924 tarihli "Süprematist Manifesto Unovis" te ise doğrudan uçağa değinmiştir:

"Yeni insanın hem uzaydaki hem de yeryüzündeki geçici konutları uçağa uyarlanmalı. Bu şekilde yapılan bir evde yarın da oturulabilir. Bu nedenle biz Süprematistler, varlığımızın ortak yaratisının temeli olarak nesnesiz gezegenleri öneriyoruz. Biz süprematistler, modası geçmiş mimarlık biçimleriyle savaşım için yandaşlar arayacağız..."⁶⁵

⁶³ A.e., s.285.

⁶⁴ A.e., s.286. (Akt. Douglas, C., 1994, *Malevich*, Thames and Hudson, Londra, s.26.)

⁶⁵ Kasimir Maleviç, Süprematist Manifesto Unovis, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Der.Ulrich Conrads, Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991, s.73.

Bıçak Bileyicisi (1912) ve Uçak Uçuşu (1915) Maleviç'in sanatta düşünsel ve biçimsel alanda aldığı yolu "dinamizm içeren" bir tema aracılığıyla açıkça görülmesini sağlayan iki ayrı sanat evresinin ürünleridir. En yalın ifadeyle hızın/dinamizmin betimi, Bıçak Bileyicisi'nde Kübo-Fütürizmin etkisiyle geometrizasyon ve tekrarlanmış kübik alanlarla sağlanmıştır; Uçak Uçuşu ise sanatçının nesnel dünya görüşünün bir yansıması olarak, saf formlarla anlamsal olarak hızı çağrıştıran uçağın "nesnel-olmayan" görünümüyle verilmiştir. Maleviç'teki uçak artık "içinde çekirdeğin tek bir atomize enerji gücü taşıdığı ve yeninin, yörüngede dönen uzaysal sistemlerin yayılıp büyüyen bir çağın şafağı"nın⁶⁶ uçağıdır ve bu Maleviç için Süprematizm'in anlamıdır.

⁶⁶ A.e., s.286.

4. PAUL VİRİLİO'NUN HIZ KURAMI: GÖRSEL BİR İFADE ARACI OLARAK HIZ

4.1. Dromoloji Kuramı: Ortaçağ Kalesinden Modern Kente Geçiş

Paul Virilio, 20. yüzyıldan günümüze uzanan çalışmalarıyla Batı entelektüel dünyasının üretken ve özgün kültür kuramcılarında biridir. Ressam, vitraycı, mimar gibi farklı unvanlarla anılmakla birlikte, Virilio kendisini şehirci ya da şehir düşünürü olarak tanımlamayı tercih eder. Tüm provokatif tavrına rağmen bugün içinde hız geçen bir çalışmada mutlaka Virilio ile karşılaşmamızın ve isminin Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Baudrillard gibi 20. yüzyılın 'peygamberleri' ilan edilen ikonlaşmış filozoflarıyla yan yana anılmasının temelinde, hızın tarihini ve modern toplumdaki yaşadığımız zamana yön veren etkisini çarpıcı bir biçimde ele aldığı *dromoloji* kuramı yer alır.

1932 Paris doğumlu Virilio "silahlar sustuğunda ve bombalar artık patlamadığında bile dünya savaşının şartları içinde yaşanılıp düşünülen"¹ bir yüzyılın tanığı olarak onu hız üzerinde çalışmaya ulaştıran süreci şöyle ifade etmiştir:

"Tüm gençliğimi İkinci Dünya Savaşı sırasında çok güç koşullarda geçirdim. Kendimi bir savaş çocuğu olarak görüyorum. Radyonun uzaklarda olduğunu anons ettiği Alman birliklerini, bir kaç saniye sonra pencereden görmek, beni hız, zaman ve mekan kavramları üzerine çok düşündürdü... Savaş sırasında oturduğum Nantes şehri, birkaç saniye içinde yerle bir olurken, pencereden görünen yoğun kent dokusu yerini uzak tepelere bıraktı... Çocuk dünyamda, zaman içinde sürekliliği, istikrarı, "değişmezliği" simgeleyen koskoca şehir yok olunca, tüm mutlak doğruları sorgulamaya başladım; kitaplarım böyle çıktı ortaya...."²

¹ Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılikler Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, Everest Yayınları, 2007, İstanbul, s.26-27.

² Paul Virilio, **Hız ve Politika: Dromoloji Üzerine Bir Deneme**, Çev. Meltem Cansever, Metis Yayınları, 1998, İstanbul, s.146.

Blietzkrieg'in³ travmatik etkisi kadar Virilio'nun kuramsal ve felsefi metinlerinde, Sorbonne'daki felsefe eğitimi döneminde öğrencisi olduğu Vladimir Jankélévitch, Jean Wahl, ve Maurice Merleau-Ponty'nin izleri görülür. Özellikle Merleau-Ponty'nin 1945'te yayınlanan "Algının Fenomenolojisi" çalışmasından çok etkilendiğini belirten Virilio *kendini algılayabilmek* için çok uğraştığını ve bunu gerçekleştirebilmek için denediği yöntemlerden birinin de resim yapmak olduğunu söyler⁴. Virilio'nun sanatla olan ilişkisi hobi ressamlığı düzeyini oldukça aşmıştır. Paris Écoles des Métiers d'Arts'ta vitray eğitimi gören Virilio, Henri Matisse ve George Braque ile beraber Paris kiliselerinde çalışmış, 1963 yılında mimar Claude Parent, ressam Michel Carrede ve heykeltıraş Morice Lipsi ile beraber Architecture Principe grubunu kurmuştur. 1960'larda sıklıkla görülen disiplinlerarası buluşmanın mimarlık alanından bir örneği olan grup, manifestolarını duyurabilmek amacıyla Virilio ve Parent'in editörlüğünde 1966'dan itibaren dokuz sayılı bir yayın da çıkarmıştır. Virilio'nun ilk büyük eseri olan "fotoğrafik ve felsefi bir savaş mimarisi çalışması"⁵ *Bunker Archeology*⁶, Parent ile beraber geliştirdikleri *The Function of the Oblique*⁷ kuramı temelinde inşa ettikleri Nevers'deki Sainte Bernadette du Banlay kilisesi ve Charleville'deki kültür merkezi, Architecture Principe'in üretimine ilişkin fikir vermektedir.

³ Blietzkrieg, Almanya'nın II. Dünya Savaşı sırasında uyguladığı yıldırım savaş taktiğidir. Hızlı ve ani hava saldırılarıyla stratejik noktaların yoğun ateşe tutulmasının hemen ardından karşı tarafı her yönden sarıp hem fiziksel hem de psikolojik olarak yok etmek üzerine kuruludur. Virilio'nun hız ve savaş arasında kurduğu ilişkide yüklendikleri işlev bakımından dikkat çektiği tank ve panzerler de blietzkrieg doktrini gerçekleştirmeyi sağlayacak, savaşa kullanım kolaylığı getiren zırhlı mobilize araçlar olarak üretilmişlerdir.

⁴ John Armitage, *Virilio Live: Selected Interviews*, Sage Publications, 2001, s.18.

⁵ John Armitage, "Postmodernizmin Ötesi: Paul Virilio'nun Hipermodern Kültür Teorisi", Çev. Melike Demirbağ, *Mizan*, İstanbul, Sayı:8, Şubat-Aralık 2001, s.45.

