



BASKİRESİM'DE BİREY VE

KENTLEŞME SORUNU

Yüksek Lisans Tezi

Hülya CAN

Eskişehir 2021

BASKİRESİM'DE BİREY VE KENTLEŞME SORUNU

Hülya CAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2021

ÖZET

BASKİRESİM'DE BİREY VE KENTLEŞME SORUNU

Hülya CAN

Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2021

Danışman: Prof. Hayri ESMER

‘Baskiresim’de birey ve kentleşme sorunu’ adlı yüksek lisans tezinde birey ve kent tanımlamalarının başlangıcından günümüze kadar ki süreçlerini ve farklı disiplinlerle olan bağlantısını ön plana çıkarmayı amaçlayan bu çalışma üç ana başlık üzerinden oluşturulmuştur.

Tezin birinci bölümünde birey ve kent tanımlamalarının başlangıcından günümüze kadar ki süreçleri ön plana çıkarılarak teorik olarak ele alınmıştır. Bu süreç içerisinde iki kavram üzerinden ana başlıklar oluşturulmuş, bu kavramların diğer disiplinlerle bağlantısı da alt başlıklar aracılığı ile açıklanmıştır. Bu noktada ilk olarak birey kavramı üzerinde odaklanılmış olup, bireyin toplum, sanat ve politika ile bağlantıları da alt başlıklar halinde sunulmuştur. İkinci kavram olan kent kavramının geçmişten günümüze kadar ki değişimlerinin tanımlanması ve bu serüven içerisinde kentsel mimarinin birey ile bağlantılarının kurulması yine bu bölümde ele alınmıştır.

Tezin ikinci bölümünde kent kavramının birey üzerindeki etkileri esas alınarak, bireyin ruhsal yapısı ve kent yaşamına ilişkin sorunları sanat aracılığı ile ortaya çıkarılmıştır. Bu noktada kentlerin bir ögesi olan politik yapının kent ve birey üzerinde etkinliğinin görülmesi, baskiresmin kendini göstermesi ve baskiresim sanatçıları tarafından kent kavramının konu edilmesi, akımların kent imgelem örnekleri ve buna ilişkin teknolojinin ve endüstrileşmenin etkinliğini göstermesi ile değişen kent yaşantısı hakkında ipuçların verilmesi yine bu bölümde ele alınmıştır.

Tezin son bölümünde ise, birey ve kent ilişkisinin günümüze kadar ki baskıresim yansımalarına, teknolojik gelişme ve endüstrileşme ışığında değişen kent tasarısının birey ve sanat üzerindeki etkilerine sanatçıların yapıtları üzerinden yaklaşılmıştır. Özellikle birey-kent ilişkisinin tarihsel sürecine ve sanatçıların çağdaş yaklaşımlarına göre şekillenen bu bölüm, dönem kentlerini yansıtmada da bir rehber görevindedir.

Anahtar Kelimeler: Birey, Kent, Baskıresim



ABSTRACT

PRINTMAKING INDIVIDUAL AND URBANIZATION TROUBLE

Hülya CAN

Department Of Printmaking

Anadolu University Fine Arts Institute, July 2021

Advisor: Prof. Hayri ESMER

This study, which aims to highlight the processes of individual and urban definitions from the beginning to the present day and its connection with different disciplines, was created on three main topics in the master's thesis titled 'Individual and Urbanization Problem in Oppression'.

In the first part of the thesis, the processes of individual and city definitions from the beginning to the present day are discussed theoretically. In this process, the main headings were created over the two concepts, and the connection of these concepts with other disciplines was explained through the subheadings. At this point, the first focus was on the concept of the individual, and the individual's connections with Society, art and politics were also presented in subheadings. Defining the changes of the concept of the city, which is the second concept, from the past to the present, and establishing the connections of urban architecture with the individual in this adventure are again discussed in this section.

In the second part of the thesis, based on the effects of the concept of the city on the individual, the spiritual structure of the individual and the problems related to urban life were revealed through art. At this point, seeing the effectiveness of the political structure, which is an element of cities, on the city and the individual, showing itself in printmaking and the concept of the city by printmaking artists, examples of urban images of currents and showing the effectiveness of technology and industrialization related to it, as well as giving clues about changing urban life are again discussed in this section.

In the last part of the thesis, the effects of the city bill on the individual and art that have changed in the light of technological development and industrialization have been approached through the works of artists. In particular, this section, shaped according to the historical process of individual-city relations and contemporary approaches of artists, also serves as a guide in reflecting the cities of the period.

Keywords: Individual, City, Printmaking



ÖNSÖZ

“Baskıresim’de Birey ve Kentleşme Sorunu” adlı yüksek lisans tez çalışmamı hazırlarken pozitif desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, bilgi birikimlerini her zaman benimle paylaşan ve kaynak seçimlerimde bana yol gösteren tez danışmanım Prof. Hayri ESMER’e, maddi manevi her zaman yanımda olan eşim Rıdvan Can’a, her şeyin üstesinden gelebileceğime hayatım boyunca inandıran babaannem Hatice Öztürk’e ve biricik kızım Melina Can’a sonsuz teşekkür ederim.

Hülya CAN



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Hülya CAN

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Hülya CAN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	İii
ÖZET	v
ABSTRACT	Vii
ÖNSÖZ	İx
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	Xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1.Sorun.....	1
1.2.Amaç.....	1
1.3.Önem.....	2
1.4.Varsayımlar.....	2
1.5.Sınırlılıklar.....	2
1.6.Tanımlar.....	2
2. YÖNTEM.....	4
2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	4
2.1.1. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	4
2.1.2. Veriler ve Toplanması.....	4
2.1.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	5
2.1.4. Süre ve Olanaklar.....	5
3. BULGULAR VE YORUM.....	6
3.1. BİREY.....	6
3.1.1. Birey Kavramının Sanat ve Politika Bağlantısı.....	6
3.1.1.1. <i>Birey</i>	6
3.1.1.2. <i>Birey ve sanat</i>	13
3.1.1.3. <i>Birey ve politika</i>	20
3.2. KENT.....	24
3.2.1. Kentlerin Ortaya Çıkışı.....	28

3.2.2. Antik Çağ'da Kentler.....	32
3.2.3. Orta Çağ'dan Modern Çağ'a Kentler.....	35
3.2.3.1. Rönesans'tan sanayi devrimine kent ve birey.....	35
3.2.3.2. Modern Çağ'da kent ve birey.....	44
3.2.4. Teknolojik Gelişme ve Sanayileşme Işığında Kent Tasarısının Dönüşümü.....	50
3.3.Modern Çağ Kent ve Mimarisine İlişkin Arayışlar.....	53
3.3.1. Modern Mimarlık Tarihi.....	53
3.3.2. Bauhaus Okulu.....	56
3.3.3. Chicago Okulu (New Bauhaus).....	59
3.4. BİREY VE KENT İLİŞKİSİNİN BASKİRESİM'DE YANSIMALARI.....	65
3.4.1. Rönesans'tan Sanayi Devrimine Kent, Birey ve Baskiresim.....	65
3.4.2. Modern Çağ Sanatı ve Kentine İlişkin Arayışlar: Veduta Art.....	86
3.4.3. XIX. ve XX. Yüzyıl Baskiresminde Kent ve Birey.....	96
3.5.KENT VE BİREY TEMASINA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR.....	117
3.5.1. XIX. Yüzyıl Kent ve Birey İlişkisinin Alegorik Temsilcisi: Frans Masereel (1889-1972).....	117
3.5.2. Kent ve Birey İlişkisinin Simetri İsmi: Maurits Cornelis Escher (1898-1972).....	121
3.5.3. Atilla Atar (1944)	124
3.5.4. Anita Laurence (1963)	129
3.5.5. Beatrice Coron (1956)	132
3.5.6. Devrim Erbil (1937)	135
3.5.7. Kevin Holdaway (1965)	138
3.5.8. Michael Goro (1966)	140
3.5.9. Rolf Escher (1936)	143
4. SONUÇ.....	145
KAYNAKÇA.....	147
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, 41,9 x 29,8 cm, Kâğıt Üzerine Kolaj, 1956	19
Görsel 3.2. Albrecht Dürer, “Zafer Kemerini”, 341 x 292 cm, 1515-17, Ağaçbaskı, British Müzesi, Almanya.....	36
Görsel 3.3. George Eugene Haussmann, “Paris’e Genel Bir Bakış”, 18s.....	39
Görsel 3.4. George Eugene Haussmann, “Evenue de l’Opera”, Paris Kent Görünümü.....	40
Görsel 3.5. Camille Pissarro. “The Evenue de l’Opera”, Yağlı Boya, 1898	40
Görsel 3.6. Walter Gropius, “Bauhaus Okulu”, 1919, Weimar.....	57
Görsel 3.7. Herbert Bayer, “Sans Serif”, Tipografi, 1925.....	58
Görsel 3.8. Louis Sullivan, “Carson, Priea and Scott”, 1993-99, ABD.....	60
Görsel 3.9. Tony Garnier, “Sanayi Kenti”, Çizim, 1901-1904.....	61
Görsel 3.10. Bruno Taut, “Cam Ev / Cam Köşk”, 1914.....	62
Görsel 3.11. Ludwig Mies Van Der Rohe, “Gökdelen Projesi”, 173,4 x 121,9 cm, Çizim, Berlin.....	63
Görsel 3.12. Albrecht Dürer “Ölü İsa’ya Ağıt” 151x121 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1500-03, Alte Pinakothek, München, Müzesi Almanya.....	65
Görsel 3.13. Albrecht Dürer, “Büyük Topla Manzara”, 21.7 x 32 cm, Gravür, 1518, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	67

Görsel 3.14.. Albrecht Dürer, “Doğuş”, 18.3 x 12 cm, Gravür, 1504, Staatliche Museen, Berlin.....	68
Görsel 3.15.. Andrea Mantegna, “St. James’in Yaşamından Sahneler”, Fresko, 1448-57.....	70
Görsel 3.16. Andrea Mantegna, “ St. Cristopher’in Yaşamından Sahneler”, Fresko, 1448-57.....	70
Görsel 3.17. Annibale Carraci, “Kasap Dükkânı”, 185 x 266 cm, Yağlı Boya 1580, Kimbell Art Museum.....	72
Görsel 3.18. Michalengelo Merissi Da Caravaggio, “İshak’ın Kurbanı”, 104 x 135 cm, Yağlı Boya, 1603, Uffizi Galerisi, İtalya.....	73
Görsel 3.19. Pieter Paul Rubens, “Aşk Bahçesi”, 8.6 x 14 cm, Gravür, 1635, Prado Müzesi, İspanya.....	74
Görsel 3.20. Andrea Pozzo, “Festival Dekorü”, Gravür, 1695, Vatikan Kütüphanesi, Vatikan.....	76
Görsel 3.21. Diego Velazquez, “Zaragoza’nın Görünümü”, 181 x 331 cm, Yağlı Boya, 1647, Prado Müzesi.....	77
Görsel 3.22. Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Gece Devriyesi”, 363 x 437 cm, Yağlı Boya, 1642, Rijksmuseum.....	78
Görsel 3.23. Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Ecce Homo”, 35,8 x 45,5 cm, Gravür, 1655, Rijksmuseum.....	80
Görsel 3.24. Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Peter ve John Tapınağın Kapısında Sakat İyileştiriyor”, 18 x 21,5 cm, Gravür, 1659....	81

Görsel 3.25. Francesco Guardi, “Mimari Bir Kapris”, 54 x 36 cm, Yağlı Boya, 1777, Ulusal Galeri, Londra.....	82
Görsel 3.26. William Hogarth, “Bira Sokağı”, 35,9 x 34,1 cm, Gravür, 1751, Hogarth’ın Evi, Londra.....	83
Görsel 3.27. William Hogarth, “Gin Lane”, 35,7 x 30,5 cm, Gravür, 1751, Hogarth’ın Evi, Londra	83
Görsel 3.28. Vauxhall Rowlandson. “Vauxhall Bahçeleri”, Gravür, 1785, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....	85
Görsel 3.29. Antonio Verico, “Toskana’daki Pisa’nın Eğik Kulesi”, Gravür, 1816.....	86
Görsel 3.30. Luca Carlevarijs, “Rialto Köprüsü”, Gravür, 1703, Rijks Müzesi, Amsterdam.....	88
Görsel 3.31. Luca Carlevarijs, “Büyük Kanal”, Gravür, 1703, Bavyera Eyalet Kütüphanesi, Münih.....	88
Görsel 3.32. Giovanni Antonio Canal, “Fener ile Portico”, 30 x 43 cm, Gravür, 1740-44, Ulusal Sanat Galerisi, DC.....	89
Görsel 3.33. Giovanni Antonio Canal, “Giovanni Antonio Kanalı”, 29 x 42,5 cm, Gravür, 1740-44.....	89
Görsel 3.34. Francesco Guardi, “Rialto Üzerindeki Büyük Kanal”, 40,6 x 72,3 cm, Çizim, 1912, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.....	89
Görsel 3.35. Giovanni Battista Piranesi, “Kolezyum’un Görünümü”, 44.13 x 69.85 cm, Gravür, 1720-78.....	91

Görsel 3.36. Giovanni Batissa Piranesi, “Antik Mısır ve Yunan Okulu Serisi”, 15.4 x 21.7 cm, Gravür, 1750.....	91
Görsel 3.37. Giovanni Batissa Piranesi, “Hapishaneler Serisi”, Gravür, 1761.....	91
Görsel 3.38. Giovanni Batissa Piranesi, “Hapishaneler Serisi”, Gravür, 1745.....	91
Görsel 3.39. Matrakçı Nasuh, “İstanbul”, Minyatür, 1533.....	93
Görsel 3.40. Antonie Ignace Melling, “Sultanın Bayram Günü Topkapı Sarayı’ndan Camiye Yürüyüşü”, Gravür, 1819.....	94
Görsel 3.41. Antonie Ignace Melling, “Evlilik Töreni”, Gravür, 1819.....	94
Görsel 3.42. Cherles Meryon, “Donanma Bakanlığı”, 14.1 x 13 cm, Gravür, 1865, Ulusal Sanat Galerisi, DC.....	97
Görsel 3.43. Cherles Meryon, “Morg”, 23,2 x 20,8 cm, Gravür, 1854, Ulusal Sanat Galerisi, DC. Washington.....	97
Görsel 3.44. Joseph Mallor William Turner, “St Wawes, Cornwall”, 14,6 x 22,2 cm, Gravür, 1830, Kraliyet Sanat Akademisi, BK.....	98
Görsel 3.45. Joseph Mallor William Turner, “Deal, Kent”, 14,7 x 27,4 cm, Gravür, 1826, Kraliyet Sanat Akademisi, BK	98
Görsel 3.46. Francisco Goya, “Aun Podran Servir”, 16 x 25,5 cm, Gravür, 1810-13, British Müzesi, Londra, BK.....	99
Görsel 3.47. Cloude Monet, “Normandiya Treninin Gelişi”, 56,7 x 40 cm, Taşbaskı, 1894.....	101

Görsel 3.48. Cloude Monet, “Vervy Köprüsü”, 56,7 x 40 cm, Taşbaskı, 1894.....	102
Görsel 3.49. Camille Pissarro, “Rouen'deki Rue du Gros Horloge”, 19.2 x14.6 cm, Gravür, 1884-1885.....	103
Görsel 3.50. Camille Pissarro, “Rouen’in Eski Bölgesi”, 18,7 x 23 cm, Taşbaskı, 1900.....	103
Görsel 3.51. Edvard Munch, ‘Çılgılık’, 49,4 x 37,3 cm, Taşbaskı, 1895.....	105
Görsel 3.52. Antonio Sant’Elia, “Citta Nuova (Yeni Kent)”, 50 x 39 cm, Çizim, 1914.....	107
Görsel 3.53. Frans Masereel, “Şehir”, 8x13 cm, Ağaç Baskı, 1925.....	109
Görsel 3.54. Marcel Duchamp. “Çeşme”, 1917.....	112
Görsel 3.55. Andy Warhol, “Dana Etli Erişte Çorbası”, İpek Baskı, 1962.....	114
Görsel 3.56. Claes Oldenburg. “Mandal”, Heykel, 1976.....	114
Görsel 3.57. Robert Morris, “İsimsiz”, Leo Castelli Galeri, 1968.....	115
Görsel 3.58. Michael Heizer, “Yerinden Edilmiş Kütle- Yeniden Yerleştirilmiş Kütle”, 1969.....	115
Görsel 3.59. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, Serigrafi, 1964	115
Görsel 3.60. Frans Masereel, “The Soleil”, 8x10 cm, Ağaçbaskı, 1919	118
Görsel 3.61. Frans Masereel, İngilizce Ağaç Baskı Romanı	119
Görsel 3.62. Frans Masereel , Fransızca Ağaç Baskı Romanı.....	119
Görsel 3.63. Frans Masereel, “Şehir”, 8x13 cm, Ağaç Baskı, 1925.....	120
Görsel 3.64. Frans Masereel, “Şehir”, 8x13 cm, Ağaç Baskı, 1925	120
Görsel 3.65. Frans Masereel, “Şehir”, 8x13 cm, Ağaç Baskı, 1925.....	120

Görsel 3.66. Maurits Cornelis Escher, “Balkon”, 32 x 32 cm, Taş Baskı, 1956.....	122
Görsel 3.67. Maurits Cornelis Escher, “Gündüz ve Gece”, 39 x 68 cm, Ağaç Baskı 1938.....	123
Görsel 3.68. Maurits Cornelis Escher, “İkili Gezegencik”, Çap: 37,5 cm, Ağaç Baskı, 1949	123
Görsel 3.69. Maurits Cornelis Escher, “Dört Yüzlü Gezegencik”, 43 x 43 cm, Ağaç Baskı, 1954.....	123
Görsel 3.70. Maurits Cornelis Escher, “Başkalaşım”, Ağaç Baskı, 1939-40 / 1967-68.....	123
Görsel 3.71. Atilla Atar, “Ah Güzel İstanbul”, 50cm x 64,5 cm, Taş Baskı, 1988.....	125
Görsel 3.72. Atilla Atar, “Dönüşüm II”, 50 x 65 cm, Taş Baskı, 2018.....	128
Görsel 3.73. Atilla Atar, “Dönüşüm II”, 25,5 x 30 cm, Taşbaskı, 2000.....	128
Görsel 3.74. Anita Lourence, “Nehirlerin Buluştuğu Yer”, 56x75cm, Linol Baskı.....	130
Görsel 3.75. Anita Lourence, “Jessie’s Creek”, 42x56cm, Linol Baskı, 2010.....	131
Görsel 3.76. Anita Lourence, “Şehrin Diğer Tarafı”, 60x84 cm, Linol Baskı, 2014.....	132
Görsel 3.77. Beatrice Coron, “Empire State Bina Serisinin Görünümleri”, 28x20 cm, Şablon Baskı, 1995.....	133

Görsel 3.78. Beatrice Coron, “Samanlık”, 45x45 cm, Şablon Baskı, 2010.....	134
Görsel 3.79. Beatrice Coron, “Tavus Kuşu Duruşu”, 113x113cm, Şablon Baskı, 2013.....	134
Görsel 3.80. Beatrice Coron, “Uzun Yol”, 113x113 cm, Şablon Baskı, 2012.....	134
Görsel 3.81. Devrim Erbil, “Süleymaniye Kentsel Yorum”, 60 x 84 cm, İpek Baskı, 2010.....	136
Görsel 3.82. Devrim Erbil, “Sultanahmet”, 68 x 60 cm, İpek Baskı, 2013.....	137
Görsel 3.83. Devrim Erbil, “Haydarpaşa”, 56,5 x 50 cm, İpek Baskı, 2009.....	137
Görsel 3.84. Kevin Holdaway, “St. Mark’s Campanile’nin Gölgesinde, Venedik”, Linol Baskı, 2019	139
Görsel 3.85. Kevin Holdaway, “Horsefair ve Belediye Binası, Leicester”, Linol Baskı, 2015.....	139
Görsel 3.86. Kevin Holdaway, “Tren İstasyonu, Leicester”, 117 x 59 cm, Linol Baskı, 2015.....	139
Görsel 3.87. Kevin Holdaway, “Pocklington’s Walk”, 55 x 45 cm, Linol Baskı, 2015.....	139
Görsel 3.88. Michael Goro, “Venedik”, 36 x 24 cm, Gravür, Foto-Gravür.....	141

