

RESİMDE KENT VE İMGE
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Arzu AYDIN DEVECİ

Eskişehir 2001

RESİMDE KENT VE İMGE

Arzu AYDIN DEVECİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Gülbin KOÇAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2001

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Tanımlar	4
2. YÖNTEM	5
2.1. Araştırma Modeli	5
2.2. Evren ve Örneklem	5
2.3. Veriler ve Toplanması	6
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	6
2.5. Süre ve Olanaklar	7
3. BULGULAR VE YORUM	8
3.1. İmge	8
3.1.1. Kavramsal Çerçeve	8
3.1.2. İmge ve Toplum	9
3.1.3. İmgede Başkalaşım	11

3.1.4. İmge ve Dil	14
3.2. Kent	19
3.2.1. Sosyolojinin Konusu Olarak Kent	19
3.2.1.1. Kent Çalışmalarındaki İlk Sosyologlar ve Pozitivist Kent Yorumları	20
3.2.1.2. Henri Pirenne Ve Ortaçağ Kentleri	22
3.2.1.3. Max Weber	23
3.2.2. Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Tarihi Süreç İçinde Kent	25
3.2.2.1. Uygarlık Tarihinde Dönüşüm: İlk Kentlerin Kurulması	25
3.2.2.2. Antik kentler	28
3.2.2.3. Ortaçağ Kentleri	31
3.2.2.4. Rönesans ve Barok Dönemde Kentler	33
3.2.2.5. Modern Kentler	35
3.3. Kent İmgesi	39
3.3.1. Ekspresyonist Kent İmgesi	43
3.3.2. Fütürist Kent İmgesi	46
3.3.3. Modernizm ve Kent İmgesi	49
3.3.4. Postmodernist Kent İmgesi	55
3.4. Vedüt Resmi	58
3.5. Resimde Kentin İmgesi	79
3.5.1. Kent Silueti	79
3.5.2. Kent Simgesi	84
3.5.3. Kentin Yaşayan Yanı	93
3.5.4. Kentin Varoşları	106
3.5.5. Kent Sokakları	108
3.5.6. Kent Gürültüsü	111
3.5.7. Kent Geceleri	114
3.5.8. Fantastik Kent	121
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	126

4.1. Sonuç	126
4.2. Öneriler	129
KAYNAKÇA	131

RESİMLERİN LİSTESİ

- Resim 1-** Joseph Heintz, "San Polo Alanında Boğa Avı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x205 cm., MCV, cl. I, 2059.
- Resim 2-** Luna Carlevarijs, "SanGeminiano Kilisesine Doğru Marco Meydanı", Metal Gravür., 246x320 mm., MCV, st. Cicogna 746.
- Resim 3-** Canaletto, "Büyük Kanal'dan San Vio'ya Görünüm", Tuval Üzerine Yağlıboya, 63x94 cm., MCV, cl.. 1,118.
- Resim 4-** Canaletto-A. Visentini, "Campo Santa Maria Zobeningo", Metal Gravür, 332x460 mm. MCV, st.E 36/35.
- Resim 5-** Francesco Guardi, "S. Nicolo'ya Doğru Yola Çıkıyor", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1772.
- Resim 6-** Corneille le Bruyn, "Sarayburnu ve Galata", 285x995 mm., 1714.
- Resim 7-** Ando Hiroshige, "Ay Işığı, Nagakubo", Ağaç Gravür, 22x 34 cm.,1840.
- Resim 8-** El Greco, "Toledo'nun Planı ve Genel Görünüşü", Tuval Üzerine Yağlıboya,132x228 cm., 1604-1614.
- Resim 9-** Matrakçı Nasühü'ü Silahi, "İstanbul Tasviri", Beyan-ı Menazil'i Seferi İrakeyni Sultan Süleyman Han adlı Minyatürlü Yazmadan Minyatür, 8b-9a, 1534.
- Resim 10-** Matrakçı Nasühü'ü Silahi, "Eskişehir Tasviri", Beyan-ı Menazil'i Seferi İrakeyni Sultan Süleyman Han adlı Minyatürlü Yazmadan Minyatür, 109b, 1534.
- Resim 11-** Cemil Cahit, "Ankara", 70x100 cm.
- Resim 12-** Oscar Kokoschka, "Messeturm'dan Cologne'nin Görünüşü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x130 cm., 1956.
- Resim 13-** Camille Pissarro, "Montmartre Bulvarı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x92.8 cm., 1897.
- Resim 14-** Albert Edelfelt, " Kar Altında Paris", Tahta Üzerine Yağlıboya, 46x37 cm., 1887.

- Resim 15-** Alexander Bogomazov, "Kent Manzarası", Tuval Üzerine Yağlıboya, 36x34.5 cm., 1913-1914.
- Resim 16-** Lyonel Feininger, "Kent Üzerindeki Kuleler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 88.3x124 cm., 1931.
- Resim 17-** Albert Marquet, "Rabat Liman Şehri", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x61 cm., 1935.
- Resim 18-** Claude Monet, "Louvre'un Görünüşü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x93 cm., 1876
- Resim 19-** Claude Monet, "Rouen Cathedrali", Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x73 cm., 1894.
- Resim 20-** Robert Delaunay, "Paris Kenti" (Detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910-1912.
- Resim 21-** Robert Delaunay, "Eyfel Kulesi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910.
- Resim 22-** Rachel Whiteread, "Ev", Bina Malzemesi ve Plaster, 10m. 1993.
- Resim 23-** Lowry, "Fabrikadan Çıkanlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 42x52 cm., 1930.
- Resim 24-** Edward Hopper, "New York'ta Oda", Tuval Üzerine Yağlıboya.
- Resim 25-** Richard Estes, "Duraksama Yeri", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1976
- Resim 26-** Richard Estes, "Sokak", Tuval Üzerine Yağlıboya, 114x181 cm., 1984.
- Resim 27-** George Grosz, "Sokak", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915.
- Resim 28-** Léger, "Şehir", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1920-21.
- Resim 29-** Gustave Caillebotte, "Paris'de Yağmurlu Bir Gün", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 212.2x276.2 cm., 1877.
- Resim 30-** Ludwig Meidner, "Kent ve Ben", 1913.
- Resim 31-** Maurice Utrillo, "Kırmızı Ravignan", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910.

- Resim 32-** Maurice Utrillo, "Bennot Evleri", Tuval Üzerine Yağlıboya, 23inx29in., 1910.
- Resim 33-** Adolf Erbslöh, "Yeni Binalı Sokak", Karton Üzerine Yağlıboya, 51.5x54.5 cm., 1910.
- Resim 34-** Charles Demuth, "Cesaret Evi"
- Resim 35-** Umberto Boccioni, "Sokak Gürültüsü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1911.
- Resim 36-** Alexandre Exter, "Liman", Tuval Üzerine YağlıBoya, 129x200 cm., 1912-1914.
- Resim 37-** Erich Heckel, "Berlin Kanalı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x100 cm., 1946.
- Resim 38-** Van Gogh, "Forum Meydanında Café Terrasse Geceleyin", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65.5 cm., 1888.
- Resim 39-** Franz Rodziwill, "Cadde", Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.5x86 cm., 1928
- Resim 40-** Charles Sheeler, "Pencere", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.3x51.1 cm., 1951.
- Resim 41-** O'Keeffe Georgia, "Işıyan Bina", Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2x121.9 cm., 1927.
- Resim 42-** Jozef Ponkiewicz, "Geceleyin Varşova'da Eski Kent Çarşısı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x45.5 cm., 1892.
- Resim 43-** Louis Anquetin, "Gece Saat Beş Olduğunda Avenue", Tuval Üzerine Yağlıboya, 69x53.5 cm., 1887.
- Resim 44-** Marc Chagall, "Vitebsk Üstünde", Karton Üzerine Tebeşir ve Suluboya, 34.5x42.8 cm., 1946.
- Resim 45-** Friedensreich Hundertwasser, "Hayatta Kalanlar Caddesi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x114cm, 1961.

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Resim sanatı tarihi çalışmalarında imge kavramı üzerine pek çok tartışma yapılmıştır. Yakın dönem sanatında “imgenin tekrar özgürleşmesi” gibi bir olgu tartışılmaktadır. İmgenin modern sanat içinde pek önemli olmadığı, asıl olanın resimdeki biçimleri herhangi bir şeyin imgesini verme kaygısı olmadan en doğru şekilde verilmesi olduğu şeklinde görüşler vardır. Oysa non-figüratif resimde bile birşeylerin imgesini bulmak mümkündür. Bu durum araştırmanın ve resim analizinin hangi kaynaklara göre yapıldığı ile ilişkili bir durumdur.

Sanat ve eleştirisi genel olarak bir toplum çerçevesi içinde sanatçı, sanat eseri ve alıcı/alımlayıcı öğelerinin etkileri ile oluştuğu kabul edilir. Bu öğeler hem birbirlerini etkileyen hatta koşullayan özelliklere sahiptir. Sanatçı yaşadığı toplumun duyarlılıkları ve bu toplumun eleştirisi üzerinden sanatını gerçekleştirir. Burada kastedilen sanatçının toplumsal konulara daha yakın olması ve sanatını buna göre biçimlendirmesi değil, yaşanan toplumun sanatçının kişiliğinde kaçınılmaz olarak bıraktığı izlerdir. Bu süreç doğumdan olgunluğa kadar uzanan bir süreçtir. Aynı şekilde sanat eserinin yorumlanmasında ve alıcı/alımlayıcının benzer etkilerine maruz kalırlar. İşin içine sanat kuramları girmeye başladığında ise toplumu, sanatçıyı, sanat eserini ya da eleştiriye öne çıkaran yaklaşımlar görülür.

Genel olarak sanat için söylenebilen bu kuramsal yaklaşım, sanat kavramları içinde değerlendirilebilir. Sanatın ögesi olarak imgenin de bu kuramsal yaklaşımlar içinde değerlendirmesi mümkündür. Yani toplumu, sanatçıya ve ya alıcıyı öne çıkaran yaklaşımlar imgenin değişik yorumlarını yaparlar.

Bu durumda imge için iki problemden sözedilebilir:

- 1- İmgenin, sanatın kendi tarihi içindeki serüveni,
- 2- İmgenin tanımlanması ve yorumlanmasında değişik yaklaşımların

kuramsal olarak temellendirilmesi.

İmgenin dışında, kentin, sanatın kavram ve yorumları içinde yeri araştırılması gereken problemdir. Kent araştırmalarının en başta bir sosyoloji

problemi olduğunu tespit etmek gerekir. Ancak insanın biçimlendiği her toplumsal olgu sanatın doğası gereği sanatında konusudur. Sanat, kent olgusuna bilimin dışında ondan farklı biçim ve yaklaşımlarla, bilimin işaret ettiği, bulguladığı olgulara tanım getirilebilir. Genel olarak tüm olguların özel olarak da sorunlarını çarpıcı bir biçimde ortaya koyabilir. Bu bağlamda ikinci problemi, sanatın kente nasıl yaklaştığı ile ilgili olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda resim sanatının kent konulu resimlerini referans olarak alabiliriz.

1.2. Amaç

Bu araştırmada, resim tarihinde kent konulu resimlerin hangi imgeleri taşıdığı değerlendirilmesi yapılmaya çalışılacaktır. Bu amaçla aşağıdaki sorular cevaplandırılmaya çalışılacaktır:

- 1- Sanatta, imge kavramından ne anlaşılmalıdır? İmge oluşumuna, hangi kaynaklardan yaklaşılabilir?
- 2- Sosyolojinin konusu olarak kent ile sanatın konusu olarak kent nasıl tanımlanmaktadır? Bu iki farklı disiplinin kente yaklaşımında farklılıklar ve ortaklıklar var mıdır?
- 3- Resim sanatında kent imgesi veren resimlerin tarihsel, sosyolojik açıklamaları ile kentin fiziki yapısı arasındaki koşutluklar nelerdir?
- 4- Sanat kuramları ve bazı akımların manifestoları ile kent imgesinden anlaşılanlar hangi bağlantılar ile incelenebilir?

1.3. Önem

Resimde kentin imgesi anlaşılabilir ve tanımlanabilir olmadığı için bu araştırmada toplanacak veriler:

- 1- Sanatın konusu olarak kentin, diğer bilgi alanlarından farklı yaklaştığı,
- 2- Bu farklı yaklaşımla sanatın kent yaşamına ilişkin sorun bulgulamada bilgi- alan genişleteceği,
- 3- Değişik dönemlerin sanat üslup ve akımlarının sanatın konusu olarak kenti farklı farklı algıladıklarının ve bunun nedenlerinin açıklanabileceği umulmaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir:

1- İmgenin sözlük anlamı ile sanatta imge kavramı arasında önemli farklılıklar vardır. Sanatta imge kavramının kapsamı oldukça geniştir.

2- Sanatta kentin imgesi ile sosyolojinin konusu olarak kent ve kentin fiziki dokusu arasında koşutluklar vardır. Tarihi süreç içinde kentin sosyal ve fiziki dokusu değişim geçirmiştir. Bu değişimler farklı kent imgeleri oluşturmaktadır.

3- Resimde kent imgesi örnekleri, toplumun kente müdahalesinin ve kent yaşamının değişik yönlerinin ipuçlarını vermektedir.

1.5. Sınırlıklar

1- Tarih boyunca yapılan kent konulu resimlere modeller oluşturularak yaklaşmak olanaksızdır. Bilimin modeller oluşturarak incelediği olgulara açıklık getirme gayreti bir bilim yöntemi olarak bilinmektedir. Ancak sanatsal olguları belirli bir model yada modellerle açıklık getirme gayreti bir sanat araştırmasında sonuçsuz olabilir. Çünkü bir resim örneği sanatçısının duyarlılığına özgü olarak tektir ve çoğu zaman anlaşılabilir olmasına karşın tanımlanması oldukça güç bir iştir. Tanımlama çabasına girildiğinde ise konu daha çok psikolojinin ve sosyolojinin içi haline dönüşür. Bu durumda modellerle açıklama getirmeden bu resim konularının ortaklıkları ile sınıflandırma yapmak doğru olacaktır. Ancak bu resimler konularındaki benzerliklerine karşın özellikleri ve sonuç oluşturma bakımından modellerle incelenemez.

2- Bu bağlamda konunun kapsamını açan sanat kuramları bu çalışmada tartişılmamış (çalışmanın sınırları içine alınmamış), sadece imge ile kuramlar arası bağlantılar kurulmuştur.

3- Kent, kasaba, köy gibi yerleşim imgesi veren resim örneklerinden sadece kent resimleri bu araştırmanın kapsamı içindedir. Çünkü diğer yerleşmeler ile sosyolojik bir kategoriye tabi tutulan kent arasında büyük farklar var.

1.6. Tanımlar

İmge: Doğada görülen ve insan zihninin ürettiği soyut kavram ve düşüncelerin zihinde beliren veya tekrar oluşturulan görünümleridir. Ancak imge hakkında bu kısa tanımlama sanatta imgeyi tam olarak kavramsallaştırmamaktadır. Bunun açılımı imge başlığı altında verilecektir.

Kent: Sosyolojide yerleşim tipleri içinde kategorik bir alandır. Ekonomik, politik ve kurumları ile diğer yerleşim birimlerinden farklılık gösterir. Bu farklılıklar ilgili bölümlerde tarihsel süreç içinde tanımlanacaktır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma tarama modeli ile yapılacaktır. Kent imgesinin tarihsel süreç içinde içerik ve kavramsal olarak değişen tanımları olup olmadığı irdelenecektir. İmge, kentin imgesi gibi terimlerin bu süreç içinde farklı açıklamaları sosyal nedenselliklerle, sanatsal yargılar arasında ilişkinin tespiti tarama modeli ile mümkün olabilir. Konuya kaynaklık edecek bir kent tarihi oluşturması bu açıdan önemlidir. Aynı şekilde genel olarak imgenin özelde kent imgesinin tartışılması gereklidir. Bunun için kent resimleri taramaları, kent tarihi kaynakları ile beraber değerlendirmeye tabi tutulmalıdır. Başka bir deyişle kent resimlerinin tarihsel süreç içinde ortak özelliklerinin tespiti, dönemler arasındaki farklılıkların nedensellikleri mümkün olabilir. Bu resimlerde mekanın veriliş tarzı, bireylerin bu mekan içinde duruşları, resmin havasındaki kasvetlilik, sevinçlilik, acılı olma durumu, sakinlik, hareketlilik gibi özellikler kente yaklaşımın ve kent imgesinin irdelenmesi için açıklayıcı olabilir. Araştırmanın uygulama örnekleri ise bu gözlemlerin sanatsal yorumu olacaktır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın amacına ve sınırlılıklarına uygun olarak, birbiri ile bağlantılı üç türlü evren oluşturulabilir:

- 1- Genel olarak sanatta imgenin neyi ifade ettiği,
- 2- Tarihsel süreç içinde kent imgesi ile bunun sanatsal yorumlarının belirli ortaklıklar gösterdiği,
- 3- Bir sanatçı eliyle ortaya çıkan resimlerin biricikliği ile toplumsal yaşam birimi olan kentin çeşitli nedenselliklerinin farklı farklı ifadelerine karşın uyumlu bağlantısı,

Bu üç evren, alt kümeleri ile beraber araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. İmge ile ilgili tanımlar, imgenin tarihsel olarak farklılaştığına ilişkin yorumlar, farklı coğrafya ve toplumsal gruplara göre bu yorumların homojen bir özellik gösterip göstermediği irdelenerek birinci evrene giden tüm yaklaşımlar değerlendirilecektir.

İkinci evren oluşumunda ise, resim tarihinde kent imgesi veren resimlerin, kentsel değişimlerle paralellikler gösterip göstermediği vurgulanarak birinci evren için uygulanan yöntemler tekrarlanacaktır.

Üçüncü evrende, sanat yorumunda sınırlı bir biçimde sanatçı merkezli açıklamalara yer verilecek, resimleri ile sanatçı kişiliği arasında bağlantılar kurulacaktır. Modern öncesi sanatın modern sanat ile farklılığı genel bir değerlendirmeye tabi tutulursa sanatçıların beğeni oluşturmada nasıl bir özgürlük alanı içinde oldukları kavramsallaştırılabilir. Bunun için sanat tarihi ve sanat felsefesi yorumları amaca uygun bir biçimde değerlendirilecektir.

2.3. Veriler ve Toplanması

Araştırma verileri iki grupta toplanabilir:

1-Kent tarihi araştırmaları, sosyolojinin konusu olarak kent değerlendirmeleri ve resim sanatında kent konulu resimlerdir.

2-Kent içinde sanatsal gözleme dayalı alan çalışması denebilecek tespitler.

Bu araştırmanın verilerine ulaşabilmek için kütüphane çalışmaları yapılmıştır. Kent içinde gezilerek gözlemler yapılarak fotoğraflar çekilmiştir.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Kent tarihinin genel hatlarının ortaya çıkarılması, imgenin ve kent imgesi yorumlarının açıklanması gibi veri topluluklarının ortaya konmasından sonra bunlar arasındaki ilişki saptanacaktır. Bu saptamaların resim örneklerinin analizinde kullanılması mümkün olabilir. Bu bağlamda kentnin değişik bölgelerinin fiziki yapısıyla, bu kent bölgelerinin toplumsal yaşamda karşılığının yorumlanması da yapılabilir.

Bu bağlamda görüş ve değerlendirmeler özellikle sanat tarihi ve sosyoloji gibi bilimsel disiplinlerin konuya ilişkin söyledikleri ile kent resimleri üzerinde verilerin yorumlanması yoluna gidilecektir.

2.5. Süre ve Olanaklar

Bu çalışma Ekim 1999'da başlayıp, Eylül 2001 yılında bitirilmiştir. Avrupa resim tarihinde önemli bir alan olan kent betimlemelerinin yorumlanması, aslında yerinde gözlemlerle daha anlamlı olurdu. Ancak buna olanak bulunamamıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. İmge

3.1.1. Kavramsal Çerçeve

İmgenin sözlük anlamı için üç türlü tanım yapılabilir. Birincisi hayal, düşün ve hülya kelimeleri ile açıklanan "zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey"; ikincisi "duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri" ve son olarak imge, "duyularla alınan bir uyaran olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar"dır¹.

Ancak imge sözcüğünün bir sanat terimi olarak kavramsal anlamı, sözlük anlamından çok daha geniş ve tartışmalı anlamları ifade etmektedir. Herşeyden önce sanatın bir ögesi olarak imge, sanatçı elinden çıkması ya da sanatçı müdahalesi ile oluşur. Karanlıkta gölgeleri bir takım nesnelere benzetme veya bulutlarda birşeylerin imgesini bulma sanata özgü imge oluşumu değildir. J. Berger'e göre bir imge, insan edinimi ile yeniden üretilmiş görünümdür². E.H. Gombrich'in sanatın tarihini genel bir değerlendirmeye tabi tutup, imge üretiminin asli sorununa değinirken söylediği "Aslında sanat yoktu sanatçılar vardı³." sözü aynı bağlamda değerlendirilebilir. J. Scholuse'e de sanatın bir kategori olduğunu söylemektedir. Buna göre sanata yüzyıllar boyunca değişik anlamlar yüklenmiştir. Rönesans öncesinde ve özellikle de Rönesans döneminde sanat, ağırlıklı olarak teknik beceri anlamında kullanılmıştır. E.H. Gombrich, günümüz sanatını ise iki farklı anlam çerçevesinde tanımlamaktadır. Buna göre birinci getirilen sanat eserinin ortaya çıkması değil, fakat bu kişilerin eliyle yaratılan imgeler akla gelmektedir. Oysa "gerçek bir sanat eseri" veya "şu büyük bir sanatçıdır, ressamdır" gibi saptamalar bir değer yargısı ile öne çıkan saptamalardır. İşte bu noktada sanatın tarihsel olarak değerlendirilmesi hep bir değer yargısı içerdiğinden dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Değer yargısı dolayısıyla kavramlar

¹ Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. 1.Cilt (Yedinci basım. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983), İmge maddesi, s.577.

² John Berger. **Görme Biçimleri**. Çeviren: Yurdanur Salman (Altıncı basım. Ankara: Metis Yayınları, 1995), s.9.

³ E.H. Gombrich. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert (Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s.20-21.

değişkendir. Süreç içinde bu değer yargılarının anlamı değişebilir veya toplumsal karşılığı olmayan değer yargısı ortadan kalkabilir⁴.

O halde, sanatın değişmez özünden bahsetmek de anlamsızlaşır. E.H. Gombrich, bu nedenle sanat için kesin tanımlardan kaçınılmasını önermektedir. Ona göre kesin ve bağlayıcı tanımlara gitmek yerine, sanatın niteliklerine ilişkin gözlemlere dayanan saptamalarda bulunmak daha aydınlatıcıdır. Bu bağlamda sanatın kültürel açıdan oluşturulmuş bir kategori olduğunu söyleyen E.H. Gombrich'e göre, neyin sanat olduğuna ilişkin değer yargıları, belirli koşullarda, bir kereliğine ve o zaman dilimi içinde ortaya çıkmakta ve zamanla değişmektedir. Her zaman geçerli bir olgu ise, sanatın hep bir "imge yaratma" peşinde olduğudur. Bu bakımdan sanatın tarihi de imgeler yaratmanın tarihidir. Bir sanat değerlendirmesi yaparken ağırlık noktasını imge yaratma eylemi etrafında toplamak yerine, mimarlığın, fotoğrafın, halı dokumanın vb. sanat olup olmadığını tartışmak boşuna zaman harcamaktan başka sonuç getirmeyecektir⁵.

Bir sanat yapıtında kullanılan imge, alıcı-izleyicilerin sanat konusunda edindikleri varsayımlar dizisinin etkisiyle değerlendirmeye girmektedir. Bu varsayımlar resimde yapısal bütünlüğü ve imgenin güçlü olmasını sağlar. Bu varsayımlar şunlarla ilgilidir: Güzelli, Biçim, Gerçek, Toplumsal Konum, Deha, Beğeni, Uygarlık vb.⁶

Sanat imgesinin kavramsal çerçevesi bu varsayımlarla ilgili olup, imge ile sanat eseri arasında dolaysız bir ilişki vardır.

3.1.2. İmge ve Toplum

Kültür ve uygarlıkların tarihsel yorumlanmasında imgelerin kullanılması sanat yorumu yöntemlerinden biridir. İmge sadece tasvirle ve sanatçının oluşturduğu biçimlerle sınırlı değildir. İmge aynı zamanda imge üreticilerinin toplumdaki sosyal ilişkiler çerçevesinde oluşmasını istedikleri görüntüdür. Bu görüntü bazen açıkça, bazen de imgelerin yapısında gizli olduğundan kültürel göstergelerin çözümlenmesiyle anlam kazanmaktadır. Bu

⁴ Ahmet Cemal, "Sanat Eğitiminde 'İmgenin Ekolojisi' Kavramı," *Anadolu Sanat Dergisi*. 1(1993),s.60.

⁵ Cemal, a.g.e., s.60.

⁶ Berger, a.g.e., s.9.

bağlamda, imgelerin hangi etkileyen unsurlar aracılığı ile nasıl üretildiği, imge aracılığı ile aktarılması istenen görüntü ve anlam, görsel mesaj, sanat eserinin hangi ortamda yaratıldığı, kimler tarafından kullanıldığı, çevresine nasıl etki yaptığı veya başka imgelerin oluşumuna etki yapıp yapmadığı araştırılması gereken olgulardır⁷.

Bu kapsamda F. Haskell, düşünce tarihinin incelenmesinde imgeleri bir belge gibi kullanmaktadır. Örneğin; XIV. Yüzyıl nümuzmatları, imparator tasvirleri içeren sikkeleri tarihi söylem oluşturmak için kullandığını tespit etmektedir. XVIII. Yüzyıl düşünürü Hegel ise, sanat ve imgelerin sadece bir uygarlığın nesnesi değil, o uygarlığın bir ifade biçimi olduğunu söylemektedir. Hatta sanat ve imgeler uygarlığın kendisidir. İmgeleri bir toplumda, geçerli olan değerler ve zihniyet biçiminin nesnelere olarak değerlendirmek mümkündür⁸.

Görüldüğü gibi imgenin sözlük anlamının ötesinde bir sanat kavramı olarak tanımlamaya çalışılması kolayca gerçekleşecek bir şey değildir. Bu durum imgenin gerçekliğe uygun olup olmadığı, doğayı ve toplumu anlama çabalarında bilimin dışında açıklamalara kaynaklık edip etmediği, sanatta imgenin özgül anlamı gibi tartışma ve yorumlarla karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde imgeye ilişkin yorumlar, genel olarak sanat kuramları ile bağlantılı olarak ve sanatçıya, esere, alıcıya ve topluma yönelik sanat yorumları ile beraber değerlendirilebilir. Örneğin, imge hakkındaki aşağıdaki yorumu değerlendirmeye alırsak:

"Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyoruz. Aslında bambaşka bir biçimde algılıyoruz.

"Bu değişiklik; perspektif geleneği denen şeyin aracılığı ile gösterilebilir. Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Yenidendoğuş'un başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu tıpkı deniz fenerinden çıkan ışıklara benzer; ama dışa doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünüşlere 'gerçek' denmiştir. Perspektif tek bir göz, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Herşey sonsuzlukta kayma noktası

⁷ Ç. Filiz Yenişehirlioğlu, "Tarih, Tarihsellik, Tarihselcilik ve Kültürel Tüketim", **Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar, Küreselleşme ve Yerleşme 3. Uluslararası Tarih Kongresi I** (İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 2001), s.170.

⁸ Aynı, s.170.

gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrıya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir.

"Perspektif geleneğine göre görsel karışıklık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumun ayarlanması gerekmez; Tanrının kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin görebileceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci Tanrının tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir"⁹.

Bu metinde imgenin veriliş biçimlerinden bir tanesi anlatılmaktadır. Üstelik resmin içindeki konunun içerdiği anlamlardan veya ifadesel anlamları oluşturulan imgelerden sözedilmemektedir. Çok genel bir biçimde perspektifi bir resim tekniği olarak kabul edersek, sadece bir resim tekniğinin doğal sonucu ile oluşan görsel imgenin, nasıl yaşam ve düşünce tarzı ile ilişkili olduğu gösterilmektedir. Perspektif ile oluşturulan biçimin ve onun verdiği imgenin hem sanatçının hem de alıcı-izleyicinin düşünsel arka planını, hayata bakışını değiştirdiğini görmekteyiz.

İmgenin anlamlandırılması toplumsal kültür seviyesi ve beğeni ile mümkün olabilmektedir. Perspektifi kusursuz bir biçimde kullanma biçimindeki resimsel gelenek ve bunun toplumsal beğeni ile ilişkilendirirsek, aynı zamanda perspektifi kullanmayan Uzak Doğu veya Osmanlı resim geleneklerinde imgenin veriliş biçimi ve bunun toplumsal sanat beğenisi ile ilişkili olduğunu düşünmek doğru yaklaşım olur.

3.1.3. İmgede Başkalaşım

Benzer imgelerin zaman içinde değiştiğini, bu imgenin ilk hallerinden izler taşısa da özgün haline bir daha hiç benzemeyeceği söylenebilir. İmgenin tarihi insanlık tarihi ile başlar ve süreç içinde ifade ettiği anlamlar sürekli olarak değişmektedir. İkel toplumlara ait Altamira ve Lascaux mağaralarında gördüğümüz ilk resim örneklerinin imge çözümlenmeleri, çağcıl imge anlamlarından çok farklıdır. Bu resimlerin ikonografik çözümlenmesini yapabilmek ilkel toplulukların düşünce tarzını koşullayan yaşam tarzlarını anlamadan mümkün değildir. Onların yaşam biçimleri, imgeleri bakılacak güzel şeyler değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmelerinin nedeni

⁹ Berger, a.g.e., s.16.

olmuştur. İlkel toplumlarda imge ile gerçeklik arasındaki ayırım belirsizdir. Hatta imge ile gerçekliğin örtüştüğü bile söylenebilir. Bu konuda, Afrika'da sürülerin resmini yapan bir Avrupalı ressam, yerlilerin sorduğu soru açıklayıcı olabilir: Hayvanların resminin yapılmasından tedirgin olan yerliler resimdeki hayvan imgelerini kastederek "Hayvanlarımızı alıp götürürsen, neyle yaşarız biz? Diye sormuşlar¹⁰. Onlar için hayvan resimlerinin götürülmesi, gerçek hayvanların av bölgelerinden gitmesi anlamına gelmektedir.

İmge dünyasının değişime uğradığını gösteren bir başka örnekler röprodüksiyonlarla veya aynı konunun birden çok resmedilmesi ile verilebilir. Bu örnekler resmin 'biricik' olması durumu ile ilgili sorunları da içermektedir. Şöyle sorabiliriz: Bir resmin imgesi, o resmi biricik yapar mı? Özellikle modern öncesi dönemlerde kutsal kitaplardan alınmış konuların imgesi birden fazla resmedilmiştir. Leonardo'nun 'Mona Lisa'sı ya da 'Kayaların Bakire'si pekçok kez kopyası ve baskısı yapılmış resimlerdir. Bu 'yeniden canlandırmalarda' bir sanat eserini biricik yapan orijinalliği veya resimdeki imgenin gösterdikleri değil, artık ne olduğudur¹¹. Haklı olarak üne kavuşan bu resimlerin 'yeniden canlandırmaları' sanat objesi olmaktan çok metaya dönüşmüşlerdir. Metaya dönüştüren en önemli üç etken tarihsellik, Leonardo'nun kişiliği ve piyasadır. Yeniden canlandırmaların alıcı-izleyicide uyandırdığı imgesi de resmin tarihselliği ve Leonardo'nun bir resmine bakıyor olmaktan öteye gitmez.

J. Berger'e göre, resimsel canlandırma çağında (röprodüksiyonlar), resimlerin anlamları artık resimlerden kolayca ayrılmaktadır. Bir yerden başka bir yere aktarılan bu anlamlar bir tür bilgi olurlar. Sonra da bütün bilgiler gibi ya kullanılır ya da bir kenara atılırlar. 'Yeniden yaratma', imgenin belli yanlarını aynıyla yansıtması anlamına da gelmemektedir. Buna ek olarak imgenin çok değişik amaç için kullanılması ile ve yeniden canlandırılan imgenin özgün yapıttakinin tersine amaçlar için kullanılması durumu ile karşılaşabiliriz. İmge bu yolla bulandırılır. Boticelli'nin "Venüs ve Mars" resminin ayrıntıları tekrar

¹⁰Gombrich, a.g.e., s.20-21.

¹¹Berger, a.g.e., s.21.

canlandırıldığında bütünden kopan Venüs imgesi alegorik bir ögeye kolayca dönüşebilmektedir¹².

Bir sanat eserinin veya bir kiç de olsa bir imge yansıtan ürünün zaman içinde anlam kaymasına uğradığını veya kaybolduğunu başka örneklerde de görmek mümkündür. Diğer bir deyişle, popülerleşmiş ve belirli imgelerin anlamları ve içerdiği düşünce zamanla değişmektedir. Buna örnek olarak 1980'li yıllarda çok popüler olan "Ağlayan Çocuk" resmi verilebilir: "Ağlayan Çocuk" resmi için bir çok yorum yapılmıştır. M. Belge, bu resmin çok ünlü olmasının Türk toplumunun çocuklara karşı görevini yerine getiremediğini ve bir bakıma suçlu olmasına bağlamıştı¹³. Bu resim, bir dönem sonra popülerliğini yitirip yerine, kahvehane duvarlarına ve uzun yol otobüslerinin arka camlarına başı örtülü namaza durmuş küçük kız resmi almaya başladığında, bu kiç posterin imgesinin daha farklı karşılığı olduğu sonucuna gidebiliriz.

K. Tuğcu'nun çocuk romanlarına kadar inen tahlillerle acı içinde olduğu, gözünden yaşlar akmasından belli olan bu sarışın çocuk, kıyafeti ile fakirliği pek de temsil etmez ve aynı zamanda vakur bir duruşa sahiptir. K. Tuğcu'nun romanlarında da, daha sonraları Ömercik, Ayşecik, Sezercik gibi filmlerde de iyi kalpli, cin gibi uyanık, yaramaz ama iyi huylu çocuk tipleri, kaderin cilvesi belli olduğunda, tıpkı posterdeki gibi kaderini kabullenmiş ve vakur bir biçimde ağlamaktan başka çaresi kalmamış, toplumsal hiçbir sorunu olmayan yetişkin bireylere dönüşür. Yetişkin bireylerin bu posterden hoşlanmaları, bu imgede biraz da kendilerini görmeleridir. Ta ki, sokak çocukları ortalığı dolduruncaya kadar. Gerçekten ezilmiş, aileleri tarafından dışlanmış, devlet düzeyinde koskoca aile olamamanın birer göstergeleri haline dönüşmekte ve düzenin bir tehdidi olarak algılanmaktadır. Bir çocukta temsil edilen imgeleri terk etmenin artık zamanıdır¹⁴.

Görüldüğü gibi, toplumsal değişimler ve toplumsal gündem imgenin içerdiklerini başkalaştırabilmektedir. Aynı şekilde tarihsellik resimsel imgeyi başkalaştırmaktadır.

¹² Aynı, s.25'de Berger, Venüs resminin ayrıntısını koyarak, Venüs imgesinin özgün resimden farklılaştığını göstermiştir.

¹³ Murat Belge, "Bir Poster," **Tarihten Güncelliğe**. (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983), s.265-269.

¹⁴ Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu", **Defter Dergisi**, 14,40:85-107, (Yaz 2000), s.85.

3.1.4. İmge ve Dil

“Ağlayan Çocuk” resmi, aynı zamanda bir resmin imgesinin basit bir ‘dil’e dönüşme sürecini de açıklayabilir. Her resimde kullanılan her imgenin sanatsal imge olmadığını da göstermektedir. Peki bir sanat eserindeki imgeyi nasıl çözümler biliriz?

M. Ergüven'e göre, insanların birbiri ile ilişkisinde iletişimin zorunluluğu hemen kabul gören bir gözlemdir. İletişim biçimlerinin araçları, dil, resim, reklam, müzik gibi çeşitlilik gösterir. Bu araçları yönlendiren kuramsal yaklaşımlar da çeşitlidir ve bunlar ayrı ayrı irdelenmesi gereken konulardır. Burada konumuzla ilgili olarak 'dil'i de tartışırsak, önemle üzerinde durulması gereken temel sorun resim ile iletişim arasında ne türden bir bağıntının olduğudur¹⁵.

İletişim, geniş anlamıyla iki kişi arasında bir bildiri aktarımıdır. Böyle bir bildiri aktarımının gerçekleşmesi için önkoşul bildirinin göstergesel bir bütün olmasıdır. Buna göre iletişimin dil ile gerçekleşmesi zorunlu olmayabilir. Göstergesel bütünlük oluşturulmuş her araç iletişim için bildiri aktarımında kullanılabilir. İmge çoğu zaman dil ile kavramsallaştırdığımız göstergelerden yola çıkarak tanımlanabilir nesnelere zihnimizdeki çağrışımları olarak kabul edilir. Ya da imge, var olduğuna inandığımız ve önceden biçimleştirilerek öğrendiğimiz soyut varlıklarla benzeşim kurabildiğimiz çağrışımlar ve bunların bizde yaşattığı duygular olarak anlaşılmalıdır. Oysa sanatın ürettiği veya kullandığı imge, dilden bağımsızlaştığı ölçüde sanatsallaşmaktadır. Resimde herhangi bir şeyin imgesi denildiğinde figürün neye benzediği sorgulanır. Bu bağlamda resimsel göstergenin belirlenmesinde figür kaçınılmaz olarak kullanılması gerekli bir unsurdur. Oysa dış gerçekliğe gönderme yapmayan renk ve çizgi belirli bir biçim istemine bağlı olarak müdahaleler ile yeniden biçimlenir. Sonunda oluşan resimsel göstergede figürün işlev ve varlık gerekçesi 'tanınma' ölçütleri ile oluşur. Resimde gördüğümüzün genel olarak anlamı, özelde 'neyin imgesi' olduğu sorusunun anlaşılmasına çalışılması, resmin zorunlu olarak figürlü

¹⁵ Mehmet Ergüven. **Yorumla Doğru** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1990), s.101.

veya figürsüz yapılması ile ilgili olmadığını, algılanan figürün ne ölçüye kadar tanınabilir olduğu ile ilgilidir¹⁶.

Resimde dil ve imge arasındaki ilişki bakımından, Sartre'ın şiir için söylediği "Ozanlar, dili kullanmayı reddeden kişilerdir" sözü yol gösterici olabilir¹⁷. Burada dilden kastedilen, sanat eserindeki anlamın ve 'gösteren' imgenin anlaşılmasında dille kavramsallaştırılıp açıklamaların indirgemecilik niteliğine dönüşmesidir. Bütün küçük eserlerde olduğu gibi 'Ağlayan Çocuk'da da bu indirgemeciliği görebiliriz. Bu indirgemecilik, resmi anlamada hemen hemen hiçbir özel çaba gerektirmez. Dolayısıyla anlamlı resim üretme kaygısı ile salt figüre teslim olunduğunda 'Ağlayan Çocuk' portrelerini çoğaltmak gibi bir tehlike kendiliğinden ortaya çıkabilir.

Bir imgenin zihindeki çağrışımları herkeste aynı olmayabilir. Burada en büyük etkileyen görme biçimleridir. Görme biçimleri eğitimle, kültürel temellerle ve o imgenin tarihi ile başkalaşmaktadır. Bu bakımdan imge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize bağlıdır¹⁸.