⁶ *Bunker Archeology (Sığınak Arkeolojisi/Mimarisi)*, Paul Virilio'nun 1975'te Centre Pompidou'da açtığı fotoğraf sergisiyle eşzamanlı olarak yayımlanan metnidir. Virilio bu çalışmasında II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın Fransa - Norveç sınırı boyunca inşa ettiği Atlantik Duvarı olarak adlandırılan kıyı savunma hattındaki sığınakları ve kalıntılarını incelemiştir. Savaşın ve varoluşun doğasını hem II. Dünya Savaşı hem de içinde yaşadığı zamanla ilişkili olarak düşünen Virilio, askeri mekan kavramını sığınakları da içerecek şekilde ele alıp bu inşa sürecini Hitler'in mimarı Albert Speer'in rolünü de göz önünde bulundurarak tartışmıştır.

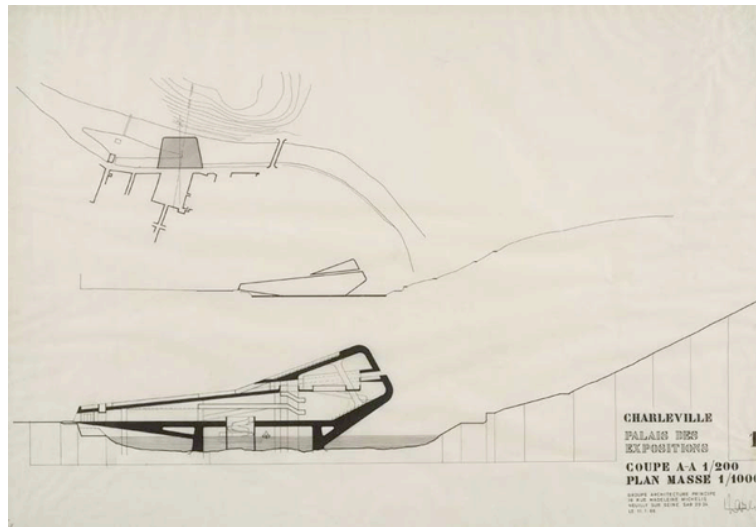
⁷ *The Function of the Oblique (Eğri Fonksiyon)*'in ana fikri zeminde eski dikey duvar sisteminin yarattığı mekân algısını kırabilmek için eğim oluşturmaktır. Eğimli zeminde duvarların konumlanması dolayısıyla mekânın kendisi deneyimlenebilir hale gelecektir. Eğimi merkeze almanın temelinde esas olarak vücudun mekânı/boşluğu fiziksel olarak nasıl deneyimleyebileceği sorusuna aranan yanıt yatmaktadır. Eğim, yapısı gereği tırmanma eforu ve iniş hızını yaşatacağından vücut kendini mekândan ve iniş açısının yarattığı histen soyutlayamayacaktır.



Resim 50: Sainte Bernadette du Banlay Kilisesi, Paul Virilio + Claude Parent, 1963-1966, Nevers.



Resim 51: Sainte Bernadette du Banlay Kilisesi, iç mekan görünümü.



Resim 52: Centre Culturel Charleville, Paul Virilio + Claude Parent, 1963-1969, Charleville.

Mimarlık ve plastik sanatlarla ilgili çalışmalarının yanında yirmiden fazla kitabında - kendisine atfedilen unvan çeşitliliğinin hakkını vererek- kuantum mekaniği, astrofizik, jeopolitika, ekonomi, teknoloji, felsefe, sosyoloji, sinema ve fotoğraf gibi burada hepsini anmadığımız çok sayıda konuyu ele alan Virilio'nun ilgi alanı parçalı bir görünüm sunmakla birlikte, her biri ayrı birikim gerektirecek nitelikte olan tüm bu başlıkları 1977'de yayımlanan ana çalışması 'Hız ve Politika: Dromoloji Üzerine Bir Deneme' (*Vitesse et Politique: Essai de Dromologie*)'de temellendirdiği hız kuramı çerçevesinde incelediği görülür.

Virilio'nun neredeyse tüm toplumsal olay ve olguları kapsayacak genişlikte bir kümeyi, hızla bağlantılı olarak açıkladığı kuramını kendi ürettiği bir sözcük olan *dromoloji*'den başlayarak ele alabiliriz. Eski Yunanca yol, yürüyüş, koşu, yarış anlamlarına gelen *dromos*'tan türetilmiş sözcük, Virilio ile birlikte hız bilimi olarak da anılmaktadır. Buna ek olarak, kitabın çevirmeni Meltem Cansever'in not düştüğü üzere *dromoman*, Fransa'da 1789 öncesi monarşi rejiminde asker kaçaklarına ve psikiyatride sürekli dolaşma manisine yakalanan kişiler için kullanılmakta; *dromokratik devrim* ise yol üzerindeki iktidarda devrim anlamına gelmektedir.⁸ Etimolojisi ve anlam dönüşümü bağlamında *dromoloji*, Virilio'nun hız kuramının sac ayağı olan yol/kent, savaş/militarizm ve devrim/siyaset üçlüsünün tümüne temas etmesi noktasında isabetli bir öneridir.

20. yüzyıl sosyal bilim çalışmalarında üzerine çok tartışılan ve sayısız yorum getirilen kent kavramı, modern dünyanın hız ve saat çizelgelerine göre örgütlenmesi ilkesinin ana mekanı olarak Virilio'nun kuramında da merkezde yer alır. Kent, her şeyden önce "içinden hızlı bir iletişim yolu geçen bir insan yerleşimi, sokak yalnızca bir yerleşim alanından geçen yoldur."⁹ En basit haliyle gündelik yaşantıda bu durum bizlere kentteki araçlar için konulmuş hız sınırlaması kuralları aracılığıyla, bir yerden bir yere gitme halinin kontrolü biçiminde karşımıza çıkarak devamlı hatırlatılmaktadır. Virilio bu kent tanımını daha 'politik' bir düzleme taşır:

⁸ Virilio, **a.g.e.**, s.10-11.

⁹ **A.e.**, s.11.

“Kent, taşıtların yer değiştirme hızı ile bakışın birleştiği bir menzil, bir yörünge belirten karayolu çizgisi üzerinde bir nokta, eski askeri tabya, doruğa giden yol, sınır ya da kıydan başka bir şey değildir; uzun zaman önce söylediğim gibi yalnızca içine yerleşilebilir dolaşım vardır.”¹⁰

Architecture Principe’de *circulation habitable* diye andığı “yerleşilebilir dolaşım”, hız, kent, savaş ve iktidar olgularının birbirine nüfuz ettiği, üzerinde denetim kurularak iktidarın sağlandığı döngü olarak önemlidir. Dolaşım denetlenmeli ve gözetlenmelidir; çünkü hıza göre düzenlenmiş modern kentte kapitalist iktidar, mal ve insan dolaşımının kontrolü üzerine kurulmuştur. Bu ilişki Virilio’nun Ortaçağ kalesinden başlayarak günümüze uzanan süreci okuma biçiminde açıklığa kavuşur:

“Virilio’ya göre derebeylik döneminde surlarla güçlendirilmiş kent, sabit ve genellikle saldırılmaz bir “savaş makinesi” idi; kentin bu görevine eşlik eden ikinci bir unsur da, kentli yığınların hareketlerinin hız (momentum) ve dolaşımını ayarlama çabasıydı. Virilio’nun ana sorusu da buradadır; “Güçlendirilmiş kent bütün bunlara rağmen, niçin ortadan yok oldu?” Üzerinde pek uzlaşmamış olmakla birlikte, Virilio’nun bu soruya yanıtı, giderek daha taşınabilir ve hızlandırılmış silahların geliştirilmesiyle ilgilidir. Bu yeni icatlar, güçlendirilmiş kenti ‘korumasız bırakmış’ ve kuşatma temelindeki savaşı bir *hareket* savaşına dönüştürmüştür. Buna ek olarak, bu icatlar, otoritelerin kentli vatandaşların akışını yönetme çabalarını baltalamış ve Virilio’nun, yığınların ‘ikamet etme amaçlı dolaşımı’ olarak adlandırdığı kavramın doğuşunu müjdelemiştir.”¹¹

Ortaçağ kalesinden modern kente geçişi; askeri, siyasi ve teknoloji göndermeleri olan bir benzetmeyle ‘hareketsiz büyük makine’den ‘makine devlete’ ve son olarak ‘makine dünyaya’ geçiş olarak özetleyen Virilio’ya göre, tüm ideolojiler tarafından kabul edilen bu makine dünyaya geçiş süreci zorlukla karşılaşmaksızın gerçekleşmektedir; çünkü hangi ideolojiye mensup olursa olsun totalitarizmin yükselişi kitlelerin dolaşımı üstündeki devlet nüfuzunun gelişimiyle tamamen bir tutulabilir.¹²

Virilio iktidar ve kent içindeki dolaşımın denetlenmesi ilişkisini Nazi hükümeti

¹⁰ A.e., s.12.

¹¹ Armitage, **Postmodernizmin Ötesi: Paul Virilio’nun Hipermodern Kültür Teorisi**, s.46.

¹² Virilio, **a.g.e.**, s.21.

dönemini örnek göstererek somutlaştırır; fabrikadan sokağa çıktığında bir makinenin teknik aracısı olmaktan sıyrılarak bizzat kendisi bir motor (hücum makinesi) yani hız üreticisi haline ulaşan kitlenin kontrolü, bedenleri evcilleştirilerek ve sokaktaki dolaşımı dönüştürülerek sağlanmak istenmiştir. Hitler, 170.000 Alman vatandaşını Volkswagen kullanmaya ikna ettiğinde aslında herkese “yolları vaat ederek sokağı boşaltmıştır” Nasyonal Sosyalist Araba Topluluğu aynı zamanda Alman ordusuna motorlu taşıt sağlamakta yardımcı olacak bir örgüt, savaşta kullanılmak üzere kendiliğinden hazırlanan bir hücum kuvvetidir.

“Binlercesi araba süren, mekaniğin, radyonun (motor dayanıklılığının ya da trafiğin) bilgisini öğrenmeye başlayan gençler gerçek idman kampındadırlar... ve sınama günü geldiğinde bu idman kolayca ve çok kısa bir süre içinde karmaşık savaş aygıtını kurma yatkınlığına dönüşebilir.”¹³

4.2. Fütürizm: Savaş Sanatı ve Hız

Virilio totaliter rejimlerin savaşı estetize ederek ve bedenlerini makineleştirerek kitlelere ulaştırdığını düşünür. Bu ilişkinin en radikal ifadesi sanatta Fütürizmde karşılık bulmuştur. Virilio'nun dikkat çektiği üzere Fütürizm, yalnızca hız ve savaşı yüceltmekle kalmamış, Batı uygarlığının üzerinde yükseldiği kültürel alanın bir simgesi olarak Semadirek Nikesi'nin karşısına yarış arabasını koyarak, bedeni makine karşısında ikincil duruma düşürmüştür. Fütürist yapıtların, özellikle akımın kurucusu Marinetti'nin yapıtlarının beyhude bir çabayla sayısız sanatsal ya da siyasal ölçüte göre değerlendirilmek istendiğini belirten Virilio, hiç şüpheye yer bırakmayacak şekilde Fütürizmin tek bir sanatla, savaş sanatı ve onun özü olan hızla ilişkili olduğunu vurgular.¹⁴

¹³ A.e., s.30-32.

¹⁴ Virilio, a.g.e., s.64.

Virilio'nun belirttiği gibi Fütürist manifestolarda savaş övgüsü çok açık bir ifade ve iştahla yapılmıştır: “Savaşı –dünyanın tek mikrop kırıncısını-, militarizmi, yurtseverliği, anarşistlerin yıkıcı hamlelerini, uğruna ölünecek güzel fikirleri ve kadının aşağılanması¹⁵ saygıyla anmak istiyoruz biz.”¹⁶

Bir başka savaş “güzellemesini” Marinetti, Etiyopya'daki sömürge savaşına ilişkin yazısında şöyle ifade eder:

“Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız... Bu bağlamda yaptığımız saptamalar, şunlardır: ...Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşlenen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır... Ey fütürizm şairleri, yazarları ve sanatçıları... bir savaş estetiğine ilişkin bu temel ilkeleri anımsayın; anımsayın ki, yeni bir şiir ve yeni plastik sanatlar uğruna harcadığımız çabalar yine sizin ışığınızla aydınlansın!”¹⁷

¹⁵ Fütürizmin anti-feminist tavrına cevaben kadın Fütürist sanatçılardan Fransız ressam ve şair Valentine de Saint-Point (1875-1953) “Fütürist Kadın Manifestosu”nu (1912) yayınlamıştır, ancak bu manifesto da; “İnsanlığı erkek ve kadın olarak ikiye bölmek saçmalaktır... İnsanlık yalnızca erillik ve kadınlıktan oluşmuştur...Erkekler gibi kadınlarda da eksik olan şey erilliktir.” gibi ifadelerle Marinetti'nin cinsiyetçi ve aşağılayıcı görüşlerine karşı gerçek bir eleştiri niteliğini taşımaktan uzaktır.

¹⁶ Filippo Tommaso Marinetti, Fütürizm Manifestosu, 1909, **Sanat Manifestoları ‘Avangard Sanat ve Diriliş’**, Derleyen: Ali Artun, İletişim Yayınları, 2010, İstanbul, s.103.

¹⁷ Walter Benjamin(Akt.), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2001, İstanbul, s.78.



Resim 53: Gino Severini, **Savaş Fikrinin Plastik Sentezi**, 1915, tuval üzerine yağlı boya, Municipal Gallery of Modern Art, Münih.



Resim 54: Gino Severini, **Zırhlı Tren**, 1915, tuval üzerine yağlı boya, Museum of Modern Art, New York.

Gino Severi'nin (1883-1966) "Savaş Fikrinin Plastik Sentezi" ve "Zırhlı Tren" resimleri, Virilio'nun 'savaş sanatı ve onun özü olan hızın sanatı' tanımındaki Fütürizmi yansıtır. I. Dünya Savaşı sırasında yapılan iki resim de Severi'nin 1956'da yayınladığı 'Kübizm ve Fütürizm Üzerine Açıklamalar' da ifade ettiği, Kübizmin nesneyi kavrayış önerisi ile Fütürizmin hareket ve dinamizm vurgusunun sentezi anlayışıyla yapılmıştır. 'Zırhlı Tren', silahlı askerlerin tren içindeki çatışma anının aynı yüzey üzerinde iç içe geçen renk alanları ve tekrar yoluyla gösterimiyle *savaşın hızını*; 'Savaş Fikrinin Plastik Sentezi' ise Kübizmin kolaj geleneğinin etkisiyle; gemi çapası, top kundağı, kırmızı, beyaz ve mavi madalyonlu Fransız savaş uçağının kanadı ve savaşın başlangıç tarihi ile *savaş sanatını* gösterir. Daha önce ele aldığımız Fütürist örneklerden farklı olarak, iki resimde de hızın gösteriminin, biçimsel olarak öncüllemeyip savaş aracılığıyla zihinsel olarak çağrıştırıldığını söyleyebiliriz.