Görsel 3.89. Michael Goro, “Venüs’ün Doğuşu”, 36 x 24 cm, Gravür, 2006	142
Görsel 3.90. Michael Goro, “Ekim Rapsody”, 24 x 36 cm, Gravür.....	142
Görsel 3.91. Michael Goro, “Gece Uçuşu”, 33 x 60 cm, Gravür.....	142
Görsel 3.92. Rolf Escher, “Vicenza’daki Oyun Salonları”, 46 x 34 cm, Gravür, 1989.....	144
Görsel 3.93. Rolf Escher, “Liceu Tiyatrosu”, 39 x 28,5 cm, Gravür, 1993.....	144
Görsel 3.94. Rolf Escher, “İstanbul Çarşı Çıkışı”, 31 x 24 cm, Gravür, 1993.....	144
Görsel 3.95. Sezin Türk Kaya, “Eklemeli”, 25 x 30 cm, Kolografi, 2019.....	163
Görsel 3.96. Sezin Türk Kaya, “Yan Yana”, 25 x 30 cm, Kolografi, 2018.....	163
Görsel 3.97. Sezin Türk Kaya, “Rüzgârlı”, 25 x 30 cm, Kolografi, 2020.....	164
Görsel 3.98. Sezin Türk Kaya, “Ayrı Katlar”, 60 x 37 cm, Kolografi, 2020.....	164
Görsel 3.99. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler II’”, 35 x 50 cm, Linol Baskı, 2021.....	165
Görsel 3.100. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler”, 35 x 50 cm, Linol Baskı, 2021.....	165
Görsel 3.101. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler III’”, 35 x 50 cm, Linol Baskı, 2021.....	166

Görsel 3.102. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler V ””, 35 x 45 cm,	
Linol Baskı, 2021.....	166
Görsel 3.103. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler IV””, 42 x 50 cm,	
Linol Baskı, 2021.....	167
Görsel 3.104. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler VI””, 37 x 50 cm,	
Linol Baskı, 2021.....	167
Görsel 3.105. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler VII””, 35 x 45 cm,	
Linol Baskı, 2021.....	168
Görsel 3.106. Hülya Can, “Yaşamdan Kareler VIII””, 35 x 45 cm,	
Linol Baskı, 2021.....	168
Görsel 3.107. Hülya Can, “Kentsel Dönüşüm”, 45 x 65 cm,	
Linol Baskı, 2019.....	169
Görsel 3.108. Hülya Can, “Kentsel Dönüşüm I””, 48 x 61 cm,	
Linol Baskı, 2019.....	169
Görsel 3.109. Hülya Can, “Kentsel Dönüşüm II””, 47 x 65 cm,	
Linol Baskı, 2019.....	170
Görsel 3.110. Hülya Can, “Kentsel Dönüşüm III””, 45 x 70 cm,	
Linol Baskı, 2019.....	170
Görsel 3.111. Hülya Can, “Balıkesir”, 50 x 70 cm, Ağaç Baskı, 2008.....	171
Görsel 3.112. Hülya Can, “Balıkesir I””, 50 x 70 cm, Ağaç Baskı, 2018...	171

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Tez araştırma süresince cevap aranan en önemli soru “sanat alanında politik yapının şekillendirmiş olduğu kent kavramına bireyin yaklaşımı nedir?” iken alt problem olarak da;

- 1- Toplum; birey/özne/sanatçı ile nasıl etkileşime geçti?
- 2- Politik hayat ve kentler, bireyi/özneyi/sanatçıyı nasıl şekillendirdi?
- 3- Birey hızla gelişen kentlerde kendini nasıl idame ettirdi?
- 4- Kent yaşamı baskıresim sanatçıları nasıl etkiledi?

Sorularına cevap aranmıştır. Ulaşılan kaynaklardan elde edilen verilerin gerçek olduğu varsayılarak araştırmacının amacı sanat alanında ki birey kavramına dikkat çekilmekle birlikte sanatçı çalışmaları ve akımlarla da bu veriler desteklenmektedir.

1.2. Amaç

“Baskıresim’de Birey ve Kentleşme Sorunu” adlı yüksek lisans tezinde politik yapının birey ve toplum üzerindeki etkileri ile bireyin kent kavramına sanat üzerinden yaklaşımı esas alınarak üç başlık üzerinden ele alınacaktır.

- 1- Bireyin kente sanat üzerinden yaklaşımı,
- 2- Politik yapının bireyi, kenti ve sanatı nasıl şekillendirdiği.
- 3- Birey ve kent ilişkisinin baskıresimdeki yansımaları.

1.3. Önem

Baskıresim’de kent kavramının birey ve toplum tarafından anlaşılabilir ve tanımlanabilir olması için araştırmada başlıca toplanacak veriler:

- 1- Sanatın konusu olan kent kavramının diğer disiplinlerle ilişkisi,
- 2- Kent yaşamına ilişkin sorunların belirlenmesi,
- 3- Sanat akımlarında kent kavramına bakış ve üslup farklılıkları sunulması.

1.4. Varsayımlar

Bu tez araştırması yapılırken aşağıdaki varsayımlardan yola çıkılacaktır:

- 1- Birey kavramının toplum, sanat ve politika ilişkisi üzerinden açıklanması,
- 2- Sosyoloji konusu olan kent kavramının tarih boyunca değişimleri ve kent imgelemelerinin belirlenmesi,
- 3- Baskiresim’de sanatçılar tarafından kent kavramının konu edilmesi, kent imgelem örnekleri, kent yaşıntısıyla ilgili ipuçları verilmesi.

1.5. Sınırlıklar

1. Baskiresim çalışmaları üzerinden kent kavramını açıklamak sanat araştırmasında tam açıklayıcı olmayabilir. Çünkü sanatçıların kent kavramına yaklaşımları bireysel yoruma dayalıdır. Bu yüzden bu kavramı tanımlarken sosyoloji, psikoloji gibi farklı disiplinlerin yardımına ihtiyaç duyarız. Linolbaskı, gravürbaskı, ağaçbaskı vb. tekniklerle yapılan çalışmalara bakıldığında kentsel benzerlikler olsa da sonuç oluşturma söz konusu olmasa da baskiresim ekseninde üretilen yapıtları yorumlamak mümkündür. Bu yüzden araştırmanın birinci bölümünde, birey kavramının ortaya çıkışı ve gelişimi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümünde, kent ve kentleşme tarihinin akımlar üzerindeki bağlantılarına değinilmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, sanatçıların kent ve birey imgeleri üzerinde yoğunlaşmıştır.
2. Konunun dışına çıkan sanat yaklaşımları araştırmada kullanılmamış, kavram sanatçılar ve akımlar arasındaki ilişkiler, tezin kapsamına ve teze sağlayacağı pozitif katkıya göre açıklanmıştır.

1.6. Tanımlar

Birey: Kendine ait nitelikleri olan, düşünsel ve duygusal irade ile toplum tarafından belirlenen insanların her biridir. Toplumu oluşturan fert.

Kent: Kentsel yaşam tarafından oluşan insan yapısının egemen kılındığı ortamdır. Tarım dışı işlerle uğraşan insanlar tarafından oluşturulan demografik, ekonomik ve sosyolojik yerleşkelerdir.

İmge: Doğada var olan yapıların insan zihni tarafından soyut kavram ve düşüncelerin zihinde belirmesi işlemidir.

İmgelem: Zihin tarafından elde edinilmiş imgelerin birleştirilip yeni imgeler tasarlanması ve geçmiş ile birleştirmeler yapılmasını da sağlayan anlık örüntü yetisidir.

Politika: Devlet etkinliklerinin amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme, düşünce biçimi.

Sanat: Duygu, tasarı, estetik ve güzellik gibi anlatıların belli bir uygarlık veya topluluklar ile ortaya çıkarılan anlatım, üstün yaratıcılık.

Komünöter: Bireyin bulunduğu ortamda gönülsüz olarak yaşaması, iğrenerek veya tiksinierek yaşam sürmesi.



2. YÖNTEM

2.1.Araştırmanın Yöntemi

Bilimsel tez araştırmalarında gerçeğe uygun, tutarlı ve sistematik sürece uyulması oldukça önemlidir. Araştırmanın amacına yönelik planlama yapılması ve bu planlamaya uygun bir yol izlenmesi gerekir. Bu bağlamda bu tez araştırmasın da genel tarama modeli kullanılmış, genel bir kanıya varmak için de çok fazla örnek taranmıştır.

Araştırma probleminin belirlenmesinden sonra veri taraması yoluna gidilmiş, örnekleme yapılabilmesi için de baskiresim sanatçılarının kent konulu sanat yansımalarına bakılmıştır. Ayrıca kent konusunu çalışan Doç. Dr. Sezin Türk Kaya ile röportaj yapılmıştır. Veri toplama da ise kitap koleksiyonumdan ve kütüphanelerden faydalanılmıştır.

2.1.1. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın konusu “Baskiresim’de Birey ve Kentleşme Sorunu” olarak belirlenmiş olup amacına ve sınırlılıklarına bağlı olarak iki evre oluşturulabilir:

- 1- Bireyin toplum, sanat ve politikada neyi ifade ettiği,
 - 2- Kent kavramının tarihsel süreci içerisinde değişimi ve sanatsal yorumların belirlenip sanatçı eliyle ortaya çıkan baskiresimlerin birbirleri ile uyumu,
- Bu iki evren, araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Birey ile ilgili tanımlar, toplum ve politikanın baskısıyla bireyin/sanatçının şekillendirildiği kent konulu baskiresimler irdelenerek tüm yaklaşımlar değerlendirilecektir.

2.1.2. Veriler ve Toplanması

Bu tez araştırmasında nitel veri toplama aracı kullanılmıştır. Kitap, makale, dergi gibi kaynakların haricinde, sanal ortamdan veri taraması ve eser taraması yapılmıştır. Araştırma kapsamında bilginin tutarlılığı ve güvenilirliğine dikkat edilmiş, tekrar bilgilerden kaçınılmıştır. Bu bağlamda Türkçe eserlerin haricinde yabancı eserlerde incelenmiş araştırmanın güvenilirliği arttırılmıştır.

Araştırma da verilere ulaşılırken kitap, dergi, makale gibi yazılı kaynakların yanında fotoğraf makinesi, fotokopi gibi farklı cihazlarda kullanılmıştır.

2.1.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Birey ve kent kavramlarının genel hatlarıyla ortaya çıkarılması, kent imgesinin sanatçılar tarafından yorumlanması gibi veri topluluklarının ortaya konmasından sonra bunlar arasındaki ilişki saptanacaktır. Bu saptama sonucunda kent yaşantısı ve kentsel sorunlar ortaya çıkarılacak, sanat tarihi ve diğer bilimsel disiplinlerin konuya ilişkin söyledikleri ile kent konulu resimleri yorumlanması yoluna gidilecektir.

2.1.4. Süre ve Olanaklar

“Baskiresim’de Birey ve Kentleşme Sorunu” adlı tez çalışmasına Eylül 2019’da başlanıp, 13/ 07/ 2021’de bitirilmiştir. Araştırma ve kaynak elde etmede Balıkesir Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi’nden faydalanılmış, eserlerin kopyalanmasında da tarayıcı ve fotoğraf makinesi kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. BİREY

3.1.1. Birey Kavramının Sanat ve Politika Bağlantısı

3.1.1.1. Birey

Birey kavramını tanımlamak gerekirse, birincisi fert, insan kelimeleri ile açıklanan “Kendine özgü nitelikleri yitirmeden bölünemeyen tek varlık”; ikincisi “Bir türün kapsamı içine giren somut varlık”; üçüncüsü “İnsan topluluklarını oluşturan, insanların benzer yanlarını kendinde taşımakla birlikte, kendine özgü ayırıcı özellikleri de bulunan tek can”; dördüncüsü “Topluları oluşturan ve düşünsel, duygusal iradeyle ilgili nitelikleri toplum içinde belirlenen insanların her biri”¹dir.

Ancak birey kavramının sözlük anlamından ziyade sanat tarihi ve sosyoloji alanında ki anlamlarına bakmak gerekir. Sosyolog Ernest Watson Burgess bireyi, “belirli bir statüsü olmayan kişi olarak tanımlamakta ve ona göre bizler, “dünyaya birey olarak gelir, toplum içinde belirli mevkilere geldikçe kişi olmaya başlarız.” Burgess, birey yapısının doğumdan önce belirlendiğini ve toplum içinde biçim kazandığını savunmaktadır. J.Krishnamurti’ye göre ise, birey olabilmek için “büsbütün toplumdan koptuğunuzda bireysiniz fakat şu anda birey değilsiniz; siz çevrenizin etkisinin bir sonucusunuz.”²

Oysa liberal yapıdan beslenen bu yaklaşımın tersine birey, toplum tarafından önceden belirlenmiştir. Marksist yazarlar bireyi, toplum tarafından belli kalıba göre şekillendiren ve aynı noktalardan bakılmaya zorlanan kısacası onu yaratan ilişki ağı olarak tanımlarlar. Bu ağa göre Jiddu Krishnamurti yaşam sürecini iki şekilde sorgular. “Bir tanesi, sonuç arayan bir güdüyle sorgulamaktır ki sonuç bir yanıt ve tepkidir; dolayısıyla bu sorgulamada hakikati bulamazsınız. Diğer güdüsüz, bir yanıt aramadan sorgulamaktır; bizim yapacağımız şey de budur. Yanıt aradığınız anda bu kaçınılmaz bir biçimde olguların değil kelimelerin sonucu olacaktır.”³ Böylelikle bu bağlamda bireyin

¹Türk Dil Kurumu [TDK], (2019)

<https://sozluk.gov.tr/?kelime=B%C4%B0REY> / (Erişim Tarihi: 02.09.2019))

²J. Krishnamurti. (2013). Birey ve Toplum. Çev: Mihriban Doğan, İstanbul: Omega Yayınları, s.13.

³Krishnamurti, 2013, **a.g.k.**, 14.

karakteri toplum ilişkisi ve toplumla olan bağına göre belirlenir. Ancak bu iki yapı ekonominin değişik tüm sosyal ve zekâsal faaliyetleri tanımladığı tezine çekilmekte ve bireyin kendine has dâhisinin nasıl olup da tüm bu tanımlanmışlıkları aşabildiği sualine yeterli bir yanıt verememektedir. Bu yüzden bizler toplumun tüm yapısını sorgulamalıyız. Bu sorgulama ile bireyin gerçekte ne olduğunu görebilmekteyiz. Çünkü bizler kendimizi bilmeden ne olduğumuzu ne düşündüğümüzü veya ne hissettiğimizi, bilinçli veya bilinçsiz sorgulamadan ilerleyemeyiz. Bundan dolayı beyin kendinin farkında olmalıdır. Birey öncelikle kendini sorgulamalıdır. Çünkü her arayış bireyin geçmişinden yanıt verecektir. Bu sorgulamalar bireyi çok eski zamanlardan günümüze hiyerarşik ilişkilerin birlikte yaşaması ve bundan doğan zorunlu sayılan aidiyetleri ortaya çıkarır. “Her kişi doğuştan gelen aidiyetlerine göre davranıp kendini göstermeye yönelir ya da genelde buna eğilimlidir.”⁴ Bu demokratik ilişkiler ile doğal sayılan hiyerarşilere göre eşitlik, özerklik, bağımsızlık duygusu bireyi çoktan harekete geçirmiştir. Özgürlük duygusu bireyin doğuştan yani doğası gereği yazgısına yön verme fikriyle, her bireyin özündeki insan olarak özgür olduğu fikri “Hegel’in, Marx ya da Tocqueville’nin düşünceleriyle modern çağda toplumsal bütünlük içerisinde yaygınlaşmış ve birlikte yaşamının kurucusu ilkesine dönüşmüştür.”⁵

Bu yaklaşımların haricinde farklı yaklaşımlar da vardır ve bu yaklaşımlar günümüzde giderek çoğalmaktadır. Alman Sosyolog Erich Fromm’a göre birey; bireyin doğuştan getirdiği özelliklerini ve tabiatını toplumla uyumlu kılacak yaklaşım ağıdır. Bu ağ konumunda olan yaklaşım ile karakter ülkeden ülkeye ve dönemseller olarak değişebilmekte ve Orta Çağ’da bireyin karakterine aksederken, modern çağlarda israfa, savurganlığa teşvik etmektedir. O, toplumdan gelen tesirleri bireye ileten ve bireyi toplumsal yapıyla geçimli kılan bir vasıta rolü oynar. Böylece bireyi toplumun arzlarına göre yoğururken, toplumu da o birey için hazır hale getirir. Bu durumda tek taraflı bir tanımlama değil, toplumun bireyi etkilemesiyle ondaki kişilik yapısının toplumda bir tesir yaratması, kısaca bir etkileşim söz konusudur. “Bu yüzden sanatta ki gelişme ve

⁴B.Focroulle v.d., (2012). Sanatta Bireyin Doğuşu. Çev:Esra Özdoğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.61.

⁵Focroulle, 2012, a.g.k., 63.

değişimleri toplum yapısıyla birlikte düşünmek gerekir.”⁶ İşte bu düşünceler ışığında, sanatın toplum ve birey arasında ki ilişkisini yorumlayabilme kaygısı sosyolog, sanat tarihçilerini yeni bir bilim oluşturmaya itmiş, böylece sanat sosyolojisi doğmuştur. Sanatın sosyolojik boyutlarını tanımlayabilmek için öncelikle birey ve sanatına, tarihin boyutuna ve toplumlar için nasıl bir anlam taşıdığına bakmamız gerekir.

Birey, en çok araştırılan ve sürekli tartışılan bir kavramdır. Bu tartışmanın asıl kökenine bakmak gerekirse Antik Çağ’a bakılmalıdır. Çünkü Antik Yunan’da ‘erkeklerin’ birey olarak kabul edildiği, onun dışında kalanlarında köle v.b. statü ile anıldığı bilinmektedir. George Thomson ‘İlk Filozoflar’ kitabında ki şu sözlerle konuya açıklık getirmiştir. “Zeus erkek olmuştu. O ve ailesinin diğer erkek üyeleri, geçmişte ve şimdi kendi varlıklarına hem maddi varlıklarının hem de kendi toplumsal statülerinin kaynağına sahiptirler. O ve diğer erkek üye dışındakiler, Yunan-kent devletinin kölesidir.”⁷ Ayrıca Antik Yunan Devleti’nin içerisinde yaşadığı site, askeri ve dinsellikten çok, bireylerin ve kölelerin oluşturduğu toplumsal ortamdır. Bu yüzden birey ve toplumun düşüncelerinin önemsendiği, doğa ve iş bölümlerinin oluşturulduğu, insanların birey olma çabaları ve kitleleşme hareketleri site içerisinde yer alan önemli değişimlerdendir. Aynı değişimler Roma Devleti’nde de gözlemlenmektedir. Roma halkının bağımsız olma düşüncesi, ‘erkek’ egemen toplum düşüncesinde yaşamaları, erkek güçlüdür ve aile reisidir düşünceleri, erkeklerin hukuki üstünlüğünün göstergesidir. Bu düşünce, Antik Yunan’da ki ‘erkek’ egemenliği fikri ile aynı kanıdadır. Bu yüzden bu iki uygarlıkta, toplumun sınıfsal ayrılıkları ‘birey’ kavramı ile bağdaşsa da günümüz ‘birey’ kavramından çok daha farklıdır.