Görme biçimleri tarihsel olarak farklılıklar gösterirken bazı şeyler hep aynı kalacaktır: İlkel sanatçının herhangi bir nesnenin kopyasını değil, basit biçimlerle o nesnenin imgesini vermeye çalıştığı söylenebilir. Ama bu gelenek farklı biçimlerde sanatın tarihinde farklı yaklaşımlarla da olsa hep sürecektir. Mısırlı sanatçı gördüklerinden çok bildiklerini tasvir etmiş, Yunan ve Roma sanatçıları imgeleri kalıpsal biçimlere dönüştürmüşlerdir. Avrupa, Ortaçağ sanatını kalıp biçimde kutsal öyküyü anlatmada ve öğretmede kullanmıştır. Rönesans birçok açıdan bir kırılma noktasıdır. Daha önce kullanılan kalıp biçimler sanatçıya gördüklerini resmetmeye yönlendirmemişti. Gördüklerini

¹⁶ Ergüven, a.g.e., s.101-102.

¹⁷ Aynı, s.101.

¹⁸ Berger, a.g.e., s.9.

resmetme ve bunu kurallara bağlama Rönesans'ta karşımıza çıkar. Bilimsel perspektif ve sfumato (giderek erime) imgenin çarpıcı bir biçimde verilmesinde hem araç hem de amaç olmuştur. Bu gelişmelerin üzerine renk, devinim ve ifade gibi öğelerin verilişindeki gelişme de eklenirse, sanatçının kendi yeteneklerini gösterme kaygısı ve dönemin normatif özellikleri, resimdeki imgenin en açık ve çarpıcı biçimde verilmesi çabaları sanatçıyı yönlendiren bir unsur olmuştur. Modern öncesi sanatın bu özellikleri, her kuşakta, sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetme yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan bir anlayışla, değişimlere karşı neredeyse direnç merkezleri oluşturan geleneksel verilme biçimlerine kökten karşı çıkmışlar ve görüntü olgusunu bilimsel kesinlikle tuvale geçirmek için kendi yöntemlerinin biricik olduğunu savunmuşlardır¹⁹.

Bu sanatçıların geleneği yıkmada gösterdikleri çaba, içimizdeki Mısırlıyı bastırmış, ama hiçbir zaman yenilgiye uğratmamıştır. E.H. Gombrich'in ifadesiyle "İzlenimcilerden bu yana gördüğümüzü bildiğimizden kesinlikle ayırmak olanaksızdır. Bizim görmek dediğimiz şey, gördüğümüz şeye ilişkin bilgimizce (veya sanımızca) renklenmiş ve biçimlenmiştir"²⁰.

Doğaya bağlı betimlemenin bilinçli bir şekilde terk edilmesi imgenin nasıl verileceğine ilişkin bir dizi yenilikleri kendiliğinden oluşturmuştur. Kübizmin figürü tümünden ortadan kaldırmadan, yeniden ele alarak gözden geçirmesi, Empresyonistlerin hızla yakaladıkları doğa betimlemeleri, Art Nouveau (Yeni Sanat) yaklaşımlarının süssel basitleştirmeye verdikleri önem bu yeniliklerden bazılarıdır. İmgeleştirme sorunu hem oylumlanmanın hem de perspektifin bırakılmasına götüren bu yeni biçimde ele alındığından, deneyler ister istemez giderek daha da ataklaşacaktı²¹. Van Gogh ve Gauguin dolaysız-katışksız biçimler ve renk kalıpları uğruna Rönesans'la başlayan doğaya öykünen sanatın birikimleri ile bağlantılarını biraz da bu nedenle koparmaya cesaret edebilmişlerdir.

Kübistlerin bir nesnenin imgesini kendi yöntemleriyle (dört boyutuyla) vermeleri, Kübistlerin farkında olduğu tehlikeli bir yanı da içeriyordu. Bu yöntem

¹⁹ Gombrich, a.g.e., s.445.

²⁰ Ergüven, a.g.e., s.101.

²¹ Gombrich, a.g.e., s.452.

az çok tanıdığımız biçimlerle gerçekleşebilirdi. Tabloya bakanlar yapıtın çeşitli parçalarını birbiri ile ilişkiye sokabilmek için, örneğin; bir kemanın nasıl görüldüğünü bilmek zorundaydılar. Kübist ressamların çoğunlukla bilinen motifleri, gitarları, şişeleri, yemiş tabaklarını veya bazen insan figürlerini seçmelerinin bir nedeni de budur²². Bu durumda yeni bir sorunla karşılaşmaktayız. Kübistlerin biçimi öne çıkaran bu tutumu, aynı zamanda imgelemin sınırlarını bir bakıma daraltmakta, fakat imgenin veriliş tarzı bakımından yenilikler getirmektedir. Figürün veriliş biçimindeki sınır tanımayan tutumu sanatçıyı daha da özgürleştirmekteydi.

Biçimin konudan daha önemli tutulduğu resim anlayışlarında imge sorunu tartışmalı bir konudur. Biçimsel denilen sorunlara yeni çözümler bulma çabaları doğaldır ki imgeyi ikinci plana atacaktır. Yine de P. Klee'nin bu konudaki açıklamaları bize yol gösterebilir. P. Klee'ye göre, Kübist deneyler gerçekliğin betimlenmesinde yeni yöntemler sunmaktan çok, biçimlerle oynayabilmek için yeni olanaklar yaratmasıdır. Resimde dengeye ulaşmak için çizgilerle, gölgelerle, renklerle oynayarak, bunları bazı yerlerde vurgulayarak, bazı yerlerde hafifleterek biçimler birbirleriyle ilişkiye girebilir. Sanatçının elinden çıkan imgelem gerçek nesneye veya gerçek dışı bir şeye sezdirmeye başlayınca yeni bir imge bulunmuş olmaktadır. Bu imge yaratma yöntemi, aslına bağlı kalarak yapılmış bir kopyadan gerçeğe daha bağlıdır. Çünkü doğa bile sanatçı aracılığı ile yeniden yaratılır²³. Bu açıklamalar doğaldır ki, yeniliği savunmanın getirdiği heyecana bağlı olarak 'dahiceliği' içerdiği gibi bazı yanıt bekleyen soruları da beraberinde getirmektedir. Sonuçta biçim bir anlamda imgeyi resimden uzaklaştırmış ya da imgelemin sınırlarını daraltmıştır.

Modern sanatın imgeye yaklaşımı başka türlü de açıklanabilir. Bu bağlamda, ilkelerin imge üretimi biçimlerini modern dönemlerin imge üretimini anlamakta kullanabiliriz. İlkelerde mitosların kişiye ve topluma bağlanan bir özelliği vardır. Daha öncede değinilmişti, gerçekliğe giden yol bir anlamda imgeden geçmekteydi.

Modern insanın da mitos üretimi vardır. Bu mitoslar sinema-televizyon yıldızları olabildiği gibi, herhangi bir tüketim objesi üzerine gelişebilir. Bu tüketim

²² Aynı, s.454-455.

objeleri sigaradan bir araba markasına kadar uzanabilmektedir. Ancak ilkelerin imge dünyası ile ve çağdaş dünyanın imge dünyası arasında büyük farklar vardır. Bu farklılık ilk önce iki farklı dünyanın mitos üretim biçimlerinden kaynaklanır. İkel insan mitosunu kendisi üretir ve mitosunu bireysel üretimi için kullanır. Çağdaş insan ise, mitoslarını tüketim için kullanmakta, bir yerden sonra da mitosun ortadan kalkmasını engelleyememektedir. İkel insan için mitos her anlamda dayanak iken, çağdaş mitoslar, çağdaş insanı kullanmaktadır. Sonuçta ilkel insan için mitos kullanma durumunu, çağdaş insan için kullanılma durumunu içerir. Çağdaş toplumun mitosla olan bu ilişkisinde en temel öge, mitosla ilişkili imge ve onun üretiliş ortamıdır. İlkelerin mitosa giden yoldaki etkinliği doğa ile yaşadığı birebir ilişkidir. Yani ilkel insan bu üretim sürecinde etkin ve başat varlıktır. Bu olgunun en önemli yanı, mitosun en damıtılmış hali olan imgenin, ilkelerde mitoslardan kaynaklanıyor olmasıdır. Jung'un ortaya koyduğu "ortak bilinç" kavramı ile açıklanabilirse; mitos geliştirmekte, dönüşmekte ve nihayet bir imgede billurlaşılarak somutlaşmaktadır.

Oysa çağdaş mitos üretim dizgelerinde durum tümüyle tersine dönüşmüştür. Mitos artık imgeden kaynaklanan oluşum sürecinde değildir. İnsan artık doğayı başkalaştırmak için birebir üretim sürecinde medya her şeyin yerini almıştır. Birey görselliğin getirdiği olanaklarla kendini kuşatılmışlığın içinde bulmakta, edilgin ve tüketici konumunda olduğundan kendisine aktarılan imgelerin oluşturduğu bir bilinç yıkanması yaşamaktaydı. Bu imgeler bir kez dolaşıma girdimi, giderek başkalaşmaya başlar, giderek mitoslaşır. Ama ilkelerde olduğu gibi sözel olarak değil, görsel olarak yaşanan mitos söz konusudur²⁴.

Bu açıklamaları Pop Art ile ilişkilendirirsek günlük olan ile sanatsal olanın birbiri içinde nasıl eridiğini kavramsallaştırabiliriz.

İmge hakkındaki söylenebilecek son söz, imgenin toplumsal ve kültürel yaşamda tinsel bir öge olduğu ve hem içerdiği anlamlar, hem de kullandığı kavram ve objelerle değişken olduğudur.

²³ Gombrich, a.g.e., s.459.

²⁴ H. Bülent Kahraman. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.109-110.

3.2. Kent

Kent sözcüğünün anlamı, kent kavramına ve kent tarihine ilişkin ipuçları vermektedir. Değişik dillerdeki kent sözcükleri benzer anlamlar çağrıştırmaktadır. Bu anlam en başta 'uygarlık'la ilişkilidir. Arapça'da kentin karşılığı 'medine', kentli sözcüğünün karşılığı, 'medeni' ve uygarlığın karşılığı medeniyettir. İngilizce'de kentin karşılığı 'city', kentlinin karşılığı 'civil (ized)', uygarlığın karşılığı 'civilisation'dur. Fransızca'da da kent ve kentten türetilmiş sözcüklerde benzer anlamlar vardır: Cité (kent), civilisé (kentli), civilisation (uygarlık). Bu basit açıklama, kent kavramıyla uygarlık kavramı arasındaki sıkı ilişkiyi, giderek kentli kişinin uygar kişi olduğu varsayımını ortaya koymaktadır¹.

Kente pek çok açıdan yaklaşılabılır ve tanımlanabilir: Psikanalizin kavramları ile, cetvel ve pergelle, roman ve şiir imgeleri ile, askeri kaygılarla, nostalji ile, ilerleme ve düzen ile, sınıf mücadelesinden hareketle, demokrasi ile olan ilişkisi ile, bireyden hareketle, aşk ile... Dolayısıyla kent sosyolojiden ekonomiye, fetih yada işgal planlarından mimari ve sanata kadar bir çok disiplinin ortak konusudur. Öncelikle bilimsel tanım gereği olarak, kent ve kentleşme sosyolojinin konusudur.

3.2.1. Sosyolojinin Konusu Olarak Kent

Sosyologların kent konusuna ilgi duymaları üç ana başlık altında toplanabilir:

- 1- Kentlerin ve kentleşmenin modern çağın en çarpıcı olaylarından biri olduğu ve bu olayın bütün dünya için ortak bir olay olarak algılanması,
- 2- Kentleşmenin günümüzde yaygın olarak görülmesi ve değişik toplum ilişkilerinin ürünü olarak toplumsal olaylar ile kentleşme olgusu arasındaki bağlantılar,
- 3- Özellikle batı toplumlarının tarih ve toplumsal gelişmeleri ile kent olgusu arasındaki bağlantılar, kentin, sosyolojinin başlıca konularında biri olmasına neden

¹ Neval Çizgen, **Kent ve Kültür** (İstanbul: Say Yayınları, 1994), s.20.

olmuştur².

Kentleşme olayının beş bin yıl öncesine kadar inen bir tarih süreci içinde yer aldığı ve kesintisiz bir gelişmenin ürünü olarak günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. Beş bin yıllık bir geçmişin akışı içinde toplum farklılaşmalarına bağlı olarak değişik özellikler gösteren kent olayında tanımlanabilir toplum ilişkileri yakalamak mümkündür. Bu bağlamda kentlerin, hangi toplum ilişkilerinin ürünü olduğu, hangi toplumsal gelişme ve örgütlenmenin kentleşmeye yol açtığı ve hangi ihtiyaçları karşıladığı sosyolojinin ilgilendiği konulardır.

Tarihsel olarak kentlerin, toplumların örgütlenme biçimine göre üretilen yada ele geçirilen zenginliklerin ve bu zenginlikleri oluşturan ilişkilerin örgütlendiği ve denetlendiği merkezlerde ortaya çıktığı söylenebilir. Konuya bu açıdan bakıldığında, kentlerin toplum olay ve ilişkileri gibi dışsal nedenselliklere bağlı olduğu anlaşılır³.

3.2.1.1. Kent Çalışmalarında İlk Sosyologlar Ve Pozitivist Kent Yorumları

Sosyolojinin araştırma konusu olarak kent, konunun değişik yönlerini ele almaları bakımından bazı sosyologlar ve sosyoloji okulları (ekolleri) ile beraber değerlendirilmektedir. Bu bakımdan A. Comte, H. Spencer, F. Tonnies, K. Marx, H. Pirenne ve M. Weber gibi sosyolog ve felsefecilerin kent sosyolojisi hakkındaki kuramları temel referanslar olarak görülmektedir.

Sosyolojinin bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıktığı XIX. yüzyılda kentlerde belirgin biçimde baş gösteren toplumsal değişimler kendisini ağır bir biçimde hissettiriyordu. Bu yıllarda sosyolojinin başlıca amacı bu değişimleri açıklamak olmuştur. Batı toplumlarında kapitalist üretim biçimine bağlı olarak ortaya çıkan sanayi devrimi ve buna bağlı olarak içinde kentsel değişimleri de içeren toplumsal

² Korkut Tuna, *Şehirlerin Ortaya Çıkışı ve Yaygınlaşması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme* (İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1987), s.1-2.

³ Aynı, s.9.

dönüşümlerin açıklanması ile, sanayi devrimi ile batı toplumu arasında dolaysız ilişki gösterilmek istenmiştir⁴.

A. Comte' a göre, bilimlerin, bireyin, insanlığın gelişmesi batının gelişmesini sistemli bir biçimde açıklamaya yardımcı olur. Bu açıklamada 'üç hal kanunu' vardır: Teolojik hale karşılık askeri toplum, metafizik hale karşılık yasacılar toplumu ve son olarak, pozitif hale karşılık sanayi toplumu. Kentler ve kent yaşamı da bu 'üç hal'e göre biçimlenmektedir. Bu sınıflandırmada orta çağ teolojik duruma, Fransız devrimi ile sonuçlanan yeni çağ metafizik duruma karşılık gelmektedir. A. Comte'un pozitivist ardılları H. Spencer ve F. Tonnies'in çalışmaları, A. Comte'un açtığı yoldan, yani sanayi devrimini öne çıkaran çalışmalardır⁵.

XIX. yüzyıl Batı toplumlarının kimliğini açıklamak için bu sosyologlar sanayi olayı üzerinde uzlaşan çalışmaları, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısının meşruiyetini sağlama çalışmaları olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü bu dönemdeki batı toplumu içinde birçok sorunu da barındırıyordu. Doğunun ve güney yarıkürenin zenginliklerinin batıya akması toplumun her kesimine refah getirmemiştir. Buna koşut olarak, ilkçağlardan sanayi toplumuna geline süreç içinde ilk kez, kentlerde 'varoş' kavramı ortaya çıkıyordu. Varoşlar, toplumun aynası olarak zorunlu planlanmış veya kentin içine alınmış kent ögeleri idi. Toplumdaki bu değişimlere yeni sosyolojik yorum da K. Marx tarafından geliştirilir⁶.

Tüm yorumlarda ortak payda, şehir olayı ile Batının geçirdiği sanayi devrimi arasında yakın ilişki olmasıdır. Sanayileşme hızlı bir kentleşmeye yol açmış ve sanayileşmenin yol açtığı ilişkiler en çarpıcı biçimde kendisini kentlerde göstermiştir. Ayrıca kentler toplumdaki değişiklikleri ve yeni şekillenen toplumun özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Yeni oluşan kent merkezleri ortaya çıkarken, bu merkezler yeni üretim ilişkilerinin biçimlendirdiği yeni hayat tarzlarının göstergesi durumuna gelmişlerdir. XIX. yüzyıl pozitivist sosyologlarının bu

⁴ Tuna, a.g.e., s.13-14.

⁵ Aynı, s.14-15.

⁶ Aynı, s.16-17.

açıklamaları ile beraber, kentlerin, batı sanayi devriminden çok daha gerilere giden bir olay olduğu unutulmamalıdır.

3.2.1.2. Henri Pirenne ve Orta Çağ Kentleri

H. Pirenne ortaçağ kentlerinin ortaya çıkışını, bu kentlerin özelliklerini, hangi toplumsal etkileyenlerin kent oluşturduğunu açıklarken, kentin ne olduğu konusunda da modeller oluşturmaktadır. H. Pirenne'ye göre kent öncelikle ekonomik yapısı ile tanımlanmalıdır. Bu özellik onu 'kırsal' olandan ayıran özelliktir.

Roma İmparatorluğu yıkıldıktan sonra, gelişmiş antik kentlerin özelliklerini kaybettiği, hatta bazılarında kentsel yaşamın ilerleyen zamanlarda tümüyle sönüğü bilinmektedir. Sönen kentlerden Anadolu'dan örnek verilebilir: Roma döneminde Akdeniz, bir iç deniz olması özelliği ile beraber ticaretin gerçekleşmesinde çok önemli rol oynuyordu. Romanın yıkılışından sonra İslam fetihleri ile beraber Akdeniz bu özelliğini büyük ölçüde kaybetmiş, yapılabilen ticaret de Suriye ve Mısır sahillerine kaymıştı. Bu ortam içerisinde Anadolu'nun Akdeniz sahilindeki antik kentlerin ticaretinden pay alamamasından dolayı yavaş yavaş kentsel özellikleri yitirmişler, Side ve Perge gibi kentler tümüyle sönmüştür⁷. Bu durum H. Pirenne'nin kent olgusunu ticaretle bağlantılı açıklamasını haklı göstermektedir. İşte Avrupa'daki ortaçağ kentleri sönmüş veya kentsel özelliklerini yitirmiş antik kentler üzerinde veya yeniden oluşturulmuş kentler ticaretle ilgilenen sınıf, özellikle tüccarlar eliyle canlanmıştır.

H. Pirenne'ye göre Roma İmparatorluğu Akdenizli bir karakter taşımaktadır. Akdeniz çevresindeki yöreler Roma merkezli ticaret ağı içindedir. Avrupa kuzey kavimlerinin saldırıları bu ticaret düzenini bozmaya başlamış, daha sonraları VII. yüzyılda İslam saldırıları ile tümüyle çökmüştür. Bu yıllardan sonra Avrupa başat üretim tarzı olarak 'tarım dönemine' girer ve büyük toprak sahipliği kurumu olan senyörlük hızla yaygınlaşır. Avrupa kastlelara ayrılır: Asiller, ruhbanlar, ve köylüler. Artık atölye üretimine dayalı sanayi ve bu üretimin ticareti yoktur. Malların olduğu

⁷ A. Müfid Mansel, *Side* (Ankara: T.T.K. Yayınları, 1978), s.17-18; Uğur Tanyeli, *Anadolu Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci* (İstanbul: İ.T.Ü. Yayınları, 1987), s.19-20.

kadar insanların dolaşımı yoktur. Her şey senyörlüğe ait ve her şey hareketsizdir. Yollar bakımsız, köprüler yıkılmıştır. Bu şartlar altında bütün kent hayatı kaybolmuştur⁸.

Antik kentlerin bu çöküşü, yeni gelişmeleri beraberinde getirmektedir. Eski yerleşimler üzerinde, kaynakların olanak verdiği ölçüde az sayıda belirli bir nüfus barınmayı sürdürmüştür. Bu yerleşimler "burglar" ve piskoposluk "siteleri"dir. Eski kentin kalıntılarından yapılmış kaleler veya bir katedralin etrafında manastır ve okulların varlığı ile kentler belirli ölçülerde canlı kalabilmiştir. Ancak, H. Pirenne'e göre bu yerleşmeler ortaçağın tarım dönemi içinde birer kent değillerdir. Bu yerleşmelerde barınan nüfus, askeri ve dini hizmetlilerden oluşmaktadır. Dönemin yerleşmeleri, orta çağın geç devirlerinde ve yeni çağda gelişecek olan kentlerde gördüğümüz gibi, belli başlı burjuva sınıfı ve belediye örgütlenmesinden yoksundur.

H. Pirenne'ye göre, ticaret ve sanayinin yeniden doğması, tüccarların toparlanması ve elverişli coğrafi koşullar altında, X. yüzyıl sonrası ortaçağ ve ilerleyen devirlerde, kenti kent yapan sosyal yapı, tüccar, burjuva ve belediye örgütlenme ile sağlanmıştır.

3.2.1.3. Max Weber

M. Weber'in araştırmalarında temel unsur, Batı uygarlığı ve özellikle onun insanlık tarihinde benzersiz niteliklerinin açıklamak olduğu ileri sürülebilir⁹. Bu batı merkezli yaklaşım tarzı, daha önceki araştırmacılar da görülmüştü. Gerçekten de M. Weber sosyolojisinin temel görevi, kapitalizmi açıklamak ve bununla bağlantılı olarak batının toplumlararası ilişkilerde ileri ve üstün olduğunu kanıtlamak olmuştur. Bu kanıtlama çabasının çerçevesi akıl, akılcılık (rasyonalizm) kavramları ile oluşmaktadır. M. Weber'e göre, insanlık

⁸ Henri Pirenne, *Orta Çağ Kentleri* (Ankara: Dost Kitabevi, 1984), s.11-15; Tuna, a.g.e., s.23.

⁹ Tuna, a.g.e., s.31'de, R. Aron, *la Sociologie Allamande Contemporaine*, s.110'dan alıntı yapar.

uygarlığına ilişkin her alan (Sanat, yönetim, iş bölümü, kent vb.) ile her dönem (Yunan;Roma, orta çağ vb.) ancak bu çerçevede içinde incelenince anlam kazanır¹⁰.

M. Weber'in anlayışına göre, kent, "geleneksel otoritenin tükendiği, karizmatik otoritenin henüz bulunmadığı ve yasal bürokratik otoritenin henüz doğmadığı bir ortamda sürüp giden çıkar çatışmalarının artışında ortaya çıkar". Bu bağlamda kent iki bakımdan önem kazanır: İlki, kentler, tarihi ve toplumsal çatışmaların sonucunda otoritenin 'aklauygunlaştırılması'nın sahnesi olmuştur. İkincisi ise, 'aklauygunlaştırma' süreci içinde ortaya çıkan özellikler kentlerin özelliklerini belirleyecektir. Bu özgün durum batı uygarlığının da simgesi olacaktır¹¹.

'Aklauygunlaştırma' süreci içinde oluşan özelliklerden bir tanesi üzerinde önemle durulması gerekir. Kentlerin iktisadi ve siyasi özellikleri yanında, ona gerçek kimliğini kazandıran olgu 'topluluk olma' özelliğidir. Batı kentlerinin bu özgün özelliği, doğuda ve diğer coğrafyalarda bulunmayan özgünlüktür¹². Bu bağlamda M. Weber XVI. yüzyıl Osmanlı İstanbul'u için ilginç bir saptamada bulunur. Bu tarihlere kadar İstanbul'da tüccarlar, loncalar, yeniçeriler ve sipahiler gibi askeri birlikler ile ulema ve derviş gibi dini kurumlar, diğer tüm mesleki ve mahalli oluşumların kent örgütlenmesi içinde temsil edilme durumları yoktu¹³. Üstelik bu yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunun en güçlü olduğu dönemdir ve sözü edilen kurum ve kişilerin ekonomik durum ve kendi içlerinde örgütlenmelerinin en gelişkin olduğu dönemdir. Oysa daha erken tarihlerden itibaren Avrupa kentlerinde, toplumun çeşitli kesimleri beledi sistem içinde kentsel yaşamın temsili haklarına sahipti.

M. Weber de, H. Pirenne gibi bir kentte olması gereken yapıyı sınıflandırır. Tam bir kentsel topluluk olabilmesi için yerleşim biriminde alışveriş ve ticari ilişkilerin görece hakimiyetin temsil edilmesi ve bir bütün olarak şu özelliklerin yerleşim biriminde görülmesi gerekir:

¹⁰ Tuna, a.g.e., s.31-32.

¹¹ Aynı, s.35.

¹² Aynı, s.36.

¹³ Max Weber, Şehir. Çeviren: Musa Ceylan (İstanbul: Bakış Yayınları, 2000), s.91.

1. İstihkam,
2. Bir pazar,
3. Kendine ait bir mahkemesi veya hiç değilse kısmen özerk hukuku olması,
4. İlgili bir birlik biçimi,
5. Hiç değilse kısmen özerklik ve kendi kendine yönetme ve de kent sakinlerinin katıldığı seçimlerle iş başına gelen idari yetkililerce yönetim¹⁴.

M. Weber'in kent bilgileri, çalışmamız kapsamında yukarıdaki gibi özetlenebilir. Doğaldır ki, bu çalışma bir sosyoloji çalışmasındaki ayrıntılara sahip olmayacaktır.

3.2.2. Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Tarihi Süreç İçinde Kent

3.2.2.1. Uygarlık Tarihinde Dönüşüm: İlk Kentlerin Kurulması

İnsanlık tarihinde Paleolitik dönemi (M.Ö. 10000 yıl öncesi) ve Mezolitik dönemi (M.Ö. 10000-9000) yıllarını izleyen Neolitik dönem (M.Ö. 9000-5600) ilk yerleşmelerin görüldüğü dönemdir. Bu dönemde tarım yapmaya başlayan insanlık, kendi fiziki çevrelerini de oluşturmaya başlamıştır.

Günümüz iklim koşulları 14 bin yıl kadar önce oluşmaya başlamış, insanlar mevcut teknolojileri ile doğal çevreye uyum sağlamaya çalışmışlardır. Kimi bölgelerde su ürünleri, balıkçılık önem kazanmış, kimi yerlerde de yabani bitki ve yemişler insanların beslenmesinde önemli olmuştur. Beslenme kültüründe oluşan bu değişim önceleri mevsimlik, sonraları aynı yerde kalıcı yerleşmelerin kurulmasına olanak vermiştir. Bu türde yerleşmeler dünyanın hemen her yerinde görülmektedir. Ancak aynı süreç içinde Anadolu'yu da içine alan yakın doğuda diğer yerlerden farklı bir yaşam modeli gerçek anlamı ile köy olarak tanımlayabileceğimiz bir yerleşme türü ortaya çıkmıştır. Bu biçim yerleşimlerin diğer yerleşimlerden farklılaşan üç özelliği verilebilir:

¹⁴ Weber, a.g.e., s.100.

1- Bu yerleşimlerin sosyal yapıları ile ilerleyen dönemlerde kent-devlet ve imparatorluk oluşturma potansiyelleri vardır.

2- Yerleşimlerin yapısı sadece işlevsel açıdan değil toplumsal statü gösteren özellikler gösterir.

3- Kült inancı ve bu inanca göre mimari anıtsal özellikler gösterir. İşlevsel özelliklerin yanında mimariyi zenginleştiren bezeme ve sembolik anlamlar dikkat çekicidir¹⁵.

Bu yerleşmelerden Anadolu'da iki önemli örnek verilebilir: Diyarbakır – Ergani'deki Çayönü yerleşmesi ile Konya Çatalhöyük insanlık tarihinin en önemli mirasları arasında sayılır.

G. Childe, M.Ö. 3000 yıllarında Mısır, Mezopotamya ve İndüs vadisinde ortaya çıkan toplumsal değişimleri 'kentsel devrim' olarak adlandırmaktadır. G. Childe'a göre, bu bölgelerde, bu tarihlerde artık söz konusu olan basit çiftliklerden oluşan küçük topluluklar değil, kurumlarını oluşturmuş devletlerdir. G. Childe kendi üslubu ile dini kurumları oluşturan devleti vurgulamak için, devletin 'melek ve sınıfları' içerdiği söyler¹⁶. Bu yeni kentler kapladıkları alan ve nüfus bakımından büyük ve kalabalıktır. Daha da önemlisi, kentsel bir özellik olarak toplumsal işbölümü oluşmuş ve sadece tarımsal üretime dayanmayan üretim biçimleri gelişerek, uzmanlaşmış meslek ve yönetim kadroları oluşmuştur: Rahipler, prensler, profesyonel askerler, bir çok alanda uzmanlaşmış zanaatkar ve memurlar bu kadroda sayılabilecek kesimlerdir. Kentsel devrim aynı zamanda bürokratik devrimdir. Bu devrimle "toplumdan daha kuvvetli bir devlet" ve sınırsız güce sahip doğu despotları ortaya çıkmıştır¹⁷.

Bu kentlerin fiziki çevresini belirleyen kent bölümleri ise, surlarla çevrili kutsal temenos alanı ile bunun çevresinde yer alan zanaatkarların üretim yaptıkları

¹⁵ Mehmet Özdoğan, "Kültübeden Konuta, Mimaride İlkler," **Tarihten Günümüze Anadoluda Konut ve Yerleşme**. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), s.20-21.

¹⁶ Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan** (İstanbul: Varlık Yayınları, 1986), s.146.

¹⁷ Kürşad Bumin, **Demokrasi Arayışında Kent** (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990), s.24.

ticaret ve konut alanlarından oluşur. Kutsal temenos alanı, içinde yönetim ve dini binalarını barındırdığı için en önemli kentsel bölümdür. Bu bölümde üç yapı dikkat çekicidir: Tapınak, saray ve tahıl ambarı. Kentlerde ortaya çıkan tanrılar eskiden olduğundan başka özellikler kazanırlar ve toplumsal rol oynarlar. Bu değişimler kralın kimliğinde somutlaşır. Tanrıların krala geçirdikleri kutsallıklar, onun tek otorite olmalarını meşrulaştırır. 'Tanrı-kralar' başka hiç bir iktidar ortaklığı tanımlayacak biçimde tinsel olanla cismani olanı kendi bedenlerinde birleştirirler. İlginçtir, tanrılar da bu krallara kentler bağışlamaktadır. Mısır'da firavun, tanrı ya da tanrının oğludur. Sümer kralı annesinin karnında kutsal değer, güç ve bilgelikle donatılır. Doğumundan sonra da tanrı tarafından beslenip büyütülür. Tanrı-kralın kendisi, kenti, ülkesi için yapılacak her şey, artık dini motiflerle bezenmiş haklı ve kutsal bir iştir. Bu dönemde savaşlar da kurumlaşır. E. From'un söyliyle "bir kurum olarak savaş, tıpkı krallık ya da bürokrasi gibi İ.Ö. 3000 yılları dolaylarında yapılan yeni bir icattı"¹⁸.

Mimarinin iktidarla yıllarca sürececek beraberlikleri Ur, Babil gibi Mezopotamya ve Mısır kentlerinde başladığı görölmektedir. Sağlam malzeme ile yapılmış binalar kent merkezinde, kutsal temenos alanında kurulmuştur. Su ve lağım kanalları, banyo, tuvalet gibi yenilikler ilk kez burada uygulanmıştır.

Sonuç olarak söz konusu tarihlerde gelişen doğu uygarlıkları kentler üzerinde kurulduğu söylenebilir. Bu uygarlıklar şaşırtıcı bir biçimde işbölümü ve planlamaya dayalı çalışma düzeni kurmuşlar, yazıyı, matematiği, yıldızları gözleyip takvim hazırlamayı, tekerlikli kağnyı, karasabanı bulmuşlardır. Tapınaklarda gözlemevi, kütüphane ve okul bulunuyordu. Kent her bakımdan çok iyi planlanmış bir karakter sunmaktaydı. Ancak kent bir kişinin, tanrı-kralın malı idi. Kent içinde yaşayanları ile birlikte düşünülecekse eğer, bu kentlerin çok önemli bir eksiği vardır: Bu kentlerde yurttaş yoktur. Bu durumu Sophokles'in Antigone'unda Hemon'un söyliyle özetleyebiliriz: "Yalnızca bir kimsenin malı olan site, site değildir"¹⁹.

¹⁸ Bumin, a.g.e., s.25.

¹⁹ Aynı, s.23.

3.2.2.2. Antik Kentler

Kent imgesine ilişkin en kolay tanımlamalar antik kentler hakkında yapılmaktadır. Çünkü antik kentler günümüz insanında daima ilgi oluşturmuş yerlerdir. Antik kalıntılara bakıp bu dönem uygarlığına hayranlık duyulmaktadır. Bu kentlerin kafalardaki imgesi, yapı kalıntıları ve yapıların kent içindeki işlevinin ne olduğundan öteye gitmemektedir. Oysa antik kentler tarihi süreç içinde homojen bir özellik göstermediği gibi, bu kentlerin sosyal yapıyla ilişkileri kolayca açıklanabilecek bir olgu değildir. Bu anlamda gerçek bilgi ile popüler bilginin imgeyi farklı yönlerden etkilediği anlaşılmaktadır. Burada, bir yanda hayranlıkla oluşan imge, bir yanda antik kentin bilgisi ile oluşan imge söz konusudur. Antik dönem insan ve toplumu için de günümüz insanında benzer imge oluşumu sözkonusudur.

Günümüz insanın antik kentler için oluşturdukları imgeden önce, 'antik dönem insanın kendi kentleri için oluşturdukları imgeden sözedebilir miyiz? Bunun kaynakları nelerdir? Bu tarihi kaynak antik kentlerin sosyal yaşam ve dönem insanın kenti hakkında oluşturduğu imgenin ipuçlarını verebilir mi?

Yunan ve Roma kentleri için yeterince tarihsel kaynak vardır. Bunlar mitoloji metinleri, tiyatro oyun metinleri ve felsefi metinler olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Eski Yunan uygarlığında site (kent) aynı zamanda devlet anlamına geldiğinden, Platon'un "Devlet" adlı eseri kent için çok önemli kaynaktır. Ama edebi ve mitoloji metinleri daha az önemli değildir. Antik dönem insanının kendi kentleri için oluşturdukları imgenin anlaşılması, bir anlamda bu dönem insanın ideal kent imgesi ile ilgilidir.

Yunan mitolojisinde Olympos'lu tanrıların Prometheus ve insanlarla ilgili öyküsünde kent imgesine ilişkin ilginç ipuçları vardır. Ölümlüler ve insanlar yaratıldığında, Olympos'lu tanrılar Prometheus ve kardeşi Epimetheus'tan bunlara bazı özellikler vermesini isterler. Prometheus ne kadar zeki ise Epimetheus o kadar aptaldır. Epimetheus değişik canlı türlerine değişik özelliklerle donatır. Kimisine hız, kimisine kurnazlık, kimisine güç verir. Sıra insana geldiğinde, Prometheus insanın çaresiz ve çıplak kaldığını görür. Prometheus insanlara sadece tanrılara özgü olan

aklı verir. Sonra ateşi çalar insanlara getirir. Bundan dolayı da tanrıların hışmına uğrar²⁰. Olayın sonrasını Platon'un, Protagoras'ın ağzından anlattıklarında buluyoruz: Tarım yapabilen, tanrılar gibi konuşabilen, zanaatı bulan insanoğlu, kötü doğa koşullarından ve vahşi hayvanlardan korunmak için kentler kurar. Ama politikadan habersiz oldukları için bir arada yaşayamazlar. Tanrılar tanrısı Zeus bu soruna el atar ve tüccarların ve hırsızların tanrısı haberci Hermes'ten insanlara adalet duygusunu götürmesi ister. Hermes, Zeus'a sorar: Adalet duygusu herkese mi, yaksa bazı insanlara mı dağıtılacaktır. Zeus "Herkese" der. Eğer bu duygu diğer mesleklerde olduğu gibi sadece yeteneklilerde olsaydı, siteler varlığını sürdüremezdi, diyerek adalet duygusunun önemini belirtir²¹.

Sümer ve Mısır kentlerinde gördüğümüz kral-tanrı ve uyruk, Yunan kentlerinde yasa ve yurttaş olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, M.Ö. VII. yüzyıl Atina'sından iki bin yıl öncesinde Ur ve Babil'de gördüğümüz alt yapı görülmemektedir. M.Ö. VIII-V. yüzyıllar kentin fiziki çehresi bakımından günümüzde Yunan kenti imgesi oluşturan fiziki yapıdan çok uzaktır: Plansız kentte lağım sularının sokağa döküldüğü, bakımsızlıktan hijyenin olmadığı gibi, anıtsal yapılardan yoksunluk, çıkmaz sokak gibi olumsuz kentsel sorunlar vardır. Ama M.Ö. VI. yüzyılda Klistenes ve daha sonra V. yüzyılda Solon reformları ile çerçevesi çizilen yasalarla oluşturulmuş demokrasi de vardı. Atinalı tüm yurttaşların katıldığı meclis (eklesia) yönetime ilişkin her türlü düzenlemeyi tartışarak karara bağlıyordu. Yasa önünde herkes eşitti. Kamu işlerinin yürütülmesinde uzmanlık kabul edilmiyor, her yurttaş yaşamı boyunca kamu işlerinden bazılarını üstleniyordu. Herkes konuşmaya, tartışmaya ve sanat üretimine yetenekleri ölçüsünde katılıyordu. Şu rakamlar ilginçtir: Atina'da bir yüzyıl içinde diğerleri arasından seçilmiş 2000 piyes oynanmış, 6000 müzik yorumlanmıştır. Savaş yıllarında kesinti olmadığını düşünerek yılda ortalama 20 oyun demektir. Günümüzde bir şehir için bu sayıda oyuna ulaşmak oldukça zordur. Atina'nın o

²⁰ Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980), s.7.

²¹ Aynı, s.9.

dönemdeki nüfus yoğunluğu ile günümüzün ortalama büyüklükte bir kentin nüfus yoğunluğu karşılaştırmaları yapılırsa konunun önemi daha da anlaşılır. Politikada olduğu gibi sanatta da uzmanlaşma olmadığından bu etkinliklere isteyen her Atinalı katılmıştır. Yurttaşlar sadece seyretmekle yetinmiyor, aynı zamanda katılıyorlardı²².

Yunan kentleri hem bir kent hem de bir devlettir. Platon'un ve Aristoteles'in polisten kastettikleri kent böyle bir kenttir. Bu kentler V. yüzyılın sonlarından itibaren önemli siyasal karışıklara sahne olmuştur. Demokrasi önceleri Tiranlar, sonraları Asker Krallar eliyle yok edilmiştir. Hellenistik dönem ve onu izleyen Roma İmparatorluğu dönemlerinde sosyal ve politik açıdan tümüyle farklılaşmışlardır. Antik kentlerin günümüze ulaşan kalıntıları çoğunlukla bu dönemden kalmadır. Bu kentlerin fiziki yapıları coğrafya ve arazinin durumuna göre ayrıntılarda farklılıklar gösterse de benzer kuruluşa sahiptirler. Bir antik kentin fiziki çehresini belirleyen dört bölüm vardır: Akropolis, agora, konut alanları, Nekropolis (ölüler kenti). Akropoliste bir temenos alanı içinde tapınaklar bulunur. Her kentin koruyucu bir tanrısı veya tanrıçası olmasından dolayı, bu tanrı veya tanrıçaya adanmış bir tapınak mutlaka bulunur. Meclis binası (bouleterion), tiyatro, stadyum, hamam ve gimnazyum, nimpheum (anıtsal çeşme) gibi kamusal yapılar kentin değişik yerlerinde olabildikleri gibi, yönetime ait yapılar belirli yerlerde toplanabilmektedir. Agoralar ticaret alanlarıdır. Bu alan içinde en önemli yapıları, dükkan sıralarından oluşan stoalar oluşturur. Stoalar aynı zamanda kentlilerin bir toplanma merkezidir. Kent sorunları meclis binalarından başka stoalar çevresinde tartışılırdı.