Hızın gelecekte hayatı tamamen etkisi altına alabileceği yönündeki varsayımları ile distopik olmakla eleştirilen Virilio, kendi yaklaşımının da Fütürist olduğunu kabul eder ancak Fütürizmin olumlu bulduğu her noktanın kendisinde olumsuz bir karşılığa denk düştüğünü söyleyerek İtalyan Fütürizmi ile arasına kesin bir çizgi çeker. Fütürist resim ve edebiyatta var olan tüm faşist unsurları reddeder ve bu antifaşist görüşünü daha geniş bir yargıya vardırır; onun için teknolojiye optimist yaklaşan herkes faşizmle müttefik olmaya çok yakındır.¹⁸

Virilio 20. yüzyıl sanatının iki dünya savaşı, nükleer silahlar ve soykırım gibi felaketlerle terörist ve terörize edildiğini düşünür.¹⁹ Etkisini savaşa benzettiği teknoloji 20. yüzyılda sanatın kazaya uğramasına sebep olmuştur. Sanatta kullanılan elektronik motor -fotoğraf makinesinin, video kameranın, bilgisayarın ve internetin arama motoru- sebebiyle plastik sanatlar geri döndürülemez kayıplar vermiş ve sanat kazaya uğramıştır. Sanatın motorize olmasının ötesinde esas kayıp sanatın motora boyun eğmesi nedeniyle gerçekleşmiştir. Virilio'nun burada bahsettiği motor hakimiyeti 1930-40'larda toplumun savaş ve teknolojileri aracılığıyla mobilize olma durumu değildir (Fütürizm buna denk düşer); bugün söz konusu olan fotoğraf, sinema, elektronik, bilgisayar, yapay imgeler ve sanal gerçekliğin tüm imge dünyasını baskılamasıdır. Kazanın en büyük nedeni dijital teknolojilerin, plastik sanatların statik doğasına üstün gelmiş olmasıdır. Virilio plastik sanatların statik doğasını şöyle açıklar; "Hareketin gerçekleşebilmesi için durağanlık gereklidir, bir tekerlek hızla dönerken merkezde tüm bağlantıyı sağlayan hareketsiz, sabit bir nokta vardır. Görüntü dijital olmadan önce plastik sanatlarda da sabit bir nokta vardı, bugün eksik olan bu dengedir."²⁰ Dijital teknoloji kesintisiz bir dönüşümün parçası olarak, yaşadığımız zamanda algımızı sürekli değiştiren bir filtredir. Görme makinesi yalnızca 'Monet'nin gözünün' yerini almaz, yalnızca görsel ve işitsel duyular değil tüm duyular piksel piksel, byte byte yeniden yapılandırılmaktadır.

¹⁸ Armitage, **Virilio Live**, s.159.

¹⁹ Sylvère Lotringer, Paul Virilio, **The Accident of Art**, Çev. Michael Taormina, New York: Semiotext(e), 2005, s.14.

²⁰ **A.e.**, s.59.

4.3. Sanat(ın) Kazası ve Hızlandırılmış Hakikat

Virilio tarih boyunca sanatların düşüşe ve yükselişe geçtiği dönemlerin yaşandığını hatırlatarak sanatın uğradığı kazanın süresiz bir mahkumiyet olmadığını belirtir. Aslında Virilio ‘kaza’ya olumlu bir anlam yükler; kaza başka bir yolla fark edilemeyecek sonuçları ortaya çıkarması bakımından ‘dünyevi bir mucize’dir.²¹ Bu noktada Virilio’nun sanatçıdan beklentisi, tamamen teknolojinin yönlendirdiği bir “izleyici” konumundan sıyrılıp teknolojiyi deforme eden, dönüştüren yapıtlar ve yöntemler üretmesidir. Virilio “Sanat Kazası” kitabında bu önerisini şöyle ifade eder:

"Görsel sanatçılar şayet yazılıma nüfuz etmeyi başarabilirse, endişe duymam. Şayet yazılım hâlâ büyük şirketlere bağlı programcıların ürünüyse, buna karşıyım. Aynı şeyi mimarlara da söylüyorum: kendi yazılımınızı tasarlamadığımız sürece, sizler de kaybedenler kulübündensiniz. Mimarlardan beklentim nedir? Bilbao Operası’nı²² tasarlamak için, Mirage 2000 yazılımını kullanan Frank O. Gehry örneğinin izinden gitmemeleri. Eğer günümüzün mimarları, Paolo Uccello ya da Piero della Francesca gibi yeni teknolojilere denk bir biçimde kendilerini kanıtlamak istiyorlarsa, yazılımı kendileri yapmaları, makinenin içine geri dönmeleri gerekir. Oysaki günümüzde ekipmana satılmış durumdadır ve onunla çalışıyorlar. Benim kabullenemediğim şey bu. Bu benim makineleri yok etmeye hevesli bir tür Luddite (makine-kırıcı) olduğum anlamına gelmez kesinlikle. Ben her zaman şunu söylemişimdir: Makineye nüfuz et, onu içerden patlat, kendine mal etmek için sistemi parçala. Dönüp dolaşip kendine mal etme fenomenine geldik.”²³

Virilio, 20. yüzyılda hız ve politika ilişkisi ile tanımlanabilen olay örgüsünün 21. yüzyılda ancak hız ve tekno-kültür ilişkisi ile anlaşılabileceğini düşünür. Gerçekten de 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar gelişen ulaşım teknolojileriyle ilişkili olarak görünür olan hız kavramı bugünü tanımlamaya yetmemekte, günün teknolojisi karşısında ulaşım bağlantılı bir hız algısı ilkel kalmaktadır. Bugün söz konusu olan, Virilio’nun 1998’de yayınladığı

²¹ Armitage, *Virilio Live*, s.63.

²² Metnin Fransızca aslından İngilizceye çevirisinde “Bilbao Operası” olarak geçen bu yapı herhalde “Bilbao Gugenheim Müzesi” olmalıdır.

²³ Lotringer, *Virilio, a.g.e.*, s.74.

kitabının adındaki gibi “Enformasyon Bombası”²⁴ ya da telekomünikasyon teknolojilerinin hızıdır. Virilio’nun sözleriyle ifade edersek:

“Buharlı, patlamalı veya elektrikli motor gibi motorların enerjiye bağlı olarak hızlandırıldıkları çağdan sonra motorların enformasyona bağlı olarak hızlandırıldıkları çağa gelmiş bulunuyoruz: bilgisayar ve yazılımın ‘mantıksal tündengelim’ motoru, sanal mekanın ‘gerçeklik’ motoru, İnternetin ‘arama motoru’. Bu arama motorundaki hesaplama hızı, otomobil motorunun turbo kompresörünün hızının, süpersonik uçağın türbinlerinin hızının yerini almıştır... Yeni telematik iletim araçlarının mutlak hızı eski ulaşım araçlarının göreceli hızına üstünlük sağlamıştır. Araçların yerel hızlanması artık yerini küreselleşme yolunda ilerleyen enformasyonun vektörlerinin küresel hızlanmasına bırakmaktadır.”²⁵