Birey kavramını Antik Yunan ve Roma Devletleri’nden sonra Orta Çağ’da görmekteyiz. Ancak Orta Çağ bireyi, Antik Dönem ’deki sınıflara ayrılmış bireylerden farklı olarak savaş, açlık, hastalıklarla uğraşmıştır. Bu yüzden bu çağda birey kendi benini arayamamıştır. Bir diğer önemli farkındalık ise, bireylerin kilise yönetimi ile yönetilmesi ve toplum üyelerinin kilise kurallarınca yaşamaya mecbur bırakılmasıdır. Bu yönetim tarzı, bireylerin düşünmesini dahi ortadan kaldırmıştır. Çünkü sürekli gözlem altında

⁶S. Mülâyim. (1994). Sanata Giriş. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, s.42.

⁷G. Thomson. (1997). İlk Filozoflar. Çev:Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi, s.229.

tutulan birey, bireysel olarak özgürleşememiş, böylelikle bireyin birey olması engellenmiştir. Werner Sombart, bireyin birey olamamasını ve sürekli izlenen bir yapıya sahip olduğu fikrini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Halkın dinî duygularının kendini öncelikle insanların dinî emirlerini uygulama konusundaki titizliklerinde; ikinci olarak da vaizlerin otoriter sözlerine körü körüne boyun eğmelerinde göstermektedir. Rahipler herkesin özel hayatına karışmakta, aile bireylerinin birbirlerine karşı nasıl davranmaları gerektiği konusunda talimatlar verdikten sonra da zaman zaman ziyarete gelerek öğütlerine kulak verilip verilmediğini kontrol etmektedir. Bunların başında en çok sevdikleri kişiler yaşlılardır. Her semtin kilisesini yöneten rahibin altında mahallelerin denetiminden sorumlu yaşlılar vardır. Bunların dışında bir de ispiyoncular vardır. İnsanlar yalnızca sokakta değil, evlerinde bile gözetim altındadırlar.”⁸

Bu yönetim tarzı, bireyin birey olma fikrini elinden alacaktır. Çünkü birey, özgürleşemeyecek, düşünemeyecek hatta kendi benini dahi bulamayacaktır. Kilisenin düşünceleri ile yönetilen bu bireyler bir bilginin doğruluğunu veya yanlışlığını dahi sorgulayamayacaktır. Ta ki bireyin birey olduğu, bireyin düşünce özgürlüğü ve bilimin ışığındaki Aydınlanma Çağı ve Fransız İhtilali’ne kadar. Çünkü bu yeni süreç bireyin kırılma noktası olacaktır.

‘Birey’ kavramının tarih boyunca araştırılır olduğu fikri Modern Çağ’da da devam etmektedir. Çünkü bu çağda, doğa keşiflerinin yapılması, düşünürler tarafından bireyler için özgür düşünce ortamının oluşturulması, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin ortaya çıkması beraberinde birey ve toplum ilişkisinin de sorgulanmasına neden olacaktır. Bunun haricinde düşünürlerin fikirlerini ortaya atmaları da bireyleri tetikleyecektir. Birey için ilk hareket Descartes’in ‘ben’ ve ‘düşünüyorum’ söylemleridir. Düşünürün bu söylemleri bireyler için düşünce özgürlüğü ortamı yaratacaktır.

“Descartes gerçek dünyanın, Tanrı’nın, matematik bilginin varoluşundan şüphe edip, şüphanesinde son sınıra ulaşınca, aradığı o kesin bilgiyi (evidentia) karsısında bulur. Bu artık kendisinden şüphe edilemeyecek bilgi, şüphe ettirme bilişimdir. Şüphe etmekle, şüphe diye bir sevin olduğunu, dolayısıyla da şüphe eden <<ben>>imin var olduğunu apaçık bilirim; şüphe etmekte olduğumdan, böyle bir şeyin bilincinin bende bulunduğundan artık şüphe edemem; bu apaçık bir olgudur; bu olguyu yaşayışım, bilicim intuitiftir; doğrudan doğruya

⁸W. Sombart. (2008). Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı. Çev:Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.528.

olan bir bilinç ve bilgidir. Şüphe etme ise bir çeşit düşünmedir, düşünmenin bir durumudur ve bu durumun bütün düşünme için geçerliği vardır; çünkü düşünürken ben düşünmemin varlığını apaçık olarak yaşayıp bilmekteyimdir. Böylece Descartes ünlü önermesine ulaşmış olur: Cogito ergo sum - Düşünüyorum, öyleyse ise varım.”⁹

Bireyler için hazırlanan bu ortam beraberinde sorunları da getirecektir. Çünkü bireylerin usu ile sorgulamaya geçmesi, kilisenin gücünü de zedelemektedir. Kilise gücü ile yönetilen bireylerin sorgulamaları, kilise hukukunun da sarsılmasına neden olacaktır. Bu nedenle bireylere bu ortamı yaratan düşünürlerin eserleri Katolik Kilise tarafından yasaklanacaktır. Hatta bu düşünürlerin ölümü için çıkarılan yasa yine kilise gücünü bizlere göstermektedir. O halde, kilise konumunu korumaya çalışıyor demek yanlış olmayacaktır. Ancak batıda ‘birey’ kavramının laik ile ayrıldığı gözlemlenmektedir. Bireyin önemsenmesi ve hümanizm fikrinin benimsenmesiyle tanrı ikinci plana atılmış, birey akli birinci plana çıkarılmıştır. Tanrının yerini insan(birey) almıştır. Bu yeni birey tipi, insan doğasına ve yapısına ait olan ‘ben’ fikrini ve ‘bencillik’ fikrini de beraberinde getirmiştir. Çünkü birey ‘us’ olarak düşünebilir kılınmış ve bu bireylerin yönetimi için de yeni yönetim tarzı burjuvazi ortaya çıkarılmıştır. Yeni yönetim tarzında bireyler, yeteneklerini göstermek zorunda bırakılmıştır. Bireyler yeteneklerine göre sınıflandırılmıştır. Bu ayrıma göre her birey sorumluluklarını bilir üzerine düşen görevleri yaparlardı. Çağdaş düşünce içerisine girildiğinde ise özellikle bireyin beşerî ve siyasal haklarını mevzu edinen sayısız görüş ortaya atılmış ve tartışılmıştır. Bireyin siyasal hürlüğünü koruyan bu yaklaşıma “bireycilik” adı verilmiştir.

Bireycilik, tutkulu ve abartılı bir benlik olan egoizm veya bencillik olarak karşımıza çıksa da aslında olgun ve sakin bir duygudur. Bireycilik duygusuna sahip olan birey ilk olarak ailesinden uzaklaşır ve orada kendine küçük bir dünya kurar, toplumu kendi haline bırakarak olan biteni gözlemlemeyi tercih eder. Bireyin kökeninde demokratik bir yapı olsa da XIX. Yüzyıldan sonra kentleşme sanayisinin hızla ortaya çıkması durağan yapıyı bozmuş yerini müsriflik ve enezlik gibi duygulara bırakmıştır. Enezliğin temeli Aydınlanma çağının bireyi yüceltmesiyle başlamakta, kiliseye olan güven ve itaat güvensizlik, itaatsizliğe bırakılmaktadır. Bireyin bu tavrı toplumu etkilemekte, bireyin eylem ve tutumları ile de toplum şekillenmektedir. Toplum, bireysel şuurun gelişimi için

⁹M. Gökberk. (1993). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.263.

bir ön koşuldur. Ancak bireysel şuur hiçbir zaman toplumsala indirgenemez. Bireysel düşünceler ve kavramlar ancak toplumsal düşünce, dil ve bilgi akımına geri dönüp beslendiklerinde anlam kazanır. Bireysel eyleme gelince, o hemen her zaman toplumsal bir çevre içinde yürütülür. Öyleyse hem şuurun ürünleri hem de bireyin tavırları, zorunlu bir ön koşul olan toplumsal çevreyi destekler. Aslında birey kendi öznesi olduğunda özgürleşir ve bireyselleşir. Ancak birey bireysel değil toplumsal yapının da öznesidir. Bu yüzden bireyin nasıl olacağı veya kendini nasıl hissedeceğini içinde yaşadığı toplum belirlemektedir. Toplumun bireyi şekillendirme yapısı olsa da sanayileşme ve teknolojik ilerleme de bireyin özgürleşmesi için ortam hazırlamaktadır. Bireyler kendilerini özerk ve bağımsız görmek istediklerinde her türlü ilişikten ve bahşedilmiş özelliklerinden çıkarlar. Hegel 'in de belirttiği gibi, özelliklerinden sıyrılan bir bireyin soyutlamanın boşluğunda yok olup gidebileceği, kendisi olmasını sağlayan nitelikleri yitirdiğini hissedebileceği, özelliklerinden sıyrılışını kendi ölümünün deneyimi olarak yaşayabilmektedir. Bunun sonucunda bireysel özgürlük üzerinde inşa edilmiş olan düşünce, örgütlenme özgürlükleriyle tanımlanan çoğulculuğun egemenliğinde siyasal ve kültürel sistem olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu modernleşme kuramlarının altında bireyin aydınlanması, bireyin kendini fark etmesi, bireyin kendini tanıması, bireyin toplumda yerini bulması, bireyin hız kavramına ayak uydurması gibi etkenler yatmaktadır. Bu etkenler bireyin hem kendisiyle olan bağıını hem de çevresiyle olan bağıını sorgulamasına neden olmuştur.

Teknoloji ve sanayinin büyümesiyle bireyde bireysel denetlemeler başlatmakta yaşamının merkezi ve sahip olduğu şeyler artık yaşadığı yerle hudutlu olmaktan çıkmaktadır. Sahip olunan ortak şuur yerini laik, insana müteveccih, usçu ve bireyde çıkarlara değer bir hale getirmektedir. Bu değer haricinde ortak şuurun güçlü ve daha belirgin olduğu iş bölümlü alanından çıkar alanına gelinmektedir. Bu çıkarlar, sanayinin gelişimi, çalışma alanlarının artması ve tüketim toplumunun çoğalmasıyla bire bir orantılıdır. Ayrıca tüketim toplumlarının süratle çoğalması bireyde, birey memnuniyetsizliği, birey korkuları, birey çaresizliği, bireyde iyi/güzel olanı arama tavırları oluştururken toplumda, bireye karşı güvensizlik, bireyler arası düşünce çatışması, milli manevi değer kaybı ve toplumsal kimlik kaybı gibi tavırlara neden olsa da bireyde bu yapı ile birlikte yaşama hiyerarşisi ve komünöter tavır ile ayrılmaz olduğu

fikrini karşımıza çıkarmaktadır. Bu tavırlar bireyi hiyerarşi ve kapitalist yapı araştırmasına itmektedir.

Hiyerarşik ve komünöter yapıyı oluşturan hiyerarşiler, topluluklar, üyelerine hem doğal olarak ve temelde ne olduklarını, hem de ne olmaları gerektiğini söylemektedirler. Bu doğal aidiyetlere göre bireylerin ne olmaları gerektiği de doğuştan belirlenecektir. Ayrıca toplumsal sınıflarına, cinsiyetlerine, topluluk aidiyetlerine göre yaşamak için topluma nasıl yaklaşması gerektiği de söylenmektedir.

“Çünkü toplumsal konumu belirleyen aidiyetler doğal ve kuralcı aidiyetler olarak, ayrıcalıklar ve yükümlülükler verdiği insanların ne oldukları ve ne olmaları gerektiğini ortaya koyan aidiyetler olarak algılanırlar, herkes genelde bu inanışa göre hareket eder. Beni, olduğum ne ise ve olmam gereken ne ise o yapan şeyi ben değil, doğuştaki aidiyetlerim belirler.”¹⁰

Fakat her birey özel aidiyetlere göre düşünme, hareket etme ve hissetme eğilimi gösterdiğinde aidiyetlere uygun birey olmaktadır. Kısacası doğuştan gelen aidiyetleriyle belirlenmiş rolü doğal olarak oynayan, ne olması gerektiğini kabullenen, olduğu şeyle özdeşlemeye çalışan ve onunla uyum sağladığı ölçüde bir kişi görünümünü almaya gidecektir. Bireyin bu uyumu kabullenmesi, toplumu özel kılınan ve hiyerarşi ilkesi üstüne kurulan ülke sınıfına yüceltecektir.

¹⁰Focroulle, 2012, **a.g.k.**, 72.

3.1.2. Birey ve Sanat

Sanat, bireyin kendini ifade etme, yaşadığı ortamı irdeleme ve dünyayı şekillendirme aracıdır. Tolstoy'un ifadesiyle sanat, "bir başkasının yansıttığı duyguları görerek ya da duyarak algılayan birinin, bu duyguların aynısını yaşaması temeline dayanan bir etkinliktir."¹¹ Fakat tarihsel evre tanımıyla sanata bakılırsa; "Sanatın kesintisiz bir akış içinde, başlangıcı bilinmeyen zamanlardan bu yana, sayısız üslup devrelerini yaşayıp kat ederek günümüze kadar ulaşmasıdır."¹² Tarih evrelerinin de geçmişten günümüze kadar ki süreçte sanat birikimlerini anlamak ve anlatmak mümkün değildir. Bu yüzden sanatın tarihçesi hakkında kesin bilgi veya yorum yapabilmek için bazı ana evreleri bilmemiz gerekir. Ana evreler bazen bir yıla dilimlenirken bazen de elli yıl süren zamana göre dilimlenmektedir. Bu sürelerin uzunluğu sanatın yönelişini kökten değiştirebilen dinamik faktörlerin hızına da bağlıdır. Evrelerin yorumunu etkileyen bir diğer faktörler ise din, iklim, ekonomi, toplum ve birey çatışmalarıdır. Bu bağlamda birey ve kent ilişkisi sanatın önemli bir belirleyicisidir. Çünkü bireyler yaşadığı döneme göre şekillenmektedir. Bu sebeple yaşanan ortam, kültür, sanat, toplum gelenek ve göreneklere birey yaşantısıyla birebir orantılıdır. Bu yüzden birey toplumu, toplum bireyi, kültür toplumu, toplum kültürü şekillendirir. Bu şekillendirmeden yola çıkılırsa, toplum devamlı değişim geçiren, birey ise kendini hızla yenileyerek yaşatan canlı bir varlıktır. Bu zincirin birleştiricisi ise sanattır. Çünkü bireyler, yaşadığı ortam ile bağ kurar, bu bağ da sanat aracılığıyla aktarırdı. Kentler ise bu gelişmelerin merkezidir ve bu merkezde birey, kültür ve sanat ilişkisi doğar. Bu yüzden kültür, toplum, birey ve sanat ilişkisi birbirinden ayrılamaz ve koparılamaz. Bu ilişkiden yola çıkarsak, bireyin içerisinde yaşadığı kentler aynı zamanda kentsel dokuyu ve dokudan oluşan sanatı da simgelemektedir. Bu dokuyu oluşturan etkenler ise, birey yaşantısı ve kentin kendine özgü hareketliliğidir. Bütün bu etkenler sanat, kent ve birey ilişkisinin ana eksenidir. Bu yüzden kentin mekânları sanatın teması, çatışması ve yaratımıdır demek yanlış olmayacaktır. Çünkü "sanat zamanla koşulludur ve ancak tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eder. Ama sanat bu sınırlığı da aşar ve o tarihsel an içinde insanlığın sürekli gelişme

¹¹L. Tolstoy. (2007). Sanat Nedir?. Çev:Mazlum Beyhan, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.33.

¹²Mülayim, 1994, a.gk., 18.

yeteneği olan bir anını da yaratır.”¹³ Bu noktada zamanlar arası dönüşümü sağlayan güç sanat olsa da kendini sürekli geliştiren, yenileyen ve açığa çıkaran kişi bireydir. O halde birey ve sanat bağlantısına bakıldığında, kökeninin bireyin doğuşuna ve gelişim sürecine dayandığı görülmektedir.

Birey, yaşayan bir canlıdır ve sürekli kendini yenileyen ve değiştiren varlıktır. O halde birey tanımlamalarının tarihsel süreçlerine bakılırsa, bireyi ilk Antik Çağ’da görmekteyiz. Çünkü bu çağda birey, üst sınıf yöneticilerden ayrıştırılmıştır. Örneğin, soylu sınıftan gelenler bireylerden üstündür. Ve soylu sınıfı haricindeki bireyler genellikle köle olarak kullanılmaktadır. Kent soyluları tarafından belli statülere ayrılan birey, kent yaşantısının iki bölümünü oluşturmaktadır. İlki köle, ikincisi yarı köle. Köleler, toprak sahibi soylulara hizmet etmekte topraklarını ekmektedir. Yarı köleler ise, kentin temizliğini ve bakımlarını yapmaktadır. Koloni sistem ile yönetilen bireyler, düşünce özgürlüğüne sahip değildirler ve sadece verilen görevleri yerine getirmektedirler. Çünkü statü ve bireysel farklılıklar doğuştan gelmektedir. Bu yüzden birey, statüsünü kayıtsız şartsız kabul etmek zorundadır. Ancak bu koloni sistem yönetimi Roma Dönemi’nde birey isyanlarıyla sonuçlanacaktır. Bireylerin bu isyanları, köle sınıfının ayrışmasına ve Roma Devleti’nin yıkılmasında etken olacaktır. Bu bağlamda Antik Roma Devleti’nin yıkılması beraberinde kilise egemenliğini getirmiştir. Bu yüzden bireyler dini kurtuluş olarak görecektir ve din yönetimi ile kuralların oluşması gerektiğini savunacaktır. Çünkü din, statü kurallarından çok üstündür ve kurallar dinden bağımsız olamaz. Bu sebepten dolayı bireyler din savunuculuğuna sığınmışlardır. Ve bu sığınma Orta Çağ bireyinin oluşumuna katkıda bulunacaktır. Çünkü Orta Çağ bireyinin temelinde “din” vardır. Din yöneticiliği, koruyuculuğu ve din üzerine şekillenen yaşam vardır. Birey Orta Çağ’da yine sınıfsal farklılıklarla yaşayacaktır. Ancak bu sefer koruyucu olarak din bireylerin yanındadır ve din kuralları doğrultusunda birey yönetilecektir. Bu da kentlerin ve bireylerin dinsel egemenlik ile yönetildiğini bizlere göstermektedir. “Toplumu yönlendiren liderler din adamı, kurum ise kilise olunca yapılan tüm sanatsal çalışmalar da dine hizmet etmiştir. Kilisenin koruyuculuğunda olan sanatın konusu, bu dünyanın gerçeklerinin çok ötesinde, öbür dünya inancının hâkim olduğu din çerçevesinde

¹³E. Fischer. (1990). Sanatın Gerekliliği. Çev:Cevat Çapan, İstanbul: V Yayınları, s.10.

şekillenmiştir.”¹⁴ Bu yüzden bu dönemde bireyin üretmiş olduğu tüm resimler dine hizmet etmektedir. Din çerçevesinde birey tarafından üretilen eserler genellikle iki boyutludur. Bu yüzden eserlerde derinlik, perspektif, objeler arası ön arka ilişkisi kurmak mümkün değildir. Bu dönemde yapılan eserler iki ya da üç kanatlı altar panolar olup kiliselere yerleştirilmektedir. Ve din üzerinden şekillenen bu panolar, dini anlatmada rehber görevindedir. Bu yüzden bireylerin yapmış olduğu eserlere duygusal olarak değil, dinsel olarak odaklanmak gerekir. Çünkü birey için önemli olan izleyiciye dini ritüelleri göstermektir. Bu noktada birey, dini temaya göre figürleri eserlerine yerleştirmektedir. Ayrıca bu yıllarda Çin’de kâğıdın bulunması altar panoların haricinde kitapların oluşumuna da neden olacaktır. Çin’de kâğıdın bulunması ve sonrasında Avrupa’daki etkinliği, kilisenin kâğıdı din yayma aracı olarak kullanması ve buna paralel olarak bireyin baskıresim teknikleriyle dini sunmaları dinin hızla yayılmasına da ortam hazırlayacaktır.