Kentin fiziki yapısını oluşturan bu yapılar ve kent bölümleri MÖ. IV. yüzyıldan sonra düzenli bir plan şemasına göre konumlandırılmıştır. Hippodamos'un ilk kez Miletos'da denediği birbirine dik kesen caddelerden oluşan karelemeli plan tipi daha sonraları tüm antik kentlerde uygulanmıştır.

Bu durum bir anlamda tek tipleşmeyi beraberinde getirmektedir. K. Bumin bu durumu, Yunan kentlerini demokrasiden uzaklaşması ile bağlantılı olarak değerlendirir. Kente geometrinin girmesi ideal kent arayışlarının bir sonucudur. Bir şeylerin idealize edilmesi ise, birilerinin tüm toplum için neyin iyi olduğunu dikte

²² Cömert, a.g.e., s.28-29.

ettirilmesi demektir²³. K. Bumin'in haklı olup olmadığı bir tarafa, bu tarihlerden itibaren kentsel yaşama katılımın azaldığı görülmektedir.

3.2.2.3. Ortaçağ Kentleri

Roma imparatorluğunun kuzeyden gelen kavimler tarafından yıkılmasından sonra, kentler antik kentler eski özelliklerini yitirmeye başlarlar. Söz konusu olan sadece kentlerin çökmesi değil, siyasal, dini, ekonomik ve hukuk yapısının değişmesidir.

Antik kentlerde, 'kentin tanrısından' söz ederken, ortaçağda 'tanrının kentinden' sözedilebilir. Ama 'tanrının kenti'nin kurulması kolay olmamış, çöken Roma kentlerin yerine kentsel diyebileceğimiz yerleşimlerin ortaya çıkması uzun zaman almıştır. Bugünkü Avrupa uluslarını da oluşturan IV.-X. yüzyıl savaş, karışıklık ve göçler dönemi denilen sürecinin sonlarına doğru kentler yeniden doğmaya başlamıştır²⁴.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşü 410 yılında Roma kentinin kuzey kavimleri tarafından yağmalanması ile özetlenir. Örgütlü toplumun çözülmesi kentlerin fiziki görünümünün yıkımı ile sonuçlanır. Aziz Ambrosius, 387 yılında Kuzey İtalya'da gördükleri karşısında, kentler için 'yıkılmış kentlerin cesedi' diye sözeder. Aziz Augustinus ise Roma'nın yağmalanmasından sonra insan etkinliği ile oluşan kentlerin, insanoğlunun kendi günahları altında yok olduğunu, hıristiyanlık dini düzeninin bir 'tanrı kenti' olduğunu söylemektedir²⁵. Bu azizlerin söyledikleri antik kentlerin düştüğü bulanımı özetlerken, yeni oluşacak kentlerin niteliklerin ipuçlarını vermektedir. Hıristiyanlık merkezli kent imgesi yeni kentlerin kuruluşundaki etkisi böylece belirlenmiş oluyordu.

²³ Bumin, *a.g.e.*, s.35-36.

²⁴ Leonardo Benevolo, *Avrupa Tarihinde Kentler*. Çeviren: Nur Nirven (İstanbul: AFA Yayıncılık, 1995), s.37-39; E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*. Çeviren: Bedrettin Cömert (Dördüncü basım, İstanbul: Remz, Kitabevi, 1992), s.103-105'de kentler hakkında bilgi vermeksizin kısaca ekonomik ve siyasal değişimlere değinmektedir.

²⁵ Benevole, *a.g.e.*, s.19'da Aziz Ambrosius, *Lettere=epistulae* (Milano, 1998) ve Aziz Augustinus, *The City of God* (New York, 1983), s.426'dan alıntı yapmaktadır.

Braudel'in sözleriyle "Kentin havası özgür kılar" atasözü artık yaşamda karşılığını bulmaktadır²⁷. Bu noktadan sonra mutluluğun hakim olduğu düşünülebilir. Fakat böyle olmamış ücretli emeğin temsilcileriyle çatışmalar ortaçağda kendini göstermeye başlamıştır.

3.2.2.4. Rönesans ve Barok Dönemde Kentler

Yeniden doğuş dönemi için modern insanın değerlendirmeleri romantik ve nostaljik özellikler gösterir. Çünkü bu döneme ilişkin modern insanda oluşan imge, rönesans sanatçıları üzerinden yapılan bilgilerin oluşturduğu imgedir. Buna göre rönesans toplumu için homojen değerlendirmeler yapılır. Toplumsal-kentsel yaşamın tüm unsurlarında akılcılık ve hümanizmin hakim olduğu düşünülür. Bunun pek doğru olmadığı, sıradan bireylerin rönesans ilkeleri ile donatılmadığı söylenebilir. Ancak rönesans düşünce yapısının, yeni gelişmelerle toplumun bir kesimiyle temsil edildiği ve gerçekleştiğini görmekteyiz.

Bu dönemin en önemli siyasal değişimi ise mutlakiyetçi devletin ortaya çıkmasıdır. Bürokrasi ve ordunun gücü ile temsil edilen bu değişime paralel olarak kentler yeni iktidar biçimini yansıtan yeni düzenlemelere tabi tutulurlar. Eski kentin yapıları, sokakları yeni iktidarın ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma gelmiştir. Mumfurd'un simgesel anlatımı ile ortaçağ kentlerindeki çan seslerinin yerine "trompet ve borazan" seslerinin duyulmaya başlaması, yeni değişimin göstergeleri olarak değerlendirilmelidir.

Kentlerde birbirini dik kesen uzun ve geniş caddeler, kamusal yapıların görkemli bir şekilde yeniden yapılmaları Rönesans ve Barok kentlerin fiziki çehresini oluşturur. Çünkü askerler bir daralıp, bir genişleyen kıvrılarak uzayan caddelerde gösteri yapamazlardı. Rönesans döneminin büyük mimar şehircisi Alberti bu sorunu gözeterek yeni düzenlemeler tasarlaması boşuna değildir. Alberti kent tasarımlarında ana yolları ikincil önemdeki yollardan ayırıp, ana yolları "militer yollar" olarak adlandırmıştır²⁸.

²⁷ Bumin, a.g.e., s.53-54.

²⁸ Bumin, a.g.e., s.58.

Ortaçağın organik ve kendiliğinden gelişmiş denebilecek kentleri, Rönesans da bilinçli bir biçimde geometrik düzenlemelere tabi tutulmuştur. Bu durum Roma'nın yıkılışından sonra düzenli kent oluşturmak çabasının ilk uygulamasıdır. Bu gelişme Barok dönemde daha da gelişecek tam anlamıyla geometrik planlama ile sonuçlanır. Bu doğal olanın tümüyle tasviyesi demektir. Ağaçlar bile kentin belirli bir yerinden bakışa göre, perspektif yasalarınca düzenlenir. Ağaçlar budanır ve kentin süs ögesine dönüştürülür. Mutlak monarşilerde, ordu ve bürokrasinin disiplin düzen değişiklik üzerine kurulu anlayışı kentin fiziki yapısını ve yaşamını belirliyordu. 1740 yılı belirlenen nüfus yapısı bu bakımdan ilginçtir. Bu tarihte kent nüfusunun beşte birini askerler oluşturmaktaydı. Bu askerleri besleyecek, eğlendirecek yapılar, kentin mekansal yapısını büyük ölçüde belirleyici olmuştur. Yeni planlamada ana yollar merkeze ve kraliyet sarayına ulaşması esas alınmıştır. Saray ve katedral kentin tam merkezine yerleştirilir. Albert Dürer bu anlayışın takipçisi olarak ideal bir kent tasarımında kent merkezinde sadece saraya yer vererek dünyeviliğe atıfta bulunur²⁹.

Alberti'den Leonardo de Vinci'ye Rönesans sanatçıları rasyonel ve simetrik kent tasarımları ile birer ütöplast sayılabilir. Herşey 'ideal toplum' ve 'ideal kent' düşüncesiyle tasarlanmaktadır. Thomas More'nun bu anlamda "Ütopya" yazdıkları bu kent imgesinin ne olduğunu gösterecek niteliktedir. Batı Avrupa'da ticaret ve endüstri kenti olarak büyüyen kentler içinde birçok sorunu da taşıyordu. Özellikle XV. ve XVI. yüzyılda toplumsal krizi T. More'un adlandırması ile İngiltere'yi "Koyunların insanları yediği ülkeye" dönüştürmüştür. Bir yanda gelişen ve zenginleşen sermaye ve temsilcileri, diğer yanda yokluk içinde çapulcu durumuna dönüşmüş yığınlar T. More tarafından büyük bir sorun olarak görülmüştür. Rönesans diğer hümanistler gibi adaletsiz dünyada şikayetçi T. More ütopyasında iyi yöneticiler kötülüklerden uzak, eşitliğin olduğu bir dünya tasarlamıştır. Bu tasarımda kent çok iyi organize olan, rasyonel ve geometrik özellikler taşımaktadır.

²⁹ Bumin, s.59-60.

Amerika'da İnka kentlerinden esinlenerek oluşturulan ütopyanın kentinde, herkes akşam sekizde yatağa girecek, sabah dörtte uyanacaktır. Çalışma zorunluluğu vardır ve lüks kesinlikle yasaktır. Evlenme yapıları belirlidir. Boş zamanlarında periyodik olarak ne zaman satranç oynayacakları, ne zaman yün eyirecekleri saptanmış ve bunun dışına çıkılmayacaktır³⁰. Yaşamı ve fiziksel yapısı buna göre tasarlanan bu ütopya kentinde birey tam olarak bir makinenin parçası gibi olduğu görülür.

3.2.2.5.Modern Kentler

Ütopist kentçilere tek örnek T. More değildir. Etienne Cabet, III. Napoléon'u örnek alarak oluşturduğu ideal kentinde maksimum eşitlik minimum özgürlük vardır. Bu kentte atölyeler büyük ve temizdir, yorucu işler makineler tarafından yapılmaktadır. Para yoktur, polis yoktur. Sanat planlama içine alınmıştır. Sınavla gönderilen sanatçılar ideal kentin memurlarıdır. Çocuklar beş yaşında ailelerinden alınırlar ve ideal kentin yurttaşı olarak eğitilirler. Pikniğin nasıl yapılacağı, çocukların nasıl ve ne zaman dayak yiyecekleri yine belirlenenlerin arasındadır. Kısacası birey hiçbir insiyatifi olmayan nasıl yaşayacağı saptanmış bir makine parçasıdır. E. Cabet 1847 yılında Texas'da toprak satın alıp bu ütopyasını gerçekleştirmek istese de hiç bir zaman başarılı olamamıştır³¹.

XIX. yüzyılda ütopisti E. Cabet'in tasarımları, modern kent tasarımlarının kaynağı hakkında bilgiler sunmaktadır. İdeal kent imgesi XIX. yüzyıl toplumsal yapısına koşut olarak kötülüklerin tasviyesi amaçlı alternatif kentler sunuyordu. Yaşanılan ile olanın birbirinden bu derece uzaklaştığı ütopya tasarımlar hiçbir zaman gerçekliğe dönüşmemiştir. Ancak kentsel yaşamın müdahale fikride hiçbir zaman kalkmamıştır.

Rasyonel kent imgelerinin dışında, kente kültür ve nostalji ile beslenen imgeler ile yaklaşan anlayışlarda vardır: XIX. Yüzyılın ortalarında şair Baudelaire'in

³⁰ Bumin, a.g.e., s.63-65.

³¹ Aynı, s.73.

XIX. yüzyıl toplumcu görüşüne göre ise modern süreç aslında kent-kır ayrımı ile başlamıştır. Bu ayrım “en büyük maddeli ve entelektüel iş bölümü” ile ifadesini bulmaktadır. Kent ile kıra arasında bir karşıtlık söz konusudur. Ve bu karşıtlık barbarlıktan uygarlığa geçiş ile belirmiştir. Kentin varlığı aynı zamanda yönetimi, polisi, vergileri zorunlu tutmuştur. Kent-kır ayrımı ile topluluk sınıflara bölünmüştür³⁴. Dolayısıyla modern kentler ile tarihi kentleri karşılaştırırsak birinin daha iyi olduğu söylenemez. Tarihte kendi nedensellikleri ile olması gereken olmuştur.

Tarihsel dönemlerde herhangi bir olgunun, özelliklede sanatsal olguların tartışılması, alternatif yaklaşımların geliştirilmesi,eskinin reddi gibi yaklaşımların modernizmle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan şair Baudelaire’in serzenişlerini de belirli nedenselliklerle açıklamak mümkün olabilir. Modern öncesi dönemlerin sanat ve mimarlık ürünleri belirli biçim ve ifade kalıplarına aidiyetleri açısından tanımlanabilmektedir. Bunun anlamı şudur: Modern öncesi ve modern sanatın değişimi ve gelişimini belirleyen dışsal etkiler kadar, sanatın kendi bünyesindeki (epistemolojisinde) değişimler sanatı etkilemektedir. Bu durumu modern öncesiyle, modern dönemi ayıran çizgi için normatif epistemolojinin yerine spekülatif epistemolojinin belirişi biçiminde yorumlayabiliriz.

Modern-öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturmaktadır. Tasarımcı ve sanatçı için hazır eylem ve düşünce kalıpları sistemi vardır. Sanatçı bir sorunla karşılaştığında yine o sistem içinde sorunu çözer. Eğer bir Rönesans, bir Barok sanatından söz edebiliyorsak bunu o sistemler sayesinde söz edebiliyoruz. Sanatçı bu sistemlerin dışına çıkmayı, sanat yapmama durumuyla neredeyse özdeşirmektedir. Örneğin, müzikte Barok çağın yaşandığı dönemde tüm sanatçılar Barok kalıplarına uygun müziği bestelemek durumundadır. Aynı şekilde şehirci ve mimarlarda benzer tutum içindedirler. Kısacası modern öncesi dönemde sanatın normatif bilgi sistemi, geçerli oldukları süre içinde o denli bağlayıcıdır ki, herkesi kendisine katılmak zorunda bırakır.

³⁴ Bumin , a.g.e., s.91.

Modern döneme gelindiğinde ise pozitivist anlayışla temellenen spekülâtif (tartışmalı) epistemoloji normatif sistemleri yıkar. Bundan böyle normatif bilginin yerine adım adım spekülâtif bilgi alacaktır. Daha XVIII. Yüzyılda Batı toplumu tüm bilgi ve etkinlik alanlarının spekülâtif epistemolojinin sınama mekanizmalarından geçmektedir. Örneğin din sınanabilmekte ve yanlışlanabilmektedir. Aynı şekilde kralların tanrısal hükümdarlık hakları tartışılarak ve red edilecektir. Kısacası hiçbir bilgi kendini tartışmalı ortamdan kurtaracak donanıma sahip değildir³⁵. Bütün bu gelişmeler sanat, mimarlık ve şehircilikte de kendini gösterir. Endüstriyel gelişmeye bağlı toplumdaki değişimler kentlerde yansır. Kentlerin fiziki çehresi değişirken, kentteki toplumun tabakalaşmaya bağlı olarak yeni kentsel bölümler ortaya çıkar. İşte bu değişimler tartışmalı bir ortamda farklı yaklaşımların giderek de akımların doğmasına neden olur. Şair Baudelaire gibi nostaljik neo-gotik, neo-barok, neo-klasik eğilimlerin yanı sıra, ilerlemeci tarzda çelik strüktürlerin yer aldığı tasarımlar görülür. Artık normatif sistemlerin dönemlere yayılan tek üslup anlayışları yerine, aynı dönem içinde bir çok sanat anlayışı kendini gösterir.

Modernist anlayışın tam anlamıyla hakim olmasıyla XX. Yüzyıla gelindiğinde ilk dönemlerin tersine tek tipleşme görülür. Kentsel planlama ve mimarlık işlev esasına dayanan düzenlemelere tabi tutulur. Bu durumun özellikle Türkiye için çok belirgin olduğu söylenebilir. Kentlerin eski kimliklerinden hızla koparıldıkları, tüm kentlerde benzer planlama uygulandığı, hatta benzer kent mekanlarına benzer adlar verildiği görülmektedir. Ama yine de farklı eğilimlerin temsil hakkı her zaman var olmuş ve süreç hep tartışılmıştır.

³⁵ Uğur Tanyeli, "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık," **Modernizmin Sertüveni** (İkinci basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), s.43-44.

3.3. Kent İmgesi

Kent imgesinden anlaşılan, o kentin genel görünümüyle yaşam tarzıdır. Sokakları, caddeleri, parkları, heykelleri, kütüphaneleri, halkın bir arada bulunduğu mekanları, insanların giyimi ve davranış biçimleri, kentin mimarisi bize bir görüş ve duyuş verir. Biz böylece kenti sever onunla bütünleşir veya ondan nefret ederiz¹. İçinde insanların yaşamadığı Paris, Roma İstanbul vb. hiçbir şey ifade etmez. Dolayısıyla kent imgesi, kent yaşamı ve bireylerin bu yaşam içinde oluşturdukları yaşam tarzıdır. Kentin bizim içimizdeki izdüşümü insanlarıyla, yaşam biçimiyle ilişkilidir. Hemen eklemek gerekir: Farklı kentlerin farklı kimlikleri ve bireylere sundukları farklı yaşam tarzları vardır. Toplumun sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel yapısına göre yaşam tarzları çeşitlilik kazanır. Bir kent içinde de birbirinden farklı, hatta birbirinden kopuk yaşam tarzları ile karşılaşılabilir. Bu durum ülkenin genel toplumsal yapısı ile ilgili olduğu gibi, o kentin yaşam tarzı anlamında sundukları ile ilgili özel bir durum olabilir. Paris yaşamı, İstanbul yaşamı, Roma yaşamı, Tokyo yaşamı, Yeni Delhi yaşamı, Marakeş yaşamı dediğimizde böylesine özel bir durumdan söz edilmektedir. Bu kentlerden söz ederken hem o ülke hakkında bir imgeden hem de sadece o kente özgü özelliklerin oluşturduğu imgeler belirleyici olmaktadır.

Zaman, mekan ve hareket bir kentin sınırlarını çizer. Değişen canlı ve cansız tüm varlıklara, eşyaya bir anlam getirir. Yani kent anlamsız bir yığın değildir. Bir organizma gibi olduğu söylenebilir. Kentte devinim vardır. Kent imgesi, hareket edebilen veya edemeyen her şeyin ortak devinimidir. Hareketli ve hareketsiz, doğal çevre yada toplumsal gelenekler bize kent adına her şeyi anlatır. Bu imgeler belleğimizin ayrılmaz parçaları olurlar².

Kent tanımlamaları yapmak ve yaşamı hakkında çözümlenelerde bulunmak her adımda sosyolojinin katıldığı bir süreçtir. Fakat bazen öylesine edebi metinlerle

¹ Neval Çizgen, **Kent ve Kültür** (İstanbul: Say Yayınları, 1994), s.19.

² Aynı, s.19.

karşılaşırız ki, bu metinler kent imgesinden ne anlaşıldığı sosyolojik tanım ve çözümlenmelerden daha iyi anlatır. A. H. Tanpınar 'Beş Şehir' adlı kitabı böylesi metinlerdendir. Kitapta, Konya, Erzurum, Ankara, Bursa ve İstanbul anlatılırken beş farklı dünyayı anlatır. Bu dünyalarda mekanların insanlara nasıl farklı yaşam tarzı sunabileceğine, bu yaşamlarda bireylerin olumlu ya da olumsuz nasıl psikolojik süreçlere girebileceğine dair bilgiler edinilmektedir. A. H. Tanpınar'ın kitabı için beş şehir ve beş farklı dünya tanımlaması garip görünebilir. Bu bulanıklığı dağıtmak, için günümüz kentlerine bakarak bir sonuca varmak mümkündür. Artık günümüz kentlerinde, o kente özgü dünyalar bulmak çok zorlaşmıştır. Tektipleşen günümüz kentlerinde, çoğu zaman benzer fiziki yapı ve planlarıyla karşılaşmaktayız. İsimleri de aynı olan benzer görünümde meydanlar, bu meydanlara açılan yine isimleri aynı olan ana caddeler en belirleyici kent öğeleri olmaktadır. Y. Kemal, A. H. Tanpınar'ın farklı kentlerde bulunduğu ayrı dünyaları, bir kentte, yani İstanbul'da bulmaktaydı:

"Daha elli sene evveline kadar İstanbul, Eyüp, Üsküdar ve Boğaziçi semtleri yeryüzünde görülmüş semtlerin en güzelleriydi; her biri diğerinden başka, kendine benzer, şekli ve havası birbirinden çok farklı semtlerdi. Bir semtten diğerine geçerken, bir yıldızdan diğerine geçmiş kadar başkalık olurdu"³.

Bu elli yıla, Y. Kemal'in satırlarını yazdığı tarihten bu yana geçen zamanı eklersek, değişen sadece bozulmanın tarihi olmayacaktır. Aynı zamanda kentlerin tek tipleşme tarihi olacaktır.

Y. Kemal ve A.H. Tanpınar'ın kent güzellikleri olarak anlattıkları, bu romancıların kent imgeleri olarak yorumlanabilir. Bu tutum, sadece Türk romancılarına ya da genel olarak kentle sorunu olan Türk aydınlarına özgü bir durum değildir. Batı mimarlık ve şehircilik tarihinde benzer yakınmalar görülür. Bu yakınmalar neyin güzel olduğunu gösterme gayretini de içerirler. Victor Hugo , ortaçağ Paris'ini sadece güzel bir kent olarak değil, aynı zamanda tutarlı bir kent olarak niteler. Kendi çağının Paris'i için büyük acılar duyar. Mimarlığın öldüğünü düşünür⁴.

³ Kürşad Bumin, **Demokrasi Arayışında Kent** (İstanbul: Ayrıntı Yayınları), s.11-14.

⁴ Victor Hugo, "Kent'in Felsefesi", **Cogito Dergisi: Kent ve Kültürü**, 8(Yaz 1996), s.66.

çeşitli biçimlerde ortaya konulabilir. Bazen gerçek nesnenin kendisi pek fazla uyumlu ya da ilginç şey olmayabilir. Ama bu nesnenin zihindeki tablosu başlı başına bir kimlik sunabilir⁷.

Kenti algılama süreçleri ile kent imgesinin oluşum süreçlerinin paralellikler gösterdiği söylenebilir. Değişik bir örnekle konuya yaklaşmak mümkündür; karmaşık ve üst üste yığınlardan oluşmuş bir çalışma birisi için tümüyle itici olabilirken, bir başkası için aradığı şeyleri kolaylıkla bulabileceği alandır. Öte yandan ilk kez görülen bir nesne tanınabilir ve gözlemciyle arasında bağ kurabilir. Bunun nedeni nesnenin bildik olması değil, gözlemcinin daha önce saptadığı bir durumlar dizgesine uygun düşmesidir. Bu örnekleri kente aktardığında, bir İstanbul'lu için daha önce görmediği bir İstanbul mekanında aradığı bir bakkal, eğlence yeri vb. kolayca keşfedilebilecek bir iş iken, köyden gelmiş biri aradığı yeri göremez bile. Dolayısıyla bu kişilerin İstanbul imgesi birbirlerinden farklıdır. Aynı şekilde gözlemcilerin yaşları, eğitimleri, meslekleri, psikolojik durumları aile içi eğitimleri dikkate alındığında her birey kendi imgesini yaratır ve taşır. Ama sınıfsal, eğitim, yas gibi özelliklerle oluşturulan ortak küme içine giren bireyler arasında temel uyuşmalardan bahsedebiliriz⁸.

Bireysel farklılıklar ne kadar önemli olursa olsun, toplumun ortak imgesi olarak adlandırılabilir bir olgu vardır; yani kentte oturan çoğunluğun zihninde taşıdığı ortak imgeler. Ortak kültüre sahip bireylerin kentte olan ilişkisi, bu bireylerde kent imgesi için uyuşma alanları oluşturur⁹.

Bir çevre imgesi üç bileşene ayrılabilir: Özdeşlik, yapı ve anlam. Yaşamda bu üç ögenin her zaman beraber olduğu gözlemlenir. İşlevsel bir imge, bir nesnenin ne olduğunun belirlenmesini gerektirmektedir. Bu da o nesnenin diğerlerinden ayırt edilmesi bağımsız bir bütün olarak tanınması demektir. Bunun adına benzersiz olması anlamında özdeşlik diyebiliriz. Yapı ise, imge nesnenin

⁷ Levin Lynch, "Çevrenin İmgesi," *Cogito Dergisi: Kent ve Kültürü*, 8 (Yaz 1996), s.156.

⁸ Aynı, s. 156.

⁹ Aynı, s.157.

gözlemciyle ve başka nesnelere uzamsal ve biçimsel bağını içerir. Son olarak anlam, imge nesnelere gözlemci için her açıdan bir anlam içermesi ile tanımlanabilir¹⁰.

Çevre imgesinin bu bileşenlerine göre, kent, içinde yürünebilen, insani boyutları olan sokaklar, kamusal yapılar demektir. Yürüdükçe bir parka, bir anıta veya camiye, kiliseye rastlanır. Kent bir etkileşim alanı olduğundan birden fazla üslupla fiziki çevreye yaklaşırız. Karşısında dinlendiğimiz herhangi bir kentsel mekan, gözlemlerimizle kendisini bir daha unutturmaz.

Konutlar, kamusal yapılar, tarihi yapılar, sokaklar, caddeler gibi kentin fiziki yapısını oluşturan öğeler üzerinden kent imgesi oluşabileceği gibi, kentin toplumsal ve özel yaşantısından kaynaklanan kent imgesi de vardır. Kent yaşamının özellikleri kenti paylaşan bireylerce oluşur. Bu durumda kent ile kentleşme ve kentli olma gibi kavramların açıklanması gerekmektedir.

Herşeyden önce kentin, kent olabilmesi için kentli bireylere ihtiyacı vardır. Kentin ortak yaşamı bireylere bazı sorumluluklar yükler. İşte bu sorumluluklar bireyleri kentleştirir. Bir kentte oturmak, o bireyi kentli yapmaya yetmez., T. Reid'e göre "eğer aklımız ve düşünce etkinliğimiz bizi, duygularımızı ayırt etme, ayırıştırma sorununda, yani iç dünyamızda getirdiklerimizle, bu duyuların nedenini ayırmada yol gösteremiyorsa kentleşemeyiz". Bu bağlamda S. Erinç, bir kimse çevresindeki durağan (bir yapı, bir kent mobilyası) ya da hareketli (Kent sokaklarını dolduran insanlar ve arabalar vs.) kente ait unsurlara dikkat etmelidir. Bu unsurlardaki "şekil bozuklukları" ya da iyi düzenlemeler sürekli estetik bir kaygı ile incelenmelidir. Bir kentli kendine özgü yapan, bir kenti diğerlerinden ayıran özgün güzellik öğelerini sorgulamak ise, estetik kaygı oluşturur. Buna göre, kent mekanlarına ve bu mekanları paylaşan bireylere ilişkin gözleme dayalı yorumlar aynı zamanda kente ilişkin eleştiridir. Bu eleştiriye kentleşmiş bireyler tarafından yapılabilir¹¹. Bu bir anlamda gerçeklikle bağını sağlam tutan kent imgesinin oluşuma zemin hazırlar.

¹⁰ Aynı, s.158.

¹¹ Sıtkı Erinç, **Sanatın Boyutları** (İstanbul: Çınar Yayınları, 1998), s.123.

3.3.1. Ekspresyonist Kent İmgesi

Ekspresyonist kent imgesinin oluşumu sadece, ekspresyonizm sanat akımının tarihsel olarak yaşandığı dönem ile ilgili değildir. Diğer sanat akımları gibi ekspresyonizmi de önceleyen, onun oluşmasına neden bir takım tarihsel arka plan ve sosyolojik gelişmeler vardır. Ekspresyonizmi bir başka açıdan, bir tepki hareketi olarak ele alırsak, yaygın felsefi inanış ve sanat anlayışlarını ekspresyonizmi hazırlayan diğer bir unsur olarak değerlendirmek mümkündür.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan ve bir bilim felsefesi kuramı olarak çıkan pozitivism, giderek kişisel toplumsal yaşamın herşeyinde algılamının ve değerlendirmenin adı olmuştur. Bu bakımdan bir yaşam tarzına dönüşen pozitivist anlayış, hem bilimsel araştırmaları hem de tarih felsefesini kuvvetlendirmiş ve yarattığı genel kanı ile maddeci endüstriyi teşvik etmiştir.

Positivist anlayışın kent bağlamında sonuçları şöyle özetlenebilir: Endüstrileşme ile birlikte, endüstri kenti denebilecek bir oluşum söz konusudur. İşte bu endüstri kentinin tüm olumlu ve olumsuz sonuçları genel yarar ve bilimsellik uğruna pozitivism ile savunulmuştur. Endüstri kentlerinin gelişmesi süratle büyük işçi kitlelerinin fabrikalar çevresinde yerleşmelerinin sebebi olmuştur. Aynı zamanda buraları ticari anlamda birer alış-veriş merkezleri haline dönüşmüş sanat ve estetik ile ilişkili kültür, bir anlamda bu yerlerden koparılmıştır. Bununla birlikte aristokrasi ve küçük burjuvanın yaşadığı eski monarşik dönem kentleri, küçülerek kasabalar haline dönüşürler. Bu bağlamda fabrika işçilerinin, memurların, üretilmiş mal satan ticaret kurumlarının toplandığı endüstri kentleri yepyeni bir olaydır. Bu dönemde çeşitli nedenlerle endüstri kentlerine yoğun göç hareketleri izlenir. Avrupa ve Amerika'da XIX. Yüzyılın ikinci yarısında bu göçlerin en yoğun olanı yaşanmıştır¹². Bu göçlerle kentlere yerleşmemiş ama kentileşmemiş gruplar ile kentliler arasında yaşanan kültür çatışması da yeni bir olgu olarak değerlendirilebilir. "Kiç" üretimlerin bu dönemde ortaya çıkması bu sosyal olaylarla ilişkili olmalıdır. Köy yaşamında bireyin kendine göre ayarlandığı sosyal ve iş

¹² Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi* (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974), s.167-168.

yaşamı, fabrikalarda disiplin altına alınması, bireyin giderek robot haline dönüşmesi de yeni bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Endüstriyel çalışma, toplum ve iş hayatında yeni bir disiplin getirmiştir. Çalışmanın, fabrika üretiminin ve bunların ticaretinin hep maddi karşılıkları vardır. Yabancılaşma ve duygusuzlaşma endüstri çağı insanın bir özelliği olarak belirmeye başlar. Aynı zamanda belirsiz, geleceksiz insanın bunalımları toplumsal bir sorun oluşturur. Dickens'ın, 'İki Şehir' (1859) hikayesinde geçmişe yönelik bir yargı, dönemin genel bir yorumu olabilir¹³.

" Bu en iyi zamandı, en kötü zamandı, akıl çağıydı, delilikler çağıydı, inanç çağıydı, kuşku çağındı, Aydınlık mevsimiydi, karanlık mevsimiydi, umut ilkbaharıydı, umutsuzluk kışıydı, önümüzde her şey vardı, önümüzde hiçbir şey yoktu, hepimiz doğrudan cennete gidiyorduk, hepimiz doğrudan başka yöne gidiyorduk -özetle, şimdiki dönem gibi bu dönemde de öylesine uzaktı ki, en gürültücü yetkililerden bazısı onun ister iyi ister kötü olsun ancak en üstün karşılaştırma derecesinde kabul edildiği konusunda diretmekteydi".

Bu yorumda modern öncesinin normatif değerlendirmelerinin yerine artık spekülâtif (tartışmalı, ortak paydası olmayan) değerlendirmelerin aldığını bir kez daha görebiliriz. Bunun sonucu görsel kültür alanında Rönesans geleneğinin temel iki unsuru olan perspektif düzen ve klasik örneklere uygunluk anlayışlarının parçalanarak krize itilmesidir. Matematik, optik ve alet teknolojisinde ilerlemeler, arazi yüzeylerinin tam ölçekte tasvir edilmesini sağlayarak, şehri plancılığına ve haritacılığına katkıda bulunmuştur. Bu tür ilerleme geometrik tasvir ile, duyularla yapılan tasvir arasındaki ilişkiyi alt üst etmiştir. Görülen şekillerin kontrolüyle uğraşan perspektif, üç boyutlu mekanı ayırım gözetmeksizin iki boyutta tasvir eden yeni tasarı geometrisi içinde özümlemişdir. Klasik örneklere uygunluk anlayışı ise yeni bir boyutta değerlendirilerek kendine özgü ve tartışmalı bir programa, neo-klasizme dönüşür¹⁴.

Tüm bunları ekspresyonist kent imgesi bağlamında değerlendirdiğimizde şu sonuca ulaşabiliriz: Kentlerin kalabalıklaşması, insanın doğadan kopması, yan yana ve üstüste apartmanlarda birbirine yakın fakat iletişimsizlik içinde yaşamaya

¹³ Lenardo Benevole, **Avrupa Tarihinde Kentler**. Çeviren: Nur Nirven (İstanbul: AFA Yayıncılık, 1995), s.189.

¹⁴ Aynı, s.190-191.

başlamaları insan ruhunda yeni boyutlar oluşturmuştur. Özellikle plastik sanatlarda birey ve toplum hayatında etkisini gösteren bir duygusuzlaşma başlar. Özellikle Schopenhauer'ın her şeyi tasarıma çeviren, kötümser esrar dolu dünya görüşü ilgiyle karşılanır. Rüyalı bir dekora, melankoliye, terk edilmiş mekanlara, kısacası esrar dolu rüyalara ruhsal bir gereksinme sonucu yönelinmiştir¹⁵.

Sosyal yaşamın yeni sorunları ve bunların bireyin ruhsal dünyasında içe kapanışı ön-ekspresyonizm olarak değerlendirilebilir. Bu içe kapanış, toplum ve bireyin ruhsal dünyalarında patlamalara dönüşmüştür¹⁶.

Bu iç patlaması, bu psikolojik boşalma, sanatçının kendi içinde bucağını umduğu kişisel sığınağın, tutunulması, sığınılması mümkün olmayan sonsuz bir boşluk, bir mikro evren, bir girdap, huzur bulunmayan bir başka uçurum olduğunu anlaması ile ilişkisi idi. Ne olursa olsun, insan içini yansıtan anlatımlar, yeni bir biçimin yaratılması ile ilgili çalışmalar, materyalizmin insan ruhunda yarattığı olumsuz etkilerin sonucu olarak kabul edilebilir. Zenci müziğinin çılgınlıkları, insanı ekstaz haline getiren danslar, stadyumlardaki avaz avaz bağırılmalar, gece kulüplerindeki sabahlara dek devam eden tepinmeler, ıslıklar, çılgınlıklar, gürültülerle dolu müzikler, hep endüstriyel toplum hayatının yarattığı psikolojik birikimlerin sonucu idiler. Biz bu yeni toplum ortamı içindedir ki, ekspresyonistlerin çevrelerini neden çirkin, kaba ve iğrenç gördüklerini daha iyi anlıyoruz. XIX. yüzyılın ikinci yarısında eserini veren Van Gogh, Gauguin'de görülen ve kendi içlerine kapanmadan doğan ifadeler, Ekspresyonistler'de ümitsiz bir acı, bir isyan, bir çılgılık karşılığı olan renklerle adeta infilak şeklini alıyordu. Bu hayal kırıklığı, aslında, insanın hem çevresinden, hem kendi iç dünyasından beklediğini bulamayacağını kesin olarak anlamasından sonra doğan ümitsizliğin sonucu oluyordu¹⁷.

Bu bağlamda ekspresyonizm sanat anlayışı, isyan halinde insanın abartılmış duygulu hareketlerini yansıtmaktadır. Biçim, çizgi ve renkler doğaya uyum göstermezler ve doğaya kafa tutan, akıl ve mantık ile açıklanmayacak bir tavır sözkonusudur. Ekspresyonistlerin kent imgeleri de bu çerçeve içinde değerlendirilmelidir. Zaten tüm olumsuzluklar endüstriyel kentlerin ortaya çıkması

¹⁵ Turani, a.g.e., s.90-95.

¹⁶ Turani, a.g.e., s.125.

¹⁷ Aynı, s.123-125.

ile görüldüğüne göre, kentin imgesi de insanı sıkıntıya sürükleyen bir tarzda ele alınmıştır.

3.3.2. Fütürist Kent İmgesi

Fütürist sanatı, kentleşme - modernleşme - ilerleme bağlamında ekspresyonizmle karşılaştırsak birbirine zıt iki farklı sanat anlayışı olduklarını görürüz. Ekspresyonizm toplumsal ilerlemenin birey üzerindeki olumsuz etkilerini öne çıkarırken, fütürizm ilerlemeyi her bakımdan ölküselleştirmekte, sanatı da buna göre biçimlemektedir. Fütürizmin genel sanat anlayışı ve dünya görüşünü kentlerden soyutlamak mümkün değildir. Manifestosundaki şu maddeleri, fütürist kent imgesinin ne olabileceği hakkında kesin bilgiler vermektedir:

14) Turizmin, transatlantiklerinin ve büyük otellerin yarattığı (çeşitli ırkların yıllık bireşimidir bu) yeni duyarlık. Kent tutkusu. Uzaklıkların ve nostalji dolu yalnızlıkların yıkılması. Manzaranın tanrısallığının (el sürülmez bir şey sanki!) gülünçleşmesi.

15) Hız dünyayı küçülttü. Yeni dünya duygusu. Şunu demek istiyorum: İnsanlar, ev duygusunu, mahalle duygusunu, coğrafi bölge duygusunu, anakara duygusunu art arda edindiler. Bugün dünya duygusu, var anlarda; atalarının yaptıklarını bilmeleri gerekmiyor, ama tüm çağdaşlarının yaptıklarını bilme gereksinimi içindeler. Yeryüzünün bütün halklarıyla iletişim kurma ve irdelenmemiş tüm sonsuzun hem merkezi, hem yargıcı hem de hareket ettiricisi olduğunu duyma gereksinimidir. Bu. İnsansal duyusun çok büyük ölçüde gelişmesi, bütün insanlıkla aramızdaki bağıntıları her an belirleme konusunda duyduğumuz boğuntulu istek, buradan kaynaklanıyor.

16) eğri çizgiden, sarmaldan ve turnikeden tiksinti. Düz çizgi ve tünel aşkı. Kentlere ve kırsal alanlara tepeden bakan trenlerin ve otomobillerin hızı, kestirmenin ve görsel bireşimlerin optik alışkanlığını kazandırıyor bize. Yavaşlıktan, kılı kırk yarmalardan, uzun uzadıya çözümlenmelerden ve açıklamalardan tiksinti. Hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı¹⁸.

XIX. yüzyıla kadar resim sanatı perspektif ve doğanın kesintisiz imgesinin verilmişindeki gelişmelere karşın, biçim dışındaki sorunlarla ilgilenmemiştir. Sözelimi tema olarak çiçeklerin ve fırtınaların seçildiği durumlarda bile, sesleri, gürültüleri, kokuları resimsel olarak dile getirmek düşünülmemiştir¹⁹. Gözün dışında

¹⁸ Luigi Russolo, "Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto", **Modernizmin Serüveni** (İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1998), s.76-77.