Bu bağlamda imgeyi ya da Virilio’nun imgenin yerini aldığını düşündüğü optiği ve sanatı, dahası çağı anlayabilmek için yeni bir zaman-mekan tanımlamasının yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Virilio, geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsüyle kavranan modern zaman algısının mevcut dünyasal ‘hakikati’ karşılamaya yetmediğini belirtir. Çünkü yeni küresel enformasyon döneminde ‘hızlandırılmış bir zaman’ ve ‘sıkıştırılmış bir mekan’da yaşanmaktadır.²⁶

Virilio, hız-mekan (*speed-space*) olarak tanımlayabileceğimiz bir mekan kavramına geçtiğimizi söyler; içinde yaşadığımız mekan hız-mekandır. Eski imge ve eski gerçeklik, insanın o an bizzat bulunduğu bir mekan-zaman gerçekliği içinde var olabiliyordu; eğer özne bizzat o mekanda yoksa bu fiziksel olarak gerçekten orada olmadığı anlamına geliyordu. Bugün ise elektronik iletim ve ileri teknoloji makinelerinin sayesinde, insan kendi fiziksel varlığı ile değil programlama aracılığıyla mekan içerisinde varlığını sağlayabilmektedir. Bir bilgisayarı ya da video-kayıt cihazını, bizim yokluğumuzda televizyon yayını ertesi gün izleyebilmek üzere kaydetmesi için programlayabiliyoruz.²⁷

Sanat da aynı zaman ve mekan kaymasını yaşamaktadır. Virilio sanatsal üretimlerin yalnızca bir sinyalin gönderilmesi ve alınmasıyla aynı anda, her yerde ve hiçbir

²⁴ Paul Virilio, **Enformasyon Bombası**, Çev. Kaya Şahin, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

²⁵ Virilio, **a.g.e.**, s.116.

²⁶ **A.e.**, s.112-113.

²⁷ John Armitage, **Virilio Live**, s.70.

yerde olabileceğine dikkat çeker. Mağara resimleri, piramitler, kaleler, müzeler, galeriler, deniz aşırı seyahat eden sergiler, fotoğrafik röprodüksiyonlar, CD teknolojisi.. tüm bu serüvende Virilio sanat yapıtının, hala somut, maddi bir varlığı olduğunu söyler; Dük de Berry'nin “Saatler Kitabı”nı feodal bir lord alıp götürmek istediğinde yapıtın yeri değişmiş olur ancak yine de bir kitabın içindedir. Bugün maruz kaldığımız yersiz/yurtsuzlaştırma tamamen her yerde yani hiçbir yerde olma halini aynı anda mümkün kılabilmektedir. Günümüz sanatı, sanatçı ve izleyici arasında interaktif teknikler sayesinde yeni bir boyuta; sinyal hızında gerçekleşen bir alış-verişe dönüşmüştür.²⁸ Daha genel bir ifadeyle Virilio, nesnenin maddi ve geometrik hacminin yerine enformasyonun maddi-olmayan, elektronik hacmi geçtiğini söyler.²⁹

Teknolojinin etkisiyle sanat yapıtının zaman-mekan gerçekliğinin sarsıldığını düşünen Virilio sanallık aracılığıyla *yersiz/yurtsuzlaştırılan* sanatın, tamamen dijital olmadan önce var olan son büyük kalesinin yeryüzüyle kurduğu organik ilişki sebebiyle, Arazi Sanatı (*land art*) olduğunu düşünür.³⁰ Ancak bazı sanatçıların yapıtlarını web kameralarıyla donatarak canlı yayınlara internet üzerinden paylaşma fikirleri, “ayağı toprağa değen” Arazi Sanatının bile sanallaşma ihtimalini sorgular.

Sergileme alanı olarak arazinin kullanımında “iş”in tamamlanması, sanatçının müdahale ettiği arazi ile izleyicinin canlı olarak bu müdahaleye katılımı etkileşiminde gerçekleşir. Dijital olarak üretilen “iş” ile mekânsal dönüştürme odaklı “iş”ler arasındaki en önemli faktör, izleyicinin görmekten deneyimlemeye geçme halidir. Virilio'nun nitelediği gerçekliğin sarsılması sorunsalı da tam burada önem kazanır.

²⁸ A.e., s.129.

²⁹ Virilio, a.g.e., s.114.

³⁰ Armitage, **Virilio Live**, s.129.

Virilio Hız ve Politika’da ele aldığı kentin, telekomünikasyon hakimiyetindeki yeni dönemde, askeriye hizmet etmesi için geliştirilen ancak yakın geçmişte sivilleştirilen internet aracılığıyla üzerinde siberetik kontrolün sağlandığı sanal kente dönüştürüldüğünü belirtir: büyük ışıklı cisimlerin, meteorolojik veya askeri gözlem uydularının artışı, haberleşme uydularının ardı arkası gelmeksizin yörüngeye yerleştirilmesi, metropollerdeki kameralı gözetimin yaygınlaşması, internette canlı yayın kameralarının kullanımının yükselmesi.. tüm bunlar: “ ‘yapay ufuk’ sunan ekran veya monitörün, mekanın doğrudan perspektifi üzerinde kurduğu yeni egemenliğini sergilemektedir.”³¹ Virilio, internet üzerinden ulaşılabilen canlı yayın kameraları ile San Francisco’dan Kudüs’ün Ağlama Duvarı’na kadar dünyanın bir ucundan bir ucuna gerçek zamanın görüntüsüne ulaşılabilir olmasına dikkat çeker.³² Tüm bu sistem bir tür güvenlik aldatmacasıyla yayılmaya devam etmektedir.

Virilio’nun hız ve politika ile kent içindeki dolaşımın kontrolü aracılığıyla sağlanan iktidardan, enformasyonun hızı ve tekno-gözetim sistemine varan teorisini güncel bir örnekle ilişkilendirerek yeni baştan düşünelim:

İspanya da yürürlüğe girerek gösteri ve yürüyüş hakkına engel olan yeni güvenlik paketini (Vatandaş Güvenliği Yasası) protesto etmek isteyen ‘Hologramas para la Libertad’ (*Özgürlük için Hologram*) adlı grup (Virilio: “sistem iktidarın mevcudiyetini esas gücüne sokaklarda ulaşan kitlenin dolaşımını kontrol ve gözetim altında tutarak sağlayabilir.”), İspanya halkına hologramlı bir eylem yapmak üzere kurdukları internet sitesine³³ görüntülerini ve sesli mesajlarını yükleme çağrısında bulundu. Bu çağrıya cevap verenler³⁴ -tekil bireyler- günümüzde hemen her boyutta ve formatta bulunabilen dijital kameralarla görüntülerini kaydedip sinyaller aracılığıyla saniyeler içinde zaman ve mekan “engelini” aşarak buldukları herhangi bir yerden belirtilen internet sitesine yüklediler. Saniyelik sinyallerle bir havuzda toplanan ve bir araya getirilen her yaşta insanın görüntüsü ve sesli mesajlarından oluşturulan kitle 10 Nisan 2015 tarihinde toplu bir yürüyüş gerçekleştirdi ve ilk hologramlı eylem olarak