“Kâğıdın Avrupa’ya gelmesinden önce de ağaçbaskı ile çoğaltım zaten yapılmaktadır, ancak kâğıdın bulunmasından sonra bu süreç daha da hızlanmış, kâğıt üzerine basılan dini kitaplar ciltlenerek çoğaltılmış, Avrupalı hacılar sayesinde dini öğretilerin neredeyse tüm Avrupa’ya yayılması sağlanmıştır. Bu süreç içerisinde yayılma gösteren sadece dini öğretiler olmamış aynı zamanda baskıresim sanatı da Avrupa’nın çok büyük bir bölümünde bilinirlik kazanmıştır.”¹⁵

“Avrupa’da baskıresmin yayılması ve çoğaltıma duyulan ihtiyacın artmasının neticesinde ortaya çıkmış önemli bir gelişme de 1436 yılında Alman Johannes Guttenberg’in matbaa devrimidir.”¹⁶ Çünkü bu dönemde altar panoların haricinde el yazması kitaplar da dinsel konuyu betimlemekteydi. “Ağaçbaskıyla resim çoğaltma işi de bu dönemde başlamıştır. Almanya, Fransa ve İtalya’nın çeşitli yerlerinde ilk kâğıt fabrikalarının kurulmasıyla batı dünyasında ilk ağaçbaskı yapıldı.”¹⁷ Resimler ham ağaç kütüklerinden oluşturulan kalıplarla basılır, kalıpların basımında ise, kurum ve yağ karışımı ile elde edilen mürekkep kullanılırdı. Ancak din üzerinden şekillenen sanat, bilimin varlığı ile ikinci planda atılacaktır. Bu yüzden felsefe ve bilim alanlarındaki

¹⁴L.V. Şentürk. (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.26.

¹⁵Ö. Uguz. (2019). Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler. [Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi], s.59.

¹⁶ Uguz, 2019, **a.g.k.**, 59.

¹⁷H. Esmer. (2005). Baskı Sanatları Tarihi Ders Notları, s.21.

gelişmeler birey ve sanat yapısının değişimine neden olacaktır. Çünkü bu dönemdeki coğrafi keşifler, matematik arayışları ve bireyin düşünsel özgürlük arayışları birey, toplum ve sanat değişimlerine zemin hazırlayacaktır. 1789 Fransız İhtilali bu zeminin ilk ayağıdır. Birey ve toplum yapısını tamamen dönüştüren ihtilal, Ortaçağ düşünce yapısını tamamen geride bırakacaktır. Çünkü merkezde artık din değil ‘birey’ vardır. Bu dönemde birey kendi aklının farkına varmakta, her şeyi deneyleyerek öğrenmektedir. Aydınlanma Çağı ile birlikte,

“İnsanların insan olarak birbirlerini eşit görebilmelerini, kendilerini insan olarak özerk ve bağımsız hissedebilmelerini sağlamış dünya ve insan deneyimi, Ortaçağ'a egemen olmuş tanrı merkezli gösterimlerin önce çözülüp sonra da yıkılmalarına yol açmış, aynı zamanda hümanist düşüncenin ortaya çıkıp yaygınlık kazanmasını, bilim ve modern teknolojilerin ilerlemesini, doğayla ve öte dünyayla yeni bir ilişki kurulmasını, felsefede yenilenmeyi beraberinde getirmiştir.”¹⁸

XIX. Yüzyıla kadar birey tanımlamaları insan ve fert olarak adlandırılırken, XX. Yüzyıl sonrası ‘bireycilik’ tanımlamaları ile yer değişecektir. Sanatta etkinliğini göstermeye başlayan ‘bireycilik’, ilk başlarda basit bir kavram gibi gözükse de daha sonraları çözümlenmesi zor bir tanımlamaya dönüşecektir. Çünkü birey, ‘ben’ merkezli yapıyı sahiplenecektir. Ayrıca bireycilik, ‘bencilik’ tanımlamaları ile özdeşleşecektir. Bu noktada ‘birey’ tanımlamalarının değişimine bakılırsa, XIX. Yüzyıl sonrası oldukça önemlidir. Çünkü birey, gitgide tanım değişimine uğramakta ve döneme göre şekillenmektedir.

“Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi, teknolojinin ilerlemesi süreçlerinden geçtikten sonra, artık modern dünyanın başka bir sürece girdiği öne sürülmüştür. Kültür anlayışımızın köklü bir revizyona gereksinim duyduğu savunulmuş, var olan toplumsal yapıların sorgulanması gerektiği ima edilmiştir. Yeni bir sürecin başladığını iddia eden bu söylem, Modernite’ nin bittiğini, Post-modernitenin başladığını savlamaktadır. Postmodernizm terimi, önce mimariyi, sonra dans, tiyatro, sinema, resim ve müzik gibi sanat dallarını kapsayarak giderek geniş bir alanda kullanılmaya başlamıştır.”¹⁹

“Mimariden ve sanatın değişik dallarından başka bu terimin yaygın olarak akademik ve entellektüel çevrelerde de telaffuz edildiği görülmektedir. Post-modernite, Aydınlanma’nın

¹⁸Focroulle, 2012, a.g.k., 65.

¹⁹ Z. Ö. Üskül. (2005). Yüzyılımızın Postmodern Bireyi ve Baudrillard’ın Birey Anlayışı. Ankara: Dergipark, s.141. / ²<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/95886> / (Erişim Tarihi: 04.10.2019)

normlarına, kavramlarına karşı gelerek dünyanın temelsiz, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürden, yorumdan ibaret olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşım biçimi, hakikat, özgürlük, birey, tarih, normların nesnelliği, doğanın verili olması, kimliklerin tutarlılığı ile ilgili olarak bir kuşkuculuğu içerir, oysa Aydınlanma Çağı'nda bu kavramlar tartışılmış ve belirli bir sonuca ulaşılmışken, şimdi her şey yeniden müphem görülmektedir. Modernite'nin tartıştığı özgürlük, irade özgürlüğü, gerçek, birey gibi kavramlar post-modern düşünürler tarafından farklı bir biçimde ele alınmaktadır.”²⁰

XIX. Yüzyıl bireyinde fikir özgürlüğü hâkim olsa da maddi özgürlük hâkim değildir. Çünkü “Modernite kanserleşmiş bir yapıya dönüşmüştür: Şehir megapol olmuş, devletler küreselleşme ile ulus-devlet niteliğini yitirmiş, medya tüketim toplumunu körüklemiş, Modernite'nin bireyi de tüm bu değişiklikten nasibini almıştır.”²¹ Sanat alanında bireysel değişimler Amerika'da gelişim göstermiş olsa da ilk Fransa'da etkinliğini göstermiştir. Peki ya ‘Birey ve yaşantısı üzerinden şekillendirilip geliştirilen ‘sanat’ olgusu, bireyin tarihsel süreciyle bağlantılı mı ve değişebilecek mi?’ sorularının merkeze alınması sanat ve birey ilişkisini açıklanmada yeterli miydi? O halde sanatın birey üzerindeki ve bireyin sanat üzerinde ki etkisi incelenirse birey ve sanat arasındaki bağ da açığa çıkmış olur.

Sanat, başta bireyi ardından da içerisinde yaşadığı toplumu ve kültürü tanıma fırsatı vermektedir. Bireye katkısı ise bireyler arasında duyarlılığı arttırmaktadır. Bu yüzden birey ile toplum iç içedir. Bireyin iç içe kaldığı bu dünyayı anlamak ve anlatmak için sanat araç olarak kullanılmaktadır. Birey sanat aracılığıyla hem yaşadığı dönemi yansıtır hem de us gücünü artırır. Bu yüzden sanata hem bireysel zihin hem de toplumsal yansıma olarak bakmak gerekir. O halde sanat bireylerin birbirini anlamasında ve birbiriyle etkileşim kurmasında referanstır demek yanlış olmayacaktır. Örneğin; II. Dünya Savaşı sonrası ekonominin Amerika'ya geçmesi, makineleşme ile seri üretimlerin artması, bireyi yaşantısal rahatlığa sürüklemiş, toplumda ise doyumsuzluğa ve savurganlığa dayalı yaşam oluşturmuştur.

“Bolluğun bir değere dönüşmesi için ondan yeterince değil, ama yeterinden fazla olması gerekir; gerekli ve gereğinden çok olan arasında anlamlı bir fark korunmalı ve sergilenmelidir: Bu tüm düzeylerde savurganlığın işlevidir. Bu, savurganlığı emip dağıtmayı

²⁰Üskül, 2005, a.g.k., 141

²¹Üskül, 2005, a.g.k., 142.

ve onu kesin olarak elemeyi istemenin yanılsama olduğunu söylemektir. Çünkü bir biçimde tüm sistemi yönlendiren savurganlıktır. Gadget'in tanımlanamamasında olduğu gibi, üstelik (faydalı nerde biter, faydasız nerde başlar?) savurganlık da ne tanımlanabilir ne de sınıflandırılabilir. Yalnızca hayatta kalmak için yapılanın ötesindeki her üretim ve harcama savurganlıkla suçlanabilir.”²² “Bu yüzden bireyin başta kendisini ve ardından içinde yaşadığı doğal ve kültürel çevreyi tanıma zorunda olduğu bilinmelidir. Birey, doğa ile her an yüz yüzedir. Birey, yüz yüze kaldığı bu dünyayı anlamak için tüm güçlerini kullanırken kendi kültürel, bilimsel ve teknolojik evrenini de oluşturmak çabası içindedir. Nesneler arasındaki düzen ya da düzensizlik ilişkilerinin titizlikle araştırılmasına duyarlı, özgün ve seçici tavır gerektiren sanat, bu anlamda bireye küçümsenemeyecek katkısı olmaktadır.”²³

XIX. Yüzyılın sonlarına doğru birey tanımlamalarının değişimi hem toplumsal hem de sanat alanlarında ele alınmıştır. Dönemin önemli sanatçısı Hamilton hızla gelişen yeni kent ve yaşam olgusunu birey üzerinden eserlerine aktarmıştır (Bkz. Görsel 3.1.). Bu dönem bireyinin yapısal değişimlerine bakılırsa, içine kapanan bireyin yerini mutluluğu tüketimde arayan birey almış, ayrıca geleneklere sırt çeviren, sürekli toplumu yargılayan, istediği gibi davranan bireyi de doğurmuştur. Bireyler için hazırlanan yeni yaşam alanları tek tip insanı yaratmıştır. Bu yaratımın en önemli göstergesi de bireyin, tüketim toplumuna dâhil edilmesidir. Örneğin, gösterişli arabalar, cinsel yaşamda özgürlük, fastfoodlar, müzik ve elektronik arayışlar bunlardan bazılarıdır. 1950’lerde Pop sanatın ortaya çıkması, sınıfsal farklılıkları, alt üst çatışmalarını bizlere göstermekte, kültürler arası çatışmaları da beraberinde getirmektedir. Gösterişli yaşamlar, yiyecekler, sağlık koşulları, bireylere sağlanan çalışma koşulları bunlardan bazılarıdır.

²²J. Baudrillard. (2013). Tüketim Toplumu Söylenceleri. Çev:Hazar Deliceçaylı-Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.43.

²³L.Mercin v.d. , (2007). Birey ve Toplum İçin Sanatın Gerekliği. Diyarbakır: D. Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:9, s.19/ ³<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/787186> / (Erişim Tarihi: 04.10.2019)



Görsel 3.1. Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” 41.9x29.8cm, Kâğıt Üzerine Kolaj, 1956, Whitechapel Galerisi, Londra.

Hamilton, dönemin diğer sanatçıları gibi hızla gelişen makineleşme ve kültürün bölünmesine neden olan kapitalist yapıyı çalışmalarında konu edinmiştir. 1956 yılında Whitechapel Galerisi’nde sergilenen “Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir? (1956) adlı yapıtıyla gelişmekte olan Pop Sanat’ın tüm belirgin özelliklerini bir araya getirmiştir. [...] ‘Pop’ sözcüğünü bir sanat akımının adı olarak kullanmış ve niteliklerini popüler, geçici, tüketilebilir, ucuz, kitle üretimi, genç, zeki, seksapelli, yapmacık, şık ve büyük ticaret gibi sıfatlarla belirtmiştir.”²⁴ Sanatçının tüketim kültürüne ve bireyine atıfta bulunduğu bu eser hem dönem sanatında hem de günümüz sanatında oldukça ses getirmiştir. Çünkü sanatçı bu eserinde sanayi ve makineleşmenin sadece sanayi ve iktisat alanında olmadığını, sanat piyasasında hatta sanatçıları üzerinde de olduğunu bireylere göstermektedir. Kolajında kullanmış olduğu televizyon, çıplak kadın, afiş, süpürge gibi araçlar klasik hayatın yerini modern hayatın aldığı düşüncesini bizlere göstermektedir. Sanatçı batı dünyasının evlerini dışarıdan içeriye bakış ile değiştirmekte birbirleriyle uyumsuz olan nesneleri bir araya getirerek bugünün evlerini cazip kılmaktadır. Klasik sanattaki çıplak kadın heykellerini oda içerisine yerleştirmekte, sürekli evlerde kullanılan nesneleri örneğin; süpürge, plak, televizyon gibi teknolojik aletleri ev içerisine yerleştirmektedir. Bu noktada sanatçının birey ve sanat ilişkisine bakılırsa, sanat bireyin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor alanlarına hizmet ederken, bireyde ise estetik tavır gelişimine katkı sağlamaktadır.

²⁴N. F. Eczacıbaşı. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın, Cilt:2, s.659.

3.1.3. Birey ve Politika

Politika ve birey bağlantısının kurulabilmesi için öncelikle politikanın içeriğinin, amacının ve niteliklerinin bilinmesi gerekir. Bu yüzden politika ve birey ilişkisini açıklamada ‘politika nedir?’ sorusu kılavuz olacaktır. Politika,

“toplumda yaşayan insanlar arasında bir çatışma, bir mücadele ve kavgadır. İnsanlar yaradılışları, sosyal ve ekonomik durumları bakımından değişik fikirlere ve değişik çıkarlara sahiptirler. Aralarındaki düşünce, çıkar ve psikolojik eğilim farklılıklarından doğan çatışma politikanın temelini oluşturur. Bir bakıma, çatışmanın asıl konusu toplumdaki değerlerin paylaşılmasıdır denebilir. Çatışmanın hedefi ise, iktidarın ele geçirilmesidir. Toplumdaki çeşitli gruplar siyasal iktidarı elde etmek ve onu kullanmak suretiyle kendi görüşlerini ve çıkarlarını gerçekleştirmek amacını güderler. Şu halde hedef kısaca, iktidarın ele geçirilmesi ve onun sağladığı yararların (nimetlerin) paylaşılmasıdır.”²⁵

Köken bilimi Yunanca olan politika, ‘siyaset’ kavramıyla aynı kökten gelmektedir. Yunancada ‘polis’ kelimesinden türeyen politika, anlam olarak da ‘şehir devletidir.’

“Eski Yunan’da “polis” olarak adlandırılan şehir devletleri önemli bir siyasi topluluk olarak değerlendirilmekte ve bu siyasi topluluk içerisinde ortak işleri yerine getirilmesinden sorumlu olarak yurttaşlar, aynı zamanda devlet işlerinin yerine getirilmesinden yükümlü olmaları adına, politika kavramı da bu temelde ve en genel anlamı itibarıyla “şehir devletiyle ilgili işler” olarak tanımlanmaktadır.”²⁶

Bu işler birey ve bireyler tarafından oluşturulan sınıf ve örgütlenmelerin toplum tarafından onay görmesi, yürütülmesi ve bireyler tarafından hak ve özgürlük ile yönetilmesidir. Politika, “bugünkü uygulamalarından farklı olsa da iktisadi faaliyetin söz konusu olduğu ve emek unsurunun varlığından söz edilebilecek beşerî uygulamaların insanlık tarihi kadar eski olduğunu söylemek mümkündür.”²⁷

Bireyin kendini geliştirmesi ve toplumla bağ kurması ve toplumsal sistemi sağlaması, ilk olarak bireyin göçebelikten yerleşik hayata geçmesi ile oluşturulsa da bilimsel veri olarak kabulü Orta Çağ, Rönesans ve Modern Dönemdir. Bireyin yerleşik hayata geçişi ile başlayan politik yapı, ilk başlarda köle düzeni ile yönetilse de Orta Çağ

²⁵M. Kapani. (2007). Politika Bilimine Giriş. Ankara: Bilgi Yayınevi, s.17.

²⁶H.G. Tezcan. (2016). Din ve Politikanın Sanat Üzerine Etkisi. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, s.3.

²⁷E. Bedir v.d., (2018). Sosyal Politika. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.29.

ile feodal yapıya dönüşmektedir. Toplumda siyasi ve sosyal düzeni sağlayan feodalite, bireylerin kırsal alanlara yerleşmesinin ve din etkinliğinin göstergesidir. Aynı zamanda bireylerin toprak bağlantısı, toplumun sosyal yapısı ve yönetimi ile de birebir bağlantılıdır.

‘Tanrıçılık’ yönetiminin yerini ‘yasa’ koruyuculuğunun alması, Orta Çağ politikasında bilim, sanat, din gibi yaşamsal alanlarını da kendi içinde temellendirdiğin göstergesidir. Bu yüzden Orta Çağ’da birey koşulları tanrısal ile şekillenir. Bir başka deyişle “Ortaçağ Hristiyan felsefesinde tüm insansal eylemler ve etkinlikler tanrısal bir anlam bağı ile değerlendirilmiştir. Bu nedenle de modern siyaset teorilerinin temelinde yer alan Orta Çağ Hristiyan felsefesi kapsamlı tartışmaların tümü, bu yönde bir arka plan doğrultusunda geliştirilmiştir.”²⁸ Bu gelişim politikaya paralel olarak ilerlemiştir. Birey ve toplum da bu ilerleyişin diğer parçalarıdır. Bu bağlamda toplumun tüm alanlarında değişimler gözlemlenmiştir. Ancak birey özgürlüğünün tam anlamıyla değer kazandığı dönem Rönesans ile oluşmuştur.

‘Yeniden doğuş’ anlamına gelen Rönesans, bireylerin aydınlanmasına ışık tutmaktadır. Bu dönemde birey yaşantıları yeniden gözden geçirilmiş, bireysel özgür düşünce ön plana çıkarılmıştır. Politik olarak atılan ilk adım ise ‘hümanizm’ başlığı altında toplanmıştır. Bu başlık doğrultusunda Rönesans, toplumun özgürleşmesi ve bireyin kendini bulmasıyla sonuçlanmış olsa da aynı zamanda bireylerin içine kapanmasını tetikleyen de bir süreçtir. Çünkü Rönesans, bireylere aklını kullanması için ortam hazırlamakta, hızla gelişen bilimsel bilgilerle de sürekli kendini yenilemesi için fırsat sağlamaktadır. Bu ortam bireyi etkilemekte ve her şeye şüphe ile bakmasına neden olmaktadır. Bu şüphe ‘benin’ haricinde toplumsal ve sanat alanlarında da sorunlara yol açmaktadır. Çünkü “baskı yöntemini uygulayanların elinde tek geçerli ölçü kendi buyrukları, kendi düşünceleridir.”²⁹ Rönesans Döneminde bireyin ön plana çıkarılması, yönetim şeklinin değişmesini de beraberinde getirmiştir. Rönesans’la ön plana çıkarılan ‘birey’ ve ‘bireysellik’ anlayışı, Modern Dönemle yerini kapitalist yapıya bırakacaktır. Bu kapitalist yapıya paralel olarak kent burjuvazisi de gelişim gösterecektir. Bununla

²⁸Tezcan, 2016, **a.g.k.**, 6.