¹⁹ Turani, a.g.e., s.166.

duygu organlarınca algılanan şeyleri resim sanatı içine sokmak kolayca itiraz edilebilecek bir tutumdur. Ancak, bu konuda fütüristlerin tartışmaya girme gereksinimi duymadan söyledikleri birçok açıdan incelenebilir. Öncelikle fütüristlerin bütün duyu organları ile algılayabilecekleri sanat için geliştirdikleri aşağıdaki savunma bir hareket noktası oluşturabilir:

Bazıları, gürültünün kulağa hoş gelmediğini söyleyerek itiraz edeceklerdir. Tatlı duyular veren hoş gürültüleri sayıp dökerek çürütmeye değmeyen itirazlardır bunlar. Sizi gürültülerin şaşırtıcı çeşitliliğine inandırmak için gök gürültüsünü, rüzgarı, çağlayanları, ırmakları, akarsuları, uzaklaşan bir atın tırsını, bir arabanın arnavut kaldırımında sıçramalarını, gece vakti bir kentin tumturaklı ve beyaz soluklarını, kedilerin, bütün evcil hayvanların ve insan ağzının konuşmadan ve şarkı söylemeden çıkardığı bütün gürültüleri sayabilirim. Dikkatimizi, gözlerimizden çok kulaklarımızda toplayarak büyük bir kenti birlikte gezince, suyun, havanın ve gazın madeni borulardaki gurgurlarını, tartışılmaz bir hayvansallıkla soluyan motorların guruldalarını, supapların titreşmesini, pistonların gidip-gelmelerini, mekanik hızların kulak tırmalayıcı çığlıklarını, raylar üzerinde tramvayların çınlama dolu sarsılışlarını, kırbaçların şaklayışını ve bayrakların hışırtısını birbirinden ayırt ederek duyarlığımızın aldığı tatları çeşitlendireceğiz kuşkusuz. Mağazaların kaydırma kapılarını, kalabalığın patırtısını, garların, demirhanelerin, iplik fabrikaların ve metroların farklı gürültülerini, zihnimizde orkestralayarak eğleneceğiz²⁰.

Dikkat edilirse hız, ilerleme, modern alet ve araçların övgüsü gibi fütürist algılama hep kent merkezli düşünceleri açığa vurmaktadır. Çünkü ilerlemenin, teknolojinin, hızın kaynağı ve bunların yaşanan sonuçları kentlerde gerçekleşmektedir. Fütüristlerin tutkuyla ilham aldıkları ve sahiplendikleri kent yaşamının bu unsurları resmede aktarılmıştır. Fütürist sanatçı Carra, fütürist renkler olarak tanımlanan kırmızıları, yeşilleri, sarıları olduğu gibi kullanılmasını öğütüyor. Biçimlerin arabesk, dar açılarının çarpışması, eğik çizgiler, küre, elips, sarmal, ters çevrilmiş koni, eğik silindir, eğik koni, elipsvari eğriler tercih edilerek hareket ve hız bir anlamda resme taşınmış oluyordu. Bu seçimleri ile ressam, klasik dönemlerde yaygın olarak kullanılan yatay ve düşey net çizgiler, dik açılar, piramit ve küpten oluşan statik formları tümüyle dışlamaktadır.

²⁰ Russolo, a.g.e., s.91.

Klasik eğilimlerin dışına çıkılması fütüristlerin ilk kez ortaya koydukları bir olgu değildir. Bir bakıma fütüristlerle aynı sonuca gidecek biçimde, izlenimcilerin bilimsel bilgiye duydukları ilgi dikkat çekicidir. Ancak izlenimcilerin bilimle olan ilişkisi optik ve ışık bilgilerine yoğunlaşırken, fütüristler tüm toplumu ve geleceği bilim ve teknoloji bazında değerlendirmişlerdir. Yine de izlenimcilerin bilime olan ilgileri resim sanatında yeni bir değişikliğin gerçekleşmesinde etkili olmuştur.

İzlenimciler resimsel sesler, gürültüler, kokular üzerine kafa yormuşlardır. Bir mekanın algısında günün değişik saatlerinde farklılıklar olduğu izlenimciler tarafından çok iyi bir biçimde gösterilmiştir. Bu bakımdan sisli bir sabah vakti ile bol ışıklı ve sıcak öğle vakti içinde mekanın hissettirdikleri başka başkadır. "İzlenimcilerin tuvallerinde, seslerin ve gürültülerin sağır kulakların bile algıladıkları söylenebilir²¹.

Sorunsalları birbirinden farklı olsa da fütüristlerle izlenimcilerin kenti hareketli, değişken bir tarzda betimlemeleri bir ortaklığa işaret etmektedir. Çağımızın süratli araçları, belleğe dayanan izlenimlerin sanatçı tarafından kolayca özümsemesine engel olmaktadır. Tren, otomobil ve benzeri araçlar değişik görüntü edinme olanaklarını çoğaltmıştır. Ancak izlenimciler için bu araçların yaptığı süratin gözün retina tabakasında yaptığı etki önemlidir. Bu etki izlenimin tam olarak oluşmasını engellemektedir. Bu sorunsal izlenimcilerin resimde ilgilendikleri bir alanı oluşturmaktadır. Fütüristler için bilimsel ve teknolojik gelişme başlı başına yeni olanaklar sunmaktadır. Bu gelişmeler kentlerde yaşandığına göre kentlerin imgesini de gelişmenin araçlarının sembolleri ile oluşturmaktadır.

3.3.3. Modernizm ve Kent İmgesi

Modernizmin zamansal dilimi Avrupa'da feodalizmin oluşma yıllarına kadar dayandırılmaktadır. Bu bağlamda X. yüzyıldan sanayi devrimine uzanan süreç ön-modernizm olarak adlandırılmaktadır. Sanayi devrimi ve kuramsal bir çerçeveye oturması bakımından özellikle XIX. Yüzyılın ikinci yarısı modernizmin

²¹ Turani, a.g.e., s.166.

başlangıç sınırını oluşturur. Bu bağlamda daha önceki bölümlerde incelenen ekspresyonizm, fütürizm sanat akımları modernizmin içinde değerlendirilmektedir. Bu akımların dışında diğer akımlarda kendilerine özgü biçimde kente yaklaşmaktadırlar. Bunun için, modernizmin kent imgesini genel çizgiler içinde tanımlamanın mümkün olup olmadığını incelememiz gerekmektedir.

XX. yüzyılın başlarında kentlere ilişkin birbirine karşı iki yaklaşımı, kent imgesinin oluşumunu koşullayan nedenler olarak sınıflandırabiliriz. XIX. Yüzyılın sonlarına doğru "bahçe kent" ve "sanayi kenti" gibi tanım ve öneriler kentlerde reform önerilerinin kaynağı olmuştur. Bu karşıt kent modelleri bir bakıma dönemin sanat tartışmaları içinde değerlendirilebilir. Sanattaki tartışmalarla değişimler hızlanmıştır. Bu değişimlerden birincisi 1863 yılında Manet'in "Reddedilenler Sergisi (Salon des Refusés)" ile somutlanır. Bunun anlamı sanat ve edebiyatın resmi kültürden kopmasıdır. Sonraki kuşaklar mimari ve uygulamalı sanatları (Art Nouveau, Jugendstil, Liberty) yenileyecek öncü akımlardan esinlendi. XIX. yüzyıl sonu sanatçılardan bazıları yeni gelişmelere koşut olarak kentlerin parça parça yenilenmesini önerirler. Bu sanatçılardan Horta, Van de Velde, Hoffman gibilerinin girişimleri ile bölgesel okullar kurulup kentlerin biçimleri üzerine tasarımlar geliştirilmiştir. Buna karşın eğilimlerin de olduğu görülür. Kent tasarımcılığına yönelik saldırılar yine bu dönemde ilk kez görülür. Cézanne ve Matisse ise, kent projelerine katılmayı reddedip atölyelerine çekilmişlerdir. Bu ortam içinde tartışmalar "bahçe kent" ve "sanayi kenti" modellerinde düğümlenir. XX. Yüzyıl başlarında yapılan tartışmalar kent bağlamında sonuçları şöyle özetlenebilir²²:

1- Sanatsal araştırmalara hız verilmesi, geçmişte biriken biçim repertuarının tümüyle tüketilmesi ile sonuçlanmıştır. Sonuçta, sanatçı yeni gelişmelere vesile olan bir durumu ortaya çıkarır: sanatçı "çıplak bir duvara" çarpar.

2-Kent alanlarının yeniden planlamacılığa açılmasıyla, sanatsal kültüre yeniden yer verilmiştir (Sanayi kentlerinin ilk oluşumunda merkezlerin ticarete

²² Benevole, a.g.e., s.228-229.

ayrılması, fabrikaların kent içinde merkezi yerlerde kurulması hatırlanmalı). Kent sonunda kısıtlamalardan kendini kurtarmıştır.

Bu iki yaklaşım/oluşum birbirine yaklaşarak kent üzerine düşünenler sanatı mutlaka değerlendirmeye almışlar ve bazı sanatçılarda doğrudan bu konuda kafa yormaya başlamıştır. Bu sanatçılardan Mondrian'ın ve Lor Van Esteren'in 1934 yılında Amesterdam'ın kent planlamacılığı başına getirilmesi üzerine anlattıkları, aynı zamanda ilk büyük planlamacılığının sanat çevrelerinde nasıl tartışıldığına örnektir²³:

"Yavan kaçınılmazlık ile belirlenen henüz tamamlanmamış modern çevre ve yaşam yeterli gelmiyor. Sanat, bu yaşam ve çevrede eksik olan ve boşu boşuna aranan güzelliği ve uyumu bulmaya çalıştığımız bir sığınak oluyor. Güzellik ve uyum, sanat dünyasında yer alan, ama yaşamdan sürgün edilmiş erişilmez hedefler olmuştur.

Gelecekte, saf plastik ifadenin dokunulabilir gerçekte gerçekleştirilmesi sanat eserinin yerini alacak. Ne var ki, bunu başarmak için evrensel bir düşünceye yönelmek ve doğanın baskısından kurtulmak gerekiyor. Ondan sonra, artık resimlere ve heykele ihtiyacımız olmayacak, çünkü gerçekleşmemiş bir sanatta yaşayacağız... "Sanat" yaşamın güzelliği yetersiz kaldığı sürece bir 'vekil'dir. Yaşamın dengeye kavuşmasıyla orantılı olarak yok olup gidecektir".

Bugün gelinen nokta Mondrian'ı tümüyle yanlışladığını göstermektedir. Resim ve heykel sanatlarının yok olma durumu olmadığı gibi, Mondrian'ın idealize ettiği yaşam -ki bu yaşam kentlerdeki yaşamdır- hiçbir zaman gerçekleşecek gibi görünmemektedir.

XX. yüzyılın başlarındaki modernizm yeniliklerini arka arkaya sıralamıştır. Daha sonraları "modern mimari" olarak adlandırılacak mimarlık farklı bir çok yönelimi bir araya getirebilmiştir. Bu yönelimlerin her biri çözüm üretme arayışındaydı. Resimde post-kübist araştırmanın tükenmesi, I. Dünya Savaşı trajedisinden sonra yeni değerler arayışı, savaş sonrası yeniden yapılanma çalışmaları, bireysel ve kitlesel davranışın bilimsel olarak artılanmaya başlanması bu yeniliklerin sanatsal ve sosyolojik çerçevesini çizmekteydi. Gropius'un Bauhaus'unda (1919-1928) kent planlamacıları ile ortak projeler üretilmesi bu

²³ Aynı, s.230.

deneyimi yaşadıkları mekandır. Kırdaki köylerde bulunan uyum, kent içinde yeni bir biçimde kurulacaktır. Kent modernizmin bir üst anlatısıdır, modern kültürün olduğu alandır. Bu kültür daima bilgini ve üretimin standart hale getirilmesini öngörmektedir. Bu tutum ilerlemeci, kalkınmacı totaliter bir tutumdur. Oysa kentin asıl sahiplerinin, insanların, bireylerin kendi duyarlılıkları ve yaratıcılıkları içinde ortaya koyduğu kültürel üretim ile standartlaşmış üretim arayan modernist yaklaşım çatışma halindedir²⁶.

Bu noktada H.B. Kahraman'a göre, sanat üretimi için "mimesis" kavramı ile tanımlanabilecek bir durum sözkonusudur. Kent kültürü içinde yer alan sanatsal üretim kentin dokusu ve yapısal özelliklerinden doğrudan etkilenir. Özellikle Türkiye gibi köyden kente göç hareketlerinin günümüzde de sürdüğü durumlarda, kente katılan insanların kültürel üretiminde bazı karmaşık süreçler yaşanmaktadır. Köyden kente gelen birey, ufuk duygusunu, perspektif anlayışını yitirdiğinden, sonraki sanat üretimi, daima edindiği kent imgesi ile oluşan kentin damgasını taşıyacaktır. Temelde doğaya öykünerek geliştirilen sanat, bir süre sonra kentsel planda, doğayı değil, üretilmiş gerçekliği esas konu olarak onu yeniden üretmekle gerçekleşmektedir. Yani mimesis kavramı ile örtüşen kurmacanın kurmacası üretilmektedir. "Kiç" üretiminin kentlerde gerçekleşmesi bu anlamda tesadüfi bir olay değildir. Halk ya da folklorik sanat diyebileceğim bakır dövmeçiliği, halı, kilim vs. artık kentlerde üretilemeyeceği için, kente yeni gelenlerin üretimi ile beraber bir kategori oluşturan yüksek kültür-aşağı kültür ikilemi yine kendiliğinden olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun uzantısı son tahlilde pop kültür ve seçkin kültür olarak karşımıza çıkar²⁷.

H.B. Kahraman'ın bu tahlili modern kentteki sanat yaşamının sadece bir özelliğini alır. M. Bradbury ise kent yaşamı ve sanatına başka özellikleri öne çıkararak tanımlamak ister:

²⁶ H. Bülent Kahraman, *Sanatsal Geçeklikler, Olgular ve Öteleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.165-168.

²⁷ Aynı, s.166

Kentler kesişme noktaları ve tesadüfi karşılaşma yerlerinden daha fazlası demektir. Kentler, yeni sanatın yaratıcı çevreleri, entelektüel topluluğun entelektüel çatışma ve gerilimin odak noktalarıydılar. Bunlar çoğunlukla iyi oluşturulmuş insani rolü, geleneksel kültürel ve sanatsal merkezleri, sanat, öğrenme ve fikir yerleri olan kentlerdi. Fakat aynı zamanda bu kentler sık sık modern metropolitan yaşamın gerilim ve karmaşıklığını taşıyan yenilikçi çevrelerdeki bu da derin şekilde modern bilincin ve modern yazının altını çizmektedir. Edebiyat ile kentler arasında her zaman çok sıkı bir birliktelik olmuştur. Burada gerekli edebi kurumlar; yayıncılar, patronlar, kütüphaneler, müzeler, kitapçılar, tiyatrolar, dergiler vardı. Burada aynı zamanda kültürel sürtünmenin keskinlikleri ve tecrübenin sınırları; baskılar, yenilikler, tartışmalar, boş vakitler, para, çalışanların hızlı değişimi, ziyaretçilerin akını, bir çok dilin gürültüsü, fikirler ve stillerdeki canlı alışveriş, sanatsal uzmanlaşma için şans vardı. Yazarlar ve entellektüeller uzun zamandır kenti horgördüler: Onun erdeminden kaçma düşü, onun anlıklığı, sereserpeliği, gezintileri, kültürel karşı koymanın temeli olan insan modelinin ta kendisi, pastoral şehrin eleştirisi veya onun basit bir üstünlüğü olan ve kültürün kendi formları ve stabiliteyi, sık sık kentsel düzenin dışına aitmiş gibi göründü. Kentin cazibesi ve iticiliği edebiyatın derinlerinde yatan kentlin bir yerden ziyade bir benzetme olduğu temalar ve yaklaşımları sağladı. Gerçekten de Pope ve Johnson, Baudleare ve Dostoyevsky, Dickens ve Joyce, Eliot ve Pound gibi bir çok yazar için kent formun benzeri oldu. Ve modernizm kentsel bir sanatsa, bu kısmen modern sanatçının meslektaşları gibi, kent tek bir şey olarak kalmadı; formlarda öyle. Modern kent, toplumun işlevinin ve iletişiminin çoğunu, nüfusun fazlasını ve teknolojik, ticari, endüstriyel ve entelektüel tecrübenin daha ileri aşırılıklarını kendisine mal etti. Kent, kültür veya belki de onu oluşturan kaos haline geldi. Sosyal bir hareket olarak modernlik, hem hüküm süren sosyal düzenin hem de gelişmenin ve değişimin yaratıcı sınırlarının merkezi oldu²⁸.

Modernizm kent arasındaki bu ilişkiler ağı, homojen ve belirgin kent imgesi oluşturmamaktadır. Farklı inanç toplulukları, farklı sosyal sınıflar, farklı entelektüel bakış ve düzeyleri kente kendince yaklaşmakta ve giderek kentlin imgesini başka başka kurmaktadır. Şöyle özetlenebilir: XIX. yüzyılda batı kentleşmesi ile sanat, edebiyatın her türlü himayesinden ve aidiyet duygusundan kurtulmuştur. Şehirlerin hem nitel hem de nicel açıdan büyümeleri, hızlı gelişme aşırı kültürel yenilikleri ve kriz boyutunda değer ve ifade başkalaşımalarını beraberinde getirmiştir. Değişik

²⁸Henri Lefebvre, "Modernite Üzerine Tezler", **Modernizm Serüveni** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), s.138.

ırkların ve sosyal sınıfların karşılaşma yerleri kentlerdir. Bu kentlerde üretilen kültür, eski uygarlık değerlerini yıkmış, modern kültürü ve sanatı oluşturmuştur.

Bu kültür ve sanat kentin imgesi gibi homojen özellik göstermez. Tıpkı sosyal yapı gibi değişik sanat anlayışları yanyana ya da kısa süreli dönemlerde birbirini izler. Hep tartışma vardır.

3.3.4. Postmodernist Kent İmgesi

Postmodernizm kavramı ve içerdiği anlamlar bu çalışmanın sınırlarının çok ötesinde sınırlara sahiptir. Konumuz bağlamında postmodernistlerin iki kuramsal yaklaşımı ile kent arasında bağlantı kurarak, postmodernistlerin kentlere yaklaşımını bir ölçüde açıklayabiliriz: İlk olarak postmodernistlerin özne ve nesne arasındaki örüntüyü açıklama biçimleri ile kent açıklamaları arasında bağlantı kurulabilir mi? İkinci olarak modernizmin aksine postmodernizmin standartlar oluşturma kaygısı yerine herşeyi parçalama ve yeniden ekleme süreci olduğu şeklindeki kuramsal yaklaşımla kente yeni açıklamalar getirilebilir mi? soruları sorulabilir.

Postmodernistlerin nesneyi nasıl algıladıkları ve değerlendirdiklerini anlamak için, aynı konuya modernizmin XIX. yüzyıldan bu yana nasıl eğildiğini anlamak gerekir. Modernizm, doğanın açıklanmasında ve insan unsuru bulunan her etkinlikte başat etkileyeni özne olarak algılamıştır. Doğa bu anlamda insan öznesinin gereksinimleri uğruna tahrip edilebilir, ekolojik dengesi bozulabilir, fabrika üretimi için doğa ikinci plana itilebilir, hatta hiç dikkate alınmayabilir. Aynı şekilde, kalkınma ve üretimin sürekliliği için kent nesnesi de, öznenin istemleri uğruna ihtiyaçlara göre biçimlenebilir. Modernizme, postmodernist eleştiri de içeren bu değerlendirme, postmodernistlerin kente nasıl yaklaştıklarının ipuçlarını vermektedir. Her nesne gibi kent nesnesi de postmodernistlerce tek başlarına bir değerdir. Bu değerler insan öznesine bağlı değildir ve öznenin müdahaleleri olmadan, başkalaştırmadan ele alınmalıdır. Burada özne müdahalesinden kastedilen merkezi planlama kenti kimsesizleştirmiş ve insanlara ancak sınırlandırılmış mekanlar sunmaktadır. Oysa nesnenin kendisinden kaynaklanan

değerleri vardır. Bu durumu bir örnekle daha iyi kavrayabiliriz. Büyük gökdelenlerde dışa açık asansör sistemi, posmodernistlerin belirli bir işleve ayrılmış yapı ile kent arasında organik bağ kurmakla kalmaz, aynı zamanda asansörden dışarıyı gören bireyler (özneler) kent nesnesi ile karşı karşıya gelirler. Burada öznenin ihtiyaçları uğruna içi dönüklülük değil, kenti bir değer olarak ele alan dışa dönüklük söz konusudur.

İkinci olarak, posmodernizmi bir parçalanma ve yeniden ekleme süreci olarak değerlendirebiliriz. "Postmodernite, genel geçerlilik iddiası taşıyan meta anlatılarının reddedildiği, çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edildiği; farklılıkların vurgulandığı bir durumu ifade etmektedir²⁹. Postmodernizm farklılığın ve çeşitliliğin mekanı olarak, kentlere daima atıflarda bulunur. Bunun sanatsal anlatımındaki karşılığı da farklılık ve çeşitlilik. Buna göre "kiç" dışlanmaması gereken sosyal bir olgudur. Modernizmin dışladığı 'geleneksel olan'lar tekrar içe alınmaktadır.

Bu açıklamalar ışığında mimarlık ve kent tasarımı alanında postmodernizm, aslında modernist düşünceden kopuşun ve reddedişin ifadesidir. Bir başka anlatıma göre, posmodernizm öncelikle kendi anlayışı için üretmemiş, modernizme getirdiği eleştirilerle biçimlenmiştir. Posmodernizmde hiçbir şekilde belirli kuram ve sanat anlayışları egemen değildir. Politik yelpazede duruşlarına göre kuramlar çeşitlilik gösterebildiği gibi, sosyal konumları ve entelektüel birikimlerine göre yaklaşımlar değişmektedir.

Postmodernist yaklaşıma göre, bir kentin neye benzediğine, mekanın nasıl örgütlendiğine bağlı olarak, kent bize bir dizi duygu ve toplumsal pratiğe ilişkin düşünme ve değerlendirme olanakları sunmaktadır. Bu düşünme ve değerlendirmelerde kenti yumuşak veya sert, tasarımda estetik yargılar ile kentsel mekanların bütünlük oluşturup oluşturmadığı ve eğer Barthes'in vurguladığı gibi, kent bir söylem, bu söylemde gerçek bir dil ise, mesajların neler olduğu gibi

²⁹ Kahraman, a.g.e., s.144.

yargılara ulaşabiliriz³⁰. Bu yargılara bir takım simgelerle ulaşılır. Krier'e göre, kent dokusu simgeler ve simge yoksunluğu ile imgelere dönüşebilir:

"Günümüzde mimarinin ve kentlerin manzarasının simgesel yoksulluğu, işlevsel bölgeleme pratiklerinin vazettiği işlevselci yeknesaklığın doğrudan bir sonucu ve ifadesidir. Temel modern bina türleri ve planlama modelleri, örneğin; Gökdelen, Yeraltı Otoparkı, Merkezi İş Bölgesi, Alışveriş Merkezi, İş Merkezi, Mesken Bölgesi vb. hep aynı biçimde yoğunlaşmasıdır"³¹.

Bu tek düzelik ancak "sembolik zenginliği" arttırmakla kırılabılır. Bu sembolik zenginlik ise, kent içinde kentler oluşturarak, mahalleleri bir bütünün parçası değil de, tek başlarına ayrı dünya haline getirerek oluşacaklardır. Bunun ulaşacağı sonuç "kolaj kentler"dir³².

Postmodernist mimarlık ve tasarımın dünyanın farklı yerlerinde bulunan kentsel ve mimari biçimlerin imgelerinden alıntı yapma/isteği vardır. Bunu "kolaj kent" düşüncesi ile birlikte değerlendirmek olanaklıdır. Jenks'e göre, hepimizin zihninde başka yerlerde yaşadığımız deneyimlerden ya da görsel olarak alımladıklarımızdan edinilmiş "hayali müze" vardır. İşte bu hayali müzenin unsurları ekletizm oluşturacak biçimde yaşadığımız kentlerde uygulanabilir. Ekletizm, seçim yapma şansı veren bir kültürün doğal evrimidir. Lyotard'a göre ekletizm, çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: İnsan raggee dinler, bir western seyrederek, öğle yemeğinde McDonald's yer, akşam yerel mutfağın çeşitlerinden; Tokyo'da Paris parfümü sürer, Hong Hong'da retro giyinir³³.

Postmodernistlerin kente yaklaşımlarında Lyotard'ın çerçevesini çizdiği anlamda dünyanın küçülmesi ile oluşan, ancak geniş yığınların ancak görsel malzemelerde bildiği, yaşamasının olanaksız olduğu bir imgeden söz edebiliriz. Bu yaklaşım bir yanıyla kandırmaca, bir imitasyondur.

³⁰ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**. Çeviren: Sungur Savran (İkinci basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1999), s.85.

³¹ Aynı, s.85.

³² Aynı, s. 86-95.

³³ Harvey, a.g.e., s. 107-108

Sonuç olarak postmodernist kent imgesi, aklın dışlandığı, günlük pratiklerin oluşturduğu kentsel ihtiyaçların karşılandığı, çok parçalı, çok kültürlü bir dünyanın kurgulanması ile oluşmaktadır.

3.4. Vedüt Resmi

XII. yüzyıl Avrupa resminde manzara kavramı, pastoral manzaranın yanısıra kent görünümünü de içermektedir. İtalya'da Venedik ve Roma, manzara resmine farklı yönlerden kaynaklık etmiş iki kenttir. Kenti ve kent yaşamını konu alan resimlere "Vedute" denilmektedir¹. Vedüt resminin XII. yüzyılda ortaya çıktığı şeklindeki bilgilere karşın, bu yüzyıldan itibaren vedüt resminin nasıl bir gelişim gösterdiği ve XVII. yüzyıla kadar bu tarzda resimlerin yapılıp yapılmadığı konusunda bilgi bulunmamaktadır. Bu bilgi eksikliğine rağmen XVII. yüzyıla kadar gelen süreç içinde Rönesans, Barok gibi dönem üsluplarının dışında kent betimlemelerini konu edinen resimlere genel olarak vedüt resmi denilebilir. Bir resim tarzı olarak vedüte terimi, XVII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu resim terimi daha çok turistler için üretilen 'anı resim' için kullanılmıştır².

Bir Vedute resmi, öncelikle bilimsel bir araştırma gibi gözleme dayanmaktadır. Sanatçı, resmini yapacağı konuyu "Camera Obscura" adlı alet aracılığıyla gözlemlerdi. Dürbün gibi çalışan kapalı bir kutu olan "Camera Obscura"nın iki yanında gözü dayamaya yarayan yuvarlak çıkıntılı kısım, diğer tarafında ise mercek, açık kısım bulunmaktadır. Bu optik alette mercekler yardımıyla doğadaki nesnelerin küçültülmüş görüntüleri bir düzlem üzerinde yansıtılmaktadır. Aletin sözcük anlamı "karanlık oda"dır³. Sanatçı bu karanlık kutuyu, konuya doğru çevirdiğinde, her şeyi derin bir perspektifle, düzenlemiş ve sınırlanmış biçimde görmektedir. "Camera Obscura" da dünya, bir aynada olduğu gibi ressamın gözlerinde yansır, ama ressam bu dünyaya ancak anahtar deliğinden bakan bir kişinin katılabileceği kadar katılırdı.

Vedüt resminin kökeni ortaçağda gezginlerin anı kitaplarında yer alan açıklayıcı görsel öğeler olarak yapılan resimlere kadar uzanır. Eski çağlardan beri,

¹ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi** (Üçüncü basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), s.182.

² Mustafa Eren, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi** (Üçüncü cilt. İstanbul: Görsel Yayınları, 1981), s.486.; Vedüt resminin ortaya çıkışı hakkında yayınlarda farklı tarihlerle karşılaşılmaktadır. Örneğin, Özkan Eroğlu, **Resim Sanatı: Tarihsel Anahtar, Terminoloji, Sanatçılar** (Bursa: F.Özsan Matb. Sanayi, 1997), s.240'da 18. yy bir grup İtalyan ressamın, özellikle İtalya'nın tarihi köşelerini, binalarını, meydanlarını foto-gerçekçi, bir yaklaşımla yapılan resimleri, vedüt resmi olarak tanımlamaktadır.

³ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** (Üçüncü basım. İstanbul:Remzi Kitabevi, 1994), s.49.

adı duyulan ama görülmeyen kentler hep merak konusu olagelmiştir. Ancak bu dönemin ulaşım zorlukları ve iletişim teknolojisinin gelişkin olmayışı, gezginlerin değişik coğrafyaları, kentleri tanıtmaya gibi görevler üstlenmesini sağlamıştır. Gezginler gittikleri kentlerden belgeler toplamışlar sonra gördüklerini yazmışlar ve metin aralarına gezdikleri yerlerin resimlerini de koymuşlardır. XVII. yüzyılda Roma ve Venedik gibi antik ve pitoresk kentleri görmek, görmek en önemli kültür etkinliği arasında sayılmıştır. Bu kentlerdeki vedütist ressamın gezginlere yönelik çalışmalarını doğal karşılamak gerekir. Özellikle İngiliz gezginlerin siparişleri sayesinde sanatçılar yoğun bir biçimde anı-tablolar üretmiştir. Gezginler, Venedik'ten dönerken yanlarında götürdükleri resimler hem gezinin gerçekleştiğine dair bir kanıt, hem de gezilen yerlerin antik ve o dönemin güzelliklerinin birer göstergeleriydi. Venediklilerin ise 'vedute'ye ne istekleri ne de gereksinimleri olmuştur. Vedütist ressamlar, Venedik halkından pek az sipariş almışlar, ayrıca diğer ressamlarca ikinci sınıf sanatçı gibi görülmüştür. Bu nedenle Vedütist'ler hakkında çağlarında biyografik araştırma yapılmamış, bu sanatçıların birçoğunun kimliği karanlıkta kalmıştır⁴. Vedute türünde bilinen ilk yapıtlar, Rönesans resminde bir ekol olan Venedik resim geleneğinin kaybolmaya yüz tuttuğu XVII.yüzyılda ortaya çıkmaya başlamıştır. Tarih ve kent resmi konusunda yabancı sanatçıların, Venedikli sanatçıların yerini almaya başladığı bu dönemde, bayramların ve düzenlenen törenlerin betimlenmesi, şenliklere katılanlar tarafından, Venedik'e gelen yabancı sanatçılara ısmarlanmıştır. Bu yabancı ressamlar arasında en iyi tanınlar Alan Joseph Heintz (Resim 1) ve İsviçreli Richter'dir. Carlevaris, Canaletto ve Guardi ileriki yıllarda bu tür siparişler almış önemli Venedikli ustalardır⁵.

Moral ve eleştiri içerikli resim sanatının XVIII. yüzyıl sonlarına doğru karikatür ile yeni bir temsil alanı bulmasının yanında şehir yaşamını betimleyen manzara resmi de İtalya'da "Vedute" ressamlığı ile önemli bir gelişme kaydetmiştir. Aydınlanma Çağı olarak bilinen bu yüzyılda Avrupa içinde eğitim amaçlı gezilerin moda olması ve özellikle İngiliz turistler için Venedik ve Roma gibi şehirlerin uğrak yeri haline

⁴ Tansuğ, a.g.e., s.182.

⁵ Aynı, s.182.



Resim 1: Johanne Heintz, "San Polo Alanında Boğa Avi"

gelmesi, İtalya'da "Vedute" resim sanatının gelişmesine kaynaklık etmiştir. Bu ilgi aslında XVIII. yüzyılda yapılan arkeolojik kazılarla ve klasik arkeolojinin kurucusu olan Alman Arkeolog Winkelmann'ın öncülüğünde tüm Avrupa'nın antikiteyi tekrar keşfetmesiyle bağlantılıdır⁶.

Bu dönemde çok sayıda vedüdist ressam arasından unutulmaktan kurtulabilen Carlevarijs, Canaletto ve Guardi gibi isimler dikkat çekici ürünler ortaya koymuşlardır. Bu ustalar XVIII. yüzyıl Venedik sanatsal yaşamının en karakteristik ve önemli yönlerini açıklarlar. Bu sanatçıların ürünleri, Venedik 'e hiç gitmemiş ve görmemiş olanları bile etkilemiştir. Venedik yabancılara çeşitli eğlence olanakları sunan bir kentti. Tiyatroları, konserleri, oyun salonlarıyla ilgi çekiyordu. Uygar dünyanın gözlerinde "ideal kent" imgesini yaratan Venedik, her ne kadar klasik anıtlara sahip değilse de bu boşluğu karnavallar ve çeşitli törenlerle kapatıyordu.

Pek az kent yüzyıllar boyunca böylesine çeşitlilikle, böylesine zengince resmedilme şansını yakalayıp, böyle bir görüntü repertuarı oluşturabilmiştir. Kentin lagün sularında yüzen dev bir balığa benzemesi onun bütünlüklü bir biçimde resmedilmesini engellememiştir. Venedik'in ilk büyük planı 1500'de Jacopo de Barbari tarafından hazırlanmış ve 'Venedie Md' şeklinde adlandırılmıştır. Kentin süslemesindeki görkem ve zenginlik hem ticari ve ekonomik şansların doğrudan sonucudur hem de sivil ve siyasi kuruluşların sağlamlığına bağlıdır. Bütün bunlar da başka bir yerle karşılaştırılmayacak bir gerçekliğin görüntüsünü yansıtmak, kentsellik ve mimarlık açısından böylesine destansı anıtlarla bezeli kenti gün ışığına sermek ve gravürler yapmak için sanatçılar adeta yarışmıştır. XVIII. yüzyılda kent, gerek şehircilik gerekse anıtsal açıdan yapıları açısından kesin ve kalıcı görüntüsüne kavuşmuştur. Bu dönemde vedütist ressamların yaptıkları, kentlerin, sarayların ve kiliselerin ayrıntılı araştırılmasıyla kesintisiz bir üretim tanıklığı olarak değerlendirilebilir. İnsan unsurunu bu bağlamdan ayırmak mümkün değildir. Kent öğeleri ve anıtlar büyük anıtsal başarılar olarak değil, kent yaşamının kaynağı olan noktalar ve kentin değişik bölümlerini birbirine bağlayan mekanlar olarak dikkati çeker. Şenlikler, bayramlar, kutlamalar ve hatta günlük olaylar hep bu

⁶ Funda Berksoy, 20. yy Batı Resminde Toplumsal Gerçekçilik (İstanbul: Bakışlar Mabaacılık, 1998), s.26.

temsil edilen mekanların bir parçasıdır⁷. Vedütist ressamalar işte bu türden kent ögelerinin resimlerini yapmaya gayret etmişlerdir.

Ancak, vedütist ressamalar yalnızca görüneni yansıtmak isterler, betimledikleri görünümleler ayrıca bir açıklamaya gerek bırakmaz. Öte yandan bu sanatçılar, kentin politik çöküşüne arkalarını dönmüşlerdir, daha doğrusu tablolarının güzelliği, anlattıkları törenler, karnavallar bu yıkımı gizler, hissettirmez⁸. Bu bakımdan vedüt resmi, sorynlar içeren kentsel yaşama ve toplumsal olaylara kayıtsızdır. İnsan ögesi ancak resmi ilginç kılacaksa kullanılmaktadır.

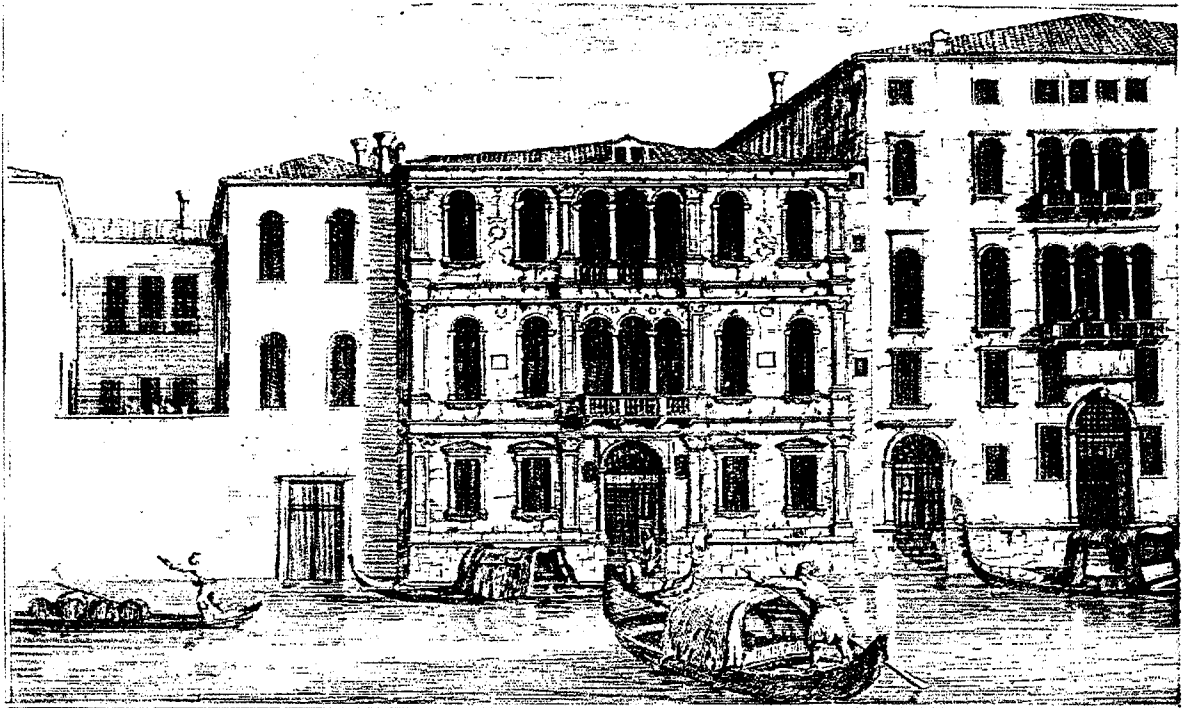
Vedute ısmarlayan gezginler için çalışan Luca Carlevarijs, Guardi, Canaletto gibi ressamalar günlük yaşamı ve iş hayatından görünümleleri dönemin mimarisini de katarak resmetmiş, kalabalık caddeler, kutlamalar gibi şehir hayatında meydana gelen önemli olayları (yangın vs.) eserlerinde yansıtmışlardır. Bu sanatçılar topografik gerçeklere bağlı kalırken, şehir yaşantısının kendine has atmosferini yansıtmaya büyük özen göstermişlerdir. Canaletto resimlerinde kenti en ince ayrıntısına kadar görüntülemiştir. Guardi ise hayal gücüne daha fazla izin vermiştir. Ne varki her iki sanatçıda bir kent gerçeğini derinlemesine belgelemişler geçmişin anısını yaşatmışlardır. Luca Carlevarijs 1703'de gün ışığına çıkan "Luca Carlevarijs tarafından resmedilen, çizilen ve kazınan Venedik görüntüleri ve inşaatları" adlı anıtsal yapıtın yaratıcısıdır (Resim 2). Bu 104 parçadan oluşan zengin repertuarda, kanalların, alanların, kiliselerin, sarayların görüntüleri gravürlerinde yansıtmıştır. Bu albüm daha sonra, XVIII. yüzyıldaki bütün sanatçılara bir esin kaynağı olmuştur. Bu yapıt anında büyük başarı kazanır. Çünkü hem belgesel bir yanı vardır hem de gravürler, örneği görülmemiş bir tarzda ve alabildiğine özgürce ele alınarak Venedik yaşantısının duyarlılığını yansıtabilmiştir. O dönemin gökyüzü ve su ögeli manzara resminde pitoresk tavır çok önemli olmasına karşın, vedütistler bu manzara ögelerini genel kent görünümü içinde lekeler halinde yansıtmışlardır⁹.

⁷ Atiila Dorigato, "Görünümlelerde Venedik", **Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleleri** (İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaacılık, 1995), s.101.

⁸ Sezer, a.g.e., s.182.

⁹ Dorigato, a.g.e., s.101.