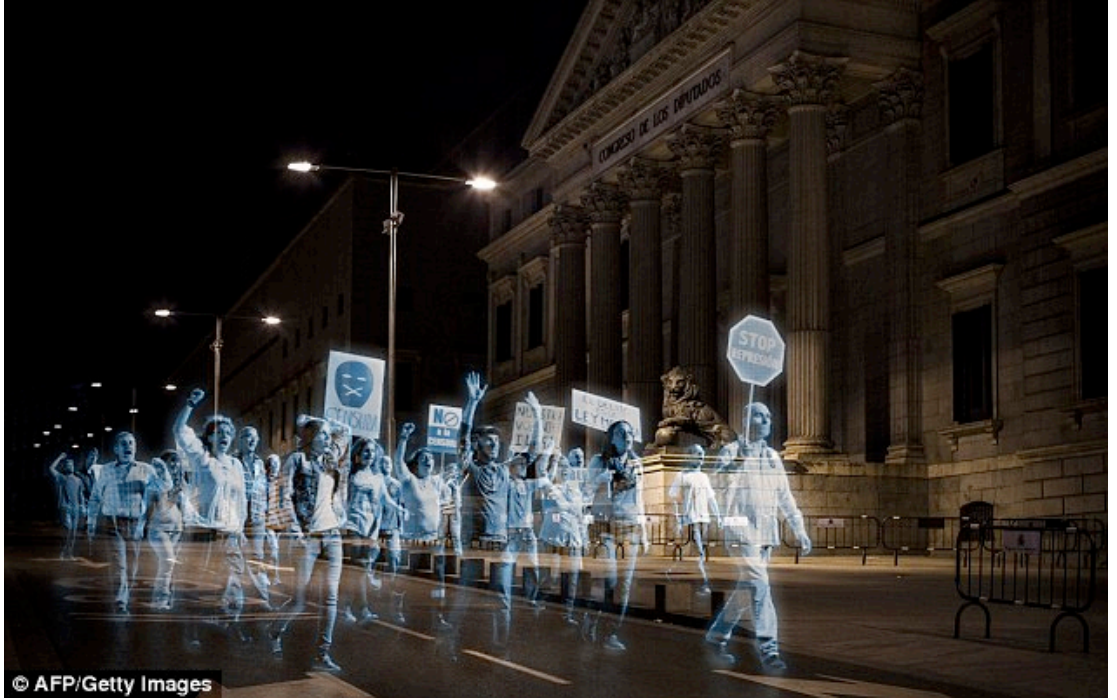
³¹ Virilio, **a.g.e.**, s.18.

³² **A.e.**, s.20.

³³ <http://www.hologramasporlalibertad.org/>

³⁴ Kısa sürede iki binin üzerinde görüntünün yüklendiği belirtiliyor.

tarihe geçti. Eylem gerçekleşti ancak topluluk gerçekte orada değildi. Sanal bir topluluğun gerçekleştirdiği bu eylem tüm dünyaya internet teknolojisi aracılığıyla eş zamanlı duyuruldu (*hızlandırılmış hakikat*). Virilio'nun "salt teknolojinin yönlendirdiği bir 'izleyici' konumundan sıyrılıp teknolojiyi deforme eden, dönüştüren yapıtlar ve yöntemler üreten" olarak tarif ettiği bugünün 'gerçek' sanatçısı tanımını düşündüğümüzde İspanya'daki hologram eylemini bir performans olarak okumak dijital araçların ağırlıkla kullanıldığı günümüz sanatı ve teknoloji ilişkisini düşünürken yeni soruların sorulmasını sağlayabilir.



Resim 55: Hologramas para la Libertad, Madrid, 10.04.2015.



Resim 56: Hologramas para la Libertad, Madrid, 10.04.2015.

Ekonomik olarak giderek herkesin ulaşabileceği teknolojik bir ürün haline gelen 3D yazıcılarla arabaların, yarı otomatik silahların, uzayda kurulacak gözlem birimlerinin ve biyolojik organların üretilebildiği bir zamanda sanat yapıtını yorumlamak, geçmiş kuramların tarihsel birikimiyle birlikte yeni perspektiflere açık olmayı gerektirir. Bugün 3D yazıcıya sahip biri evinde uygun yazılımla dakikalar içerisinde Michelangelo'nun Davut'unun küçük bir kopyasına –üstelik çeşitli malzeme seçenekleri ile- sahip olabilir. Çok yakın ve hızla geçecek bir zaman diliminde metin içerisinde adı geçen yüksek-teknolojik cihazların bile eskiyebileceği bir kuşatılmışlıkta, Virilio'nun deyimiyile güncel imgeyi / hız imgeyi yorumlarken, sanat tarihçisi sınırları belirsiz olan teknolojik ve dijital gerçekliği göz önünde bulundurmak durumundadır, aksi halde “kaza” yapabilir.

SONUÇ

Bu çalışmada, fiziksel bir kavramdan, uzun bir tarihsel döneme yayılan modernite süreçleri ile beraber toplumsal bir olguya dönüşen hızın, sanattaki gösterimi incelenmiştir.

İlk bölümde ele alınan hızın fizik bilimsel anlamı, kavramın zaman ve uzam ile olan ilişkisini; etimolojik kökeni ise ilerlemeyle olan bağımları açıklar. Kökenlerini Aydınlanma'nın akli ve bilimi yücelten felsefesinden alan modernitenin teknolojik ilerleme ve dinamizm övgüsü, en yoğun karşılığını Endüstri Devrimi'nde bulmuştur. Bu süreçten itibaren hız geri dönülmez bir şekilde, modern yaşamın kurumsal örgütlenmesini ve kültürel yaşamını belirleyen ana unsurlardan biri haline gelmiştir. 19. yüzyıldan günümüze hayatın akışını dönüştüren ve yön veren hız fikrinin modernite öncesi toplum ve modernizm öncesi resim için ne ifade edebileceği sorusuyla ele aldığımız ikinci bölümdeki örneklerde; hızın doğrudan bir gösterim teması olarak ele alınmadığı görülmüştür. Gündelik hayatın içinde var olmayan hız olgusu, resmin de açıkça konusu olmamıştır. Ancak, Erken Rönesans resminde gelişmeye başlayan natüralist betimleme anlayışıyla zaman ve mekan kavramlarının resimde dikkate alınması, hareketin temsilini fiziksel olarak olanaklı kılmıştır. Örneklerdeki bazı betimlemeler ve resimsel oyunlar, hızın bir gösterim ögesi olmaktan çok dinamik bir hareket halinin iki boyutlu düzlemde "canlandırma" fikrinin sanatçıların dikkatini çektiğini düşündürür. Bununla birlikte Gerini ve Bosch'un resimlerindeki hareket ve hız çağrışımları, geleneksel ve modern olanı çok genel bir biçimde karşılaştırmanın ne kadar yanıltıcı olabileceğini göstermiştir. Bu bağlamda bir deneme niteliğinde olan ikinci bölümdeki resimler farklı yorumlamalara açıktır.

Umberto Eco zamanlar üzerine yapılan bir söyleşide, 19. yüzyılla birlikte teknolojiye dayalı bir toplumun ortaya çıktığının sezinlenmeye başladığını söylemiştir.¹ Eco'nun sezinlenmekle tarif ettiği teknoloji toplumunun "ön görünümü" ikinci bölümde ele aldığımız Turner ve Menzel'in resimlerinde karşımıza

¹ Jean-Claude, Carrière, Jean Delumeau, **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, Çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.235.