²⁹İ.Z. Eyüboğlu. (2013). İnsanın Boyutları. İstanbul: Payel Yayınevi, s.96.

birlikte ortaya çıkan sömürgeci yapı ve burjuvazi sınıfı, bireyin ayrımlaşmasına sebep olacaktır. Aynı zamanda Rönesans Hristiyanlığının bireyleri kısıtlaması, bireyler üzerinde baskı kurması, birey ve toplumsal huzursuzlukları da beraberinde getirecektir. Çünkü hızla gelişen bilimsel gelişmelere ve keşiflere güvenen birey, doğada asıl/gerçek olanı arayacaktır. Bu da bireylerin ‘us(akıl)’ kullanmasını tetikleyecektir. O halde doğada asıl olanı arayan birey, Rönesans’ın son demlerinde Modern Çağı da yaşamaya başlamıştır. Çünkü bireyin aklını kullanması, gerçeği araması, bilime inanması bireyde ve toplumda kilise yönetimi reddine neden olacak, bilimsel araştırmaları ön plana çıkaracaktır. Bu gelişmeler makineleşmeyi arttıracak, ticaret ve sanayinin gelişmesinde etkili olacaktır. Gelişen sanayi, toplum yaşam seviyesinin yükselmesini de sağlayacaktır. Nüfusun geneline hâkim olan bu gelişim, beraberinde toplumsal sınıf farklılığı, dayanışma, bölünme, bireycilik gibi ayrımlaşmaları da getirecektir. O halde “nüfustaki çarpıcı artış, şehirlerin serpilip çoğalması, endüstriyel üretimle ticarete kaydedilen büyüme ve çağa canlılık getiren yeni toplumsal coşku”³⁰ Günümüz modern birey ve kapitalizm kavramının yapı taşlarını oluşturacaktır. Bu gelişmeler aynı zamanda bireyin yaşamsal göçünü de tetikleyecektir. Hızla gelişen seri üretim, sağlık ve eğitim imkânları bireyin sosyo-kültür yaşantısını yükseltecek böylelikle kent nüfusunun artmasına da neden olacaktır. Üretim ve tüketim araç gereçlerinin artması, farklılaşması, makinelerin gelişmesi ve seri üretimin artması Sanayi Devriminin en büyük etkisi olmuştur. Tüm bu gelişmeler, birey köy yaşantısını, tarımsal faaliyetlerini ve zanaatçılıklarını geride bırakmış, sanayinin bir parçası bir nevi kölesi yapmıştır.

XIX. Yüzyıla gelindiğinde, hızla gelişen endüstriyel yapı bireyleri içerisine almış, politikanın koyduğu kurallar doğrultusunda da bireyler yönetilmiştir. Hatta ekonomi ve birey yaşantıları da bu kurallar doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirmeye bakılırsa, bireyler için büyük kentler ve endüstriyel fabrikalar kurulmuştur. Bu kentlerde bireylerin yaşamını idame edecekleri çok katlı evler inşa edilirken, alışveriş yapacakları alanlar da açılmıştır. “Tüm bu alanlar, bireyler için hazırlansa da uyulması gereken kurallar ile de bireylerin yaşamları biçimlendirilmiştir.”³¹ Kurulan kentlerde bireyler için

³⁰N. Niray. (2002). Tarihsel Süreç İçinde Kentleşme Olgusu ve Muğla Örneği. Muğla: Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Güz 2002, Sayı:9,s.6.

³¹Y. Sencer. (1979). Türkiye’de Kentleşme. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.20.

eğitim, sağlık ve iş imkânları sağlanmıştır. Bu da köylerden kentlere göçü arttırmıştır. Böylelikle kentler cazibe haline gelmiştir. Sanayileşme ile ortaya çıkan kentleşme, sınıf farklılıklarını da beraberinde getirmiştir. Bu farklılıklar bireyde ruhsal bozukluklar, boşluk, korkular ve endişeler yaratmış, politik yönlendirmelerle de birey yaşantıları kurallara göre düzenlenmiştir. Bireydeki bu ruhsal bozukluklar ve korkular sanatçıları da etkilemiştir. Çünkü sanatçılar da bu kapitalist ortamda yaşamakta, yaşantılarını bu kurallar ve yönetime göre düzenlemekteydi. Hatta politik yapının kurallarına göre çalışacağı, uyuyacağı, yemek yiyeceği saatleri düzenlenmekteydi. O halde yaşanan bu ortama sanatlarıyla karşı çıkan, “emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, insan kişiliğini özgürlüğe kavuşturacak her türlü üretim güçlerini geliştirecek, tek değilse bile, başlangıçta güç kaynağını görecek”³² Tek kişi sanatçılardı. Bu yüzden sanatçılar ve politik yapı ayrılamazdı. Sanatçıların yaşadığı bu endüstriyel ortamda yaşam koşulları destek kişiler tarafından sağlanmaktaydı. Ancak bu koşullar destek kişiler tarafından çıkarsız olamazdı. Çıkar beklemezsizin rahat yaşamasına izin verilebilmesi için bireyin yani sanatçının üstün imkânlarla sahip olması gerekmektedir. Bireye özel imkânların sağlanması için üst sınıf olması şarttı. Üst sınıf, bireyi hem içsel huzura kavuşturacak hem de düşüncede toplumsal algı için fırsat sağlayacaktı. Bu yüzden ‘devlet’ yapısına uymayan sanatçılar organize güç olarak sayılacaktı. Otoriteye uymayan sanatçılar, devlete karşı sanatsal başkaldırı yapsa da devlet her zaman siyasi güçleri bünyesinde taşımaktadır. Bu yüzden sanat, sanatçı, devlet bağı birbirinden koparılamaz. O halde devlet yönetimi sanatsal faaliyet desteği için, bireyler de yapıtlarını devlet standartlarına uydurmak için zorlanmamalıdır. Böylelikle birey, sanat ve politika ilişkisi zedelenmemiş olur.

³²E. Fischer. (1980). Sanatın Gerekliliği. Çev: Cevat Çapan, İstanbul: E Yayınları, s.122.

3.2. KENT

Kent, toplumsal, ekonomik ve siyasal alanları bireyler ile birleştiren dinamik yerleşkelerdir. Eski Türkçede ‘kend’ sözcüğünden türeyen kent kavramı günümüzde ‘şehir’ kelimesinin karşılığıdır. Geniş alanlara yayılan kentler bireyleri de içerisinde barındırdığı için dinamik yapıya sahiptir. Weber’e göre kentler, ekonomik ve siyasi bakımdan güçlü olması gerekirken, Aristoteles’e göre, bireylerin iyi bir yaşam sürdürmeleri için barındıkları her yer kent idi.

Kent kavramına farklı dillerde bakıldığında benzer anlamlar karşımıza çıksa da tüm dillerde birbirleri ile bağlantılıdır. Farklı dillerde kent sözcüğüne bakılırsa; Türkçe’de kentin karşılığı ‘site’, Almanca’da kentin karşılığı ‘stad’, İtalyanca’da kentin karşılığı ‘citta’, İngilizce’de kentin karşılığı ‘town’, kentlinin karşılığı ‘urban’ uygarlığın karşılığı ‘civilization’, Arapça’da kentin karşılığı ‘madina’, Fransızca’da kentin karşılığı ‘cité’, kentlinin karşılığı ‘civilisé’, uygarlığın karşılığı ‘civilisation’, Yunanca’da kentin karşılığı ‘polis’, İspanyolca’da kentin karşılığı ‘ciudad’dır. Bu diller arasındaki bağa bakıldığında kent kavramının uygarlıkla birebir bağlantılı olduğunu da görmekteyiz. Bu bağlamda kentli bireyin, uygar bir birey olduğunu söyleyebiliriz.

“Uygarlık denildiğinde, ilerleme, ilerilik, medenilik, adam olmak, yenilik, gelişmişlik gibi kavramlar akla gelir. Aynı anlamda kullandığımız medeniyet kelimesi ise Arapçadaki “medine” (şehir) kelimesine dayanmaktadır. Batı dillerindeki ‘civilization’ kelimesi şehirde yaşayan yerleşikler için kullanılmaktadır. Gerçekten de uygarlık, bir bakıma kentleşme ile yakından ilgilidir.³³

Kent kavramının tarihine bakılırsa, Sümerlerin yerleşik hayata geçmesine kadar dayanır. Yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirebilmeleri için nehir kıyılarına yerleşen Sümerler ilk olarak ekonomik düzeni kurarlar. Daha sonra nehir çevrelerinde genişleyerek ilk köyleri sonrasında da kentleri ortaya çıkartırlar. Sümerlerin yerleşik hayata geçişi kent ve kentleşme süreçlerinin başladığının ilk göstergesi olmasıyla beraber günümüz kentlerinin de temelini oluşturmaktadır. Bu noktada günümüz kentlerine bakıldığında, bireylerin birbirleri ile iletişimlerini gerçekleştirdiği ve bu iletişimlerin bulundukları ortamlara yansıtıldığı tüm yerleşkeler kenttir. Geçmişten günümüze sürekli farklılaşan kent kavramı, bilimsel veriler ve disiplinler arasındaki bağ ile oldukça

³³S. Mülâyim. (1994). Sanata Giriş. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, s.91.

araştırılır haldedir. Çünkü kentlerin dinamik yapısı bilginin sürekli yenilenmesini ve düşünürler tarafından kentlere farklı noktalardan bakılmasını gerektirmektedir. Örneğin Sosyolog Henri Pirenne kentlere, rahipler ve soylu sınıfları üzerinden yaklaşmıştır. Ona göre rahipler ve soylu sınıflar ayrıcalıklıyken, bireyler, kırsal bölgede yaşayan ve hayat idamesi ile uğraşanlardır. Kent kavramının ortaya çıkması aynı zamanda mimariden, sosyolojiye, ekonomiden sanata tüm disiplinleri etkisi altına almayı başarmıştır. Ancak asıl kent kavramını kentlerin içinde yaşayan bireyler oluşturmaktadır. Bu yüzden kent tanımlaması yapılabilmesi için kavrama farklı alanlardan yaklaşılması gerekir. Örneğin düşünürlerin kent tanımlamaları, dönemsel roman imgelemleri, sınıfsal düzenlemeler, demokrasi ve sanat arasındaki bağ, bireyin kente bakışları bunlardan bir kaçıdır. Öyleyse kentler, sosyolojiden demokrasiye, sanattan mimariye birçok alanın ortak noktasıdır. Ancak bilimsel veri olarak kavrama yaklaşılsa sosyolojinin ana konusudur.

Kent ve kentleşme kavramlarının modern çağ üzerinde algılanması, tüm dünya için ortak algı sayılması ve kent kavramının günümüze kadar ki değişiminin birey ve toplum üzerinde yayılımını konu alan sosyologlar, kentleri sosyolojinin ana konusu olarak kabul etmişlerdir. Çünkü sosyolojinin bilimsel olarak ortaya çıktığı dönem, kent ve toplumsal bozulmaların en çok arttığı zamanları kapsamaktadır. Bu bozulmalardan hareket eden sosyologlar kent ve toplumsal yapıyı eleştirerek değiştirmeye çalışmışlardır. Emile Durkheim bu değişime, birey ve bireyden doğan toplum üzerinden yaklaşırken, Karl Marx birey ve topluma, ekonomik ve politik yönetimi üzerinden yaklaşmıştır.

“Aslında bizim temel amacımız, bilimsel rasyonalizmin alanında insan davranışlarını da kapsayacak sınırlara kadar genişletmektir. Bunu, insan davranışının, geçmişin ışığında neden-sonuç ilişkileriyle açıklayabileceğini ve bu neden-sonuç ilişkilerinin de gelecek için bir eylem ve kılavuzu oluşturabileceğini göstererek yapmak istiyoruz. Bizde pozitivizm olarak adlandırılan şey aslında bu rasyonalizmin bir ürünüden başka bir şey değildir.”³⁴

Auguste Comte ise, bireyin ve toplumun tarihsel gelişiminin sistemli bir şekilde yürütüldüğünü savunmaktadır. Comte’ye göre, birey, toplum ve bireysel gelişim üç halde oluşmuştur. İlki Orta Çağ teolojisi, ikincisi, Fransız Devrimi’nin getirisi, üçüncüsü ise, Yeni Çağ’ın bireyi şekillendirmesi. O halde tüm bu düşünürlerin kuramsal çıkışı, birey

³⁴E. Durkheim. (2004). Sosyolojik Yöntemin Kuralları. Çev: Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınları, s.17.

ve bireyden doğan toplum ve toplum üzerinden de kentin şekillenmesidir. Ancak kent kavramının kavramsal alan haricinde net bir kaniya varılması için sanat ile toplum arasındaki bağın da ele alınması gerekir. Çünkü sanatçı toplumun bir parçasıdır ve özgür bir birey olarak toplumu yansıtır. Bu yüzden sanatçı ve içinde yaşadığı kent gerçeği birbirinden koparılamaz. Hatta bu iki düzen birbirinden bağımsızlaştırılmaz. Bu bağlamda sanat ve kent başlıklarına bakıldığında iki önemli nokta vardır.

“Birincisi sanatın, bir malzeme olarak kenti manipüle etmesi (yani sanatın kente bakışı) ki, post sanatın en çok rağbet ettiği bir alan olurken, ikincisi kentin reorganizasyonunda sanatın manipüle edilmesi (kenti yeniden inşa eden bakışın sanata bakışı) ayrı bir tartışmalı alan olarak karşımızda duruyor.”³⁵

Yani bu iki alan birbirinden tamamen bağımsız değildir. Bu bağlamda sanatçı ve kent ilişkisi öznel tavra sahipken, sanatta kentin inşası toplum mühendisliği sanatı ile sanatçı ilgisine girmiştir. Örneğin; modern sanat dışındaki her konu sanatçı için seçilir olmuştur. Psikoloji, antropoloji, politika, felsefe ve sosyal başkaldırı bunlardan bir kaçıdır. Bu konular bireylerin ilgi alanının ziyade eserlerinin ana teması olmuştur.

Sanatçıların bu yaklaşımları, sanat ile yaşamın ayrılamaz parça olduğunu ve kent kavramının sanatçı için bir malzeme olduğu fikrini bizlere göstermiştir. Çünkü bireylerin birçoğu kentlerde yaşamaktadır. Bu da kent dinamiğini ve sanatsal üretimleri etkilemektedir. Sanatçıların yani bireylerin bakış açısını bile kent yaşantısı yönlendirmektedir. Hatta güzel denilen olgudan çok kentin genel sorunları artık sanatçının teması olmuştur. Örneğin; kâğıt toplayanlar, sokak köşelerinde yatanlar, soğuk havada parklarda satış yapan satıcılar, mendil satan çocuklar... Kenti konu edinen sanatçılar kimi zaman kentin imkânları, kimi zaman ise imkânsızlıkları ile hareket eder, yaşam ne tarafa hareket ediyorsa sanatçı da o tarafa hareket ederek gerçekleri anlatırdı. Yani sanatçı yaşamı gözlemlemek ve onunla birlikte yaşayarak hareket etmek zorundaydı. Sanatçı bu gözlemlmelerini kendi tarzı ile eserlerine yansıtmakta, yaşanan yaşantıları da medya aracılığı ile gündeme getirmektedir. Bu yüzden sanatçı kimi zaman toplumbilimci, kimi zaman ise röntgencidir.

³⁵T. Türkoğlu. (2014). Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, s.219.

3.2.1. Kentlerin Ortaya Çıkışı

Kentlerin ortaya çıkış tarihine bakıldığında Paleolitik Dönem bizi karşılamaktadır. Bu dönemde bireyler, gruplar halinde göçebe olarak yaşamakta, doğadaki hazır gıdalarla beslenmektedirler. Mezolitik Dönemde de göçebe yaşam ve hazır gıdalar halen devam etmektedir. Ancak Neolitik Döneme gelindiğinde ilk yerleşik hayat ve ilk yerleşmeler görülmektedir. Bireyler bu dönemde daha çok su kıyılarına yerleşme yaparak burada tarımsal faaliyetlere başlamışlardır. Keten, kenevir gibi bitkiler yetiştirilerek dokumacılık yapılmış, elde edilen ürünleri taşımak için de tekerlek icat edilmiştir. Bu dönemdeki hızlı gelişim kültürel etkileşimi de arttırmıştır. Ayrıca bu gelişmeler, kent-devlet ve imparatorluğu oluştururken, yerleşmelerin yapısı ile de toplumsal statü oluşturmalarına neden olmuştur. Bizler ilk toplumsal statüyü Sümerlerde görmekteyiz. Sümerlerin,

“dört sınıftan oluştuğunu görüyoruz: Soylular, sıradan yurttaşlar, yanaşmalar ya da köleler. Soylular hem özel bireyler olarak hem de köleler ve özgür yanaşmalar ve hizmetkârlar tarafından işlenen aile mülkü olarak büyük yurtluklara sahipti. Tapınak topraklarını denetleyenler de soylulardı; fakat bu topraklar giderek hükümdarın denetimi altına girmiş, hatta onun mülkü haline gelmişti. Kongrenin üst meclisi ya da "kent toplantısı" herhalde soylular sınıfının üyelerinden oluşuyordu. Sıradan yurttaşlar kent devleti içinde kendi toprak parçasına sahipti, ama bir birey olarak değil, bir ailenin üyesi olarak. Kongrenin alt meclisini oluşturanlar herhalde sıradan yurttaşlardı.”³⁶

Sümer kentinin planına bakıldığında dar sokaklar, iki ya da üç katlı evler, avlular, kentlere tepeden bakmayı sağlayan ve tüm kente hâkim olan zigguratı görmekteyiz. Bu yapıların haricinde, kentin etrafı surlarla çevrili olup, geniş alana sahip tapınak bölgesinin ardında küçük ibadethanelerin ve tapınakların irili ufaklı birbiriyle iç içe geçtiğini görmekteyiz. Ayrıca yerleşkenin etrafının surlarla çevrili olması ve bir tapınak etrafında yapıların bulunması siyasi kent devletinin de kanıtıdır. Sümerlerden sonra Mısır’da da aynı yıllarda benzer kentler ortaya çıkmaktadır. Bu kentlerin kurulmasında coğrafi konumda oldukça önemlidir. Mezopotamya’da Fırat-Dicle Nehirleri, Mısır’da Nil Nehri kentlerin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Daha da önemlisi, kentsel bir özellik olarak toplumsal iş bölümü oluşmuş sadece tarım, hayvancılık gibi üretime dayanmayan meslek ve yönetim kadroları da oluşmuştur. Rahipler, askerler, zanaatkârlar bu kadroda

³⁶S. Kramer. (2002). Sümerler Tarihi, Kültürleri ve Karakterleri. Çev: Özcan Buze. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.109.

sayılabilecek kesimlerdenidir. Mezopotamya ve Mısır'da kurulan kentlerin bölümlerine bakıldığında; zanaatkârların üretim yaptıkları alanlar, yapılan ürünlerin satıldığı pazar yerleri ve surlarla çevrili kutsal 'temenos' alanı yer almaktadır. Temenos alanı yönetim ve dini binalar barındırdığı için en önemli kentsel alandır. Bu bölümde tapınak, ambar ve saray en önemli üç yapıdır. Bu kentleri yöneten, yönlendiren tek otorite tanrı krallardır. Tanrı kral bulunduğu kenti ve kentin içerisinde yaşayan bireyleri korumakla görevlidir.

Mezopotamya ve Mısır'da ortaya çıkan bireysel ve toplumsal değişiklikler, kent yapısının hızla değiştiğini gözler önüne sermiştir. Bu dönemde küçük toplulukların yerini kurumlar almıştır. Bu kurumlar sayesinde bireyler arasında iş bölümleri oluşturulmuştur. Meslekler ve yönetim kadroları oluşturularak, tarım ikinci plana bırakılmıştır. Askerler, rahipler ve zanaatkârlar bu yeni yönetim kadrolarındandır. Oluşturulan bu yeni düzen devlet kavramının hâkimiyetinin de göstergesidir. Ancak toplumdan daha güçlü bir yapının oluşumu bireysel çöküşü de beraberinde getirecektir. Bu çöküş, bireyin yeniden doğuşunun resmi olacaktır ve bizler bu aydınlanmayı Rönesans Dönemi'nde görmekteyiz.