Gerçektende XVIII. yüzyıl sanatçıları genel bir eğilim olarak, estetik etkiyi arttırmak için oran gibi matematiksel bağlantılarla değil, doğada gözlemledikleri gibi, rastlantısal bir çaba ile oluşan sanatsal tutum içinde olmuşlardır. Bir yandan doğayı olduğu gibi yansıtmayı çabalayan, öte yandan onu 'yabani' olmaktan uzaklaştıran bu pitoresk tutumun tersine vedütistler, gökyüzü, kanal, nehir gibi betimlemeleri kentin bir ögesi olarak kullanmışlardır. Böylece "Vedute" ismarlayan gezginlerin hatıra ihtiyacına karşılık veren kent manzaralı resim pazarı oluşmuştur. Fotoğrafın henüz keşfedilmediği bir dönemde bu doğal sayılmalıdır.



PALAZZO GRIMANI A. S. POLO

SOPRA IL CANAL GRANDE

Architetto di Lodovico Lombardo

Resim 2: Luca Carlevarijs, "San Geminiano Kilisesine Doğru San Marco Meydanı"

Canaletto ve Guardi'nin yapıtlarında, insan figürü konuya hareket getiren bir öge olarak kullanılmıştır. Figürler, toplumsal bir sorun, psikolojik bir süreç ya da durumun ipuçlarını vermemektedir. Figür, ahlaki sorunsallar için veya salt estetik

bir öge olarak resmin içinde yer almaz. Leke olarak verilen bu figürler, vedüt resimlerinde görülen neşeli havanın yaratılmasında yardımcı olmuştur. İngiliz gezginler, özellikle bu resimlerde, dört bir yana dağılmış Venediklilerin oluşturduğu hareketli görüntüleri beğeniyorlardı. Özellikle Canaletto bu tipleri (yaşlılar, yahudi, hıristiyan, çocuk, kadın) resmin genel havasını zenginleştirmek için kullanmıştır. XVIII. yüzyılda, kent görünümüleri, meydanlar ve limanlar ressamı için değerli konular olmuştur (Resim 3). Roma gibi antik kentlerde manzara, 'harabe' resimleri yapmak anlamına geliyordu. Arkeolojik kalıntı yani harabe resmi aslında vedütlerin diğer bir kolunu oluşturmaktaydı. Kuşkusuz, Rönesanstan beri Roma kalıntıları, mimarların olduğu kadar ressamın da yeğledikleri modellerdi. Bunlar tarihsel ve dinsel kompozisyonlara dekor oluşturmakta kullanılıyordu¹⁰.

Canaletto, Bellotto, Guardi ve Vernet gibi ressamın çalışırken "camera obscura" tekniğinden yararlandıkları bilinmektedir. Onların benimsedikleri "belgeci" yaklaşım ile XIX. yüzyılın ikinci yarısına doğru ortaya çıkan ve günlük yaşamı güzel-çirkin diye ayırım yapmadan tüm yönleriyle yansıtmayı amaçlayan yeni sanat anlayışı arasında önemli farklar vardır. Objektif gerçekliğe bağlılığı savunan bu sanat görüşünün karikatür sanatının eleştirel ve etki gücü yüksek tekniğiyle birleşerek toplumun isabetli bir analizini yapması da yine bu döneme rastlar¹¹.

Canaletto, bu gerçekçi tutuma, kendine özgü bir hava içinde ışıklı ve canlı renkler katarak, bu resim türünü bir zanaat olmaktan sanat düzeyine çıkarır. Canaletto, tiyatro dekoratörü ve ressam olarak eğitim gördükten sonra, bir süre Venedik'te babasının yanında kalır ve Venedik görüntüleri yapar, çoğunlukla bunlardan diziler oluşturmuştur. Çalışmalarında "camera obscura" kullanmasına karşın, resimlerdeki övgüye değer uygunluk, buna bağlı değildir. Canaletto'nun vedütleri çok ün kazanmıştır. Özellikle İngiltere'ye giderek, orada da kent görüntüleri resimlemesi üzerine, İngilizler en önde gelen hayranları ve müşterileri arasına katılmışlardır. Aldığı siparişler o denli çoğalmıştır ki, Canaletto atölyesinde

¹⁰ Semra Germaner, *18.yy Batı Resminde Toplumsal Gerçekçilik* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996), s.26.

¹¹ Funda Berksoy, *20.yy Batı Resminde Toplumsal Gerçekçilik* (İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1996), s.26.

birçok yardımcı ressam bile çalıştırmak zorunda kalmıştır¹². Venedik'te kaldığı sırada İngiliz Konsolos Joseph Smith, Canaletto'ya siparişler vermiştir. Sonradan bu resimler Visentini (Resim 4) tarafından gravüre yansıtılmış ve 1735'de ondört tanesi yayınlanmıştır. 1742'de ise San Marco Alanı ve öteki alanları da kapsayan gravürlerle birlikte yapıt otuzsekiz parçadan oluşmaktadır. 1766'da Gianbattista Brustolon, Canaletto'nun bu resimlerini "Doç Şenlikleri" adını verdiği suluboya ve ıslak kağıtın kazınması ile yapılan bir teknikle yaptığı oniki parçalı bir diziyle yeniden kopyalar. Oniki yapıtta Serenissima Cumhuriyetinin parıltılı törenleri yansır, bunlardan sekiz tanesi Doç'un bizzat katılımı ile gerçekleşmiştir. Brustolon, Canaletto'nun tarzının zarif bir yorumcusudur, olayların özelliklerini kaçırmadan atmosferini saydamlığını mimarisinin duruluğunu yansıtmayı bilmiştir¹³.



Resim 4: Canaletto -A. Visentini, "Camp Santa Maria Zobenigo"

Francesco Guardi de doğduğu kent olan Venedik'i çok sever, ama Canaletto gibi kentin mimarlığını değil, yaşayan yanını, insanların küçük öykülerini,

¹²Eren, a.g.e., s.493.

¹³Dorigato, a.g.e., s.101.



Resim 5: Francesco Guardi, "S. Nicolo'ya Dogru Yola Çıkıyor"

eğlencelerini, heyecanlı olayları canlandırır (Resim 5). Kıvrak, çabuk bir fırça kullanışı vardır, renkleri saydamdır. Çoğu kez yalnızca noktalar koyarak çalışır. Cisimleri renk lekeleri içinde eritir, renkleri ve dış çizgileri ışıkla belirtir. Guardi, sıradan ama güzel bir anın büyüleyiciliğini, sayısız resimde anlatmıştır.



Resim 6: Corneille le Bruyn, "Sarayburnu ve Galata"

Venedik ve Roma'nın dışında İstanbul'da vedütistlerin ilgisini çekmiş diğer önemli kentlerden biridir. Hollandalı Johann Petersen, 1668'de yurttaşı Conelius de Bruyn'la geldikleri İstanbul'u birlikte gravür baskı tekniğinde resimlemiştir. Bunların arasında iki metre boyunda bir panorama da yer almaktadır (Resim 6). O dönemde vedüt resmi yapmak o kadar yaygınlaşmış ki, gravür de bu anlamda altın çağını yaşamıştır. Bunlardan en ünlüsü tüm Avrupa'yı dolaşıp kent resimleri çizen Matthaeus Merian'dır. Zamanla, gezginlerin ilgisini çeken kentlerdeki ressamlar yaşadıkları kentin görünümünü yapıp satar olmuşlar. Vedüt resminin sadece bir batı sanatının geleneği olmadığını gösteren örnek olarak Japon ressamı Ando Hiroshige verilebilir. Sanatçının "Tokaido Yolu Üstünde, 53 Durak, Edo'nun Yüz Görünümü, 60 Bölgenin Görmeye Değer Yerleri" gibi adlar taşıyan dizileri vardır¹⁴. Ando Hiroshige, "Ay Işığı, Nagakubo" adlı eserinde komik bir anlatımcılık vardır: Resimde, ay ışığında silüetlerin görünen üç figür ve bir eşek ırmağın üzerindeki

¹⁴ Levend Yılmaz, "Kentlerin Görsel İmgesi," **Cumhuriyet Kitap Eki** 279 (22 Haziran 1995), s.7.

köprüde yorgun argın ilerliyor. Önde ise, karşıtlık yaratan komik tipler sanki gün ışığı altındaymış gibi betimlenmiş. İçleri kesintisiz renk lekeleriyle doldurulmuş şekilleri sağlam, kararlı dış çizgiler beliriyor. Şiirsel bir sadeliğe sahip olan eser, yalın anlatımı ile Japon sanatının somut bir örneğidir. Ando Hiroshige'nin ürünlerini verdiği bu dönem farklı açılardan değerlendirilebilir. Avrupa Sanatında oryantalizmin etkili olduğu bu süreçte, Avrupalı sanatçılar doğuya özgü bazı unsurları kendi sanatlarının içine katarken, doğulu sanatçılar batılı sanatsal özellikleri kendi sanatları içine taşımışlardır (Resim 7). Ando Hiroshige'nin resimleri, alışılmıştan küçük boyutlu renkli ağaç baskılardan oluşmaktadır. Bu resimler, kırsal alanların yanı sıra kentsel görünüm de içerirler.



Resim 7: Ando Hiroshige, "Ay Işığı, Nagakubo"

Istanbul konulu resim örnekleri aslında çok daha önce, Osmalı minyatür sanatçıları tarafından üretilmişti. XVI. yüzyılda yaşayan ve "Matrakçı" lakabıyla bilinen Nasühü'ü Silahi'nin "Beyan-ı Menazil'ı Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han" adlı miyatürlü yazması, Kanuni'nin 1533-1536 yıllarında gerçekleştirdiği Irak

seferi sırasında İstanbul ile konaklanan kentlerin ve bazı kırsal yerleşmelerin görünüşlerinden oluşmuştur. Matrakçı Nasuh'un bu kent betimlemeleri vedüt resmi kavramı içinde değerlendirilebilir. Matrakçı Nasuh ya da Nasuhü'ü Silahi, dönemin tarih, matematik, hat, silahşörlük ve resim dallarında etkinlik gösteren ilginç bir kişiliktir. Doğum tarihi tam olarak bilinmiyor, ancak Nasuh'un II. Bayezid döneminin son yıllarında saray okulunda öğrenci olduğu bilinmektedir. Nasuh'un son yılları hakkında da kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak 1553, hatta onu izleyen birkaç yılda da hayatta olduğu, hazırlamış olduğu yazmaların içerdiği tarih diliminden anlaşılmaktadır. Çeşitli tarihsel veriler değerlendirildiğinde Nasuh'un Nisan 1564'te yaşamını noktalamış olabileceği ortaya çıkmaktadır. Matrakçı Nasuh'un, bir çok kişisel becerisi yanında en iyi bilinen özelliği minyatür sanatçısı olmasıdır¹⁵.

XVIII. yüzyıla kadar Türk resim sanatında tek egemen tür minyatür sanatı olmuştur. Minyatür sanatı, Ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir. İslam dünyasında büyük önem taşıyan yazı sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplara metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimler, İslam çevrelerinde özgün bir resim dalını oluşturur. Çünkü Kuran'da resmi yasaklayıcı bir buyruk olmamasına karşın, çeşitli dönemlerde kimi hadislerin yanlış yorumu, çoğu İslam ülkesinde son yüzyıllara kadar Batı anlamında resim türlerinin gelişmesini engellemiştir. İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşüne sahip sanatçıların elinde minyatür sanatı kendine özgü kurallar oluşturmuştur. Katıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışıdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, birer simge veya birer nakış motifine dönüşmüştür. Metinde sunulan konunun gerektirdiği her ayrıntı minyatüre girmiş, fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır. Pembe atlar, mor kayalar, altın yaldıza boyanmış gökyüzü çoğu kez

¹⁵ Uşun Tükel, "Beyan-ı Menazil'in Resim Dili Üzerine Bir Anlamlandırma Denemesi", **Türk Kültüründe Sanat ve Mimarî** (İstanbul: Yazır Matbaası, 1993), s.189.

biraraya gelivermiş, insan figürü de öteki öğeler gibi doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenmiştir¹⁶.

Osmanlı minyatürünün bir başka özelliği de anlatımdaki gerçekçiliğidir. Öyle ki, özellikle Osmanlı tarihi ile ilgili olayları yansıtan kimi minyatürler bugün birer belge niteliğini taşır. Özellikle konu belirli bir konunun tanımlamasını gerektiriyorsa, Osmanlı nakkaşı çevresini kendince en belirgin özellikleri ile yansıtmaya çalışır ve her önemli ayrıntının bir arada görülebileceği bir topografik düzenlemeye giderdi. Nitekim Osmanlı ordusunun kuşattığı ya da içinde konakladığı kent, kasaba ve kale tasvirleri bugün araştırmacılara belgesel kaynak olabilmektedir. Kalıpcı bir gözle yapılmış da olsa, bu görünümler gözleme dayanan çizimlerdir. XVI. yüzyıl boyunca ve XVII. yüzyılda çeşitli nakkaşların fırçasında izlediğimiz bu yaklaşım, aslında minyatür sanatına kimi batı etkilerinin, dolaylı yolla da olsa erken tarihlerden beri sızdığını düşündürür. Sınırları Avrupa'nın ortalarına kadar yayılan Osmanlıların Batı kültürüyle karşılaşmış olması, bu tür etkileşimi doğal kılar. Nitekim Kanuni Sultan Süleyman döneminde hazırlanmış olan kimi yazmalarda Balkanlardan gelen sanatçıların çalışmış olduğu bilinir. Örneğin 1558 tarihli Süleymanname'de Belgrad kalesinin canlandıran minyatürde, Avrupa tipi kuleli yapılar ve kiliselerin bilgiyle çizilişi, yer yer dikkati çeken gölgeli boyamalar, Batılı resim geleneğinin izlerini taşımaktadır. Topografik resim geleneğinin giderek yerleşmesinde bir başka etkenin de payı vardır. Bu dönemde Osmanlıların İspanyol ve Portekiz haritalarından yararlanarak atlaslar hazırladıkları bilinir. Osmanlı Sultanları bununla kalmayıp, çıktıkları seferlerde uğradıkları yerleri belgeleyecek nakkaşları çoğu kez yanlarında götürmüşlerdir. Nitekim, Kanuni döneminin önemli seferlerine katılan Nakkaş Matrakçı Nasuh bu tür uğrak yerlerini harita gibi belgelemiştir. Fakat Matrakçı Nasuh bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Şu noktayı belirtmek gerekir: Çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiliğe, bir

¹⁶ Günsel Renda, " Türk Resminde Batılaşma Yönünde İlk Denemeler", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Resim Sanatı Tarihi** (İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi, 1980), s.24.

kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürcülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır. Matrakçı Nasuh'un kent betimlemelerini, yukarıda minyatür sanatı için anlatılan bilgiler ışığında değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi. XVI. yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde, bu yaklaşım korunmuştur¹⁷.

Kent resmi bağlamında vedute olarak ele alınabilecek Matrakçı Nasuh'un minyatürleri iki farklı açıdan ele alınabilir:

1-Minyatürlerde kullanılan doğa unsurları ve mimari,

2- İster Batı sanatı olsun, ister Doğu sanatı olsun, modern öncesi sanatın ortaklıklarının belirlenmesi.

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde kullanılan doğa unsurları her durumda önceden belirlenmiş kompozisyonun amaçları için kullanılmıştır. Kent ve doğa betimlemesi içeren bir minyatür sayfasından, bir sonraki minyatür sayfasına geçerken birbirini izleyen kompozisyonun oluştuğu görülür. Su yolları, toprak yollar ve öteki coğrafi unsurların betimlemeleri, minyatürleri birbirine bağlayan unsurlar olmuştur. Örneğin, önceki sayfada bir dere betimlemesi sayfa sınırının neresinde bitiyorsa, sonraki sayfada o noktadan devam ettirilmiştir. Böyle bir özelliğin resme hareket ve süreklilik kazandırdığı ve yazmanın metni ile bağlantılı olarak tıpkı bir film şeridi gibi gelişen resimler oluştuğu görülmektedir¹⁸.

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde doğa ve kent gerçekliğine uygunluk olduğu söylenemez. Resimlenen kentin bazı önemli yapılarının "görüntüsel göstergeleri" kullanılarak kentin genel imgesi yaratılmıştır. Matrakçı Nasuh gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını resmetmiştir. Bu yüzden kentin ayrıntıları görmemezlikten gelinerek ya da bu ayrıntılar resmedilmeyerek en önemli formlar resmedilmiştir. Bu kent öğeleri geometrik motifler haline sokularak derinliği olmayan iki boyutlu yüzeyler olarak aktarılmıştır. Yapıların resmedilmesinde ise, Matrakçı Nasuh minyatür geleneğinde sıkça rastlanan uygulama ile gerçeklikten

¹⁷ Renda, a.g.e., s.25.

¹⁸ Tükel, a.g.e., s.191.

tümü ile ayrılabilir. Örneğin, İstanbul betimlemesinde hiç olmayacak biçimde yapılar birbiri üstüne gelecek biçimde betimlenebilir. Ya da Topkapı Sarayı tasvirinde olduğu gibi, üç avludan ikisi arka arkaya yerleştirilirken, üçüncü avluyu ik avlunun üstüne yerleştirebilir. Aynı zamanda resme bakış açılarında değişikliğe geldiği de görülmektedir. "Kuşbakışı"nın yanı sıra, yapıların, gemilerin bakış açıları değişik yönlerden olabilmektedir¹⁹.

Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh ile Rönesans-Maniyerist dönemin ünlü sanatçısı El Greco'yu karşılaştırmak, hem modern öncesi sanatın ortak paydalarını görmek, hem de her iki sanatçıyı koşullayan bazı yaklaşımları görmek ilginç olacaktır.

Bir sanat yapıtının analizinde, sanatçının "kurgusal mantığı"nı belirlemek, sanatın temel sorunlarından birine göndermede bulunur. Sanatçı yapıtını üretirken, dış gerçekliğe bağlı kalsa da seçmeci ve kurgusal davranabilir. Seçmeci ve kurgusal davranışın mantığı, yapıtı oluşturan öğelerin tutarlı bir düşünce düzleminde bir araya getirilmesi olarak özetlenebilir. Bu mantık sanatçı-zanaatçı ayrımının belirmediği dönemlerde belirgin bir biçimde gözlenebilmektedir. Bu noktada Eiesteın'ın "kurgunun önemi"ni vurguladığı yapıtı "Film Duyumun"da çarpıcı bir örnek vermektedir. El Greco'nun "Toledo Manzarası" adlı resmini ele alan Eiesteın, bu resimde gerçekçi oranların değiştirildiğini, kentin bir bölümünün belirli bir yönden gösterilirken, başka bir bölümün ters açıdan gösterildiğini belirtir. Bu konuda El Greco'nun kendi sözlerine yer verir:

"Don Juan Tavera Hastanesi'ni bir maket biçimine sokmak zorunda kalınmıştır; çünkü hastane yalnızca Visagra Kapısı'nı gözden saklamakla kalmıyor, ayrıca kubbesi öylesine yükseliyor ki, kente tümüyle egemen oluyordu. Böylece maket olarak ele alınıp yerine taşınınca, yapıtının herhangi bir bölümünden önce ön yüzünü göstermem gerektiğini düşündüm"²⁰.

Eiesteın, El Greco'nun bu açıklamaları ile resmin kurgusunu değerlendirerek, El Greco'yu film kurgusunun öncüleri arasında değerlendirir ve resmi de belgesel bir filme benzetir. "Genel Bir Toledo" (Resim 8) imgesi vermeye

¹⁹ Tükel, a.g.e., s. 192.

²⁰ Aynı, s. 195.

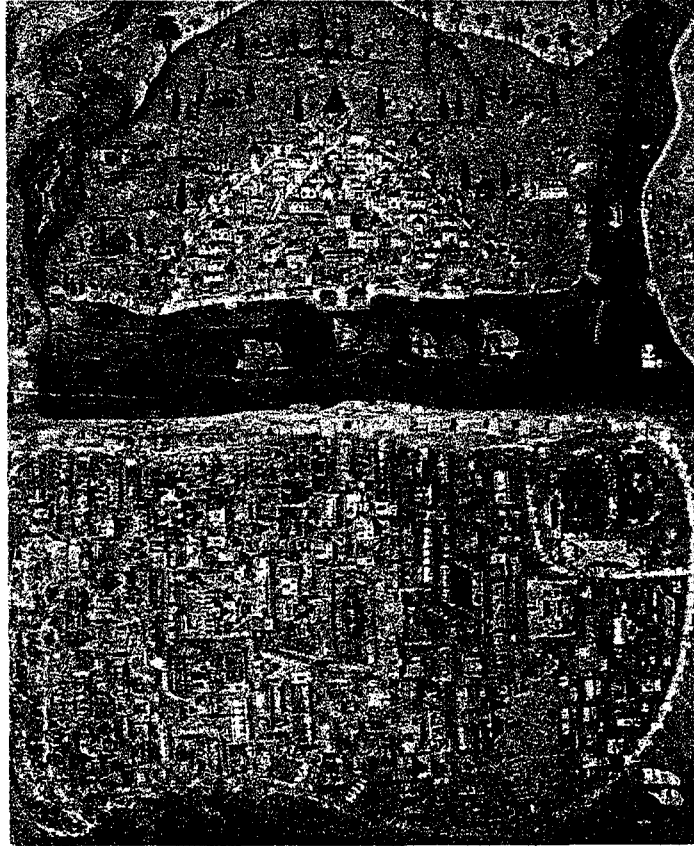
çalışan El Greco, gerçekliğinde değil de, ancak zihinlerde anlamını bulacak kent imgesini oluşturmak için kurgusal mantıkla hareket etmiştir. Tıpkı Matrakçı Nasuh tutumu gibi, El Greco'da kente görünümüne göre farklı açıdan resmedilen hastanenin yerini değiştirmekte sakınca görmemektedir. Ayrıca, El Greco resminin maket olarak ele alındığından bahsetmektedir. Bu noktada, U. Tükel maket kelimesinden anlatılmak istenenin resimsel göstergeler olduğunu belirler. "Çünkü resimde gösterilen her şey, bir başka şeyi gösterir ve soyut sanat bir yana bırakılırsa, gösterge ile nesnesi arasında (gösteren/gösterilen) görüntüsel bir bağ vardır. Sanatçının genel imgeyi kurabilmesi için Don Juan Tavena Hastanesi'nin göstergesini kullanması gerekiyordu". Ancak yapının tanınır olması gerekmektedir. Dolayısıyla ön yüzün resmedilmesinin mantığı anlaşılmaktadır. 'Kurgusal Mantık'ın anlamını açıklayan bu tutum, resmin izleyicisinin zihninde kent imgesini kurabileceği en tipik göstergenin tercih edilmesinin nedeni olmuştur²¹.



Resim 8: El Greco, "Toledo'nun Genel Planı ve Görünüşü"

²¹ Tükel, a.g.e., s.196.

El Greco'nun "Toledo'nun Genel Planı ve Görünüşü" adlı resmi için yukarıda anlatılanlar, Matrakçı Nasuh'un minyatürleri için de büyük ölçüde geçerlidir. Sanatçı, kendi kurgusal mantığı ile ordunun geçtiği menzilleri betimlerken belirli göstergeleri kullanmış ve bir kentten diğer kente geçerken özgün bir dizge yaratmıştır. Bu kurgusal mantıkta kentlerin, kasabaların doğal görünümünü resmetmek asıl koşul değildir. Asıl olan resmin nesnesi ne ise, onun genel imgesini vermektedir. Bazı kent betimlemelerinde ise, şaşırtıcı bir biçimde kentin doğal gerçekliğine yaklaşıldığı görülür. Matrakçı Nasuh'un "İstanbul Tasviri" (Resim 9) böylesine bir örnektir ve kentin tarihi dokusu açısından belge niteliği taşır. "Eskişehir Tasviri" (Resim 10) ise, iyi bilinen yapıların geometrik bir düzenlemesi ile oluşturulan, kurgusal mantığın tercihi genel kent imgesine örnektir²².



Resim 9: Matrakçı Nasuh, "İstanbul Tasviri"

²² Tükel, a.g.e., s.198.

Matrakçı Nasuh'un, tek tek minyatürlerinde gördüğümüz bu "kurgusal mantık"ı, yazmanın tüm minyatürlerinin oluşturduğu bütün içi de söylenebilir. Minyatürleri yapılan kentlerin yazma içindeki sıralaması, Kanuni'nin Irak Seferi sırasında gidiş ve dönüşte kullandığı yol üzerindeki kentlerden oluştuğu belirtilmiştir. Tıpkı bir film şeridi gibi dizilen kentler, hedefe yani Irak içlerine ulaşmadan önce, aynı tempo ile birbirine bağlanarak betimlenmişti. Bu hareketli tempo, yine bir film kurgusunda olduğu gibi, hedefe ulaşıldığında ağırlaşır. Artık tek yapı betimlemeleri, kentlerin yerini alır. Tek yapı betimlemelerinde de aynı üslup hakimdir. Gerçekliğin yüzde yüz kopyası değil, o yapının imgesini veren betimlemeler tercih edilmiştir²³.



Resim 10: Matrakçı Nasuh, "Eskişehir Tasviri"

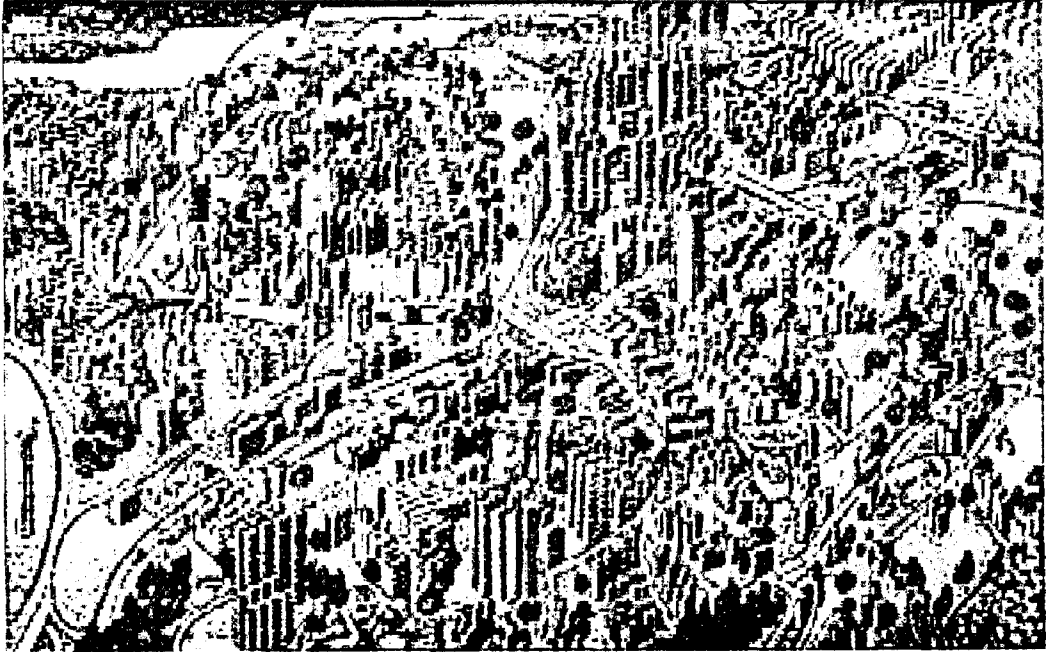
²³Tükel, a.g.e., s. 196.

Matrakçı Nasuh'un İstanbul betimlemesi gibi, plan-resim türündeki İstanbul resimleri XVII. Yüzyıldan sonra yerini panoramik manzara resimlerine bırakır. Bu resimler, kentin topoğrafyasını, doğasını ve atmosferik değişimlerini duyarlılıkla görüntüleyen manzara resimleridir. Bu yıllarda Avrupa ile giderek gelişen ticari, diplomatik ve kültürel ilişkiler, bir çok tüccar, gezgin ve devlet temsilcilerini İstanbul'a çekmiştir. Çoğu kez bu gezginlere eşlik eden ressamın eliyle İstanbul yeniden yeniden betimlenmiştir. Bu ressamınca İstanbul, doğasıyla, insanlarıyla, tören ve töreleriyle yansıtılan kent manzaraları olarak resmedilir. XVII. Yüzyıl sonlarında İstanbul'a gelen Hollandalı gezgin Cornelis de Bruyn, İstanbul'un çeşitli semtlerini ve anıtsal yapılarını belgelerken, resmi için toplumsal yaşamdan kesitler koymuştur. Aslında XVII. yüzyıldan sonra İstanbul'a gelen Avrupalı ressamın bir tür "gezi fotoğrafçılığı" yaptığı söylenebilir. Bu anlamda bu resimler vedute içinde değerlendirilmelidir. Nitekim XVIII. yüzyıl boyunca yapılan açıklamalarla gezginlere satılmak amacı ile yapılmıştır. İstanbul resimleri yapmak için İstanbul'a gelip yerleşen sanatçılar olduğu bilinmektedir. Bunların arasında daha çok Boğaziçi resimleri yapan ve bu özelliklerinden dolayı "Boğaziçi Ressamları" denen bir grup sanatçı da vardır. Bu sanatçılar yabancı elçilikler için çalışmış, kenti, günlük yaşamı, törenleri ve kıyafetleri belgeleyen resimler yapmışlardır²⁴.

Günümüzde vedüt geleneğini sürdüren sanatçımız Cemil Cahit'tir. Sanatçı, Matrakçı Nasuh, Canaletto, Guardi gibi ustaların geleneğini sürdürerek, kent ressamlığını bir başka tarzla yeniden ele almıştır. Sanatçı, kentlerin gerçek dokusunu, yani sosyal ve tarihsel farklılıklar, yaşam ayrıntılarını gösteren bir dizi çalışma yapmıştır. Kentleri gökyüzünden görünüyormuş gibi betimleyen sanatçı, kent içinde görülebilecek ayrıntıları değişik bir tarzla resmetmiştir. Gökyüzünden çekilen fotoğraflardan farklı olarak, resimlerde kentsel yaşamın canlı görünümüleri vardır. Kent krokisini temel alarak yaptığı bu çalışmalarda ana caddeler, özellikle sokaklar, büyük ve çağdaş yapılar, tarihsel kalıntılar, kamusal alanlar, kültürel etkinliklik yerleri, piknik bölgeleri, parklar yer alır (Resim 11). Cemil Cahit, kentte öne çıkmasını istediği yanları ölçülü bir abartma ve sivilizasyon anlayışıyla kentlerin

²⁴ Renda, a.g.e., s.13.

sokaklar, büyük ve çağdaş yapılar, tarihsel kalıntılar, kamusal alanlar, kültürel etkinlik yerleri, piknik bölgeleri, parklar yer alır (Resim 11). Cemil Cahit, kentte öne çıkmasını istediği yanları ölçülü bir abartma ve sivilizasyon anlayışıyla kentlerin yeniden görünümünü sunmuştur. Vedüt resmindeki seyyah/seyahat içeriği, Cemil Cahitte'de kendisini gösterir. Kent kimliğini yeniden vurgulamak isteyen sanatçı, "gezgin martı" imgesi ile hangi kenti betimleyecekse o kente uçmakta ve gökyüzünden o kentin resmini yaşamaktadır. Böylece izleyiciye yaşadığı kenti farklı bir boyuttan görme olanağı sunmaktadır. Aynı zamanda bu resimler, kentler için belge niteliği taşımaktadır. Bu belge, kent kimliği arayan/savunanlar için değerlendirmeye alınacak hareket noktasıdır²⁵.



Resim 11: Cemil Cahit, "Ankara"

Mimari ve manzara resminin özel bir biçimi olarak ortaya çıkan Vedüt resmi, yerleşim bölgelerini daha çok kentleri konu almıştır. Vedüt resmi, oldukça kapsamlı ve titiz bir ön çalışmayı gerektirmektedir. Kentle ilgili doküman toplamak, kentin

²⁵ Yılmaz, a.g.e., s.3.

doğal yapısını, tarihini, mimarisini ve sosyal durumu ile ilgili bilgi derlemek, günümüz vedüt resmi için fotoğraflar çekmek ön çalışmanın yapılan işleri arasındadır. Vedüt resminde, kenti en iyi yansıtacak görünüm saptanır. Turistik yapılar, tarihi kalıntılar, birer belge gibi resmedilir. Vedüt resmi yalnızca kenti tanımak isteyen turistlerin ilgi alanlarına giren bir resim türü olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Vedüt resimleri zamanda toplumun her kesiminin kendi kentleri için yorum yapabilme olanaklarını sunan resimlerdir.

3.5. Resimde Kent İmgesi

3.5.1. Kent Silueti

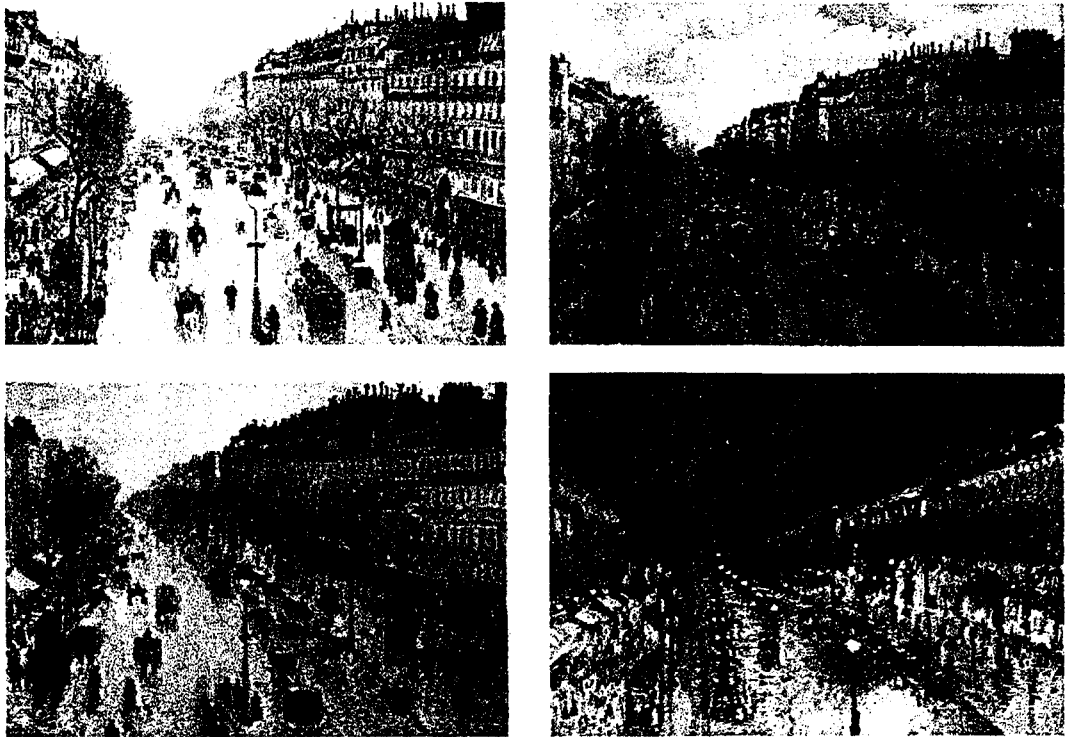
Bir kentin adı söylendiğinde ya da anımsandığında zihinde oluşan ilk imgelerden biri o kentin silüetidir. Eğer bir kent silüetinden tanınabiliyorsa, silüetin parçalarından yola çıkarak o kentin bütünü tanınıyor ve bilinebiliyor demektir. Kentin silüetini bilmek, kentin adını bilmek ve kenti tanımaktır. Değişik coğrafyalardan, değişik ülkelerden bir kentin silüeti ile oluşan gösterge, -gidilmemiş ve görülmemiş bile olsa- o kentin Türkiye'de mi olduğu, bir Arap kenti mi olduğu ya da bir Kuzey-Avrupa kenti mi olduğu çıkarmaları ile gösterileni belirler. Daha genel olarak ifade edilirse, silüeti görülen kentin İslam, Budist ve ya Hıristiyan kenti olup olmadığı zihinde oluşan imgelerle belirlenebilir.

Silüet bir kentin güzelliği hakkında ilk yargılara temel oluşturur. Kentin doğa ile ilişkisi, doğa ile uyumlu olup olmadığı silüetinden anlaşılabilir. Kent mimarisi hakkında yorum yapabilmek, belki de en iyi silüetin analiziyle yapılabilir. Aynı şekilde bu mimarinin doğal çevreyle ilişkisi, uyum sorunu gözetilerek silüet görünümleri yorum yapmamıza yardımcı olmaktadır. Son olarak, kent silüeti, kentin kasvetli ya da huzurlu bir havası olup olmadığı konusunda fikir verir. Buradan yola çıkarak kentsel yaşamın nitelikleri hakkında yorum yapma olanakları çıkar.

Kent silüetleri, resim sanatının en çok ilgi duyduğu temalardan biridir. Silüeti güzel kentlerin en başlarında bulunan kentlerden biri de İstanbul'dur. Örnekleri minyatür sanatına kadar giden İstanbul silüeti temalı resimler, yabancı sanatçılar tarafından da üretilmiştir. 1968 yılında İstanbul'a gelen Oscar Kokoschka, Prof. Naumann'ın evinde misafiri olduğu dönemde "kent portrelerine" İstanbul'u da ekler. O. Kokoschka kent portreleri ile bilinen bir sanatçıdır. O. Kokoschka'nın resimlerinde olduğu gibi, her kent resmi profilden gördüğümüz bir 'yüz'dür; Kokoschka'nın İstanbul'u bu yüzü yansıtır. Cepheden görülen bu yüz silüeti profile zddönüşür. Konu İstanbul betimlemesi olunca kent silüeti betimlemeleri yapmanın bazı tehlikeleri vardır. M. Ergüven bu tehlikeye dikkat çekmektedir:

verilişindeki ifade enerjiktir. O. Kokoschka'nın geç dönem resimlerinden olan bu örnekte keskin fırça vuruşları söz konusudur. Şehrin enerjisini resim kompozisyonundan okumak mümkündür. Kent alanlarının geniş yerlerinde açık renk daha fazla kullanılarak, bu kentin enerjisi resme geçirilmiştir.

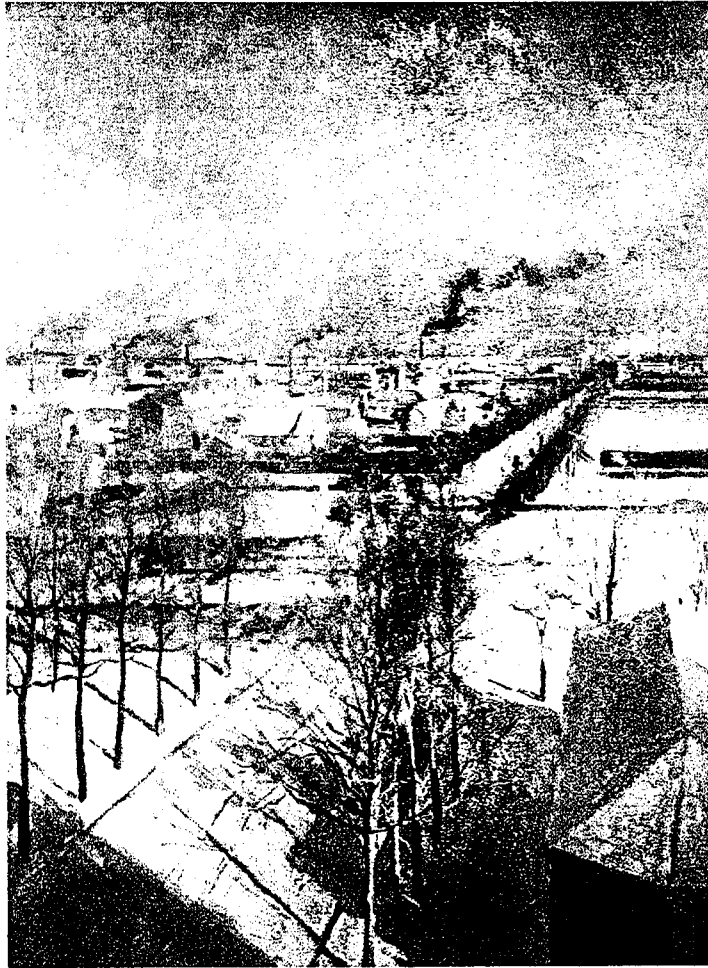
Kent silueti temalı resim örnekleri XIX. yüzyıl sonrası Avrupa resminde daima geniş bir yer tutmuştur. Camille Pissarro kent silueti resmi yapan sanatçılar arasındadır. Sanatçının, günün farklı zamanlarında yapılan "Montmarte Bulvarı" isimli dört tablosu bu türden resimlere örnek olarak verilebilir (Resim 13). Sanatçının genel tutumu itibariyle, bu resimler "resimde yapı sorunu" kaygısıyla yapılmıştır. 1881 yılı sonrası sanatçının konstrüktif evresi olarak adlandırılır. Bu dönemden sonra sanatçının resimlerinde yalınlığın hakim olduğu bir anlayış gözlemlenir. Resimlerinde yalınlıkla birlikte parlak renkler ve güçlü ışık hakimdir².