çıkar. Turner'ın "Yağmur Buhar ve Hız: Büyük Batı Demiryolu" resmi yeni bir çağa geçen toplumun "ruh halini" ve hızı resimde/iki boyutlu düzlemde göstermeyi amaçlamasıyla, sanat tarihinde modernite bağlamında hız gösteriminin ilk örneğidir. Turner'ın ardından aynı tema sanatla toplumsal olanın tarihinin paralelliğinin bir yansıması olarak İngiltere'nin ardından hızla endüstrileşen bir ülkenin temsilcisi olan Alman ressam Menzel'in "Berlin-Potsdam Demiryolu" resminde ele alınmıştır. İki resimde de hız, Endüstri Devrimi'nin hızın deneyimlenmesini olanaklı kılan üretimi buharlı lokomotif betimiyle görselleştirilmek istenmiştir. Romantizmin temsilcisi Turner'da bu gösterim makine-doğa karşıtlığını imlerken; Menzel, Realizm yönelimiyle genişlemekte olan kent ve demiryolu ağının betimini öncüllemiştir.

19. yüzyılın teknolojik atılımı içerisinde fotoğrafın icadı 20. yüzyıl sanatının gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Marey ve Muybridge'in kronofotograf çalışmalarıyla kaydettikleri, dinamik bir hareketin zamanın anları içerisinde gerçekleşen evrelerinin görüntüleri, hızın resimdeki betimi için bir model oluşturmuştur. Bu teknik 20. yüzyılda görsel sanatları dönüştürecek olan sinemanın teknik gelişimin ön aşamasıdır. Bilimsel alanda, fizik ve geometrinin Görelilik Teorisi ile Öklidyen Olmayan Geometri ilkeleri, mevcut zaman ve mekan algısını sarsmış, dördüncü boyut olarak zaman, sanat yapıtının ilgi alanına girmiştir. Fütürizm, Kübizmin eşzamanlılık kavramıyla nesnenin hacim bütünlüğünü parçalara ayırarak yeniden düzenleme fikri ile dördüncü boyut olan zamanın gösterimini bir araya getirerek hızı betimlemeyi amaçlamıştır. Fütürist resimler ve heykeller, kentin hızını, bir futbolcunun ya da köpeğin dinamizmini, otomobilin hızı ya da "savaşın plastik fikri"ni konu edinmiştir. Ancak Fütürist üretimlerin biçimsel ifadesi bir dinamizmden çok durağanlaşan kütlelerle sonuçlanmıştır.

Modernist süreçten sonra iki boyutlu düzlemde yapılan çalışmalar açısından Jackson Pollock (1912-1956) üretimi tezin kapsamına alınmamakla birlikte anılmalıdır. Pollock'un resim üretimi özellikle yapım tekniği açısından ilgi çekicidir; hızın vurgusunu yatay düzlemde resmi üretirken oluşturur. Sanatçı resim düzleminde elinde tuttuğu boya kutusu veya fırçadan boyayı akıtırken, elinin hızı derecesinde çizgi/leke kalınlaşır ya da incilir. Bu anlamda dikey düzlemde sergilediği resimler izleyicide Pollock'un hareketinin kavranmasını ve her bir boya lekesindeki hızı algılamayı kolaylaştırır. Pollock, resmini rastlantısalmişçasına üretirken ilk planda

lekelerin hızını vermeyi başarmıştır. Tezin içeriği modernist süreci kapsadığından bu örnek alınmamış fakat modernizm sonrası gelinen noktayı kavramak açısından bu bölümde yer verilme gereği düşünülmüştür.

Postmodern düşüncelerin doğduğu bir entelektüel dünyanın temsilcisi olarak Paul Virilio hızı merkeze alarak dromoloji kuramını önermiştir. Virilio, “Hız ve Politika” başlığını taşıyan ana çalışmasında ele aldığı kuramında, tüm toplumsal olay ve yapıların hıza göre düzenlendiğini ifade eder. Kapitalist iktidar temellerini, hıza göre düzenlenmiş kent içinde, malların ve kitlelerin dolaşımı üzerinde kurduğu denetim ile sağlamaktadır. Virilio, günümüzde bu iktidarın kentler üzerinde tele-gözetim sistemiyle kurulduğunu belirtir. Teknik araçlarla tele-gözetim altında tutulan yaşam pratikleri gibi sanat üretimi de dijital ve sanal olanın hakimiyeti altına girme tehlikesiyle karşı karşıyadır. 20. yüzyıl sanatının elektronik motorların kullanımına boyun eğdiği için kaza yaptığını söyleyen Virilio; günümüzde gerçek sanatçının teknolojiyi deforme edip dönüştürerek kullanması gerektiğini önermektedir. Sanat tarihinin dışından bir düşünür olarak Virilio’nun sanat okuması ve önerileri değerlidir. Sanat 20. yüzyıldan beri disiplinlerarası çalışmanın popüler konularından biridir, bu bağlamda alan dışından gelen teorilerin göz önünde bulundurulması sanat yapıtlarının yorumunda ve çağın okunmasında, kendi tarihsel geleneği ile eklemlendiğinde sanat tarihini zenginleştirecektir.

Bu çalışmanın varsaydığı üzere hızın sanatta gösterimi 19. yüzyılın sonları ile iki dünya savaşı arası dönemde, makineleşmenin zirveye yükseldiği süreçte yoğunluk kazanmıştır. Bu tarihsel dönem, hızın modernite ile olan ilişkisini bir kez daha ortaya koyar. Uzam ve zamanı, öncesiyle kıyas götürmeyecek ölçüde hızla kat etme olanağı ve fiziksel olarak “hissedilebilir” bir deneyim olmasıyla hız, günümüzde de toplumsal yaşamın örgütlenmesini belirleyen ana unsurlardandır. 20. yüzyılda makineler ve ulaşım araçlarıyla görünür olan hız olgusu, bugün sinyaller ve dalgalar aracılığıyla “görünmez” ancak çok daha etkili bir kuvvetle deneyimlenmektedir. Güncel sanatta hızın betimlenmesini, iki ya da üç boyutlu üretimlerde aramak oldukça ilkel kalacaktır. Hız, sanat yapıtının üretiminde, tüketilmesinde ve alımlanmasında dipten giden güçlü bir akım şeklinde etkisini gösterir. Gündelik yaşamdaki en basit tercihlerimizde bile en “hızlı” olana “fark etmeden” yönelişimiz hızın kuşatıcılığını düşündürür. Tezin giriş bölümünde

alıntıladığımız; hızı, insan bedenini ele geçiren bir tür esrime olarak tanımlayarak insanın makineyle olan ilişkisini sorgulamaya yönelten Kundera'nın tümcelerine, bu kez, tersinden soruya dönüştürülmüş haliyle yer vererek bitirebiliriz:

“Yavaşlığın keyfi neden yitip gitti böyle? Ah nerede şimdi geçmişin aylakları? Halk türkülerinin tembel kahramanları neredeler, bir değirmenden ötekine sürüklenip duran, açık havada yıldız palasta uyku çeken şu serseri tayfası nerede şimdi? Kır yollarıyla, çayırlarıyla, harman yerleriyle, doğa güzellikleriyle nereye gittiler?”²

² Milan Kundera, **Yavaşlık**, Çev. Özdemir İnce, İstanbul, Can Yayınları, 2013, s.10.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008.
- Apollonio, Umbro: **Futurist Manifestos**, Taschenbuch, 2009.
- Armitage, John: “Postmodernizmin Ötesi: Paul Virilio’nun Hipermodern Kültür Teorisi”, Çev. Melike Demirbağ, **Mizan**, İstanbul, Sayı:8, Şubat-Aralık 2001, s.45-56.
- Armitage, John (ed.): **Virilio Live: Selected Interviews**, Londra, Sage Publications, 2001.
(Çevrimiçi)
http://aestech.wikischolars.columbia.edu/file/view/Virilio--Live-Selected_Interviews.pdf
10.06.2015
- Artun, Ali: **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Avundukoğlu, M.A., Turhan, Ş.: **Fizik Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2007.