'Yeniden Doğuş' olarak bilinen Rönesans Dönemde, birey "ben" doğuşunu sergilemektedir. Birey beni merkeze alınarak klasik düşünce tamamen değiştirilmiştir. Değişim sadece birey ve toplumu değil, yönetim şeklini de değiştirmiştir. Bu değişimde mutlakîyetçi devlet ortaya çıkarıldı ve toplumun temsili bireyler ile sağlanmıştır. Toplumsal ve bireysel değişimler beraberinde barınmayı yani kentleri de değiştirmiştir. Bizler bu değişimi Alberti'de görmekteyiz. Dönemin önemli mimarı olan Alberti, kenti geometrik düzenlemeleri ile kent yapısını biçimlendirmiştir. Örneğin, saray ve katedral kent merkezine yerleştirilmiş, bu yapılara ulaşım da birbirini kesen ana yollarla sağlanmıştır. Kent planlarına mükemmeliçi tavır ile yaklaşan mimar, Rönesans Dönem ideal kent şemasını oluşturmuştur. Bu şema oluşumunun en büyük katkısı dönemin bilim ile bağlantısıdır. Çünkü Rönesans, bilim ve sanat çağıdır. Bu dönemde bireylerde yenedünya görüşü oluşmaya başlamakta, kiliseye olan güven azalmaktadır. Ayrıca kilise bilgilerini kenara bırakan birey nesnel araştırmalara yönelerek bilimi yüceltmektedir. Bu noktada kentler, bireyi barındıran ve nesnel araştırmalara olanak sağlayan yapısıyla bireyler için idealleştirilmekte ve tüm disiplinlerce bütün olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden artık kentler bilim ve sanat ışığında inşa edilmektedir. Kent kapıları, surlar,

sokaklar, çeşmeler estetik duyguyla birleştirilmekte, böylelikle birey ve toplum yaşamının kalitesi artmaktadır. Ancak bireysel ve demokratik hareketin artması toplumsal dağılımları da beraberinde getirmektedir. Çünkü toplumda iş gücü, bireyin farklı yaşam alanlarına duyduğu merak, yaşam koşulları kentlerde dağılımları arttırmaktadır. Bu artışı da en çok Sanayi Devrimi'nde görmekteyiz.

“Sanayi ve demokrasi akımlarının yayılmasıyla eski toplum, eski kültür ve eski yönetim biçimleri kökten değişti. Öylesine kökten değişti ki, bazı gözlemciler ister Avrupa'da ister bir başka yerde görünen biçimiyle olsun, çağdaş sanayi toplumunu, o zamana dek bilinen herhangi bir uygarlıktan farklı, yeni bir uygarlık olarak değerlendirme yoluna gittiler. Öte yandan, insanın yaşam yolunda görülen bu büyük farklılık, Avrupa (Batı) uygarlığının yapısında ortaya çıkan bir dizi değişikliğin son halkası olarak da görülebilir. Her iki görüş de akla yakındır ve ikisinden birini seçmek gerekse, yirminci yüzyılın insanları olarak, bu yolda ciddi bir seçim yapabilmek için yeterince uzun bir zaman perspektifine sahip bulunmadığımız söylenebilir.”³⁷

“Tarihin tüm evrelerinde kentler, ticaret, sanayi ve eğitimi örgütleyen medeniyetlerin öncülüğünde kurulmuştur.”³⁸ Bu gelişim içerisinde kentler içinde yaşamış olduğu bireylerin ve toplumların aynası olmuştur. Hatta toplumun karakteristiğidir. Dolayısıyla bu etkenler göz önünde bulundurulmadan kent, birey ve toplum tek başına değerlendirilemez. O halde değerlendirme yapılırken birbiriyle bağlantılı şekilde ele alınmalıdır. Ekonomik, sosyal, politik süreçler kentleri etkilemektedir. Bu süreçler de kentin sürekli yenilenmesine etkindir. Bu yüzden birey ve toplumun ihtiyaçlarına göre sürekli yenilenmektedir. Bu da kentlerin hızla büyüdüğünün ve geliştiğinin göstergesidir. Bu bağlamda kentler bireylere ve topluma, toplum da kentlere göre şekillenmektedir. Ayrıca İngiliz Devrimi ile başlayıp Fransız Devrimi ile zirveye ulaşan ‘Aydınlanma Çağı’, birey aklının ön plana çıkarıldığı düşünsel dönemi oluşturmaktadır. Birey ve toplumsal hayat yeni bir bakış açısıyla düzenlenmektedir. Batının tarihini derinden etkileyecek bu çağ, aynı zamanda kapitalizmin doğuşunu da tetiklemektedir. Etkinliğini ilk olarak İngiltere’de gösterse de daha sonra Fransa’yı etkileyecektir. Ancak düşünsel olarak tüm dünyayı etkisi altına alacak felsefi düşünce Almanya’da şekillenecektir. Bizler bu şekillenmeyi Kant, Rousseau, Locke gibi

³⁷W.H. McNeill. (2001). Dünya Tarihi. Çev: Alaeddin Şenel. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s.646.

³⁸E. Yılmaz. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politik Açından Türkiye’de Kentleşme Dönemleri Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Kış, Cilt:10, Sayı:35, s.253.

⁴<https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6149/> (Erişim Tarihi: 20.03.2020)

düşünürlerde görmekteyiz. Rönesans'ta temeli atılan akıl(us), Aydınlanmada felsefi düşünce ile birleştirilmiş, yeni toplum yapısı inşa edilmiştir. Bu toplum yapısına uygun kentler de bilim ışığında oluşturulmuştur.

Sonuç olarak kentlerin ortaya çıkış tarihinden günümüz kentlerine bakıldığında kentler uygarlık üzerine inşa edilip, toplum üzerinden gelişmiştir. Toplu yaşam biçimiyle ve yerleşik hayatla başlayan kent serüveni, daha sonraları din belirleyiciliği ile devam etmiştir. Ancak bireysel ihtiyaçların artması ve bireyin kendi benine inanması kentte estetik arayışını beraberinde getirmiştir. Rönesans'la da bu estetiksel arayışlar mimarların kent planlamaları ile gün yüzüne çıkarılmıştır. O halde Rönesans'ı takip eden Sanayi Devrimi de bilimin ve seri üretimin ışığında günümüz kentleşmelerinin rehberi olmuştur.



3.2.2. Antik Çağ'da Kentler

Antik Çağ, birey ve kent tarihi aktarımında rehber görevindedir. Orta Çağ'a kadar uzanan bu çağ, siyasal, ekonomik, politik ve toplumsal değişikliği aktarma da ayna görevindedir. İlk olarak Helen İmparatorluğu ile gelişen Antik Kent, VI. Yüzyıl'da yüksek siyasi güçle birleştirilmiştir. Bu gücü Childe, 'Kendini Yaratan İnsan' adlı kitabında ele almıştır. Ünlü tarihçi bu kitapta, Antik Çağ Kenti'nin toplum ve birey üzerinde birleştirici etkiye sahip olduğunu vurgulamıştır. "İnsan, bitki ve hayvan yetiştirerek, kendi besin kaynağına başat duruma geçmiştir. Olumlu bir çevre ve koşul içinde. İnsan artık bir toplum olarak tüketimi için gerektiğinden çok besin üretebiliyor ve artan nüfusu beslemek için üretimini artırabiliyordu."³⁹

Antik Dönem kent planı, ilk kez M.Ö.1.Bin'in ilk yarısında Helen ile geliştirilmiştir. Edebiyat ve sanat alanlarında da oldukça büyük başarılar elde eden devlet, Pers İmparatorluğu tarafından V. Yüzyılın ortalarında Makedonya'nın gücü ile bağımsızlığını yitirmiştir. Makedonyalı Büyük İskender tarafından yıkılan Helen İmparatorluğu dönemin kent mimarisi açısından oldukça önemlidir. M.Ö. 2000'nin ortalarında merkezi Girit olan 'Minos' kültürü zirvedeydi. Ancak daha sonra kent merkezi Girit'ten Mykenai'ya taşındı. Ancak Mykenai'da Dor Akımı'na maruz kalarak Minos-Miken kültürünün dağılmasına neden oldu. Bu yüzden Helen ve Minos-Miken kültürleri arasındaki ilişki hiçbir zaman anlaşılmayan sorun olarak kalmıştır. Ancak bu kültürler arasındaki bağ yıllar geçse de kopmamış sadece mimari olarak yıpranmıştır.

Minos kenti siyasal toplantıların yapıldığı alan yani agora ve saray etrafında oluşturulan merkez çevresinde toplanmıştır. Miken kentine ise kale eklenmiştir. Minos ve Helen kentleri içe doğru kapalı plana sahip olmakla beraber çevresi surlarla kaplıdır. Surlarla kaplı olması Orta Çağ mimarlığından alıntıdır. Fakat bu alıntıların kalıntılarına günümüzde rastlamak oldukça güçtür. M.Ö. 2000'nin sonu 1. Bin'in başlarında siyasal örgütlenmenin gelişmemiş olması uygarlığın düşük düzeyde olmasına neden oldu ve bu uygarlıkları yöneten, denetleyen kralları da karşımıza çıkarmıştır. Hellas'da bireylerin yerleşik hayata geçilmesiyle Helen kenti gelişmiş ve güçlenmiştir. Şehir devleti olan 'Polis' bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu sayede bireylere daha zengin yaşam koşulları

³⁹V. G. Childe. (2006). Kendini Yaratan İnsan. Çev: Filiz Ofluoğlu. İstanbul: Varlık Yayınları, s.30.

oluşturulmuştur. Dağ ve denizlerin arasına kurulan polisler, bireyler için daha verimli yaşam koşullarına sahipti. Kentlerin nereye kurulacağı kanısına varmak için ilk olarak etkenler bireyler tarafından belirlenirdi. Örneğin, stratejik yapı, ekonomik olması ve doğal yerler kentlerin belirleyicilerindendir. Hatta bu etkenler Helenler’ in koloniler halinde Karadeniz kıyılarına, Küçük Asya dolaylarına hatta Sicilya ve İtalya’ya kadar yayılmasına neden olmuştur. Yerleştikleri yerlerde “geniş ticaret ve kültür ilişkileri, bu yapılarda, çeşitli ülkelerin yerli buluşlarını da birbirine aktarmış.”⁴⁰

Krallık döneminde polislerde yaşayan bireyler, daha sonraları ‘akropol’ denilen şehre tepeden bakmayı sağlayan kale ve verimli topraklara sahip arazilerde yaşamaya başlamışlardır. Kent artık akropol çevresinde dairesel olarak yayılmaktadır. Şehrin aşağısında kalan kısım ise agoradır. Burada bireyler bir araya gelir, siyasi ve toplumsal işler için burada konuşulurdu. Siyasal ve toplumsal olarak yaşayan bireylerin ve kitlelerin bir araya gelmesi kent mimarlık gelişimini farklı biçimde yönlendirmiştir. Yönetim işlerliği bunlardan biridir. Seçme, yasama ve yargılama organları, krallar tarafından magistratlar arasından seçilerek kente yeni bir uygulama getirilmiştir. Böylelikle mimari hızla gelişmeye başlamış, kentin tapınakları yüksek bir tepeye inşa edilerek sayıları çoğaltılmıştır. Tapınaklar toplum için önemli olduğundan daha görkemli ve büyük inşa edilmiştir. Tapınaklar gitgide dayanıklı, güzel ve sağlam yapı olarak görkemli bir şekilde yayılmıştır. Birey nüfusunun hızla artması düzensiz yapılara da neden olmuştur. Bu yüzden plan belirgin bir yapıya ulaşana kadar agora ve çevresine dar sokaklar ile ulaşım sağlanmıştır.

Agoralar, kent için oldukça önemli bir yerdir. “Agora yalnızca kamusal bir yer değil aynı zamanda şehrin merkezi, atan kalbiydi.”⁴¹ Bu yüzden tapınaklar agora çevresinde yükselmiştir. Stadion, tiyatro, gymnasium gibi yerler kentin arazisine göre belirlenmiştir. Kentin tüm çevresi surlar ile çevrelenmiştir. Surlar kentin yapısına uygun olarak yerleştirilmiş, böylelikle kent VI. Yüzyıla kadar tamamlanmıştır. Kent VI. Yüzyıl’da tamamlanmış olsa da mimari açıdan sürekli kendini yenilemekteydi. İlk başlarda kent agora çevresinde düzenli olsa da sonraları düzensizleşti. Bu düzensizliğe

⁴⁰A.Turani. (1992). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.177.

⁴¹R.E.Wycherley. (1986). Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?. Çev: Nur Nirven-Nezih Başgelen. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s.40.

Girit'te ki Minos geleneklerini taşıyan Arkaik Çağ kentini örnek gösterebiliriz. İki zirve arasında yer alan kentin farklı agorası, agora çevresinde küçük küçük evlerin ve dar sokakların olması plan olarak eski Helen kent mimarisini bize hatırlatmaktadır. Helen kentinin farkı ise; kolonilerin nehir kıyılarından anakaraya doğru yayılmış olmasıdır. Kolonilerin kıyı bölgelerini tercih etme sebeplerinden biri de denizden gelecek saldırıları önlemektir. V. Yüzyılın ortalarında Atina'da başlatılan bu plan daha sonraki akımları da etkileyecekti. Böylece şu kanıya varılabilir. Yukarı kentte surlar yer alırken, alt kentte liman yer almaktadır. Helen kent yapısına baktığımızda kentin,

“karakterini veren ne konumunun özelliği ne biçimi ne de düzenidir; ama Helenlere özgü belirli temel öğelere sahip olmasıdır. Bütün öğelerin en önemlisi agoraydı. Akropol artık gereksiz kalım olmuştu; gerçi, Helen yaşamına alışılmadık zenginliğini veren şeylerden birinin Arkaik Çağ'dan gelen kalımların elde tutulması ve biçim değiştirmesi olduğunu unutmamalıyız. Yaşam merkezi olan agoranın çevresindeki yoğunlaşma ve uyum hiçbir zaman değişmedi. Bunun ötesinde, Helen kültürünü böylesine büyüleyici kılan sonsuz yerel ve kendine özgü”⁴² Oluşuydu.

Helen Kenti'nin yaşam biçimine bakıldığında tarıma ve avcılığa dayalı olsa da diğer ülkelerden yiyecek temin edilirdi. Çünkü Hellas'ın verimli topraklara sahip olması hızla gelişen kent için zaman zaman yetmiyor maden işçiliği ve çömlekçilikte ticari faaliyetleri arttırıyordu. Böylelikle kent endüstriyel olarak da gelişecekti. Bu gelişim de nüfus artışlarına neden olacaktır. Nüfus yoğunluklarına bakıldığında polisin siyasal güce sahip olması bireyler arasında iş bölümüne ve bireylerin kişiliklerini bilmesine neden olacak, böylelikle kentlerde yaşayan bireyler adalet ortamında yaşamlarını idame edeceklerdir.

⁴²Wycherley, 1986, **a.g.k.**, 9.

3.2.3.Orta Çağ'dan Modern Çağ'a Kentler ve Bireyin Sanatsal Arayışları

3.2.3.1. *Rönesans'tan sanayi devrimine kent ve birey*

Kelime anlamı 'Yeniden Doğma' olan Rönesans Hareketi ilk olarak XV. Yüzyılda İtalya'da karşımıza çıkmaktadır. Euripides Rönesans'ı "Yeniden Doğuş Çağı (Rönesans), adını, Euripides'le Praxiteles'in ilk ve en belirleyici anlarını yaşadıklarına benzer bir tarih dönemini dile getirişinden almıştır."⁴³

"Yunan-Roma Sanatının Rönesans için bir ideal olması, İtalyanların bunu eski bir millî gelenek saymalarından, Rönesans'a bu açıdan bakmalarından ileri geliyordu. Roma eserleri içinde yaşayan, Roma kültür ve tarihini kendi kültür ve tarihleri olarak hisseden İtalyanlar, onu canlandırmaya, taklit etmeye çalışmakla doğal olarak millî bir gelişime doğru gidiyorlardı."⁴⁴

Bu düşünce İtalya aracılığı ile diğer ülkelere yayılmıştır. Eski çağa ait olan kültürün hızla yayılması bu akımın etkisini arttıracaktır. Bu yüzden Roma geleneği hiçbir zaman İtalya'da kaybolmamıştır. Hatta Hıristiyanlık için önemli merkez olmuş, imparatorlar Roma'ya gelerek burada taç giymişlerdir. Bu yüzden bu dönem sanayi ve ticaret alanında İtalya'nın gelişmesini ve bireylerin burjuvazi sınıfı ile karşı karşıya gelmesine neden olmuştur. Hatta bu kentlerde soylu sınıflar egemenliğini yitirmiş, birey özgürleştirilmiştir. Bizler de bu Rönesans düşünce gelişimini toplumsal değişim ile görmekteyiz. Rönesans'ın ilk özellikleri XIV. Yüzyılda görülmektedir. Bu çağa kadar Orta Çağ devletleri, ayrı ayrı örgütlere bölünmüştü. Bu bölünme kilisenin ekonomik gücünü elinden almakla kalmamış siyasi gücünü de elinden almıştır. Bu da bireyin kiliseye olan güvenini azalmıştır. Birey de bu değişimleri felsefe, sanat, mimari gibi alanlarda araştırmaya başlamıştır.

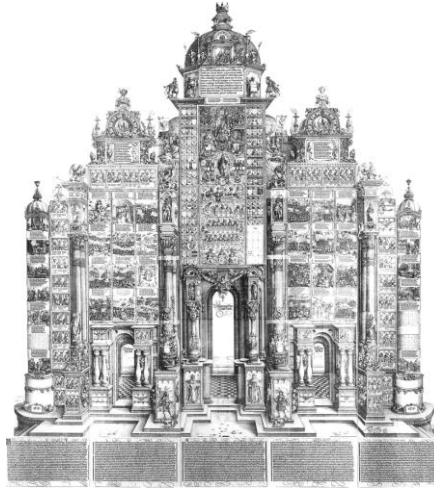
Rönesans mimarisine bakıldığında Antik Dönemdeki dağınık yapı yerini düzene bırakmıştır. Kent merkezinde ki kamusal yapılar artık estetik tavırla birleştirilmiştir. Bu yüzden yapılar devasa büyüklükte ve gösterişli olarak inşa edilmektedir. Kentlerdeki cadde ve sokaklar ise daha geniş ve birbirini dik keserek oluşturulmakta, caddelerde ki yapısal eğriliğin yerini ise düz caddeler almaktadır. Kentlerde ki bu yapısal değişimler

⁴³E. Faure. (1979). Rönesans Sanatı. Çev: Bertan Onaran. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.15.

⁴⁴H. İnalçık. (2011). Rönesans Avrupası. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.58.

Rönesans mimarisini Antik Dönemden ayırmaktadır. Bu dönemin en önemli mimarı Leone Battista Alberti kente yeni dokunuşlar yapmakta, ana ve ara caddeleri birbirine bağlayarak militer planı oluşturmaktadır. Yani Orta Çağ'da görülen karmaşık ve uzvi yapı mimar tarafından bilinçli olarak düzenlenmiş geometri plana dâhil edilmiştir. Bu yüzden kent yapılarında ve peyzaj düzenlemelerinde perspektif kullanılmıştır. Hatta ağaçlar bile kentin dokusuna uygun tasarlanmıştır. Bu estetiksel yaklaşım kentin fiziki yapısını etkilemiş, Orta Çağ'daki durağan yaklaşımı ortadan kaldırmıştır.

Kentlerde ki bir diğer önemli düzenleme ise politiktir. Çünkü monarşi ile yürütülen kent askerler tarafından korunmaktaydı. Bundan dolayı kentin yapısı planlanırken askeri yapı göz önünde bulundurulurdu. Bu yüzden ara sokaklar ana caddeye bağlanırdı. Aynı zamanda bu caddeler bireyin özeğe ve saraya ulaşımını da sağlardı. Kentin tam merkezinde ise katedral ve kiliseler yer almaktaydı. Saraylar da hem katedrale hem de özeğe yakın yerleştirilmiştir. Bu kentsel değişimi yakından izleyen sanatçı Albrecht Dürer “ideal bir kent tasarımında kent merkezinde sadece saraya yer vererek dünyeviliğe atıfta”⁴⁵ Bulunmuştur. Ayrıca sanatçının 1515 ve 1517 yılları arasında yapmış olduğu ‘Zafer Kemer’ adlı ağaçbaskısı mimari değişikliği de gözler önüne sunmaktadır (Bkz.Görsel 3.2.).