Resim 13: Camille Pissarro, "Montmarte Bulvarı"

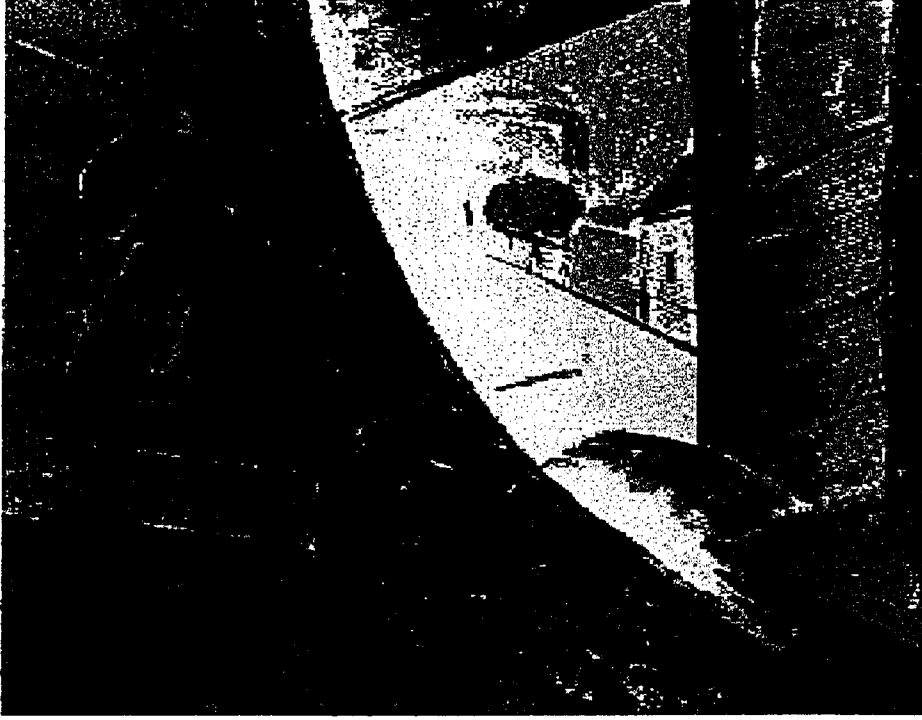
² Maurice Sérullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Devrim Erbil (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), s.48.

Kent silueti yapan Fillandiyalı ressam Albert Edelfelt, " Karlar Altında Paris" adlı yağlıboya resminde, Paris'in siluetini vermiştir (Resim 14). Sanatçının kent yaşamına ilişkin bir arayış ve sorunsalı olduğu bilinmektedir. Kentin varoşlarında oturan sanatçı, atölyesinin penceresinden Paris'in birçok resmini yapmıştır. Raslantısallık ve gerginlik hissedilen bu resimde, Japon sanatının etkileri görülür. Resmin kompozisyonu dar geçişler, çapraz bağlantılarla oluşturulmuştur. Ağaç betimlemeleri resme ritim kazandırmıştır. Bu ritim ortada yer alan araba betimlemesi ile desteklenir. Çatıların gölgesi ile ağaçların gölgesi birleştirilerek diyagonal ilişki kurulmuştur. Bu aynı zamanda resme hareketlilik kazandırmaktadır. Bacalardan çıkan dumanın yatay düzlemde verilışı, hep aynı etkiyi arttırmak için kullanılmıştır.



Resim 14: Albert Edelfelt, "Karlar Altında Paris"

Kente eleştiri ile yaklaşan Alexander Bogomazov'un, "Kent manzarası" adlı resmi, sanatçının yaptığı diğer resimlerden farklılık gösterir (Resim 15).



Resim 15: Alexander Bogomazov, "Kent Manzarası"

Sanatçının kent betimlemelerinde sıkça yaptığı tarihi binalar, köprüler ve limanlar bu resimde görülmez. Bunun yerine gökyüzünü kapatacak kadar yükselen gökdelenler görülür. Bu binalar kentlerin doğa ile ilişkisi bağlamında bir eleştirinin aracı gibi görülebilir. Kapalı bir kentin hareketli görünümünün yanısıra geçmişini kaybeden kentin çöküşü de verilmek istenmiştir. Kentin çöküşünde kullanılan renkler, keskin fırça vuruşları, devingen biçimlerle kendini gösterir. Devingen görüntüye rağmen dramatik bir hava hissedilmektedir. Keskin ve sert geçişlerden oluşan konturlar, bir anlamda kentin geçirdiği değişimlerin niteliğine gönderme yapmaktadır. Bu değişimi kabullenmekte zorlanan sanatçı, değişimlerin eleştirisini kentin silueti üzerinden yapmaktadır.

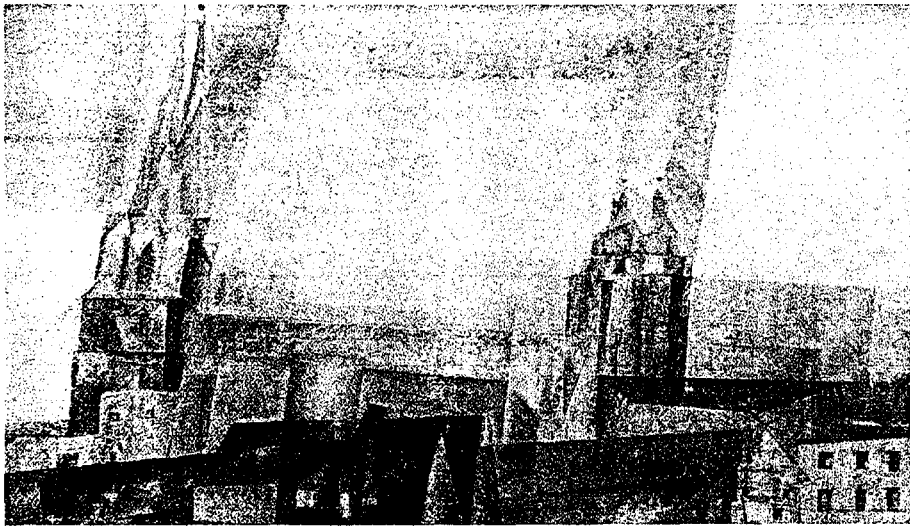
3.5.2. Kent Simgesi

Kentin simgesi denildiğinde akla ilk gelen o kentin anıtları, limanları, yolları, sokakları, kaleleri, tarihi yapıları ve ekolojik konumudur. Çünkü çoğu zaman kent, bu özellikleri ile tanımlanır. Bazen de kentin ismi ile simgeleşmiş bazı yapılar, sokaklar ve meydanlar akla gelir. Eyfel Kulesi, S. Pietro Meydanı ve Kilisesi, Anıtkabir bu türde simgelerdendir. Bazı durumlarda kentin simgesi sayılabilecek bir bina, bir sokak, bir meydan, kentin ortasından geçen bir nehir, kentsel sorunlardan dolayı ortadan kaldırılmış ya da tüm özelliklerini yitirmiş hale dönüştürülmüştür. Bu olumsuzluklara ilgisizlik, kent yaşayanlarının anısını da sitemli bir görüntüye dönüşür. Bu kentsel değişimlerin nedeni çok açıktır; ya politik sebeplerden dolayı yıkılmıştır, ya yanmıştır, ya depremden zarar görmüştür, ya da yeteri kadar bakım yapılmadığı için yok olmasına izin verilmiştir. Belki de tüm bunlar modern çağın bir sonucudur. Ancak gelişen teknolojiye, modernizme, politikacılara baş kaldıran, hiç bir zaman yok olmasına izin vermeyen, ölümsüzleşmesini sağlayan tek kent dostları duyarlı sanatçılardır. Kentin anısının ölümsüzleştiği yer, bazen bir şairin mısrasında, bazen bir yazarın satırlarında, bazen de bir ressamın fırçasındadır. Fakat sanatçı yalnızca yapıtı ölümsüzleştirmek ile kalmaz, onu resimlerinde yada mısralarında yerden yere vurabilir, diğerlerinin yaptığı gibi en kötü şekilde eleştirebilir. Bu tavır yalnızca kenti yok edenlere yöneliktir.

Lyonel Feininger'ın "Kent Üzerindeki Kuleler" adlı çalışmasında bu eleştiriyi görebiliyoruz. Sanatçı resminde kübizmin görsel dilini kullanmıştır. Kübistlerin form biçimlendirmesinden yararlanarak boşluk ve hacimle fantastik bir şehir manzarası ortaya çıkarmıştır. Puslu-gölgeli ve transparan renklerle resimde lirik bir anlatım görülmektedir. Kullandığı keskin ve geometrik biçimleri, renklerle yumuşatmaya çalışmıştır. Resmin konusunu simgeleşmiş iki önemli bina oluşturur. Bunlardan birisi "Pazar Kilisesi" diğeri II. Dünya Savaşında yıkılan "Kırmızı Kule"dir. Sanatçı yaptığı resimde, kent için önemli olan biri yıkılmış diğeri artık fazla önem taşımayan iki yapıyı tekrar ayağa kaldırmaya çalışırcasına resmetmiştir.

Sanatçının gerçeklik olarak tanımladığı bir karmaşıklık söz konusudur. Formlar, dinamik, eğik silindirler ve eğik konilerden oluşmaktadır. Bazı yerlerde sert ve keskin, bazı yerlerde yumuşak formları derinlemesine iç içe geçirerek elde edilmiş perspektif vardır. Bu kompozisyondan hem binaların dinamikliği, kentin gürültüsü hem de durağan ve sessiz bir hava okumak mümkündür (Resim 16).

L. Feininger, özellikle ekspresyonist olarak adlandırılan bir kaç sanatçıdan biridir. Onun için resim "yüceltilmiş dışavurumculuğun" en son ulaşım noktasıdır. Sanatçı bir dönem kübizme ilgilenmiştir. Kübist resimlerinde amaç parçalara bölme değil, anıtsallık ve yoğunlaştırma idi. Resimlerin duru, pürüzsüz yapısı ritim, biçim, derinlik ve renk bütünlüğü besliyordu. 1913' de doğa görünüşleri ve mimari betimlemeleri içeren eserler yapmaya başladı. Onun için mimarlık, bir düzen simgesi ve anlatım diline kavuşması gereken etkin bir tinsel güçtür³.



Resim 16: Lyonel Feininger, "Kent Üzerindeki Kuleler"

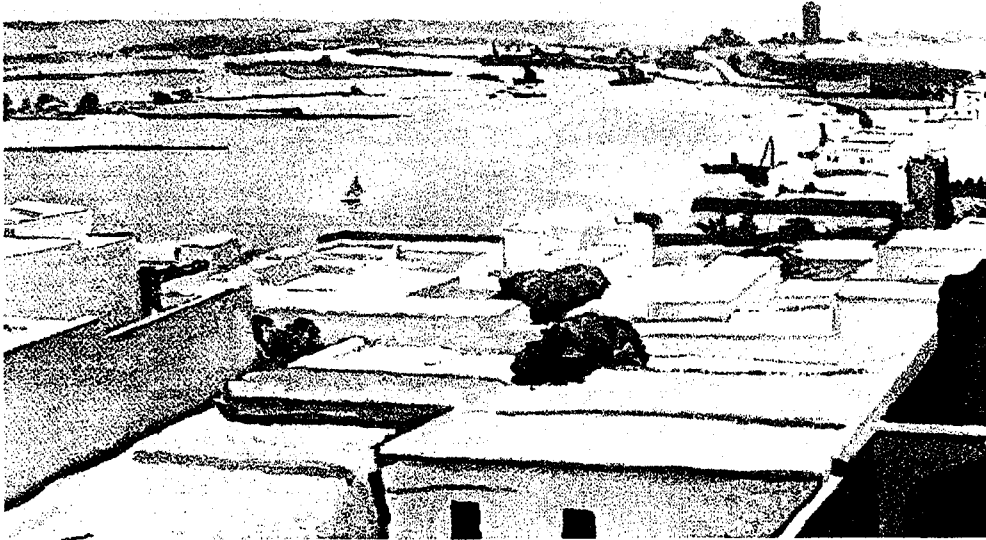
L. Feininger için bir başka değerlendirme, romantik ve dekoratif soyutlama tarzında resimler yaptığı şeklindedir. "Kübist-Gerçekçiler" diye adlandırılan grup

³ Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Beral Madra, Sinan Gürsoy, İlhan Usmanbaş (İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s.53-55.

içinde değerlendirilen bu tarzdaki resimleri, sanayi yaşamının soğuk manzaralarını keskin bir gözlemlerle betimlemiştir.

Feininger belirgin çizimi feda etmeden, basık bir yüzeyde mekan derinliğini verme sorununa yeni çözümler getirmiştir. Üst üste konmuş üçgenlerle tablosunu kurarak, kendine özgü kişisel bir teknik buldu. Bu üçgenler, saydam olduklarından, kimi zaman tiyatrodaki kullanılan tül perdeler gibi, çok katmanlı bir sıralanışı anımsatırlar. Biri ötekisinin ardından görülen bu biçimler, derinlik düşüncesini verirler; sanatçıya ise, tablo basıklaşmadan, nesnelerin kenar çizgilerini basitleştirme olanağını sağlıyorlar. Feininger, Ortaçağın sarkık saçaklı sokaklarını veya yelkenli kümelerini motif olarak seçiyordu. Bu motifler ona, üçgenleri ve köşegenleri kullanma olanağı tanıyordu⁴.

Albert Marquet'in, "Rabat Liman Kenti" adlı çalışması empresyonist üslubun özelliklerini yansıtmaktadır (Resim 17).



Resim 17: Albert Marquet, "Rabat Liman Kenti"

⁴ E.H Gombrich, **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert (Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Yayınları, 1992), s.462-463.

Sanatçı empresyonist ışığı bu resimde çok iyi kullanmıştır. Resimdeki kompozisyon açık ve geniş alanlardan oluşmasına rağmen erken dönem resimlerinden farklı özellikler gösterir. Kuşbakışı ile oluşturulmuş kompozisyonda, nehir yoğun bir açıklıkla ifade edilmiş ve limanın ögeleri parlak renklerle verilmiştir. Evlerin çatılarının veriliş biçimi panoramik bir manzara oluşturur. Nehir kenarındaki evler ve tekneler ile yatay hatlar gözlemlenmektedir.

Claude Monet'in kent resimlerini birçok bakımdan diğer sanatçıların resimlerinden farklı bir yere koymak gerekir. Sanatçının hem resim sanatı tarihindeki yeri, hem de sanatçının kent üzerine çok düşünmüş ve bu konuda tavır almış olması bu durumu zorunlu kılmaktadır. C. Monet'in yaşadığı dönemde Hassmann adlı şehircinin biçimlendirdiği kent planlamacılığı modern kentler oluşturduğu iddiasında idi. Bu iddiaya karşın, planlamada bir çok sorun ortaya çıkmıştır: Meydanlar kayboluyor, caddeler koridorlara dönüşüyor ve tarihsel kimlik yok oluyordu. Planlamanın bu nitelikleri resmi kültür çevrelerinde gözden kaçıyor ve akademik çalışmalarda hep iyi yönler öne çıkartıldığından sorun maskeleniyordu. Dönemin Flaubert ve Zola gibi yazarları ile izlenimciler kentlerin sadece saygın ve hoş giden imajını oluşturmak fikrini kabul etmediler. Bu sanatçılar ne görüyorlarsa onun katıksız biçimini ve rengini yaptılar. İzlenimci ressamların ilk toplu sergisinin 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda yapmaları boşuna değildir. C. Monet'in yaptığı kent betimlemelerinde, mimari ögeler tanınabilir bütün statik biçimlerini kaybedip ışık ve gölgede sıralanan uzaktaki duvarlar haline dönüşmüştür. "Louvre'nin Görünüşü" adlı çalışması bu özelliği tümüyle yansıtır. Resimlerdeki bu betimlemeler yeni ortaya çıkan kent ortamının doğasında var olan zıtlığı ortaya koyuyor ve aynı zamanda da hiç kimsenin nasıl kontrol altına alacağını bilmediği yeni açıklık, değişebilir ve sınırsız bir ortam olanağı ortaya koyuyordu. Bu sorgulama gelecekteki mimari araştırmaların konusu olacaktır.

Resim kuralları ve bilgilerinden nefret eden C. Monet, kendi görsel duygu ve yeteneklerini bütün kuralların üzerinde tutardı. Doğrudan doğruya doğadan hareket etme ilkesini benimsemişti. Işık sorunu üzerine dikkatle eğiliyor, ışığın figürde ve

manzarada bütünlüğü sağlayan tek değer olduğuna inanıyordu. Monet'nin ışık ilgisi resmin değişmesini zorunlu kılıyordu. Bu başlangıçta yalnızca gördüğünü resmetmekten ibaretti. Önce ışığı sıkı bir gözleme tabi tuttu ve eskilerin gök, su, kar gibi oluşumlar üzerinde keşfedemedikleri ışık etkilerini yarattı. Ayrıca gölgelerin kahverengi değil renkli olduklarını ve çeşitli durumlarda ve çeşitli ışık bağlantıları içinde renk değiştirdiklerini gözlemledi (Resim 18).



Resim 18 : Claude Monet, "Louvre'un Görünüşü"

Gördüğünü kaydetmek ihtiyacı Monet'yi eskisinden daha parlak renkler kullanmaya zorladı. Özellikle saf karışmamış kırmızı, sarı, mavi gibi ana renkler ve bunların tamamlayıcıları olan yeşil, mor ve turuncuyu kullanıyordu. Resminden kahverengi ve siyahı sildi, koyu gölgeleri ortadan kaldırdı. Monet'in resmi serbest ve gevşek bir görünüm kazandı. Fırça vuruşları resmini bitmemiş, tamamlanmamış gibi gösteriyordu. 1880'den sonra Monet empresyonist akımın karakteristiklerini zorlayan deneylere girişti. Bu deneylerde zaman faktörü bir rol oynamaya başlıyor ve sanatçı aynı konuyu çeşitli ışık altında tekrar tekrar yapıyordu. Ama bu

çalışmaların gündelik realiteden öteye taşıdığı, nesnelerin acayip bir dünyaya mal olduğu görüldü⁵.

C. Monet, empresyonist resme, temelde görsel nitelik taşıyan bir yaklaşım getirmiştir. Işığın biçim ve renkler üzerindeki etkilerini son derece duyarlı bir biçimde gözlemlemiştir. Anlık, geçici ışık oluşumlarını şaşırtıcı bir hız ve beceriyle yakalayabilmek konusunda seçkin bir yeteneğe sahiptir. Bu çalışma hızıyla ışığın biran sürüp değişen izlenimlerini, en zarif ve çeşitlilikler gösteren yansımalarını yakalayabilmiştir.

Nesneleri algılama biçimi olağanüstüydü. Virgülü andıran parçalı, birbirinden ayrı fırça vuruşları tekniği ve renkleri yan yana getirerek elde ettiği zarif görsel duyumla yaptığı eserleri içinde en izlenimci olanlarını bu dönemde yapmıştır. Bu tablolar, resimsel nitelikleri ve anlık olayları yakalama özellikleri ile fotoğrafla boy ölçüşebilecek yapıtlardır⁶.

C. Monet'nin, 1892-1895 yılları arasında "Katedraller" adlı yeni bir dizi üzerinde çalışmıştır. Yaklaşık kırk kadar resimden oluşan bu dizide Rouen katedralinin batı cephesi, bu cepheye bakan bir evin penceresinden görüldüğü gibi çizilmişti. Monet bunları kısmen yerinde, kısmen de Giverny'de belleğindeki görüntüye uygun olarak yaptı. 10-13 Mayıs tarihleri arasında Durand Ruel'de sergilediği elli kadar resmin arasında yirmi tanesi, bu Katedraller dizisine aittir. Monet'nin hayranı olan Clemenceau, "Katedraller Devrimi" adı altında yazdığı bir yazıda, renk ve ton sahasında ressamın hayranlık uyandırıcı cesaretini vurgulayıp, yüzeyinde zarafetle değişen ışık oluşumlarını ve parlak yansımaların kaynaştığı büyük binanın o hiç değişmeyen heybetli yapısını sunmasındaki başarıyı över⁷.

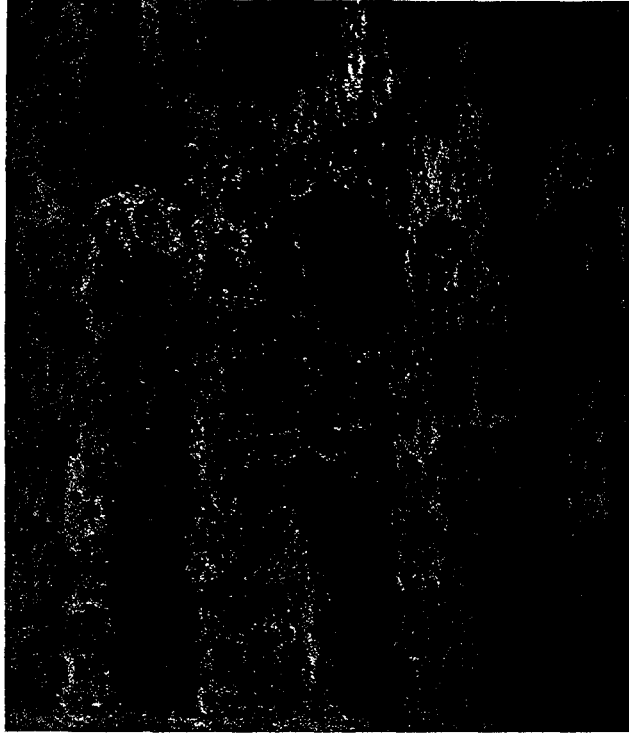
Yüzyıllar boyu aklın denetiminden birtakım kurallara uyan resmin hat değiştirerek ayanbeyan yaşananı sorgulamaya talip olması, sonunda sanat/yaşam karşıtlığının sorgulanmasına kadar varacak bir sürecin kaçınılmaz başlangıcıdır; ve bundan sonra ister izlenimcilik adıyla ister bir başka ad altında karşımıza çıksın,

⁵ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi** (Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), s.231-232

⁶ Sérullaz, a.g.e., s.132.

⁷ Aynı, s.133-135.

oluş'un temsili kendiliğinden en önemli kaygı halini almıştır. Hıza ilaveten, özü gereği doğmacaya hayli fırsat tanıyan bu üretim modelinde, yanılısamanın bir tek muhatabı vardır: işlevsel ilişkilerin sureti olarak süreç, ya da izafiyeti imleyen oluş.



Resim 19: Claude Monet, "Rouen Cathedral"ı

İzlenimci ressam için ışığın cismani olmayan aydınlığını tuvale aktarmak bu sürecin temsili ile aynı anlama gelir. Dış dünyanın devingenliğini, bir başka deyişle oluş'un sonsuzluğunu dikkate alıp, bunu sorgulamaya kalkışan her ressam ister istemez zaman olgusu ile hesaplaşmak zorunda kalır. Rouen'daki katedrali gün boyu resmetmeye çalışan Monet'nin çabaları bu hesaplaşmayla ilgilidir (Resim 19). Dora Vailler, bu kırk küsur resmin ardındaki beklentiyi çok net bir biçimde açıklar: "İzlenimci resmin ulaştığı son noktayı gösteren bu resimler, gerçeğin var olmadığını kanıtlamaktadır... Katedral dizisi, gündemi belirleyen sorunsal bağlamında hiçbir kuşkuya yer bırakmaz: Sürekli değişimin modele dönüştüğü noktada, resmedilen tek şey oluş'tur⁸.

⁸Ergüven, a.g.e., s.228.



Resim 20: Robert Delaunay, "Eyfel Kulesi"

Kent simgeleri arasında Eyfel kulesinin özel bir yeri vardır. Robert Delaunay bu simgenin resmini yapanlar arasındadır (Resim 20). Eyfel Kulesi Paris'te yapıldığında Robert Delaunay dört yaşında idi. Bu mühendislik harikası, kentin olduğu kadar modern çağında simgesi olmuştur. Bu kulleye odaklanan pek çok ressamın arasından ilk olan Delaunay, 1909-1913 yılları arasında kulenin resimlerini yapmıştır. Sanatçı simultan (eşanlılık) biçimde, geniş ölçüde Kübizm'den ve XIX. yüzyıl renk kuramından etkilenerek, görsel bir dil kullanarak çoklu bakış açıları, biçimin uç noktada kırılması ve güçlü renk zıtlıkları ile modern yaşamın dinamizmini kendi anıt imgesiyle birleştirmiştir. Uzun, karanlık binalar resimdeki kuleyi öyle çevreler ki, kule Camp de Mars'ın bahçelerinin önünde yer almıştır. Kulenin yüksekliği etrafındaki ve ayaklarındaki görece küçük, alçak binalar

tarafından anlaşılabilir. Kule kırmızı renk ile kuşatılarak kırılmış etkisi verirken, mavi ve beyaz düzlemlerle bulutlar, bina duvarları ve gökyüzü parçaları kesintiye uğramıştır. Kulenin en tepesi ve çatının göğüslediği yerler eğri, yıkık ve aynı zamanda yükselen bir haldedir. Çelik yapının gücü ve dayanıklılığı durduğu yerden kente hükmeder ve çevredeki binaları ve parkı etkilemiş görünmektedir. Adeta kırılmış biçimler dans etmekte ve gözlerimizin önünde birleşip karışmaktadır⁹.



Resim 21: Robert Delaunay, "Paris Kenti" (Detay)

R. Delaunay, Cézanne'nın etkisinde kaldığı dönemlerde "Paris Kenti" adlı bir resim yapmıştır (Resim 21). Sanatçının bu dönemi, renk yoluyla geometrik yalınlık ve biçimlendirme elde ederek kübizme yaklaştığı yıllardır. Bununla birlikte herşeyden çok ritim sorunlarıyla ve rengin dinamik devinimiyle ilgileniyordu. Ancak resimde "Üç Güzeller" gibi sembollerin olması ve tanınan figür olarak Eyfel Kulesi'nin yer alması, Paris kentinin bir başka biçimde resme konu edildiğini

⁹ N. James Wood, ve Katharina Lee C. **Master Paintings** (Chicago: The Art Institute, 1988), s. 116.

göstermektedir. Sanatçı, 1910'da "Eyfel Kulesi" dizilerine başlamıştır. Renklerdeki devinimleri vurgulamak için, biçimi parçalıyor ve dışavurumcu görüntüler oluşturuyordu. 1912'de Delaunay, yalnızca renkten devinim ve ritim yaratmak için nesnelerin biçimlerini soyutladı. Konuları hemen hemen artık anlaşılmayan resimleri, karşıt renklerin saydam katmanlarından oluşuyordu¹⁰. Ancak Paris kentinin simgesi Eyfel Kulesi tanınan figür olarak bu resimlerde hep kullanılmıştır.

3.5.3. Kentin Yaşayan Yanı

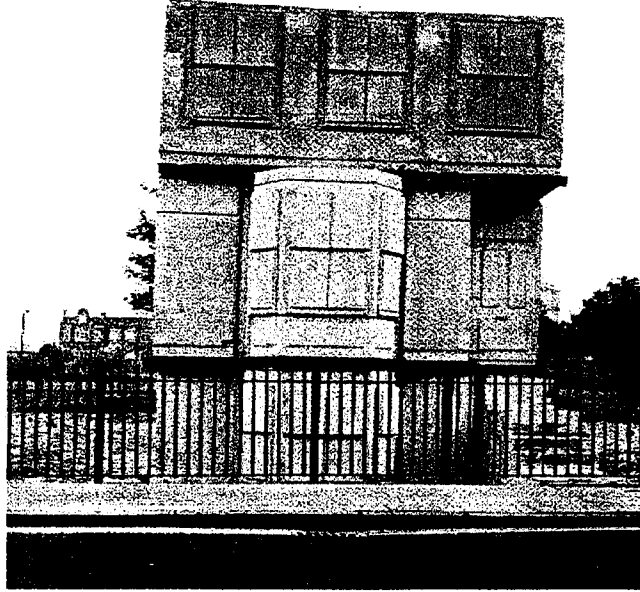
İdeal dünyaların, sembol kişiliklerin, öykünülen yaşam biçimlerinin dışında herkesin 'olması istendiği gibi' değil 'oldukları gibi' gelişen yaşamları vardır. Bunlar anlık, günlük yaşamlardır. Modern yaşam tarzı kentlerde gelişen bu 'oldukları gibi' yaşamı koşturmuştur. Standartlaşmaya doğru gidiş, endüstri dünyasının en karakteristik yanısıdır. Yaşam biçimi giderek standart ölçülere ve örneklerle ayak uydurmaya başlar. Giyim- kuşamdan, ilişkilerden, yemek kültürüne kadar herşey standartlaşmanın içindedir. Kendi başına bırakılan insan, karşılaşacağı güçlüklerin altında kolaylıkla ezilebilir. Öte yandan toplumun zorladığı yasaklar ağır basarsa insanın kişiliğinde de bu bozukluklar başlar. Bireyin hakları ve toplumun hakları birbirini desteklemediği sürece bu çağın insanı, mutluluğu bu dünyada ararken yaşama hakkını birey olarak toplumda aramaya çalışır. Kişinin hakkını, çoğunlukla orta halli bir yaşam sürdürürken, azınlığı varlığa boğan bir çıkarıcılıkla karıştırılmamalıdır. Herkesin güzel bir şehirde, rahat bir evde yaşaması insan olmanın temel hakkıdır¹¹.

Fachel Whiteread bu 'güzel ev', 'yaşanacak kent', 'mutlu birey' imgesini günümüz yaşam standartlarında göstermeye çalışırken olaya kafalarda soru işareti bırakacak kadar cesur bir tavırla yaklaşarak, gerçek bir evin, iç kalıbını çıkarttıktan sonra kabuk-duvarlarından sıyrarak yok edip, ortaya çıkan ürkütücü yapıyı evin terkedilmiş arazisi üzerinde sergiler. Evin iskeletini, iç organlarını ortaya çıkartan,

¹⁰ Richard, a.g.e., s.48.

¹¹ Nazan İbşiroğlu ve Mazhar İbşiroğlu, *Sanatta Devrim* (Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s.132.

kamusal alana yayan, zamanın "pratik" gücünü, süreklilik ölküsünü, kent üzerinde söz sahibi olma politik arzusunu tartışmaya açan bu hayalet-biçim, bu allak bullak edici bembeyaz nokta bir tür anımsama duvarıdır, kentin bilgi-belge arşivine eklenir, unutulmaya yüz tutmuş yıkımları, haksızlıkları, göçleri belleğine kazır; kentini ele verir (Resim 22)¹².

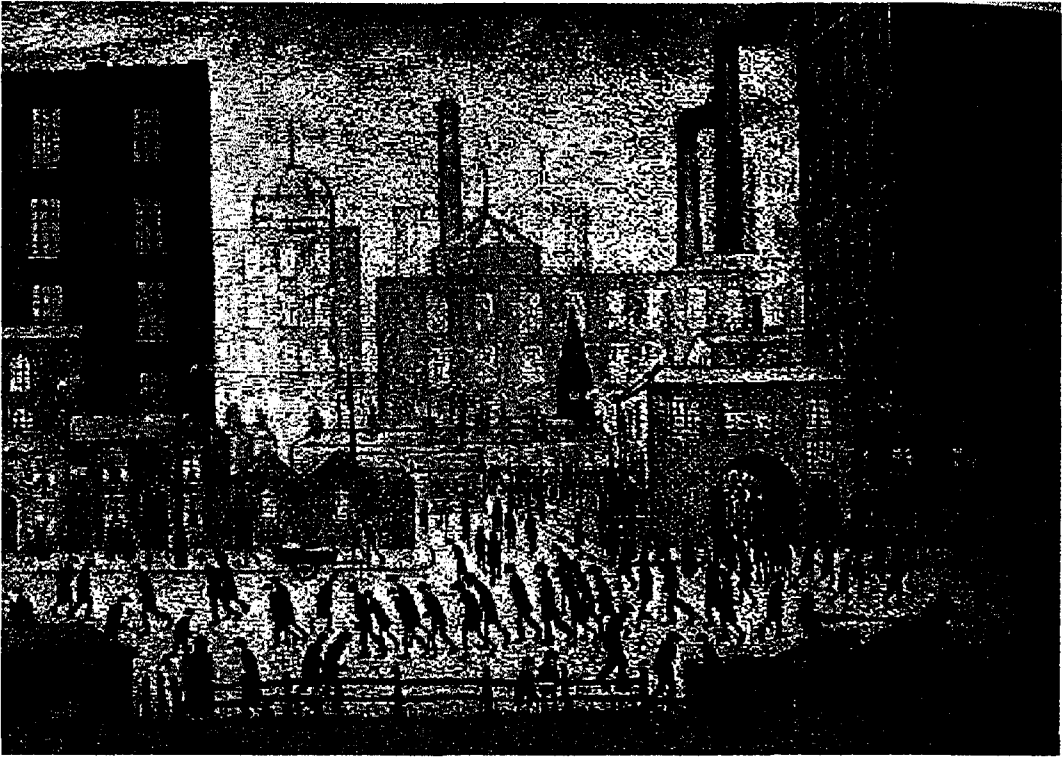


Resim 22: Fachel Whiteread, "Ev"

Değişen kent, değişen toplum, değişen hayat şartları ve yaşama savaşı birçok sanatçının resmine konu olmuştur. Kimi sanatçılar kentin yaşananlarına ve değişimine olumlu bakarken, kimi sanatçılarda kentin olumsuz yönlerini sert bir şekilde resimlerinde eleştirmişlerdir. Lowry kentin bu olumsuz yönünü resmine konu olarak seçen sanatçılardan yalnızca biridir (Resim 23). Kuzey İngiltere'nin Salford kentinden yaşama dair bir bölüm seçmiş olan sanatçı fabrikadan çıkan yorgun işçilerin akışını dramatik bir şekilde ele almıştır. Resimde aslında figürler

¹² Cem İleri, "Plastik Kentler," *Sanat Dünyamız Dergisi* 78 (Kış 2000), s.107.

hem hareketli hem hareketsiz gibidir. Bu hareketsizlik yüksek binaların arkada her an yutacak kadar devasal olmasından kaynaklanıyor gibidir. Resmin ön tarafında bir grup çocuk bulunmaktadır. Fakat bu çocuklarda da ne bir neşeli hava ne de bir hareketlilik söz konusudur. Hareketlilik yalnızca yavaş yorgun son bir gayretle atılan adımlardadır. Sanatçının özellikle kullandığı gri renk olayı biraz daha vurgulamıştır.



Resim 23: Lowry, "Fabrikadan Çıkanlar"

Diğer taraftan Edward Hopper kentsel peyzajlarda olduğu kadar figürlü resimlerinde de amerikan yaşam biçimini, temanın kasvetini daha da arttıran keskin bir algılamayla "New York'ta Oda" isimli çalışmasını yapar. Tek bir mekanı ele alarak Lowry'e göre kentin yaşam savaşını, kentin yorgunluğunu, kentin yalnızlığını, kentin yaşayan yanını tek bir oda görüntüsü içindeki yaşama indirgemıştır. Jean Clair, Edward Hopper'in resmi için şöyle der:

"Kendilerince tembellik eden kenar mahalleler, ikili bir özellik kazandılar: Doğumlarına tanık olan toprağın şaşkırtıcı tekdüzeliğini ve hüküm süren iklimin hayret verici şaşkınlığını aldılar. Kuzeyden güneye dek her yerde bu aynı iki katlı, sarı badanalı, kırmızı ya da gri badanalı tuğla binalar, aynı düz çatılar, aynı asfaltlanmış direkler, aynı geniş araziler; Brooklyn'de, Chicago'da ya da Los Angeles'ta bulunduğunu gösteren ayırt edici hiç bir şey yok. Tehdit altındalar; geçiciler ve yapıları yakın bir yıkıma yazgılanmış görünüyor; yerlerini yine de öncekilerin aynısı olan başkaları alacak; yakın ve tekrar aynısını yapan ve düz ve umursamaz bir toprak üzerinde iri bulutları ve burgaçları aceleyle bozan ve kuran iklimin yoğunluğuna uyum sağlayan, kent coşkununun bitimsiz döngüsü.

Sıklıkla, duyarlığın tartışmasız verilerinin, eski felsefenin dediği gibi, Batıda resmin doğumunda kabul gören verilere bu denli karşıt olduğu böyle bir ülkenin, nasıl bir sanat üretebileceğini sordum kendime. 45 sonrasında Amerikan sanatına üstünlük kazandırması gereken büyük hareketler, hiç şüphesiz bu verilerin temellerinin sarılmasına ve bu başka mekanın ve bu başka zamanın duyulmamış uyumuna tanıklık ediyor. Yine de Pollock'tan minimal sanata kadar uzanan soyutlamanın, hiç bir zaman, göz önünde bulundurulması muhakkak çok güç bir gerçekliğe karşı büyük bir savunma tepkisinden ve sonuç olarak başa çıkılmayan bir açık hava korkusunun ifadesinden başka bir şey olmadığı nasıl göz ardı edilebilir? Pop için de aynısı geçerli değil mi, tıpkı neonların, tabelaların, afişlerin buralarda bulunma nedeninin *suburb* perişanlığını gizlemek olması gibi popun cırtlak renkliliği, kaba ve yalancı bir parlaklık taşıyan imgelemi de her zaman bir kamuflaj olmadı mı? Abartılı ve sonuçta ürkütücü bir makyaj gibi bir şey¹³."

J. Clair'a göre, bu gerçekliği tüm çıplaklığıyla, dolambaçsız, yapmacıksız bir tarzda, sadece resmin olanaklarından faydalanarak resmetmeye Hopper yeltenebilmiştir. Hopper, Amerikan kentinin bu geçici, eğreti özelliğini yansıtmayı, coğrafi tekdüzeliğini ve iklimsel değişkenliğini, benzer sokakların ve evlerin verdiği iç daralmasını, ışığın sertliğini ve mutlak yalnızlığı, renklerin çığ uyumsuzluğunu ve grilerin bitimsiz dinginliğini ifade etmiştir. Hopper, özellikle de bu büyük kentlerin elektrikli ve boğucu gecelerini, ayrıca uzamın sarhoşluğundan ve zamanın kargaşasından yani başıboş dolaşanların, kendinden geçmişlerin, her tür *nighthawks*'ın süreli bir iyileşme arayışıyla geldikleri barların gecesinden, sinemaların gecesinden sıyrılan bu kapalı yerlerin gecesini de resmeden ilk kişi olmuştur. J. Clair Amerikan toplumunun özelliklerin anlatmaya devam ediyor:

¹³ Jean Clair, "New York," *Sanat Dünyamız Dergisi* 78 (Kış 2000), s.179-180.