- Bajac, Quentin: **Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Barthes, Roland: **Çağdaş Söylenceler**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Batur, Enis (ed.): **Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, İstanbul, Alkım Yayınları, 2009.
- Bauman, Zygmunt: **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Benhabib, Seyla: “Rasyonality and Social Action: Critical Reflections on Max Weber’s Methodological Writings”, **The Philosophical Forum**, cilt 12, no:4, s.356-375.
- Benjamin, Walter: “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Berger, John: “Dünyanın Büyük Yenilgisine Karşı”, **Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:24, 2000, s.235-239.

- Bergson, Henri: “Zaman ve Özgür İstenç”, Çev. Alp Tümertekin, **Cogito: Zaman: 12’ye 1 Var**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı:11, 1997, s.7-15.
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Bohm, David: **Özel Görelilik Kuramı**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2013.
- Bottomore, Tom, Nisbet, R.: **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi-1**, Çev. Mete Tunçay-Aydın Uğur, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2006.
- Braun, Marta: **Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)**, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Braun, Marta, Brookman P.: **“Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change”**, Steidl, 2010.
- Busch, Werner: **Adolph Menzel: Leben und Werk**, Münih, Verlag C. H. Beck Ohg, 2004.

- Carri re, Jean-C., Delumeau, J.: **Zamanların Sonu  st ne Söyleşiler**,  ev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Calinescu, Matei: **Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Bloomington**, Indiana University Press, 1977.
- Claudon, Francis: **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**,  ev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006.
- Conrads, Ulrich (Der.): **20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar**,  ev: Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.
- Çiğdem, Ahmet: **Aydınlanma Düşüncesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Bir İmkan Olarak Modernite**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Dalrypmple Henderson, Linda: “The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion”, **Leonardo**, Vol.17, No.3, 1987, s.205-210.

- Deleuze, Gilles: **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2014.
- Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001.
- Engels, Friedrich: **İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu**, Çev. Yurdakul Fincancı, Ankara, Sol Yayınları, 1997.
- Ergüven, Mehmet : “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, **Cogito: Zaman: 12’ye 1 Var**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı:11,1997, s.230-236.
- “Marcel Duchamp”, **Sanat Dünyamız**, Bahar, sayı:75, 2000, s.121-126.
- Erol, Seda: **“Heykelde ‘Boşluk’ Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof.Dr. Uşun Tükel, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, 2011.
- Freely, John: **Galileo’dan Önce: Ortaçağ Avrupa’sında Modern Bilimin Doğuşu**, Çev. Muhtesim Güvenç, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.

- Gage, John: **Turner: Rain, Steam and Speed**, Londra, Allen Lane The Penguin Press, 1972.
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Göktan, M.Çağatay: “Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi”, **ulakbilge**, 2015, Cilt.3, Sayı 5, s.15-30.
- Göral, Özgür Sevgi: “Patlamaya Hazır Bir ‘Şimdi’: Putları Yıkıyoruz”, **Toplum ve Bilim**, Güz 2002, sayı:94, s.189-210.
- Haftmann, Werner: Müzik ve Çağdaş Resim, Çev. Mehmet Ergüven, **rh+sanat**, sayı 6, s.24-29.
- Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Hobsbawm, Eric: **Devrim Çağı:1789-1848**, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

Kısa 20. Yüzyıl: Aşırılıklar Çağı 1914–1991,
Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Everest Yayınları,
2007.

Sermaye Çağı 1848-1875, Çev. Bahadır Sina
Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

Huxley, Aldous: “Wanted, a new Pleasure”, **Complete Essays**,
vol.3 1930-1935, s. 263-64.

Kundera, Milan: **Yavaşlık**, Çev. Özdemir İnce, İstanbul, Can
Yayınları, 2013.

İncil: Çağdaş Türkçe Çevirisi, Kitabı Mukaddes
Şirketi, İstanbul, 2010.

Kern, Stephen: **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, Çev.
Ali Selman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Lotringer, Sylvère, Virilio, Paul: **The Accident of Art**, Çev. Michael Taormina,
New York, Semiotext(e), 2005.

Lynton, Norbert: **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan,
Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.

Maleviç, Kasimir:

Süprematist Manifesto Unovis, **20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar**, Der.Ulrich Conrads, Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991, s.73-74.

Marey, Étienne-Jules:

La Méthode Graphique dans les Sciences Expérimentales et Principalement en Physiologie et en Médecine, Paris, G. Masson, 1878.

(Çevrimiçi)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f>

10.02.2015

Malloy, Vanja:

“Non-Euclidean Space, Movement and Astronomy in Modern Art: Alexander Calder’s Mobiles and Ben Nicholson’s Reliefs”, **EDP Sciences**, 2013

(Çevrimiçi)

http://www.epjconferences.org/articles/epjconf/pdf/2013/19/epjconf_tm2012_04004.pdf

12.11.2014

Morton, Marsha:

“Menzel at the Frick”, **The Burlington Magazine**, New York, Vol.132, No.1052, Kasım 1990, s.814-815.

(Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/884570>

24.12.2014

- Nasuhoglu, Rauf v.d.: **Fizik Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Ovidius: **Dönüşümler**, Çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Payel Yayınevi, 1994.
- Paz, Octavia: “Marc Duchamp Yada Yalınlığın Şatosu”, Çev. Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, Bahar 2000, s.139-149.
- Puchner, Martin: **Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri**, Çev. Çağrı B. Kasap, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2012.
- Reader, John: **Şehirler**, Çev. Fatine Bahar Karlıdağ, Çev. Fatine Bahar Karlıdağ, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Rewald, Sabine: “Adolph Menzel 1815-1905 Between Romanticism and Impressionism”, **Master Drawings**, Vol.36, No.4 (Kış 1998), s.430-32. (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/1554424> 24.12.2014
- Ronan, Colin A.: **Bilim Tarihi: Dünya Kültürlerinde Bilimin Tarihi ve Gelişmesi**, Ankara, Tübitak, 2005.

- Ruppert, Wolfgang (ed.): **Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.
- Simmel, George “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, **Cogito: Kent ve Kültürü**, Yaz 1996, sayı.8, s.81-89.
- Toprakkaya, Arslan: “Heidegger`in Bergson Zaman Öğretisi`ne Getirdiği Tenkitler”, **Hukuk, Ekonomi ve Siyasal Bilimler Aylık İnternet Dergisi**, Ocak 2014, sayı.23.
<http://www.eakademi.org/incele.asp?konu=Heidegger%60in%20Bergson%20Zaman%20Öğretisi%60ne%20Getirdiği%20Tenkitler&kimlik=1073028801&url=makaleler/atoprakkaya-1.htm>
(Çevrimiçi) 10.12.2014
- Tükel, Uşun: “Marcel Duchamp”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1., İstanbul, YEM Yayınları, 1997, s. 481-482.
- Virilio, Paul: **Enformasyon Bombası**, Çev. Kaya Şahin, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Hız ve Politika: Dromoloji Üzerine Bir Deneme, Çev. Meltem Cansever, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

With, Christopher B:

“Adolph von Menzel and the German Revolution of 1848”, **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, Berlin, 1979, s.195-214.

(Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/1481975>
24.12.2014

Yılmaz, Evren:

“Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme”,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman:
Prof.Dr. Ayla Ödekan, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
İstanbul, 2009.