Görsel 3.2. Dürer, “Zafer Kemer”, 341 x 292 cm, 1515-17, Ağaçbaskı, British Müzesi, Almanya

⁴⁵B. Bumin. (1990). İşletmelerde Organizasyon Geliştirme ve Çatışmanın Yönetimi. Ankara: Bizim Büro Basım Evi, s.59.

Rönesans Dönem özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlayan bir diğer önemli etken bireydir. Çünkü birey bu dönemde deney ve akıl yoluyla doğruyu arayacaktır. Bireyin aklının ön plana geçtiği bu dönemde bireyler nesneleri deney yoluyla çözümlemiştir. XIV. Yüzyılda ki bu çözümleme daha sonraları XVII. Yüzyıl düşünürlerini etkileyecek, birey akli sayesinde nesnelerin oluştuğu fikrini savunmalarına neden olacaktır. Bu savunmadan yola çıkıldığında, Descartes ve Kant'ın birey ve nesne üzerindeki düşünceleri birey aklını ve nesneleri konumlandırmamızda rehber olacaktır. Bu konumlandırmadan yola çıkılırsa, Descartes, birey ile nesnelerin ayrı konumlandırılması fikrindedir. Çünkü ona göre özne, dünyadan bağımsızdır. Aynı Newton gibi bireylerin diğer nesnelerden ayrı tutulması görüşündedir. Rene Descartes'in kuramlarına bakıldığında bireyin duyuyu üstü alana bağılı olduğu kuramı karşımıza çıkarken, Immanuel Kant'ta metafizikten bağımsız olduğu kuramı karşımıza çıkar. Bu kuramlara göre hem Descartes hem de Kant bireyi üst kurama koymakta, birey akli sayesinde nesnelerin oluştuğu fikrini savunmaktadırlar. Bu kuram fenomenal dünya ile reel dünyanın ayrılması gerektiği fikrini ortaya çıkarmıştır. “Bir yanda mekân ve zaman içinde duylara verilmiş olan görünüşler dünyası (fenomenal dünyası), bir yanda da akılla erişilebilen ide'ler dünyası (noumen'ler dünyası); görünüşler dünyası salt görü formları ile noumen'ler dünyası salt a priori kavramlarla bilinebilir.”⁴⁶ Bu savunma, fenomenal dünya ile reel dünyanın ayrılması gerektiği fikrini de ortaya çıkarmıştır. Descartes'in bu kuramıyla akıl ile objelerin oluşumu arasında bağı olduğu fakat aynı dünyalara ait olmadığı fikri doğmaktadır. Kant'a göre ise;

“Duyu verilerinin bize objeleri verebilmesi, yani duyu verilerinin bir şeyin nitelikleri olarak, bu şey ile belli bağlantılar içinde kavranması, anlama yetisinin işidir. Anlama yetisi, duysal algıların objesini kavramamızı sağlayan bir yetidir. "Kavramsız algı kördür" demek, düşünme olmasaydı, sadece duyu verileri bize objeyi veremezdi, demektir. Bize verilen duyu verilerinde bir düzen kuran bağlantı formları olmasaydı, algılarımız "rüya bile olamazdı". Duyu verileri objektif bir düzenden yoksun olsalardı, bazı rüyalarımızda içine düştüğümüz karışıklıktan daha büyük bir şaşkınlık içinde kalırdık. O halde algının, deneyimin yapısı hakkında sorulacak soru, bizi, en basitinde bile, genel ve zorunlu olan zaman ve mekân

⁴⁶B. F. Akarsu. (1979). Kant'ta Mekân ve Zaman Kavramları. s.111.

⁵<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iufad/issue/1327/15638> / (Erişim Tarihi: 28.04.2020)

formlarının ötesinde bir form yapısına, a priori olan, bir "obje olarak kavrama"ya götürür. Yani algı ve deneyimde anlama yeteneği aktif bir rol oynar, onun usus realisi vardır.”⁴⁷

Düşünürlerin birey aklı ile nesne arasındaki bağlantılarını aramaları birey haricinde toplumun, sanatın ve kent teorisinin de konusu olmuştur. Dönemin kent teorisine bakıldığında ilk olarak simetri dikkat çekmektedir. Bunun sebebi deney ve gözlemdir. Dönem sanatçılarına göre kentler simetrik ve rasyonel olmalıydı. Çünkü tasarlanan kent imgesi topluma uymalıydı. Bu yüzden Rönesans dönem sanatçı ve mimarlarının çıkış noktası ülkü kent=ülkü toplum idi. Kent tasarımı yapılırken de çıkış noktası bu düşünce olmalıydı. Ancak bu düşünce teknoloji ve Sanayi Devrimi ile tamamen değişmiştir. Bu değişimler kentleri dinamik yapıya ulaştırmış, yeni yapılarla da kentsel gelişim sağlamıştır. Bu noktada XIX. Yüzyılın başlarında Georges Eugene Haussmann geliştirdiği kent planlamaları günümüz sanayi kentlerinin de başlangıcı olmuştur. Plan ilk başlarda çok tepki toplasa da günümüz kentlerini anlamlandırmamızda önemli yere sahiptir. Haussmann, bu planında daha önce hiç görülmemiş kavramlarla yapıları birleştirmiştir. Bu birleşimlerin başında ise kentte güzellik, site ve kentte bahçe gibi kavramsal yapılar vardır. Yapıları kavramlar ile entegre eden Haussmann, modern kentleşmenin önünü açarak modern kent planlamanın başında öncü olmuştur.

Modern kent planlamasının ilk örneği XVIII. Yüzyılın sonlarında XIX. Yüzyılın başlarında Paris’te görülmektedir. Öncüsü Haussmann’dır. Haussmann ilk olarak kentin genel sorunları üzerinde odaklanmış ve bu sorunlar doğrultusunda planlarını oluşturmuştur. Sağlık, aydınlatma, yiyecek ve içecek ihtiyaçlarının giderilmesi, temizlik sorunların başlarında gelmekte ve birey yaşantısını direk etkilemektedir. Bu yüzden Haussmann, sorunların giderilmesi için öncelikle kent aydınlatmaları, kent kanalizasyonların bakımı, temiz suyun kentlere getirilmesi gibi sorunlar üzerinde odaklanmış kent planlamasını da bu doğrultuda ilerletmiştir (Bkz. Görsel 3.3.). Haussman’ın,

“İlk görevlerinden biri, nüfusu bir milyonu aşmış bir kente altyapı hizmeti sağlamaktır: Lağım, su yolları, gazla aydınlanma, toplu taşımacılık, okullar, hastaneler, çarşılar ve parklar. Bu hizmetlerden kimin sorumlu olacağı henüz karar verilmemişti. Çıkarları olan özel sektör de bu kontrolü ele almak için yarışyordu. Banker Laffite özel sektöre Seine’in

⁴⁷H. Heimsoeth. (2007). Kant’ın Felsefesi. Çev: Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.85.

yükselen sularıyla beslenecek bir su kemeri yapılmasını önerdi. Onun yerine, Haussmann'ın kamu kesiminin denetimi yanlısı görüşü galip geldi. Mühendis Belgrand'ın yaptığı su işleri çalışmaları ile var olan hidrolik ağ iki katına, kente getirilen su miktarını da üç katına çıkarıldı. Bu dönemde kanalizasyon sistemi ile hemen hemen tümüyle baştan yapıldı; sokak aydınlatılmasında kullanılan gaz borularının sayısı üç katına çıkarıldı; toplu taşımacılık hizmetleri birleştirildi. Halka açık dört büyük park tasarımı yapıldı; büyük bir kente gerekli olan kamu yapıları ile birleştirilen, on bir çevre kasaba yükselmeye başladı. Bunlar Avrupa'nın bütün kentlerinde örnek alınacak bayındırlık çalışmalarıydı.⁴⁸



Görsel 3.3. Haussmann, ‘‘Paris’e Genel Bir Bakış’’, 18s.

Haussmann, kalabalık, karanlık kenti geniş meydanlar ve meydanları süsleyen tek tip yapılarla değiştirmiştir. Yapıların her biri beşer kattan oluşmakta ve aynı tipe sahiptir. Kent aydınlatılması ise geniş meydanlarla sağlanmaktadır. Ayrıca tüm yapılar işlemeli ve çiçeklerle süslenmek zorundadır. Bu sayede soğuk kent yaşantısı Haussmann öznelliğinde sıcak yaşantıya dönüştürülmüştür. Ayrıca yapıların alt katları bireylerin alışveriş yapabilecekleri mağazalara ayrılmış, kent estetiğinin bozulmaması için de kentte ki tüm yapılar bu doğrultuda düzenlenmiştir. Örneğin, yapıların ilk katlarında mağazalar, ikinci katlarında gösterişli camlar ve işlemeli balkonlar, üçüncü ve dördüncü katlarda küçük camlar, beşinci katta da kırkbeş derecelik açıya sahip çatı yer almaktadır. Haussmann, kent yapısına ve estetiğine o kadar önem veriyordu ki bu dönem sanatçılarının dahi gözünden kaçmamıştır. Örneğin, C. Pissarro. Pissarro, Haussmann'ın kent planlamasından oldukça etkilenmiş (Bkz. Görsel 3.4.) ve bu kent planını eserlerine aktarmıştır (Bkz. Görsel 3.5.). Bizler bu aktarımı Pissarro'nun ‘The Avenue de l’Opera, Paris’ adlı eserinde açıkça görmekteyiz.

⁴⁸L. Benevolo. (1995). Avrupa Tarihinde Kentler. Çev: Nur Nirven. İstanbul: Afa Yayıncılık, s.201-202.



Görsel 3.4.



Görsel 3.5.

Görsel 3.4. Haussmann, “*Evenue de l’Opera*”, Paris Kent Görünümü

Görsel 3.5. Pissarro. “*The Evenue de l’Opera*”, Yağlı boya, 1898

Haussmann, kurmuş olduğu bu kentlerde birey ile kültür arasındaki etkileşimi arttırmış, kent planlarıyla da dönem mimarlarını oldukça etkilemiştir. Le Corbusier de bunlardan biridir. Corbusier, bu etkilenişi anlatmak için XIX. Yüzyılın ortalarında bir manifesto yayımlamıştır. CIAM Kongresi’nde yayınlanan bu manifesto da aynı zamanda modern kentleşmenin ilkeleri oluşturulmuştur. Bu manifestoya göre kentler, bireylerin barınabilecekleri yapıların her biri sağlıklı koşullara sahip olmalı yapılar doğa ile bağlantılı, dayanıklı ve güneş alacak şekilde inşa edilmelidir. Bireylerin çalışabilecekleri iş yerleri birey ulaşımına göre düzenlenmeli, bireylerin çalışma dışında zaman geçirecekleri alanlar kentlerin her alanında yer almalıdır. Ayrıca bireylerin kent içinde ulaşımı sağlayabileceği noktalar oluşturulmalıdır. Yayımlanan bu manifesto mimarların çıkış noktası olmuş, hatta bu ilkeler doğrultusunda kent planlamaları oluşturulmak zorunda kılınmıştır. Tüm düzenlemeler birey yaşantısına uygun olmalı ve bu yüzden de merkezde ‘birey’ olmalıydı. Bu doğrultuda bakıldığında kentte ki her şey bir saat gibi çalışmalı, her alanlar bireylerin ulaşımına uygun olmalıydı. Bu yüzden mimarlar kent planlarını tasarlarken bireylerin barınabilecekleri yapıların her biri sağlıklı koşullara sahip olmalıdır. Yapılar doğa ile bağlantılı, dayanıklı ve güneş alacak şekilde inşa edilmelidir. Aynı zamanda ‘işlevselliği’ de dikkate almalıydı.

‘Mimaride işlevsellik’ ilk kez modern kent planlamacılığında karşımıza çıkmaktadır. Modern kentleşme öncesinde yapılar süslü, rölyefli, gösterişli idi. Ancak Orta Çağ’daki büyük bahçe içerisinde yer alan iki katlı revaklı taş evler, modern planlama

ile yerini çok katlı kullanışlı yapılara bırakmıştır. Bu bağlamda teknoloji ile bilim, kent yapılarının içerisine girmekte yapıları şekillendirmektedir. Dolayısıyla birey, modern kentleşme inşasını ‘ideal kent’, ‘işlevsel yapı’ ve ‘planlama’ gibi kavramlar üzerinden XIX. Yüzyılda inşa etmiştir. Bu noktada modern mimarlık çatısı altında toplanan yeni üslup, Gropius’un rehberliğinde Bauhaus Okulu ile zirveye çıkarılmaktadır.

Bauhaus Okulu, Gropius tarafından kurulan mimarlık okuludur. Rohe, Corbusier gibi önemli isimleri de içerisinde barındıran mimarlık ve sanat okulu, endüstriyi sanatla birleştirmesi açısından da önemlidir. Endüstrinin olanaklarını sanat anlayışı ve mimariyle birleştiren okul, XX. Yüzyıl mimarisinin de temellerini atmıştır. Burada birey merkeze alınarak ‘ideal kent’ yapısı oluşturulmuştur. Ayrıca Bauhaus, burjuvazi yönetimine de karşıdır. Bu yüzden ideal kent yapısı, burjuvazi ihtiyaçlarına göre değil birey ihtiyaçlarına göre tasarlanmıştır. Tasarı da bireylerin tüm ihtiyaçlarını göz önüne alan Bauhaus mimarları, park, kafe, oyun alanları, sinemalar, konutlar, işyerleri ve alışveriş mağazaları gibi ihtiyaç alanlarını modern kent planlarında belirleyip, bu planlama doğrultusunda hareket ederek üç boyuta dönüştürmüşlerdir. Bu noktada birey düşüncelerini ön planda tutan modern kentleşme, endüstri ve sanayinin olanakları ile yeni yaşam alanlarını oluşturmuştur. Ancak oluşan bu yeni yaşam alanlarında gösterişli, süslü yapılardan ziyade işlevsellik ön plandadır. Bu yüzden bu dönemde mimarlar, eski mimari yapıları taklit etmek yerine teknoloji ve sanayi ışığında modern yapılar oluşturmayı tercih etmişlerdir.

XIX. Yüzyıl kent tasarısının başında fiziki değişimler gelse de sosyolojik olarak da değişimler söz konusudur. Çünkü bireyler sanayileşme ve modern kentleşmeden önce, kasabalarda birlik ve beraberlik halinde yaşar, tarım ve hayvancılık ile geçimlerini sağlardı. Ancak Sanayi Devrimi ile bireyin yaşam tarzı tamamen değiştirilmiştir. Bu yüzden bu değişimlere öncelikle ekonomik ilişkiler doğrultusunda daha sonra da psikolojik olarak bakmamız gerekir. Ekonomik ilişkiler modern kentleşmelerin birebir yansımalarıdır. Bu yüzden modern dönem kentleşme sorunlarının başında ‘‘hegemonyalar’’⁴⁹ Gelmektedir. Çünkü kentlerin oluşumu hegemonyalara bağlıdır. Hegemonyalar kimi zaman dini olarak, kimi zaman ekonomik olarak, kimi zaman ise

⁴⁹A. Püsküllüoğlu. (2007). Türkçe Sözlük. İstanbul: Can Yayıncılık, s.1573. / T.S Türkçe Sözlük, 2007

Hegemonya: Bir devletin başka bir devlet üzerindeki siyasi üstünlüğü ve baskısı.

politik olarak kentleşmenin içerisinde etkinliğini göstermiştir. Ağırlıklı olarak mimari ve toplum yöneticiliğinde etkinliğini gösteren hegemonyalar aynı zamanda dönemin belirleyicileri de olmuştur. Bu yüzden modern kentleşmenin hegemonya yapılanması ile koparılması pek mümkün değildir. Aynı zamanda modern kentleşmelerin hegemonyalar ile yapılandırılması kentlerdeki sorunların bittiğinin işareti gibi görölse de birden fazla sorunların gelişinin işaretidir. Çünkü kentlerde yaşamlarını idame ettirmeye çalışan bireyler, içerisinde yaşadığı topluma ve kültüre ayak uydurmak zorundadır. Örneğin, burjuvazinin kurmuş olduğu işletmelerde çalışan tüm bireylerin kurallar doğrultusunda hareket etmesi. Ya da otoritenin koymuş olduğu kurallara bireylerin uymak zorunda bırakılması veya dini ibadetini gerçekleştirmek için kiliseye giden bir bireyin aynı ortamda bulunan diğer bireylere ayak uydurması gibi. Birey yaşamı tamamen değiştiriliyor. Birey için hem yaşam alanları oluşturuluyor hem de yaşam alanlarına kurallar koyuluyor. Akıllıca davranan burjuvazi sistem hem toplumda bireyi özgürleştiriyor hem de kurallarla yaşamda bireyi kısıtlıyor. Bu kısıtlama birey de kimlik zedelenmesine hatta bireyin kendine farklı kimlik aramasına yol açacaktır. “Kendisine ait yasal bir etki alanı talep eden kilise de bunu ağır bir şekilde ödedi: kendi ruhani otoritesi dışında kalan bütün alanlardan atıldı; tarihteki bu gelişme, bütün otorite taleplerine ironik ve paradoksal bir boyut katar: bu da kendi diyalektiğinin paradoksal gerçeğidir.”⁵⁰ Bu yüzden modern dönem kentleşmelerinde bireyin gelenekle bağ kurması mümkünsüzleştiriliyor. Çünkü modern dönem kent yönetiminde birey kurallarla o kadar kısıtlanmıştır ki geleneksel yaşam tarzı ile burjuvazi yaşam arasında bağ kuramaz hale getirilmiştir. Çünkü modern kent yönetimi için önemli olan birey değil paradır. Bireyin getirdiği para burjuvazi için bireyden daha önemliydi. Bu yüzden Sanayi Devrimi ile teknoloji gelişimi burjuvazi için önemli yere sahiptir. Çünkü burjuvazi, kurmuş olduğu fabrikalarda bireyleri en az on saat çalıştırmakta ve karşılığında para vermektedir. Yine bireylerin boş zamanlarını değerlendirebileceği eğlence yerlerini burjuvazi inşa eder, fabrikada vermiş olduğu parayı bu mekânlarda yeniden geri alırdı. Bu hayat koşulları da bireyde kimliksizleşmeye neden olacaktır. Bu yüzden bu dönemde birey öznel bilinci içerisine çekilir, hayat koşullarının nereye doğru gittiğini sorgulayarak ruhsal bozukluklarını sanat, sosyoloji, felsefe aracılığıyla yansıtmaktadır. Emille Durkheim,

⁵⁰M. Bookchin. (2014). Kentsiz Kentleşme Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü. Çev: Burak Özyalçın. İstanbul: Söner Yayıncılık, s.282.

George Simmel gibi düşünürler kentlerdeki bu ruhsal bozulmaları inceleyerek eserlerine yansıtmakta dönemin kent ve birey ilişkisine de ışık tutmaktadır. Bu noktada George Simmel, modern kent yaşamının bireyi nasıl etkilediği yönünde araştırmalar yapmıştır. Simmel kentlerdeki maddi yaşamla değil bireyin ruhsal yaklaşımlarına değer vermektedir. Bu yüzden anlatılarında bireylerin yaşam tarzlarına, çaresizlik ve ölüm gibi konulara dikkat çekmiştir.

Sanayi Devrimi aynı zamanda üreten bireyden ziyade tüketen bireyi de üretmiştir. Tüketmeye mecbur bırakılan birey de ‘doyumsuz’ ve ‘savurganlık’ gibi davranış bozuklukları meydana gelmiştir. Bu davranış bozukluklarının başında kentlerde göz alıcı büyük mağazaların, tiyatroların, sinemaların, restoranların, barların, kafelerin açılmasıdır. Çünkü birey kıyafetten, yiyeceğe, eğlenceden, spora çok fazla tercihle yüze bırakılmıştır. Bu da kentte kültürün gelişmesine ve değişmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda kültür aktarımını yansıtmaya da sanatçı önemli yere sahiptir. Yansıtılan gerçekler, dönem kentlerinin anlamlandırılması ve kapitalist yapının birey üzerindeki etkinliğini gösterme bakımından oldukça önemlidir.