Bu resim sadece gündelik kent yaşamının tekdüzeliğini değil, aynı zamanda bu tekdüze yaşamın mücadelesini ve yıkımlarını anlatmaktadır. Üstelik bu mücadele ve yıkım coğrafi sınır tanımamaktadır. Modern yaşamın dayattığı dünyanın her yerinde benzer sıkıntılar vardır. İç sıkıntıları gündelik yaşama duyulan karşı koyuşun ya da kendini bırakmanın bir sonucu olarak değerlendirilebilir (Resim 24).



Resim 24: Edward Hopper, "New York'ta Oda"

Resmin genel havası bu durumu oldukça duru bir biçimde yansıtmaktadır. Avrupa'da resim, görünür biçimde en yoksul ya da en tehlikeli şeyleri betimlemeye giriştiği zamanlar hep atılım yılları olmuştur. Bunlar, üstünde ancak bir ressamın durup düşüneceği türden şeylerdir: "Le Nain'e ekmek koparan ve içki içen köylüler, Valentin de iskambil oynayan yada alkol ve kenevirle sersemlemiş, bakışları kaymış askerler, Chardin'de bir sarnıçtan su çeken hizmetçi..." Söz konusu olan

gündelik iflasın içinde, her şeyin betimlenmesi, ideal ve tipik olanların değil, olanın olduğu gibi verilmesi sanatçıların dikkate çekeceği konular arasındadır. Oysa Avrupa'da resim, bir süredir bu görevi yadsımış görünüyor, bu belki de entelektüel ve ahlaki bir körelmeden kaynaklanıyor olabilir.

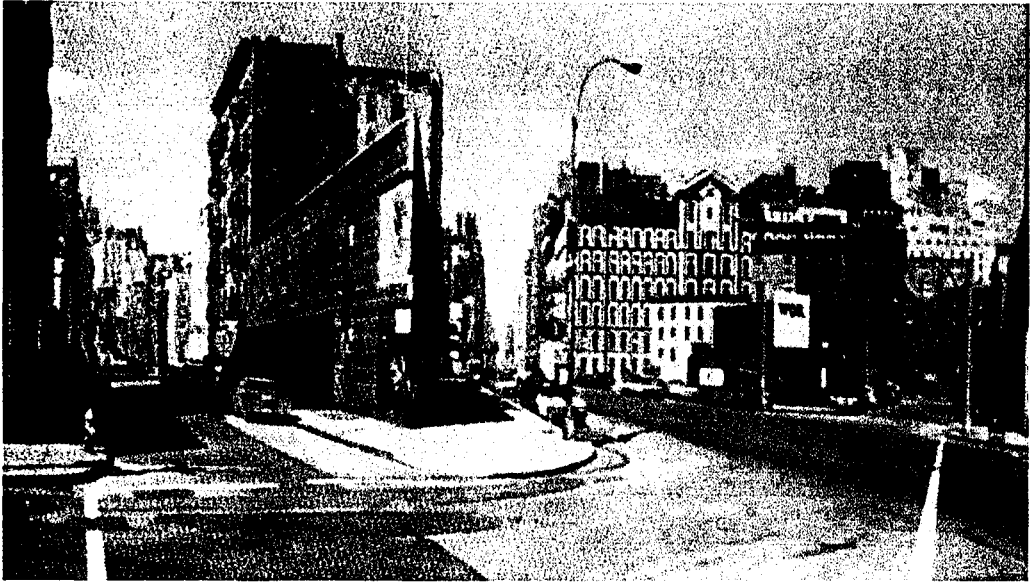
Sanatçı resminde tek bir odayı seçerken içinde yaşayan çiftin nasıl da birbirinden haberdar olmayan bir tavırla oturduklarını gözler önüne sermiştir. Figürlerden biri gazete okurken, diğer figür sıkılmış bir şekilde piyanonun tuşları ile oynuyor. Büyük ihtimalle erkek işten gelmiş yorgun, gazetenin politika ve ekonomi haberlerini okurken bütün gün evde sıkılan kadın, kocasından ilgi bekliyor. Anlaşılan sanayi toplumunun bir göstergesi olan standart ev hali de böyle olmak zorunda. Tek düzelik olarak adlandırılabilir bu durum kentte yaşayanların günlük halini abartısız bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Richard Estes "Duraksama Yeri" adlı resminde insan yaşamının önemsizliğini, resimlerinde figür kullanmadan dile getirmiştir. Hiperrealist sanatçı resimlerinin konusunu kent görünümülerinden seçerken yalnızca vitrinlerin parlak yüzeylerini ve bu yüzeylere yansıyan sayısız nesneyi betimlemeyi tercih etmiştir¹⁴.

Foto-Gerçekçilik akımını benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuvale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar. Bunlar, aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün en katıksız doğacı resimlerdir. Doğal gerçeklik ile bire bir örtüşen bu resimlerde, sanatçının her zaman resme girmesini istediği resimsel öğeler vardır. Bu anlamda sanatçının doğal gerçekliğe bir müdahalesi söz konusudur. Bu müdahale en başta resimde aktarılan imge ile gerçekleşir. Dolayısıyla R. Estes'in foto-gerçekçi resminde kente ilişkin imge aktarımını belirlemek gerekmektedir. Bu imge, sanatçının kentle olan ilişkisini, kentsel yaşamı nasıl değerlendirdiğini bize gösterir. Başka bir ifadeyle, sanatçının zihnindeki kent imgesi foto-gerçekçi tarzda tuvale

¹⁴ Robert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*. Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş (İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s.314-315.

aktarılmıştır. Aynı şekilde bu tür resimlerde ancak sanatçılara özgü bir yargı söz konusudur. Her şey doğaya uygun gerçeklik gibi sunulurken, tuvale aktarılan imgenin etkileriyle, aslında ancak zihinde tamamlanacak karmaşık görsel bir durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü, sanatçının kendi kişiliğinden tuvale aktardıkları şeyler alabildiğine öznedir, kendi sorunsalları ile öznel yargılar içerir. R. Estes'in resminde bir an'ın resmi vardır. Toplumsal yaşamın etkisi altındaki bireyin, ticari amaçlarla düzenlenmiş vitrinin uyumsuz üslubuyla ağırbaşlı klasik üslubun arasına sıkışmışlığı yansıtılır (Resim 25).



Resim 25: Richard Estes, "Duraksama Yeri"

Richard Estes'in kullandığı motiflerde ilk bakışta bir banellik vardır. Fakat bunlar özenle seçilmiş kent manzaralarından dilimlerdir. Resimde görsel fenomenlere yer verirken, yer yer transparan etkiler kullanmıştır. Resimde ışıktan ve görsel efektlerden yararlanmıştır. Işığa ilaveler koyarak görsel efektler yaratmıştır. Cam, metal yada vernikli yüzeylerdeki yansımaları yapmayı çok seven sanatçı, imaj içerisinde tekrar bir imaj dünyası yaratırken bunu açıklamaya da çalışır. Resimde olduğu gibi soğuk ve saf bir hatırlatma ve kesin odaklanma vardır. Genellikle keskin bir atmosfer içinde görsel bir montaj yöntemi amaçlanarak, resim hattı oluşturulmuştur. Tuvalin çeşitli alanlarına farklı uzunlukta odaklanmalar

yaparak, bütün uzunlukları birbirine eşitler. Bütün objeler ne birbirine çok yakın ne de çok uzaktadır, objeler arası yükseklik içinde aynı şey söylenebilir. Bütünü ile sürreal bir etki vardır (Resim 26). Sık sık objeler arasında çapraz ilişkilerde kullanmıştır. Genelde vitrinlerdeki objeleri yapmayı çok seven sanatçı kesinlikle resimlerinde figür kullanmaz. Chirico'nun metafiziksel resimlerindeki boş şehir imgesinden etkilendiği söylenmektedir. Resimlerine bu boş şehri insan koymayarak yapmaya çalışır. Geçici ve anlık fenomenlerde metalik bir soğukluk vardır. Foto-gerçekçi çalışmalarında çok titiz davranan sanatçı fotoğrafın bütün teknik olanaklarından yararlanır¹⁵.



Resim 26: Richard Estes, "Sokak"

George Grosz'un "Sokak" adlı resmi, rahatının içinde bulunduğu düzenin bozulmasından korkanlara, çıkarıcılara, mal mülk düşkünlerine, varyemezlere kısacası burjuva sınıfına, burjuva sınıfındaki insanların kendilerinden hatta en yakınlarından bile korkularını paranoyakca şüpheciliklerini konu olarak aldığı bir

¹⁵ Marc Scheps, *20 th Century Art Museum Ludwig Cologne* (Köln: Taschen, 1997), s.200.

çalışmasıdır. Sanatçı kent yaşamına sosyal sınıf düzeyinde yaklaşıma çalışmıştır.



Resim 27: George Grosz, "Sokak"

Resmin ön planındaki yapılar, alabildiğine o lüksü aynı zamanda düzen korkusunu anlatırcasına haşmetli yapılırken geri plandaki yapılar kentin diğer yüzünü fakirliği anlatmaktadır. Grosz'un topluma ayna tutan diğer resimleriyle benzerlik taşımaktadır (Resim 27). Sanatçının temelinde Sürrealizm ve İtalyan Fütürizmi yatar. Grosz'un eserlerinde haksızlığa karşı duyduğu öfke sezilmektedir. Grosz'un toplumdaki çarpıklıkları ortaya çıkarmayı amaçlayan sanatı, çağdaşı yazar Bertold Brecht'in zamanın acı dolu atmosferini dile getiren eserleriyle benzeşmektedir. Her iki sanatçıda toplumda belirgin olan ekonomik siyasi ve ahlaki krizi göstermek, belgelemek, görüntünün arkasına yönelmek ve nedenleri açığa

çıkarmak istemişlerdir. Kullandığı kübist teknikle birçok harekete dramatik bir bütünlük kazandırmıştır¹⁶.

Grosz'un bilinçaltını besleyen konular, Beckman'ın konularıyla hemen hemen aynıydı. Haksızlıklara ve açgözlülüğe tahammülü asla yoktu. Bu onda nefret edercesine bir duyguya dönüşüyordu. Bu yüzden resimlerinde "karikatürize olmuş figürler" ürkütücü özellikler taşırlar. Grosz'un, yaşadığı olumsuzluklar (savaş) onu son derece huzursuz ediyordu. Daha sonra tamamen resme yönelen Grosz ayrıca tepkisini devrimci tavırlarıyla da göstermekten geri kalmıyordu. Grosz ülkesinde savaş döneminde yapılan haksızlıklara karşı duyduğu öfkelerini resmine yansıtıyordu¹⁷.

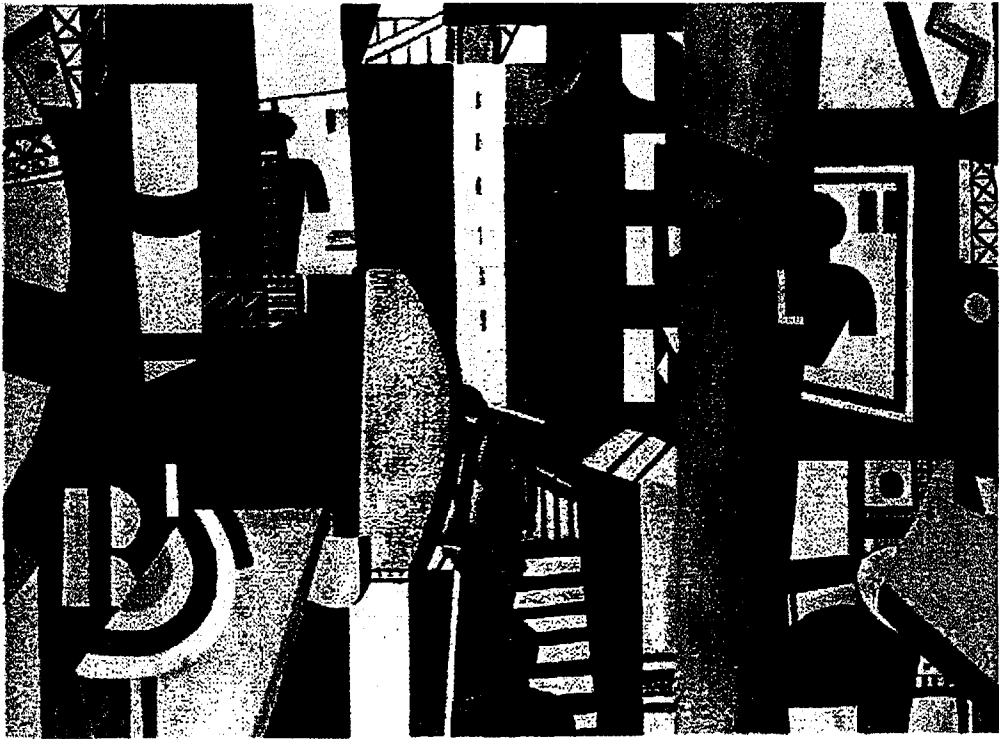
Grosz'un "Sokak" isimli resminde değişen toplumsal şartlara ve modern yaşamın olumsuzluklarına, haksızlıklarına karşı başkaldırı en acımasız şekilde eleştiriliyor iken, Fernand Léger tam tersi modern yaşamın olumsuzluklarına daha olumlu bakmayı bilen diğer bir sanatçıdır.

Léger, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da kübizmden yola çıkarak farklı bir sanat anlayışına yönelmiş, kübizmin biçimsel olanaklarını, sanayi yaşamını yansıtan yeni bir resim dili oluşturmada kullanmıştır. Gerçekte, silindirik formlar, Léger'in 1914 öncesi resimlerinde de vardır; burada asıl göze çarpan yenilik katıldığı savaşta sıradan insanların üzerinde bıraktığı etkidir. Çalışan basit insanlara duyduğu yakınlık sonucu bu sınıf ile dayanışma içine giren Léger, herkesin mutlu olacağı bir dünyanın özlemini çekmeye başlar. Tüm insanların doğuştan ya da eğitimle birbirinden farklı olmadığı, kadın erkek herkesin eşit yaşadığı bir dünyanın mümkün olacağına inanmıştır. Sanatçı, böyle bir dünyanın kurulmasında makinenin, dolayısıyla teknolojik ilerlemenin büyük katkısı olacağı görüşündedir. Aynı inanç, onun sanatını toplumsal ilerlemenin hizmetine sunması sonucunu doğurmuştur. Bu iyimser yaklaşım, Léger'in sanatında bazı biçimsel değişiklikler yapmasına neden olmuştur; öyle ki onun savaş öncesi eserlerinde

¹⁶Funda Berksoy, *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik* (İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1998), s.81.

¹⁷Hasan Kıran, "Bilinçaltı Dünyasından Bilinç Düzlemine Nedensellik Bağlamında Uzanan Bazı Çağdaş Sanatçılar Üzerine", *Türkiye'de Sanat Dergisi* 45 (Eylül-Ekim 2000), s.45.

görülen boru biçimli formlar daha düz ve metalik bir görünüm almıştır. Özetle, savaş öncesi dönemde Léger'in yapıtlarında görülen mekanik unsurlar form dilinin bir parçası iken, savaş sonrası dönemde modern dünyanın gerçekçiliğinin dile gelmesinde üzerine önemli görevler yüklenen birer ifade aracı durumuna gelmişlerdir. Böylece, soğuk metalik parlaklığa sahip elemanlar onun eserlerinde önemli yer tutmaya başlamıştır. Mekanik dönem tabloların konusunu makineler, fabrikalar, şehir manzaraları, tren istasyonları ve kanalda seyreden botlar oluşturmaktadır. Görüldüğü gibi Léger'in iş yaşamının modern görüntüsü karşısında duyduğu hayranlık onun eserlerini konusal ve biçimsel düzeyde etkilemiştir. Bundan böyle yapıtlarıyla makineleri, fabrikaları, işçileri ve metropolisi övmek için uğraş veren sanatçı, belki de kırsal kesimde doğduğu için makineden ve büyük şehirlerden bu denli etkilenmiş olabilir. "Çalışma yaşamı, en enteresan şeydir" diyen sanatçının 1920-21 yılları arasında yaptığı "Şehir" isimli resim sanatçının modern yaşam hakkındaki yorumunu içeren bir çalışmadır (Resim 28).



Resim 28: Léger, "Şehir"

Evlerin cepheleri, damları, kirişleri, basamakları, sokak işaretleri, afişleri ve insanları, kısaca günlük hayattan alınma tüm biçimler bir araya getirilerek sergilenmiştir. Bir afiş etkisi yaratan bu biçimler, tuval üzerinde düz olarak durmaktadır. Resimde ağır basan dikey ve yatay öğeler kompozisyona belli bir sağlamlık verirken diskler de görsel bir güç kazandırmaktadır. Aynı resimle birlikte sanatçının "mekanik dönemde" yarattığı eserlerin hepsi şehri, insanın çalıştığı, dinlendiği normal hayatını yaşadığı bir çevre olarak göstermektedir. Léger, sanatının odağı olarak modern şehir yaşamını seçerken, XIX. yüzyıl ressamlarının tersine şehri kalabalığı ve sanayileşmiş görünümüyle bir canavar gibi resmetmek yerine olumlu yanlarıyla ele almıştır. Léger'in bu yaklaşımında, şehri insanoğlunun en büyük başarısı sayan XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılların görünüşünün yankıları vardır.

Günlük yaşama geçici ve anlık gözyle bakan diğer bir sanatçıda Gustave Caillebotte'nin, "Paris'te Yağmurlu Bir Gün" adlı çalışmasıdır (Resim 29).



Resim 29: Gustave Caillebotte, "Paris'te Yağmurlu Bir Gün"

Sanatçının Empresyonist tarzda yaptığı "Paris, Yağmurlu bir gün" adlı resmi, yukarı doğru kaldırılmış şemsiyeleri, suyun kaldırımdaki yansımaları ve gri tonların

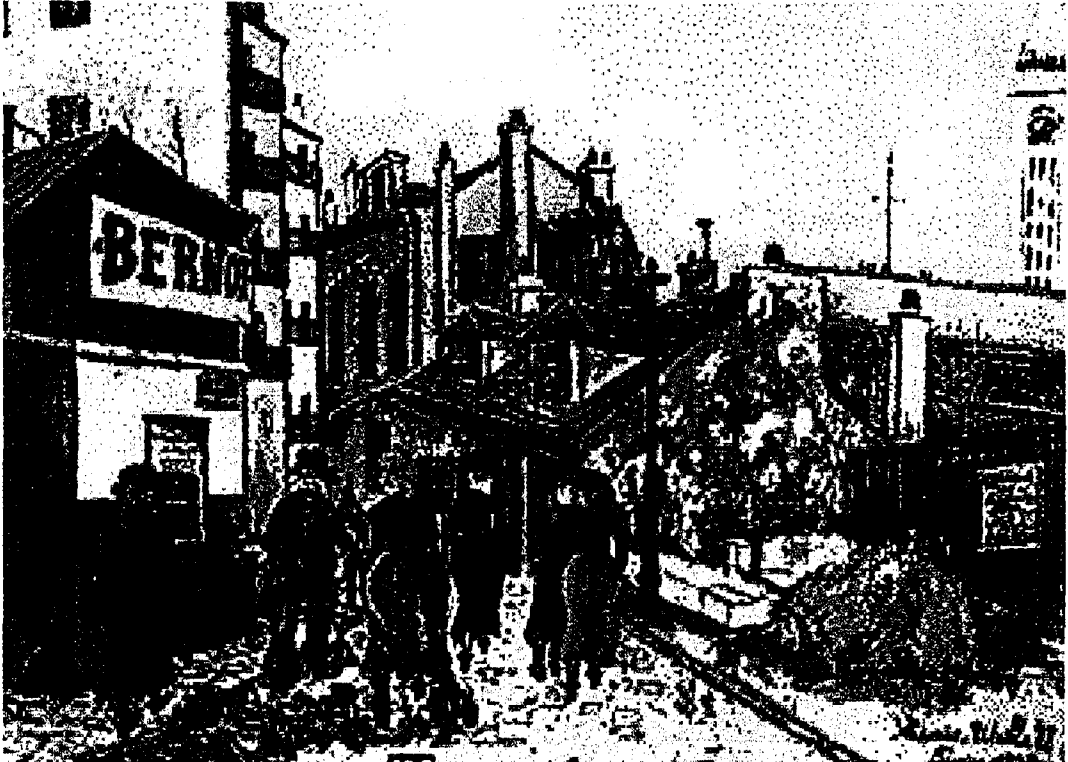
kapladığı ifadelerle, atmosferik durumlar gösterir. Sanatçı, Gare Saint Laraze'in yanındaki kompleks kavşağı seçmiş, binaların boyutları ve aralarındaki mesafeleri değiştirerek geniş açılı bir bakışla, bu modern Paris'in hoşça giden taraflarını öne çıkaran bir görsellik sunmuştur. Resimde kullanılan perspektifte Callebotte'nin büyüleyiciliği görülmektedir. "Paris, Yağmurlu Bir Gün" adlı resim, çok ustalıklı yüzeyi, anıtsal ölçüleri, geometrik düzeni ve detaylı perspektifi ile Empresyonist karakterden çok daha akademiktir. Callibotte tüm bu elemanları kullanırken, günlük yaşamın geçici ve bir anlık olduğunu resmin gücü ile altını çizerek açıkça ortaya koyar. Bunu imgelemek kolaydır: "Eğer gözlerimizi kırıştırırsak, resimdeki herkezin hareket edeceğini ve hiçbir şeyin aynı olmayacağını görürüz" der.



Resim 30: Ludwig Meidner "Kent ve Ben"

Ludwig Meidner "Kent ve Ben" adlı resmi, 1908 yılında fütürist sergileri ve Delaunay'ın etkisiyle üretilmiştir. (Resim 30). Resimde, arka fonda tüm karmaşasıyla kent betimlemesinin olduğu, çılgınlık ve şaşkınlık anında L. Meidner'in portresi görülür. Kent yaşamı onu farklı bir gerçekçilik anlayışı ile çılgınlıkları ve aşırı sevinçleri resmetmesi için kural tanımaz bir kişiliğe taşımıştır. Sanatçı, akademik sınırlar ve üslup sorunlarıyla ilgilenmeksizin çalkantılı fırça,

kendi dünyalarında yabancı olduklarını doğrulayıcı diğer husus, onları çoğunlukla arkalarından çizmesi, resimlerinde daima yalnızlığa mahkum etmesi ve sessizce uzaklaşan tiplere yer vermesidir. Kentin yaşayan yanı ile ilgili bu duruma karşın, kentin tüm fiziki öğeleri, yani çeşitli yapılar, kiliseler, mahalle ve caddeler hep ilgisini çekmiştir (Resim 31).



Resim 31: Maurice Utrillo, "Kırmızı Ravignan"

Belki de insanlarla olan iletişimsizliği, tüm sevgisini Montmartre'deki eski evlere, buluş çağının acı ve sıkıntılı anlarıyla dolu karanlık hayatını yansıtan sefil ve izbe kenar mahalle yollarına, bunalımlarına eşlik eden mistik arzu, yükselmeye duyulan ulvi duygunun temsilcisi olan kiliselere, birçok Fransız kilisesine vermesini sağlamıştır. Kenar mahalle meydanlarının eski yüzü, sıvaları dökülmüş cephelerini, Montmartre kahvelerinin yıpranmış, birbirlerine benzeyen yazılarını, Butte'deki dar sokakların köhne yüksek evlerini resmetmek sanatçının en sevdiği konulardı. Utrillonun resimlerinin pek çoğu şehir görüntülerini konu alan peyzajlardır.

Yalnızlık, melankoli Utrillo'nun bu manzaraya samimi bir şekilde ilave ettiği bir giysi gibidir (Resim 32). Bu ufak ve eski evlerin yüklendikleri kirlilik duygusu, üzerlerine inmiş ağır bir sessizlik, sıkıntıları hep içinde saklayan sanatçının bütün görüşlerini yansıtıyordu¹⁹.



Resim 32: Maurice Utrillo, "Bennot Evleri"

3.5.5. Kent Sokakları

Kentsel yaşamda sokaklar her şeydir. Sokak, bireyin çocukluktan erişkinliğe ulaştığı, ihtiyarladığı, kısacası kişisel anıların biçimlendiği kent yaşamının en önemli yeridir. Bireyin son kerte de sığınacağı tek yer olan evi bir sokakta yer alır. Bunun için bireyin kendi mahremiyeti ile kentsel yaşam arasında sınırı çoğu zaman sokakla sınırlandırabiliriz. O sınırdaki mahremiyet üzerine yapılan tüm tartışmalar, dedikodular sokak içinde erir. Sokak birey için kentsel yaşama açılan bir penceredir denilebilir. Orada sosyalleşir, orada kentsel kültüre adım atar. Ve bireyin kente ilişkin en çok anısı sokakta yaşanmıştır. Bundan dolayıdır ki

¹⁹Renata Negri, "Maurice Utrillo", *Sanat Şaheserleri En Büyük Ressamlar: Utrillo* (İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1969), s.2-3.

herkesin kent imgesi sokakta biçimlenir ve sokak dendiğinde kenti kapsayan genel yargılara ulaşılır. Kent yaşamına ilişkin olarak kişisel tarihlerin yok edildiği yerlerin başında da sokak gelir. Çocukluk ve gençlik yıllarının anılarının geçtiği sokakların hiçbir güvencesi yoktur. Politik irade bir gün ansızın sokağın ismini değiştirebilir. Değişen sadece sokağın ismi değil, aynı zamanda kent tarihi ile birlikte kişisel tarihlerdir. Sokakların sanatçılar tarafından konu edinilmesinin, belki de en önemli nedeni bu olsa gerekir.

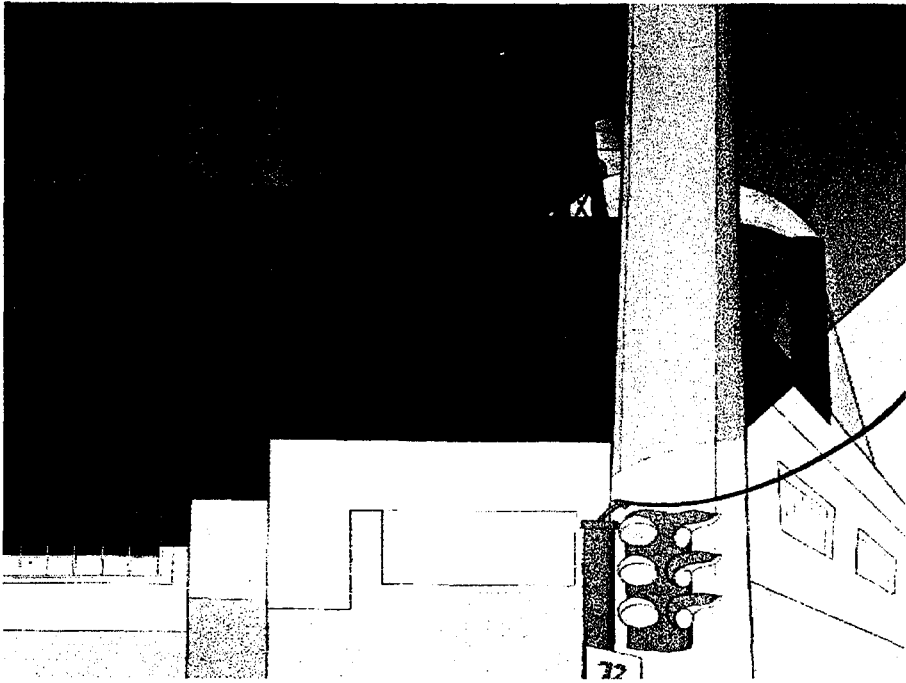


Resim 33: Adolf Erbslöh "Yeni Binalı Sokak"

Adolf Erbslöh'ün sanat yaşamının ilk yıllarında ekspresyonist üslupta yaptığı "Yeni Binalı Sokak" adlı resmi için bir çok yargı oluşturulabilir (Resim 33): Bu resimde sanatçının eski günlerine duyduğu özlem ya da tatlı bir anımsama, kentsel yaşamın özünü yansıttığı bir kent imgesi vb. gibi. Ama tüm yorumları içine alan değerlendirme sanatçının kişisel yaşamın bir anını mutlulukla tuvale geçirdiği şeklinde verilebilir. Resmedilen sokak evlerin, insanların, lambaların vs. imgesi değil, aynı zamanda kişisel tarihtir. Bunu resmin kompozisyonundan ve kullanılan renklerden okumak mümkündür. Renkler doygun aydınlık ve ışıklıdır. Sokakta

evleri, yeni binası ve yolu ile huzurlu vardır. Yüksek bir yerden bakıldığında yalnızca kaldırımlar ve taşitlar görülebiliyor. Kırmızı duvar ve sarı parçalar ve yeşil ile mavinin geçişi psikolojik çağrışımlar yapıyor.

XX. yüzyıl Amerikan sanatçılarından C. Demuth çalışmalarında iki karşıt yaşam biçimini konu alır (Resim 34): Kır yaşamı ve kent mimarisi. Bu yaşam mekanları için soyut tasarımlar üretir. C. Demuth sıklıkla kendi yaşadığı yeri (Pensilvanya) yorumlamıştır. Bu yorumlar sanatçının resim anlayışından kaynaklı olarak birebir temsil değildir.



Resim 34: Charles Demuth, "Cesaret Evi"

Resimleri iki boyutlu tasarıma vurgu yapar. Bu gözlemlenmiş gerçeklerin yeni bir resimsel gerçekliğe uyarlanmasıdır. Resimlerinde kübizimin etkilerini saptamak mümkündür. Sanatçının bir diğer özelliği Amerikan yerelliğine yaptığı atıflardır. Amerikan kır ve ticari biçimlerine olan vurgular yerelliğine ilişkin bir sunuş olarak değerlendirilebilir. Sigara fabrikasından uyarlanan su kuleleri resmin altında ve ortaya yakın yerde bulunan 72 rakamı yerelliğe birer göndermedir. 72 rakamı kuzeyde Leancester'den kasabaya giden devlet karayolunun numarasına karşılık

gelir. Bu çalışma ironik mizacının bir ürünüdür. Erken XX. yüzyıl entellektüellerinde olduğu gibi Demuth da Amerikan yaşam tarzından etkilenmiş ve sanatında bu yaşam tarzından faydalanmıştır²⁰.

3.5.6. Kent Gürültüsü

Bilimsel ve teknolojik ilerleme insan yaşamının geleneksel alışkanlıklarını ve değerlerini kökünden değiştirmiştir. Bu değişimler önce kentlerde gerçekleşmektedir. Kentsel yaşam bu değişimleri kendi bünyesinde toplamış, bilim ve teknolojinin hayata geçtiği merkezler haline gelmiştir. Bu yeni durumun insan yaşamına, özellikle kentlerde yaşayanların üzerinde dolaysız etkileri olmuştur. Bununla ilgili birçok olumlu ve olumsuz etkileyen faktörler sayılabilir. Bu etkileyen faktörlerle birlikte gelişen yeni yaşam tarzının, yine olumlu ve olumsuz özellikleri sınıflandırılabilir²¹. Bu değişimlerin sanat yansıması insan faktörü ile ilgilidir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeyi, gelecekteki kusursuz ideal yaşamla ilişkilendirip en çok sahiplenen fütüristler olmuştur.

Fütürist sanatçılardan Umberto Boccioni, kentlerdeki değişimi ele alan sanatçılardan biridir. 1909'da endüstriden yara almış kenar mahallelerin resimlerini yapmaya başlayan Boccioni "Sokak Gürültüsü" adlı resminde gürültünün içerisinde kaybolmuş kendini sürekli koşuşturmaya ve çalışmaya yönlendirmiş makineleşmiş bir yığın topluluğunun nasıl çağını yakalamaya çalıştığını bize anlatmaktadır. İnsanlar bina yığınları arasında sıkışıp kalmışlar, müthiş bir hareketlilik ve hezeyan söz konusudur. Bu hareketlilik sanatçının kullandığı rengin prizmatik açılımı ile daha da yoğun bir biçimde etkileyici olmuştur. Parlak sarılar bu kargaşayı ve gürültüyü daha da canlı ve dinamik kılıyor. Formlar dinamik, çizgiler dik ve keskindir. Sanatçı kübizmin etkisinde kazandığı biçim ayrışmasını, titreşim ve güç çizgilerini yaratmada kullanmıştır. Bu yöntem ile coşkuyu ve duygusallığı daha net dile getiriyor. Nesnelerin, gövdelerin ve olayların dinamik çizgilere indirgenmeleri imgenin gücünü ortaya koyuyor. Fakat resmin sağ tarafında bu kargaşaya ve

²⁰ N. James Wood ve Katharina Lee, *Master Paintings* (Chicago: The Art Institute, 1988), s.137.

²¹ Bu konu "Fütürist Kent İmgesi" bölümünde tartışılmıştır.

hareketliliğe seyirci kalan bir kadın figürü ile karşılaşmaktayız. Belki de o bile şaşırıyor ve umutsuzlukla yaşadığı yerin daha önceki halini hatırlamaya çalışıyor, ya da kargaşa ve gürültüyü insan yaşamının olumsuz bir etkileyeni olarak vermeye çalışıyor (Resim 35).



Resim 35: Boccioni, "Sokak Gürültüsü"

Diğer sanat akımlarından farklı olarak, Fütürizm, Marinetti'nin canlı örneğiyle, edebi alanda devingen ivme kazandırmıştır. Ama fütürizmin temsilcisi olarak, dünyanın yeni sanatsal ifadelerle susamış olduğu bir dönemde en inandırıcı bildirilerin çatısını kuran Boccioni görülmektedir. Boccioni'nin tuvaleri, kuramı ortaya koyarlar ve sözcüklerin üretilmediği yorumları noktası noktasına tamamlarlar. Boccioni fütüristlerin en yeteneklisiydi; erken yaşta ölmüş olması, kuşkusuz, gelişiminin en üst seviyesinde olan bu akımın parçalanmasının nedenlerinden biri olmuştur²².

Kentin gürültüsünü tanımlamak için sadece fütürist kuramdan esinlenmek kenti tanımlamak gibi sonuca ulaşabilir. Kentin gürültüsü aşağıdaki gibi de tanımlanabilir:

²² Marcel Duchamp, "Marcel Duchamp'dan 20 Portre", *Sanat Dünyamız Dergisi* 75 (1999), s.151.

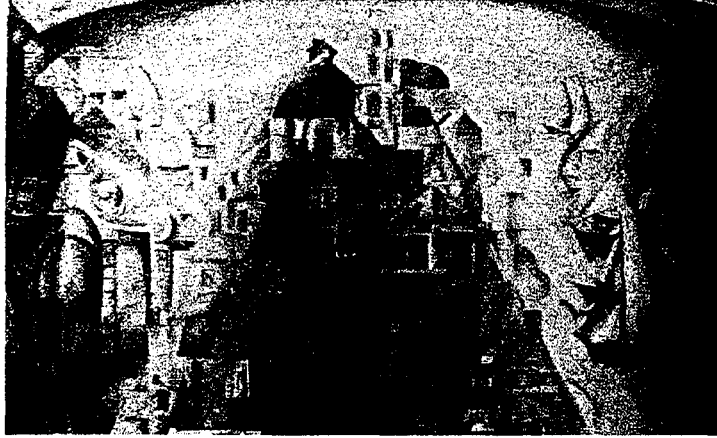
"Kentin, içinde yaşayanlara kendisini tamamen sunduğu, her şeyiyle apaçık, kesin, dolaysız bir ilişkinin müjdecisi olan tek bir büyüdü andan bahsedilebilir; bu deneyimin komik, saçma, yersiz, zihinsel tatmin açısından yetersiz bulunabileceğini varsaymama rağmen, yine de, bakışımı bütünüyle dönüştüren bu gerçeklik karşısında, hemen her seferinde yoğun bir şaşkınlık duymaya devam ediyorum: İstanbul'un göbeğinden, kargaşanın, doluluğun, hızın tam ortasından şehirlerarası bir yolculuğu başlatan otobüs, bana, o güne değin hiç görmediğim, içinden ilk kez geçmekte olduğum bir şehrin "yepyeni" görünümünü sunar; bu olağanüstü geçiş sırasında, aşına olduğumuz tüm görüntüler bir anda yok olur; özgürleşen bakış kentin hemen üzerinde gezinmeye başlar, orada bambaşka ayrıntılar, deviniler, boşluklar yakalar. Bu çıkış anı, yolculuğun erek noktasına ulaşılmışçasına belleklere kazınır; yapılar, anıtlar, yazılar, bulanık jestler, şehrin hızla, birbiri ardına silinip giden parıltıları, dikişleri, yinelenişleri iyice belirginleşir, farklılaşır. İçinden son kez gelip geçiyormuş gibi bakmayı sürdürdüğümüz bu sanal ekran, sestem, kokudan, her türlü rahatlatıcı yön duygusundan arındırılmış olan bu jenerik, bu belgesel görü, bu yalın akış bize plastik bir kentin, olası bir kentin, görünenin hemen kıyısına ilişiveren öteki kentin göz kamaştırıcı imgesini sunar. Kent bundan böyle yalnızca, söz konusu deneyimin verileriyle hareket edildiği, bu eşsiz an gündelik yaşamın odağına yerleşip görme biçimimizi bütünüyle egemenliği altına aldığı takdirde okunurluğunu sürdürebilecek, kendisini yapıta hazırlamaya, giderek yapıyla bütünleşmeye yönelecek bir makinedir²³."

Alexendra Exter, "Liman" adlı çalışması Rus Fütürizminden farklı olarak Küba-Fütürist tarzda bir resimdir. Simetrik form düzenlemesi var. Merkezde yer alan pramidal formun yanlarında diyagonal kanatlar oluşturulmuştur. Resmin solunda vedütlü fragmanlar yerleştirilmiş. Resmin bütününde zigzag, diyagonal, dalgalı, hareket halinde düz çizgiler, elips eğriler bulunmaktadır. Hacim ve ışık resmin bütününde görülür. Bu kadar hareketli formlara rağmen, resme çok büyük bir sessizlik hakimdir. Kırmızı renk kullanımı dikkat çekicidir. Bu hareketliliğin, hızın ve dinamikliğin içinde kaybolmamak için çarpınan insanların yaşama direnişlerini bu resimde okumak mümkündür.

Artık kentin güzelliğini oluşturan şeyler hareket, hız ve gökyüzünü kaplarcasına birbiri ardı sıra uzanan binalardır. İnsanları cezbeden yeşil alanlar, limanlar yoktur. Tüm kent hıza ayak uydurmuştur. Exter'in resminde de resmin

²³ Cem İleri, "Plastik Kentler", *Sanat Dünyamız Dergisi* 78 (Kış 2000), s.101.

bütününü kaplayan binalar sarmaşık gibi birbiri üzerine sarılmış, yaslanmış büyük mezarlık görüntüsünde dimdik ayakta durmaktadır (Resim 36).



Resim 36: Alexandre Exter, "Liman"

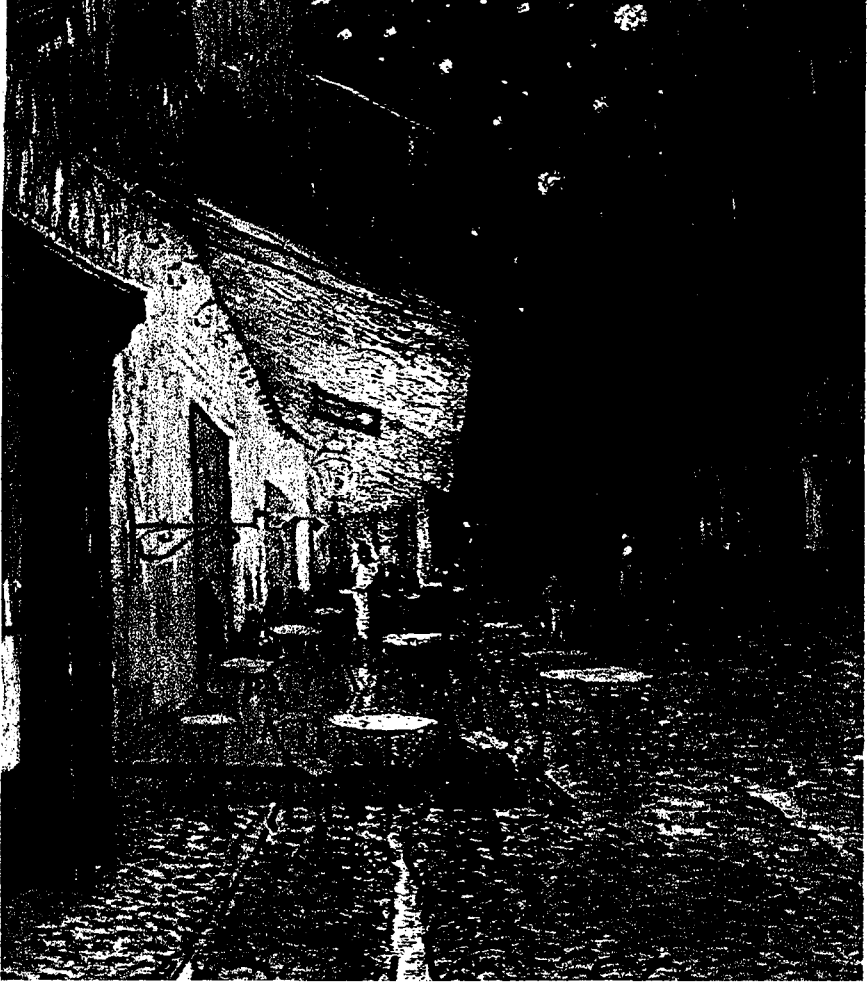
Erich Heckel "Berlin Kanalı" resimde şiirsel bir duygu söz konusudur (Resim 37). Gürültülü, bozulmuş bir şehir manzarası içinde insan unsuruna yer verilmemiştir. Kent silüet halinde görülmektedir. Yeşilliği olmayan ağaçlar dikkat çekicidir. Gökyüzü gri mavi ve soğuk renklerden oluşuyor. Kompozisyon içindeki grimtrak mavi renk sıkıştırılmış izlenimi vermektedir. Resimdeki her obje keskin kısa fırça vuruşlarıyla yerleştirilmiş. Resimde 'an' adeta dondurulmuştur.



Resim 37: Erich Heckel, "Berlin Kanalı"

3.5.7. Kent Geceleri

Kentler geceleri büründükler ışıkla, renklerle, sunduğu yaşam biçimleri ile sakinlerine gündüzden farklı olarak yepyeni olanaklar sunarlar.



Resim 38: Van Gogh, "Forum Meydanında Café Terrasse Geceleyin"

Van Gogh "Forum Meydanında Café Terrasse Geceleyin" adlı resminde oldukça coşkulu renkler kullanmıştır (Resim 38). Mekansal derinlik gökyüzüne uzanır. Meydanın etrafındaki gölgesiz nesnelere ve insanlar biçimsel olarak oldukça sakin ve hareketsizdir. Hareketsiz biçimlere sadece renk etkisi ile duygu, psikolojik etki ve canlılık verebilen Van Gogh, bu resminde kobalt mavisi gökyüzünü tedirginlik içindeki yıldızlarla doldurmuştur. Hardal sarısı rengi yine aynı işlevi görür. Terasın altında görülen hardal sarısının değişik tonları mekana hareketlik getirir. Oturan müşteriler kendi halindedirler. Küçük kulübelerin üzerinde krem rengi tuşlar aynı etkiyi arttırmak içindir.

Van Gogh görsel izlenimlere güveniyor, ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırıyor, duygusunu ifade edip insanlara iletme olanağını yakalamaya çalışırken, giderek İfadeci (Ekspresyonist) üsluba ulaşmıştır.

Van Gogh'un resimleri fırtınalı bir ruhu ifade eder. Van Gogh'un fırça vuruşları, onun ruh durumuna ilişkin birçok şey söyler bize. Hiç bir sanatçı o güne kadar ruh halini bu denli çılgınca anlatan, fırçanın tuşlarıyla tutarlılık ve etkinlikle yararlanan olmamıştı. Fırça tuşlarındaki büküm büküm birbirini takip eden kıvrımlar çoğu zaman bir fırtınaya tutulmuş gibidir. Boyayı kalın katmanlar halinde sürer. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. O düşüncesini, şiddetli renkleri kullanarak güçlü fırça vuruşlarıyla dile getirmiştir²⁵.



Resim 39: Franz Rodziwill "Cadde"

Franz Rodziwill yaptığı resimlerde konu genellikle caddelerdir. Caddeleri insanlı ve insansız konu eden ressam, gece resimleri de yapmıştır. Sanatçının "Cadde" isimli resmi kent gecesini konu alan bir resimdir (Resim 39). Resimde gecenin koyuluğunda gökyüzü altında anıtsal bir bina, insansız bir cadde ve arka planda kent silüetinin bir parçası görülmektedir. Anıtsal bina tamamen tuğlalardan yapılmıştır. Kullanılan renklerin etkisiyle soğuk ve ürkütücü bir görünüm söz

²⁵ Hasan Kıran, "Tutkun Tutsağındaki Dahi: Vincent Van Gogh", **Türkiye'de Sanat Dergisi** 45 (Eylül-Ekim 2000), s.37-39.

konusudur. Sanatçı insan unsurun olmadığı mimari ve kentin insana birden yabancılaşabileceğini göstermektedir. Böylesi mekanlar, gecenin sesliğinde korku mekanlarına kolayca dönüşebilmektedir.



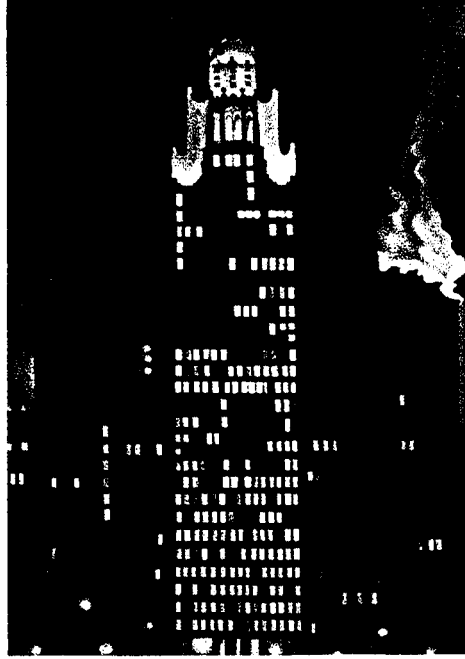
Resim 40: Charles Sheeler, "Pencere"

Charles Sheeler'in "Pencere" adlı resmi bir çok açıdan kent yaşamı gözlem ve analizlerini içermektedir (Resim 40). Bu resimde Manhattan'ın gökdelenleri gece görünümünü geometrik soyutlamaya varan bir etkiyle betimlenmiştir. Otuz altı katlı binaların pencereleri, içlerinde kimlerin yaşadığı ve çalıştığına ilişkin bir izlenim uyandırmak için değil, resmin kusursuz yüzeyinde soyut bir desen yaratmak amacıyla betimlenmiş. Sanatçının 1920'de bir dizi New York gökdeleni fotoğrafını çektiğini ve bunları kullanarak Mannabatta adlı bir film yaptığı bilinmektedir. Bina, gölge ve pencerelerin karmaşık düzeninin oluşturduğu imgeler ona ilk "Presizyonist"²⁶ resimleri için esin kaynağı olmuştur. Bir çok Amerikalı sanatçı gibi

²⁶ Presizyonist, 1920'lerde gelişen Amerikan soyut resim akımıdır.

(O'keefe, Stuart Davis ve öteki sanatçılar) Sheeler de yapıtlarında Kuzey Amerika'yı durağan, insansız ve bozulmamış bir yaklaşımla, fotoğraf gerçekliğinden soyutlamaya dek uzanan değişik üsluplarla betimlemiştir. Sheeler fotoğraflarında üst üste bindirdiği gökdelen imgelerden esinlenmiştir. Sheeler, Manhattan'daki gökdelenleri New York gökdelenleri için yaptığı gibi, bir araştırma dayanarak resmetmiştir. Bu resimde 36 tane gökdelen vardır. Her yapıda pencereler özenle gösterilmiş, fakat kentin gerçek sahiplerini, yani insanları göremiyoruz. Çünkü kent insanlara galip gelmiştir.

Bir başka Amerikalı sanatçı Georgio O'Keefe'nin "Işıyan Bina" adlı resmi bir gece resmidir (Resim 41).



Resim 41: Georgio O'Keefe, "Işıyan Bina"

Bir New York gecesinin yarı karanlık sokak ışıklarının üstünde ışıklı, süslü tepeliğiyle yükselen gökdelen çevredeki binalara yukarıdan bakmaktadır. Yapı, ince uzun gövdesine serpilmiş pencerelerinin parlak ışıkları ile karanlık gökyüzünde ışıldayan bir mücevhere benziyor. Arkasından, sisli kış semasını ve sağdaki duman bulutunu aydınlatan garip bir ışık süzmesi yükseliyor. Solda, parlak

kırmızı neondan oluşan yatay şerit bunu dengeliyor. O'Keefe'in yapıtları makine kesinliğinde betimlendikleri için, bazen Presizyonist olarak tanımlanır. Sanatçı, yalınlaştırılmış kent mimarisini yorumlarının yanı sıra dağ, kemik ve dev boyutlu çiçek resimleri ve basit biçimleri ile alışılmışın dışındaki konu seçimi, onu yeni bir Amerikan modernizminin öncüsü yapmıştır. Konu gökdelenler olunca, betimlemenin en iyi yollarından biri doğal olarak gece resimleri yapmaktır. Gökdelenler tüm anisallığı ile yaydığı ışıkla engel olmaksızın tasvir edilebilir. Mühendislik boyutunu öne çıkartarak teknolojik ilerlemenin övgüsü yapılan bu resimlerde, kentsel yaşamın modernize edilmiş bir başka yüzü gösterilmektedir.

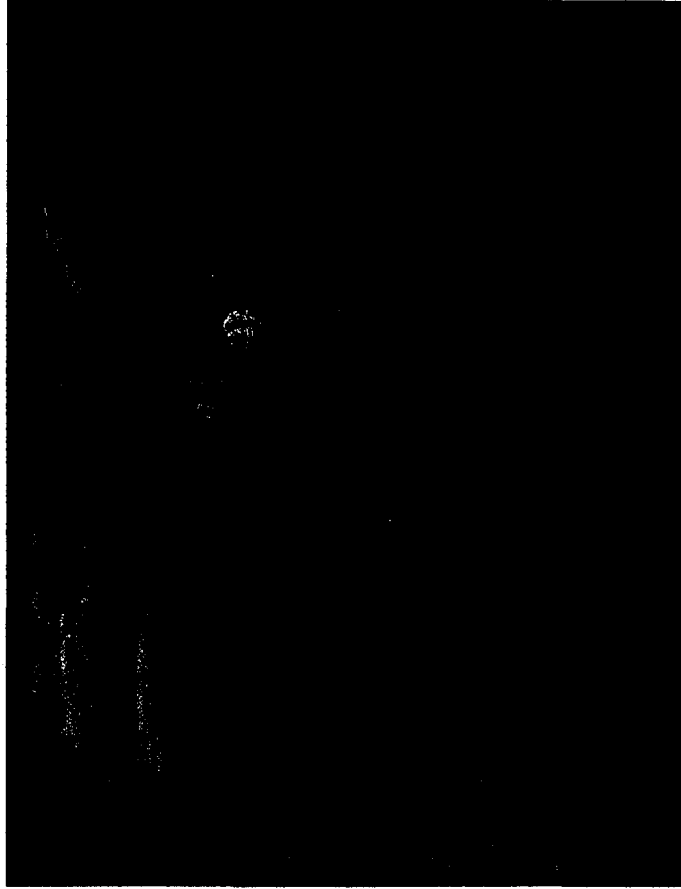
Empresyonist ve Post-Empresyonist akımın özelliklerini sanatına taşıyan Jozef Ponkiewicz, "Geceleyin Varşova'da Eski Kent Çarşısı" resminde kenti ışık lekeleri içinde betimlemiştir (Resim 42). Sanatçının aynı zamanda Cézanne'nın resimlerinden de etkilendiği bilinmektedir. Boyayı ince tabaka halinde kullanmıştır. Aralardan sızan renk lekeleri vardır. Resimde temacı mesajlar vardır. İnce boyanın altından sızan renkler resimde ışığın titreşimlerini belli yöne çevirmektir.



Resim 42: Jozef Ponkiewicz, "Geceleyin Varşova'da Eski Kent Çarşısı"

Louis Anquetin, "Gece Saat Beş Olduğunda Avenue " adlı resmi renk lekelerinden oluşan bir gece resmidir. Ekspresyonist etkilerin görüldüğü resimde

nesne ve insan figürleri tam olarak seçilememektedir. Gecenin koyu renkleri hemen hemen her şeyi örtmüştür (Resim 43).



Resim 43: Louis Anquetin, "Gece Saat Beş olduğunda Avenue "

3.5.8. Fantastik Kent

Marc Chagall sürrealizmin öncülerinden biri olarak kabul edilir. "Vitebsk Üstünde" adlı resminde sürrealist öge olarak şehir üzerine düşen bir figür yerleştirmiştir. Uçarmış gibi betimlenen figür Chagall'ın sık kullandığı bir temadır. Resimde hem mantıksallık, hem dokunabilirlik hemde rüyalar ve anılar birlikte canlandırılmaya çalışılmıştır. Rusya'nın Vitebsk Kenti'nde doğan ve yetişen M. Chagall politik nedenlerden dolayı sürgün yaşamı dönemlerinde, Rusya'nın değişik

görülerini resmetmiştir. Bu resimler arasında Vitebsk görünümü özel bir yer tutar. Bu resimlerde her şeyden önce özlem vardır (Resim 44).



Resim 44: Marc Chagall, "Vitebsk Üstünde"

Kasaba, Chagall için artık tarihte kalmış, fakat bilinç altından hiç silinmemiş bir ögedir. O günlerin bir daha gelmeyeceğini bildiğinden, bu özlem belki de bir tuval yüzeyinde görselleşmiştir. Bu resmin bu kadar içten oluşu belki de Chagall'ın sürgün yaşamından kaynaklanmaktadır. Ve o anılarda kalan kentini düşünüyor. Chagall kendini Vitebsk üzerinde uçar şekilde resmetmiş ve lirik bir biçimde yorumlamış. Bizi düşsel dünyasında bir gezintiye çıkarmış gibidir. O bilinçaltındaki anılarından yola çıkarak, resimlerinde yeni bir kurgu oluşturmuştur. Chagall'ın bu yaklaşımı özlemden kaynaklanıyor. Bunu yapıtında, bilinçaltını yansıtmış ve içsel dünyasını bu şekilde ifade etmiştir. İfade ederken, o dönemde, ülkesindeki politik yapıyı eleştirel bir bakışla sergilemektedir. Çünkü, o dönemdeki politik sorunlardan dolayı ülkesini terk etmiştir. Memleketinden uzak kalışı, eski yaşantısını resimlerinde konu etmesine neden olmuştur. Bunlar, hafızasından silinmeye

çocukluk anılarıdır. Kısacası Chagall, buna "Yaşamım ve Düşlerim" diyordu. Resminde de geçmiş yaşantının bilinçaltı fantazisi betimlenmiştir²⁷.

Friedensreich Hundertwasser kent yaşamı ve kentlerin planlanması üzerine düşünmüş ve tavır almış ender ressamlardan biridir. Modern kentleşme ve sorunları, bunların çözümünde modernist tasarımcıların kalışları, F. Hundertwasser'i eleştirel bir tutum almasına neden olmuştur. Hundertwasser, 1979'da Viyana'da verdiği bir seminerde "doktorun artık iyi edemeyeceğini, öğretmenin yaratma iktidarsızlığı ürettiğini, bilimcilerin bulduklarının hiçbir işe yaramadığını bilmediklerini, mimarların ise korkak olduklarını" anlatmıştır. Ona göre politikacı günlük uçan bir sinek, kısa gören, kuvvetsiz ve beceriksiz biridir. Çiftçi ise kendi öz toprağına tecavüz eden, harap eden ve satan bir kişidir. Bütün bunlara karşı Hundertwasser'in iyileştirme reçetesi ise; "Bu durumda öyle bir insanlar grubu yaratılmalı ki, onlar bütün sorumluluğı hiç sorulmadan üzerlerine" almaları biçimindedir. Bu görevi önceki tarihlerde üzerlerine alanlar papaz olduğunu, bugün ise onlar sanatçılar olması gerektiğini söyleyen sanatçı ironiyle şöyle devam etmektedir: "Evet, sanatçılar papazlardan daha gerici ama şehir plancılardan daha geniş düşünüyorlar²⁸". Tüm açıklığı ile bu eleştirel yaklaşım sadece sanatsal olgulara yönelik değil, dayatılan modern yaşamın her şeyinedir.

Bütün hayatın spiral içinde geçtiği iddia eden sanatçıya göre, spiral hem soyut, hem mecazi, ortaklık kurulabilen ve aynı zamanda kontrol edilebilen, hoş ve buna paralel olarak esrarengiz boyaman imkanını yaratmaktadır. Spiral herhangi bir resmi aniden, içinden gelerek boyama imkanını vermektedir. Hundertwasser için yeşil, sarı, mavi üçlüsü en iyi renklerdir. Bütün titiz ve düzgün çizgilerden nefret eden Hundertwasser düzgün çizgili sanatı ve hayatı "tanrısız" olarak görmektedir. Hundertwasser 1954'lerde modern mimarinin getirdiği düzgün çizgilerin tehlikesinden bahsetmişti. Bundan dört yıl sonra sosyal konut tasarımlarına silo

²⁷ Hasan Kıran, "Bilinçaltı Dünyasından Bilinç Düzlemine Nedensellik Bağlamında Uzanan Bazı Çağdaş Sanatçılar Üzerine", **Türkiye'de Sanat Dergisi**,42 (Ocak-Şubat 2000), s. 42-48.

²⁸ Bayar Çimen, "Hundertwasser," **Sanattan Yansımalar** (İstanbul: Yem Yamları, 1994), s.80.

benzetmesi yaparak karşı çıkmıştır. Hundertwasser'e göre insanların üç derisi vardır: Birinci deri insan vücudundaki deri, ikincisi giysi, üçüncüsü ise mimaridir. İnsanların üçüncü derisi olan mimarlığa ise kutsal bir hırsla yaklaşıyor ve mimarları sanki "savaş suçluları" gibi suçlamaktadır. İnsanların üçüncü derisi olarak sosyal konutlar bir anlamda kanserlidir. Buna karşılık Hundertwasser'in alternatif taslağı ise, mimarlık ile doğayı barıştırmaktır. Daha doğru bir ifade ile doğaya dönüş insanlığın mutluluğu için gereklidir. Bunun için de düz çatıların çimlendirilmesi, ağaçlandırılması gibi yaklaşımlar tasarımların içine alınmalıdır. Oturma odalarının pencerelerinden dahi yeşillikler çıkmalıdır. Hundertwasser'a göre; insan artığı her şey doğayı kirletmeden çevreye kazandırılabilir. Ağaç ve çimlerin köklerini besleyen toprak doğal çevreye kazandırılan bu artıklarla zenginleştirmek mümkündür. Doğal çevre kaygıları nedeniyle Hundertwasser, çevre araştırmasına ve alışılmamış yapı projelerinin yapımına bizzat katılmıştır.



Resim 45: Friedensreich Hundertwasser "Hayatta Kalanlar Caddesi"

Hundertwasser'in "Hayatta Kalanlar Caddesi" adlı resminde doğrudan kendi imgesi görülmek de, doğal çevre, mimarlık, şehircilik ve insan yaşamı üzerine yapılmış bir resim olduğu bu açıklamalardan sonra anlaşılır olmaktadır (Resim 45). Sanatçının kendi resim yaratıcılığıyla bütün motifler keşfedilmiş ve değiştirilmiştir. Spiraller, yamuk hatlı şeritler, soğan kuleleri hep kentsel öğeleri işaret ederler.

Resimlerde hiçbir anlam sabit değildir ve her birey bu resimlerden kendi kent imgesini oluşturabilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Resim tarihinin en önemli konularından birini kent betimlemeleri oluşturur. Her resim içinde imge taşıdığına ve aktardığına göre, çeşitlilik gösteren kent betimlemeleri farklı farklı imgelere işaret ederler. Bu çeşitliliği anlamak için imgeden ne anlaşıldığını ve resim ile birlikte kentlerin tarihsel evrimini -en azından genel hatları ile- tanımlayabilmek gerekmektedir. Ancak bundan sonra kent resimlerinin taşıdıkları imgeler anlaşılır olacaktır.

Bir sanat kavramı olarak imge, sanat kuramları, psikoloji, sosyoloji açıklamalarını içine alan tanımlamalarla anlaşılabilir. Sözlük anlamıyla nesne ve olguların zihinde beliren görünüşleri olan imge, kent gibi sosyolojik bir ögenin üzerinden tanımlanmaya çalışıldığında, hem tarihsel olarak hem de dünya görüşü ve değişik sanat kuramlarının etkisiyle tartışmalı bir hale gelmektedir. Bu durumda sanat kavramı olarak imge için iki değişik özellik ve tanımlama boyutu getirilebilir. Birincisi, bir nesne veya olgunun imgesi tarihsel olarak farklılık gösterir. Etik ve estetik açıdan bir dönem için bir şeyin ideal imgesi, daha sonraki dönemler için ideal özellikler taşımayabilir. İkincisi, aynı nesne veya olgunun imgesi dünya görüşlerine, entelektüel birikimlere, sosyal çevreye, kişisel anılara göre çeşitlilik gösterir.

Sanata ilişkin imge açıklamaları sanat kuramları ile bağlantılıdır. Sanat kuramları sanatçıya, alıcı/alımlayıcıya, topluma ve sanat eserine temel alarak oluşur. İmge de bu dört değişik temel yaklaşıma göre açıklama konusu olabilir. Resimdeki imge çözümlenmeleri sanatçının kişiliği, kişisel tarihi, psikolojik durumu ile yapılabileceği gibi, bu imgelerin toplumsal yaşamla bağlantıları daha önemli tutulabilir. Ya da alıcı/alımlayıcının eserden aldığı hazla bağlantılı olarak, imge yeniden üretilebilir.

Kentlerin imgesi için, imge kavramı açıklamaları ile beraber, kentlerin ortaya çıkışını sağlayan sosyal yapılanma ve değişimler ile kentlerin tarihsel olarak geçirdikleri fiziki evrimin genel hatları ile ortaya konması gerekir. Bu süreçleri tanımlamak öncelikle sosyolojinin konusudur. A. Comte'dan M. Weber'e sosyoloji çalışmaları kuramsal yaklaşımları açısından farklılık

gösterseler ve farklı olgu ve olayları açıklasalar da tarihsel olarak kentleri iki kırılma noktası ve iki farklı sosyal yapının ürünleri olarak gruplandırmak mümkündür: İnsanlık tarihinde yerleşikliğe geçiş ile başlayan süreç, devlet kurumunu ortaya çıkaran bir gelişme ile tamamlanır. Bu gelişme birinci kırılma noktasını oluşturur ve tarihi geleneksel kentler ortaya çıkar. Bu kentler ilk kez M.Ö. 3000'li yıllarda Mezopotamya ve Nil Nehri çevresinde gelişmeye başlar, Antik Yunan ve Roma kentleri ile gelişmesini sürdürür. Bu tarihi geleneksel kentlerin sönmesi ile ikinci kırılma gerçekleşir. Bunu izleyen süreç ise modern kentlerin evrimidir. X. yüzyıldan sonra ticaretin gelişmesine koşut olarak kentler yeniden canlanmaya başlar. Bu evrim XIX. yüzyıldan sonra endüstri kentleri biçiminde gelişimini sürdürür. Tüm bu tarihsel süreç içinde kentlerin fiziki görünüşleri, bireysel ve kamusal ihtiyaçlara göre şekillenmiştir.

Kentlerin evrimi nasıl bir tarihsel gerçeklik ise, kentlerin imgesinin de bir evrimi olduğu görülmektedir. Kent imgesi oluşumunda iki önemli etmen başat belirleyicidir: Kentlerin fiziki görünüşleri ve sosyal yapının şekillendirdiği kentsel yaşam.

Kentlerin fiziki öğeleri toplum yapısı organize olup karmaşıklıktıkça değişen ve gelişen ihtiyaçlara çoğalmıştır. Buna göre Antik Mezopotamya kentleri ile Antik Yunan, Roma kentleri ile Ortaçağ kentleri birbirini izleyen dönemlerde fiziki görünüşleri açısından farklılıklar gösterir. Bireysel ve kamusal ihtiyaçlara kentsel yaşam ve kültür öğelerini de eklersek, kentlerin fiziki görünüşlerinin neden dönem dönem farklı olduğunu anlaşılır. Dolayısıyla görsel açıdan farklılık gösteren kentlerin imgeleri de farklılık gösterecektir. Ancak bu noktada bir sorun vardır. Günümüz modern insanın tarihi kentlere ilişkin imgesi ile tarihsel dönem insanının kendi kentlerine ilişkin imgesi örtüşmekte midir? Bu soruya verilecek cevap hiç tereddütsüz hayırdır. Tarihsel dönem insanı ile günümüz modern insanının aynı nesne üzerine oluşturduğu farklı imgeler, ancak içerik değiştiren ve başkalaşan imgeyle açıklanabilir.

Bu durumda, tarihsel kentleri olabildiğince dönemlere ayırmak ve incelemek gerekmektedir. Tarihsel dönem insanların kendi kentleri ile ilgili düşünce ve imgeleri yazılı ve görsel kaynaklarla kısmen de olsa belirlenebilmektedir. Bu belirlemeler imgedeki anlam kaymalarını ve

başkalaşmaları gösterir niteliktedir. Örneğin Aristoteles'in kentten anladığı veya oluşturduğu kent imgesi ile modern insanın çoğunlukla nostalji ve mistik düşüncelerle bezeli Antik Yunan kenti imgesi birbirine hiç benzemez.

Tarihsel olarak kentle ilgili en eski resim örneklerini vedüt resim örnekleri oluşturur. Bu resimler asıl olarak XVII. yüzyıldan sonra yaygınlık kazanmıştır. Bu resimlerin daha çok turistler için üretilen 'anı resimleri' olduğu anlaşılmaktadır. Vedüt ressamlarının barok veya klasik gibi üslup sorunları olmadığı gibi, toplumsal ve felsefi kaygı duymadıkları görülür. Onlar için resmedilen kentin belirgin imgelerini vermek yeterli olmuştur. İtalya'da çalışan Canaletto, Bellotto, Guardi ve Vernet gibi vedütüstler bu alanda en ünlü ressamlardır. Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh da kent betimlemeleri yaptığı için vedüt ressamı sayılabilir. Matrakçı Nasuh, doğal gerçekliğe bağlı kalmadan kentlerin genel imgesini resmetmiştir.

Resim sanatı tarihinin aynı zamanda imge tarihi olduğu söylenebilir. Kent resimlerinde imge, bu tarih bağlamında ele alınmalıdır. Resim sanatçıları kentlere değişik açılardan yaklaşmışlardır. Bunlar renk ve figür çözümlenmeleri ile bu konularda yeni denemeler içerdiği gibi, kentin fiziki görünümünün betimlenmesi ve kent yaşamının kendi dünyalarında bıraktıkları izlerin tuvale geçirilmesi biçiminde özetlenebilir. Bu bağlamda kent resimlerinde imge, silüet, simgeler, kent yaşamı, varoşlar, sokaklar, kent geceleri, fantastik görünüm gibi gruplandırmalar yapmak mümkündür. Ancak bu gruplandırma, üslup veya bir akıma aitliği bağlamında yapılamaz.

Kent silüetleri, XIX. Avrupa resminin çok kullanılan temalarından biri olmuştur. C. Pissarro'dan başlayarak, pek çok sanatçı kent silüeti betimlemiştir. Ancak, kent silüeti betimlemelerinin, resmin basit bir dile dönüşmesi ve giderek kiç'leşmesi sorunu vardır. Bu tehlike resmin kartpostala dönüşmesi biçiminde kendini gösterir.

Kent simgeleri de çok betimlenen temalardan biri olmuştur. Önemli bir bina yada bir kent mekanı, o kentin simgesi olarak görülebilir. Eyfel Kulesi, S. Pietro Meydanı, Anıtkabir gibi bina ve mekanlar, bir kentin simgesi olduğu kadar, ilerleme düşüncesinin, teknolojik gelişmenin ya da dinsel dünya görüşünün birer simgesi olabilirler. C. Monet, R. Delanuy, L. Feininger, A.

Bogomazov, o. Kokoschka, L. Feininger, A. Marquet gibi sanatçılar kentlerin uzaktan görünümünü betimlemişlerdir. Her sanatçının değişik amaç ve tarzla yaptığı bu resimlerde kent simgeleri, duygusal, ilerlemeci, siyasal v.b. gibi imge aktarımının anahtar dili olabilmektedir.

Resim sanatında hemen her sanatçı, kendi kişisel yaşamı ile ilgili olsun yada olmasın kent yaşamının bir boyutunu ele alan çalışma yapmıştır. F. Whiteread, Lowry, E. Hopper, R. Estes, G. Grosz, Léger, G. Calillebotte, L. Meidner gibi değişik sanat akımlara mensup sanatçıların günlük yaşamı yani kentin yaşayan yanını resimlemelerindeki nedenlerden birisi de kişisel yaşamları ile ilgili olmalıdır. Buna ilişkin konular, eğlence yerleri, iş yaşamı, herhangi bir günlük iş v.b. olabilmektedir. Kentin Varoşları, Kent Sokakları, Kent Gürültüsü, Kent Geceleri gibi, aslında kentin yaşayan yanı ilgili temalar da sıklıkla resmedilmiştir.

Kent imgesini veren resim örnekleri, kent içinde yaşanan sayısız olgu ve bu olguları açıklama getirme çabaları, siyasal duruş, estetik kuramı, hayatı algılama ve yaşam biçimleri kadar çeşitlidir. Bu resimler sanatçısından dolayı alabildiğine öznel yargılar içerdiği için başlıklar altında incelenemezler. Ancak, kentle ilgili bir yaşantıyı sunduklarından dolayı, kentin değişik yüzünü tanımlayabilecek bir çerçeve içinde tema ortaklıkları tespit edilebilir.

4.2. Öneriler

Bu tez çalışmasının kapsam ve sınırlıkları bağlamında bazı konular yeterince incelenmemiştir. Bu eksikler ayrı çalışma konuları olabilir. Bunlar:

1- İmge yorumlarının sanat kuramları ile ilişkisi bir sanat felsefi konusu olarak incelenmesi önemli bir konu olarak belirmektedir. Bir sanat ürünü hakkında yapılan kuramsal açıklama, sonunda o sanat ürünün imgesi üzerine bir şeyler söyler. Ancak bunun detaylı bir araştırması yapılmalıdır.

2- İmgedeki anlam kaymaları ve başkalaşma kültür tarihinin evrelerini açıklayabilecek niteliktedir. Sadece bu konuya odaklı bir çalışma sanat araştırmalarında bir açığı kapatabilir.

3- Bu tez çalışmasının sınırlılıkları ve kapsamı içinde tarihsel dönem kentlerinin evrimi ve bu kentlerin imgesi ana hatları ile verilmiştir. Ancak her bir

tarihsel dönem kentleri ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek özelliklere sahiptir. Örneğin Rönesans kentleri ve bunların resim sanatında imgeleri sınırlılığı içinde, bu çalışmada ayrıntısına girilemeyen pek çok konu tartışılma olanağına kavuşabilir.

KAYNAKÇA

- Altınar, Ahmet T. Ve Zafer Akay. **Herkes İçin Kent Mimarlığı**. İkinci basım. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1994.
- Akay, Ali. **Postmodern Görüntü**. Ankara: Bağlam Yayıncılık, 1997.
- Akay, Ali ve Emre Zeytinoğlu. **Kavramın Sınırlarında**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1998.
- Aslanoğlu, Rana A. **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**. Bursa: Asa Kitabevi, 1998.
- Aymaz, Göksel. "Kent Diyalektiği ve Popüler Kültür", **Evrensel Kültür Dergisi** 44: 4-8, Ağustos 1995.
- Belge, Murat. "Bir Poster," **Tarihten Güncelliğe**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983.
- Benevolo, Leonardo. **Avrupa Tarihinde Kentler**. Çeviren: Nur Nirven. İstanbul: AFA Yayıncılık, 1995.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. Çeviren: Yurdanur Salman. Altıncı basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- _____. **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**. Çeviren: Yurdanur Salman. Altıncı basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Berksoy, Funda. **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1998.
- Bradbury, Malcom. "Modernizm ve Kentler," **Modernizmin Serüveni**. İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Bumin, Kürşad. **Demokrasi Arayışında Kent**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- Cemal, Ahmet. "Sanat Eğitiminde 'İmgenin Ekolojisi' Kavramı", **Anadolu Sanat Dergisi** 1. Aralık. 1993.
- Childe, Gordon. **Kendini Yaratan İnsan**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1986.
- Clair, Jean. "New York", **Sanat Dünyamız Dergisi:Kent-Hazır Yapıt** 78:179-180, Kış 2000.

Cömert, Bedrettin. **Mitoloji ve İkonografi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980.

Çalışlar, Aziz. **Felsefe Sözlüğü**. İkinci basım. İstanbul: Cem yayınevi, 1997.

Çimen, Bayar. "Hundertwasser," **Sanattan Yansımalar**. İstanbul: Yem Yayınları, 1994.

Çizgen, Neval. **Kent ve Kültür**. İstanbul: Say Yayınları, 1994.

David, Harvey. **Postmodernliğin Durumu**. Çeviren: Sungur Savran. İkinci basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Dorigato, Attilia. "Görünümlerde Venedik," **Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri**. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası, 1995.

Duchamp, Marcel. "Marcel Duchamp'dan 20 Portre", **Sanat Dünyamız Dergisi** 75: 151, 1999.

Eliade, Mircea. **İmgeler Simgeler**. Çeviren: M. Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1992.

Eren, Mustafa. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. Üçüncü Cilt. İstanbul: Görsel Yayınları, 1981.

Ergüven, Mehmet. **Yoruma Doğru**. İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 1992.

_____. **Görmece**. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Eriñç, Sıtkı. **Sanatın Boyutları**. İstanbul: Çınar Yayınları, 1998.

Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı: Tarihsel Anahtarlar, Terminoloji, Sanatçılar**. Bursa: F.Özsan Matbaası, 1997.

Frank, Herbert. **Van Gogh**. Çeviren: Ülkü Akçar, Emel Şatıroğlu. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.

Gürbilek, Nurdan. "Acıların Çocuğu", **Defter Dergisi** 40: 85-107, Yaz 2000.

Germaner, Semra. **18.Yüzyıl Avrupa Resmi: Anlatımı Biçimlendiren Etmenler**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Yayınları, 1992.

_____. **Sanat ve Yanılsama**. İngilizceden Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Yayınları, 1992.

Herbert, Frank. **Van Gogh**. Çeviren: Ülkü Akçar, Emel Şatıroğlu. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1981.

Hugo, Victor. "Kentin Felsefesi", **Cogito Dergisi: Kent ve Kültürü** 8,63-67, Yaz 1996.

İbşiroğlu, Nazan ve Mazhar İbşiroğlu. **Sanatta Devrim**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

İleri, Cem. "Plastik Kent", **Sanat Dünyamız Dergisi: Kent-Hazır Yapıt** 78: 101-109, Kış 2000.

İnankur, Zeynep. **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1997.

Kahraman, Bülent. **Sanatsal Geçeklikler, Olgular ve Öteleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Kılıçbay, Mehmet A. **Şehirler ve Kentler**. Ankara: Gece Yayınları, 1993.

Kınay, Cahid. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Kıran, Hasan. "Tutkunun Tutsaklığındaki Dahi: Vincent Van Gogh", **Türkiye'de Sanat Dergisi** 2000/04, 45: 37-39, Eylül-Ekim 2000.

_____. "Bilinçaltı Dünyasından Bilinç Düzlemine Nedensellik Bağlamında Uzanan Bazı Çağdaş Sanatçılar Üzerine", **Türkiye'de Sanat Dergisi** 2000/04, 45: 45, Eylül - Ekim 2000.

Laborit, Henri. **İnsan ve Kent**. Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Panel Yayınevi, 1990.

Lefebvre, Henri. "Modernite Üzerine Tezler," **Modernizm Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Lynch, Levin. "Çevrenin İmgesi", **Cogito Dergisi: Kent ve Kültürü** 8, 153-161, Yaz 1996.

- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Mansel, Müfid A. **Side**. Ankara: T.T.K.Yayınları, 1978.
- Negri, Renata. "Maurice Utrillo," **Sanat Şaheserler En Büyük Ressamlar: Utrillo**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1969.
- Oktay, Ahmet. **Türkiye'de Popüler Kültür**. Dördüncü basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Özdoğan, Mehmet. "Külübeden Konuta, Mimaride İlkler," **Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- Pirienne, Henri. **Orta Çağ Kentleri**. Ankara: Dost Kitabevi, 1984.
- Renda, Günsel. "Resimlerde İstanbul", **Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri**. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası, 1995.
- Rıfat, Samih. "Kent, Hazır-Yapıt ve Hayaller Üstüne...", **Sanat Dünyamız Dergisi** 78: 89-90, Kış 2000.
- Rich, John W. **Geç Antik Çağda Kent**. Çeviren: Suna Güven, Ertuğrul Güven. İstanbul: Homer Kitabevi, 1999.
- Rich, John W. ve A. Hadrill. **Antik Dünyada Kırsal ve Kent**. Çeviren: Lale Özgünel. İstanbul: Homer Kitabevi, 2000.
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Beral Madra, Sinan Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Russolo, Luigi. "Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto," **Modernizmin Serüveni**. İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Sayın, Zeynep B. "Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim Beden, Kesintisiz Metin", **Defter Dergisi** 34: 14-51, Yaz 1998.
- Scheps, Marc. **20 th Century Art Museum Ludwig Cologne**. Köln: Taschen, 1997.
- Sérullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Devrim Erbil. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Tanyeli, Uğur. **Anadolu Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci**. İstanbul: İ.T.Ü Yayınları, 1987.

_____. "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık," **Modernizmin Serüveni**. İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

_____. "Kent- Hazır Yapıt", **Sanat Dünyamız Dergisi: Kent-Hazır Yapıt** 78: 119-132, Kış 2000.

Tuna, Korkut. **Şehirlerin Ortaya Çıkışı ve Yaygınlaşması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme**. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1987.

Tura, Murat S. "Türk ve Müslüman Olmak", **Defter Dergisi** 34: 142-151, Yaz 1998.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974.

Tükel, Uşun. "Beyan-ı Menazil'in Resim Dili Üzerine Bir Anlamlandırma Denemesi," **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**. İstanbul: 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, 1993.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. Birinci cilt, Yedinci basım. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1983, İmge maddesi, s.577.

Weber, Max. **Şehir**. Çeviren: Musa Ceylan, İstanbul: Bakış Yayınları, 2000.

Wood, James N. ve Katharina Lee C. **Master Paintings**. Chicago: The Art Institute, 1988.

Yılmaz, Levend. "Kentlerin Görsel İmgesi", **Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki** 279: 18, 22. Haziran. 1995.

Yenişehirlioğlu, Filiz Ç. "Tarih, Tarihsellik ve Kültürel Tüketim", **Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerleşme. 3. Uluslararası Tarih Kongresi I**. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, ?.