Sonuç olarak, Sanayi Devrimi’nden günümüze kadar ki kentlerin inşası ve tasarlanması mimarlar sayesinde olsa da tasarlanan kent yapısıyla yaşanan kent yapısı birbirinden farklıdır. Çünkü mimarlar tarafından tasarlanan kent, burjuvazinin yönetimindedir. Bireyler için inşa edilen kentler, devrim öncesi yaşam olanaklarıyla farklıdır. Bu yüzden bireylerin bu kentlere ayak uydurmaları zaman alacaktır. İnşa edilen yeni yaşam alanları kültür etkileşimini de arttıracaktır. Çünkü tasarlanan modern kentler, birey ihtiyaçlarına hitabendir. Bu ihtiyaçlar mimarlar tarafından tespit edilir, burjuva desteği ile yapılar yapılırdı. Kullanışlı ve çok katlı inşa edilen evler, galeri, gösterişli cadde ve alışveriş merkezleri ile bütünleştirilirdi. Yapılan kentsel yenilikler, farklı üsluplarla birleştirilirdi. Birey için kurulan kentsel yaşam, kapitalist ve kalkınmacı burjuvazi sınıfın totaliteridir. Oysa bu kentlerin içerisinde yaşayacak olanlar bireylerdir ve kentlerin asıl sahipleridir.

3.2.3.2. Modern Çağ'da kent ve birey

Latince 'modo' ve 'modernus' sözcüklerinden türeyen 'modern' sözcüğü Türkçede 'tam şimdi' anlamına gelmektedir. Günümüzde neredeyse her alanda karşılaştığımız 'modern' sözcüğün tarihsel olarak başlangıcı XVIII. Yüzyıl'ın ikinci yarısıdır. Ancak modern yapının oluşumu ilk "5. yüzyılda dinsel bir kimlikle ana rahmine düşmüş; 17. yüzyılda felsefi ve laik bir kimliğe bürünerek doğmuş ve 18. yüzyılın ikinci yarısında da buluş çağına erişmiştir."⁵¹ Sonrası ise modernizm çağıdır.

Modernlik, ilk olarak V. Yüzyılda olsa da kimliğini XVII. Yüzyılda kazanmıştır. Bu dönemde modernliğe kimlik kazandıran Descartes, skolâstik düşünceye sırtını dönerek bilime yönelmiştir. Ve Descartes'e göre bilgiye 'ben' ile ulaşılabilirdi. O halde 'düşünüyorum öyleyse varım' sözü bunun kanıtıdır. Düşünce ile dini birbirinden ayıran Descartes, ileriki dönemlerde dinin sorgulanmasına olanak sağlamıştır. XVIII. Yüzyılın ortasına gelindiğinde ise 'ben' kavramı bir taraftan yüceltilirken bir taraftan eleştirilmiştir. Bizler bu eleştiriyi Kant'ta görmekteyiz. 'Ben'in eleştirilmesinden yola çıkan düşünür, Descartes'in laik düşünce fikri referansı ile her alanın ayrılması gerektiğini savunmuştur. Aynı zamanda bu dönem felsefe haricinde hem toplumsal hem de siyasi devrimin gerçekleştiği dönemdir de. 1789 Fransız İhtilali bu devrimin sonucudur. Bu ihtilal de burjuvazi yönetime el koymuş, eşitlik, özgürlük gibi fikirler 'ben' önderliğinde bu dönemde kurulmuştur.

"1789 Fransız Devrimi ile insan haklarının gündeme gelişi, başta Fransız toplum olmakla birlikte diğer toplumlara da yeni bir bakış açısı kazandırmış; "eşitlik" kavramı, eğitimin gelişip yaygınlaşmasına, okur-yazar nüfusun artmasına neden olmuştur. Aydın kesimin artması ile de kitap ve diğer yazılı yayımlar arttırılmış ve dolayısıyla kitle iletişim çağı başlamıştır."⁵²

Burjuvazinin yönetime el koyması toplumu da etkilemiştir. Fransa'da işçi sınıfını arkasına alan burjuva sınıfı, kiliseye karşı çıkmış bunun sonucunda değişim kanlı bitmiştir. Modernlik beni ve kavramsal anlamı yansıtan Fransız Devrimi, XVIII. Yüzyılda Sanayi Devrimi'yle maddi biçime dönüşmüştür. Napolyon orduları Fransız Devrimini tüm Avrupa ülkelerine yayarken, İngiltere de maddi biçimi tüm dünyaya

⁵¹M.Yılmaz. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi, s.16.

⁵²D.E. Zencirci. (2013). Özgün Baskiresim Sanatı Tarihsel Gelişim. İzmir: Tükelmat, s.23.

yaymıştır. Bu biçimin bireye ve topluma mesajı çok nettir. Bu yüzden bu dönemde hayat idamesi için tek şart sanayileşmeye ayak uydurmaktır. O halde sanayileşme hayatın her alanına yayılmaktaydı demek yanlış olmayacaktır. Özellikle de “1850’den sonra günlük yaşam, evler, ulaşım araçları, aydınlanma teknikleri, yiyecek ve giyecek, modern kent uygarlığının başlangıcından bu yana, ilk kez bu denli kökten bir değişime uğramışlardı. Her şeyden önce, lüks şeylere duyulan gereksinme ve eğlence tutkusu şimdiye dek rastlanmadık biçimde artmıştı.”⁵³ Bu yüzden bu artış ve köklü değişim modern dönem kent mimarisi ve burjuvazinin bireyler üzerindeki etkileri ile özetlenebilir. Burjuvazilerin bireyler için hazırlamış olduğu eğitim, sağlık, iş, yaşam koşulları vb. olanaklar kasabalardan kente göçü hızlandırmıştır. Bireyler için çekici hale getirilen kent unsuru beraberinde sorunları da getirmekteydi. Ancak bireyler için yararları da vardı.

“Önceden herhangi bir işi olmayanlar, üretimdeki muazzam artış sayesinde işe kavuştu. Yavaş yavaş sınıf bilinci gerçek sanayi proletaryasının sahneye çıkmasıyla, ‘ayaktakımı’ ortadan kalktı. İşçiler, sayıca diğer kent nüfusunu geride bırakmaya başlamıştı, ama hala oy hakkından yoksun ve korunmasızdılar. Kentin geniş bölgeleri, sefil çalışma koşulları yüzünden kasvet dolu kenar mahallelerle doldu; alelacele, ucuz, çirkin ve sağlıksız toplu konutlar yapan spekülâtörler bu süreci daha hızlandırdı. Sanayileşme ile birlikte eski zanaatların çoğu ortadan kalkınca, iflas eden zanaatkârlar da proletarya saflarına katıldı. Bu sürecin durup kısmen tersine dönmesi çok uzun bir zaman alacaktı. Yine hizmet dallarının ortaya çıkmasıyla az sayıda işçi bağımsız girişimciliğe yönelerek garaj, dolum tesisi, tamirhane, lokanta, pansiyon ve benzeri işletmeler açmaya başladı. Fabrikalarda çalışacak olan pek çok kişiye ek iş imkânı sağlandı.”⁵⁴

Ancak burjuvazi bireylere yarar sağlamış gibi gözükse de aslında sorun burada başlayacaktır. Çünkü burjuvazinin kurmuş olduğu kentlerde sömürgecilik boy gösterecektir. Örneğin; kurulan fabrikalarda makine bireyler tarafından yönetilecektir. Bu da bireylerin uzun saat çalışmalarını sağlayacaktır. Çünkü birey ne kadar çalışırsa o kadar üretim ve o kadar da para demektir. İş gücü ne kadar uzunsa o kadar para kazanmak söz konusudur. Bireyde ki keyfi çalışma artık makineleşmiştir. Çalışma saati, yemek saati burjuvazinin elindedir. Örneğin; kasabasında tarım ile uğraşan bir birey yorulduğunda veya keyfi mola veriyorsa, fabrikada çalışan bir birey üst yapının koymuş olduğu kurallar

⁵³A. Hauser. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. Çev: Yıldız Gölönü. Ankara: Remzi Kitabevi, s.260-61.

⁵⁴Cogito Dergisi. (1996). Kent ve Kültürü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı:8, s.14.

doğrultusunda mola vermektedir. Bu noktada birey artık şekillenmekte, hatta makineleşmektedir. Burjuvaziye boyun eğmek zorunda olan işçi sınıfı yine burjuvazinin kurmuş olduğu dünyaya ayak uydurmak zorunda ve yine üst yapının inşa ettiği çok katlı evlerde yaşamak zorundadır. Çünkü artık bireyi koruyan aristokrat ve ruhban gibi sınıflar yoktur. Ve bu sınıfların yerini üst yapı yani burjuva almıştır.

‘Makinenin kapitalist biçimde kullanılması, bir yandan, işgücünün alabildiğine uzatılması için yeni ve güçlü dürtüler sağlar ve çalışma yöntemlerini olduğu kadar toplumsal çalışma organizmasının niteliğini de bu eğilime karşı koyan bütün engelleri yıkacak şekilde kökünden değiştirirken, öte yandan da, kapitaliste, kısmen işçi sınıfının daha önce el atmadığı yeni tabakalarına yaklaşma olanağı sağlayarak, kısmen de yerlerini aldığı işçilerin açıkta kalmalarına yol açarak sermayenin diktesine boyun eğmeye zorunlu bir fazla işçi nüfusu meydana getirir.’⁵⁵

XIX. Yüzyılda kentlerin doğması, işçi sınıflarının oluşması, fabrikaların kurulması, çok katlı konutları inşa edilmesi, küçük esnafların yaşadığı kasabaların terkine neden olmuş, böylelikle yaşam kentler üzerinde kurulmuştur. Bu kentlere ilk gelenlerin hayali çok fazla para kazanmak, rahat yaşamak, kent fırsatlarından yararlanmaktı. Ancak böyle olmadı ve birey psikolojik olarak çökmüştür. Bilim dahi bu düzene hizmet etmeye başlamıştır. Çünkü düşünen, araştıran, inceleyen bireyin yerini, burjuvaziye hizmet eden birey almıştır. ‘İşte çağdaş dünyamızı yöneten insan yapısı makine, giderek yaratanını kendi çarkları arasına aldı ve yaratan yaratılanın kölesi oldu. Bu durumda, hizmetçi olan yaratanın sanatı iki alternatife sahipti: Ya endüstriye hizmet ya endüstriye isyan. Bu iki tutum da sanatçının davranışında gözlemlendi.’⁵⁶ Adnan Turani’nin de dediği gibi sanat, kent ve birey psikolojisi için rehber durumdaydı. Çünkü kentlerin kalabalıklaşması bireyleri yani sanatçıları doğadan koparmıştır. Çok katlı, üst üste dizilen apartmanlar birey yaşamını şekillendirmiştir. Çok saatli çalışma koşulları bireyleri asosyalleştirmiştir. Birey için yaşam, çok çalışma ve kendine az vakit ayırmadan ibaretti. Kısacası bireyin yaşamı, hep birilerine ayak uydurulmak zorunda bırakılmıştır. Dikkat edersek, burjuvazi, kent yapısını kendi gereksinimleri doğrultusunda geliştirmektedir. Hatta kendine hizmet eden düzen yaratmıştır. Bu düzen, birey de ne düşünme, ne de yaşama isteği bırakmıştır.

⁵⁵K. Marks. (1975). Kapital. Çev: Alaattin Bilgi. Ankara: Sol Yayınları, s.391.

⁵⁶A. Turani. (2009). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.63.

İşte bu düzen bireyleri rahatsız edecek ve bilinçaltında arayışlara itecektir. Jose Ortega Y Gasset'in de dediği gibi “bence kitlelerin ayaklanışını hazırlayan da, ruhun bu içe kapanışıdır.”⁵⁷ İşte bu içe kapanış bilimsel taharrilere neden olmuştur. Bizlerde bu taharrileri, XIX. Yüzyılın sonlarına doğru Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung gibi öncü düşünülerde görmekteyiz.

XIX. Yüzyılın sonlarına doğru bilinçaltı araştırmalarını ilk olarak Sigmund Freud'ta görmekteyiz. Freud bireyde ki çöküşü psikolojik soruna ve aşağılık duygusuna bağlamaktaydı. Ona göre komplikeler endüstriyel tüketim toplumdur. Bu tüketim toplumuna birey ya pasif kalırdı ya da aktif. Bu yüzden ona göre bireyler ikiye ayrılmaktaydı. Ya kararsız birey ya da kararlı birey. Freud' a göre kararsız birey; başını eğmeye mecbur, kararlı birey ise; başkaldırı yapan protestocu bireydi. Ayrıca bireydeki bu psikoloji kendine dönüşünde resmiydi. Çünkü bireyin içinde yaşadığı dünya ile rüya âlemi birbirinden bağımsız olamazdı. Bireyde ki bu psikolojik çöküş endüstri kentlerinin kurulmasıyla da bire bir orantılıydı. Çünkü birey sürekli ileride atacak adımı düşünür durumdaydı. Ancak bu düşünce Freud için saçmaydı. Çünkü ileri dünya yani gelecek bireyin doğasında yoktur. İşte bu da Freud'un çıkış noktasıydı.

“Öyle ise geleceği bilme endişesi, gelecek korkusu bugünün insanında başlamıştır. İşte çağımızı huzursuz eden, çağımız insanını bunalımlara sürükleyen, psikolojik birikimleri yaratan etkenlerin en önemlilerinden biri bu gelecek korkusudur. Ve yarınının düşünmeden cılgınca yaşama eğilimi ve sorumsuzluğu bu gelecek korkusuna olan tepkiden ileri gelmektedir.”⁵⁸

Bu yüzden Freud birey ihtiraslarını bilinçaltında canlandırmak için en önemli bilim adamıdır. “Bununla birlikte, Freud, insan benliğinin ancak büyük zorlukla kontrol altına alabileceği “id”in alt dünyasını bütün fantastik şekilleriyle ortaya çıkarmıştır. Freud'un kişilik harita'sı Locke'tan daha çok Calvin'inkine benzer. Freud'a göre insan, tabiatı

⁵⁷J. Gasset. (2010). Kitlelerin Ayaklanması. Çev: Neyyire Gül Işık. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s.97.

⁵⁸Turani, 2009, **a.g.k.**, 71.

gereği irrasyonel ve anti sosyaldır, genellikle farkında bile olmadığı bazı ilkel içgüdüleriyle hareket etmektedir.”⁵⁹

Carl Gustav Jung’un buluşu ise; ‘kolektif bilinç dünyasıdır.’ Ona göre bireyin ruhundaki kalıntılar yaşamını da şekillendiriyordu. Yani bireyin içinde yaşamış olduğu ortam bireyin bilincine doğrudan baskı yapıyordu. Ve bu baskı bilinçaltı sembolleriyle bağlantılıydı. Bu semboller yaşantımızla bağdaştırılıyor, sanat, felsefe, rüya gibi biçimleri de oluşturunuyordu. Ancak bu semboller bireyin bilinçaltında yaşanıyor, sanat yoluyla dışa vuruluyordu. İşte bu bilinçaltı arayışları, endüstri çağının etkisi olarak kabul ediliyor, felsefeciler tarafından da bu izler araştırmada yeni devrim sayılıyordu. Bu yüzden XX. Yüzyılın felsefesi dünya savaşlarını, bilinçaltı psikolojileri inceliyordu. Çünkü XX. Yüzyılda ki bireysel saldırganlığın temelinde endüstrinin yaratmış olduğu psikolojik çöküntüler vardı. Ve bu çöküntüler Modern sanatı anlatma da bilimsel veridir. Modern sanatı açıklamak için XIX. Yüzyılın son çeyreği ile XX. Yüzyılın ilk çeyreği arasındaki sanatçılar bu sanatı açıklamada rehberdir. Çünkü sanatçılar, içinde yaşamış olduğu ortamı yeniden kendi iç dünyasında arayacak ve sanatlarıyla geleceğe rehberlik edeceklerdir.

‘Yeniden Doğuş’ olarak da bilinen arayış modern sanata bizleri götürecek parçalardan birisidir. Çünkü Rönesans ile birey, ekonomi, din, felsefe, sanat, kültür gibi yaşamın tüm alanlarında arayışlara yönelmiştir. Bu arayış ile birey, nesnel dünyaya kuşku ile yaklaşmış, bireyin nesnel dünyaya öznel olarak bakma fırsatı sağlamıştır. Öznel kuşkunun ortaya çıkması, XVII. Yüzyıl sanatını ve felsefesini etkisi altına alacak, bireylerin dünyaya öznel bakmasını da tetikleyecektir. Bu bakış açısı ‘‘Batı’yı bir dizi köklü değişikliğe zorladı: sanayileşmeyi ve bunun bir sonucu olarak tarımda dönüşümü, entelektüel bir ‘aydınlanma’yı, ayrıca siyasi ve toplumsal devrimleri başlattı. Bu büyük değişiklikler doğal olarak insanların kendilerini algılayış biçimlerini doğallıkla etkiledi ve geleneksel olarak ‘Tanrı’ adını verdikleri nihai gerçekle ilişkilerini yeniden gözden geçirmelerini gerektirdi.”⁶⁰ Bu bağlamda Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’nin birey üzerinde bıraktığı etkiler Modern sanatını oluşturan ana etkindir. Bu etkenlerin Modern sanat bağlantısını Adorno şu sözleriyle bizlere aktarmıştır. ‘‘Bütün hakiki sanat ve felsefe

⁵⁹A. Alatl. (2014). Batıya Yön Veren Metinler- 4. İstanbul: Alfa Yayınları, s.1564.

⁶⁰K. Armstrong. (1998). Tanrının Tarihi. Çev: Hamide Koyukan v.d. Ankara: Ayraç Yayınevi, s. 369.

eserleri, toplumun yaşadığı hayattan kendilerini ayırt etmekle birlikte, her zaman onunla ilişki içinde olmuşlardır. Bu kadar körcesine ve acımasızca kendi tarihini tekrar eden hayatın günahlarını reddetmeleri, bağımsızlık ve özerkliklerinde ısrar etmeleri, bilinçsiz de olsa, bir özgürlük vaadini imha eder.”⁶¹ O halde burjuvazinin yaratmış olduğu kentler bireyi içine kapatmış, sanat arayıcılığıyla da kendini ifade etmesini sağlamıştır. Bu nokta da modern sanat inşası bireyin/sanatçının içsel rahatlamasının dışavurumudur.



⁶¹T. W. Adorno. (2007). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. Çev: Nihal Ülner v.d. İstanbul: İletişim Yayınları, s.1.

3.2.4. Teknolojik Gelişme ve Sanayileşme Işığında Kent Tasarısının Dönüşümü

Kent, Antik Çağ'dan günümüze kadar sürekli tartışılıp, araştırılan kavram olmuştur. Çünkü kentler dinamik bir yapıya sahiptir ve tarihin her zamanında farklılık göstermektedir. Bu yüzden kent kavramına ekolojik olarak yaklaşmamız gerekmektedir. Bu sayede kentler arası bağlantı kurulabilir, kavram tanımlaması yapılabilir. İlk olarak bireylerin yerleşik hayata geçmesi ile başlayan 'kent' kavramı, teknoloji ve sanayi etkisi ile 'kentleşme' kavramına dönüşmüştür. Ekolojik olarak, Antik Çağ Agorasından Ortaçağ kentlerine daha sonra da modern kent tasarısına dönüşen kent kavramı, içinde yaşadığımız XXI. Yüzyılı dahi etkilemektedir. Çünkü bu kent tasarısı, beraberinde birçok kültüre, bireye ve topluma ev sahipliği yapmıştır. Bu noktada kent kavramı ve tasarısının dönüşümü, bireylerin yerleşik hayata geçişi ile başlar, Agora, Orta Çağ kentleri, teknoloji ve Endüstri kentleri ile devam etmektedir.

Yerleşik hayata geçiş 'kent' kavramının başlangıcı kabul edilmektedir. Çünkü bireyler ilk kez göçebe hayattan yerleşik hayata geçmiştir. Burada tarımsal faaliyetlere başlayan bireyler, yerleşik ve düzenli hayat ile de ilk kentlerin kurulmasını sağlamıştır. Ancak kent kavramının plan tasarısı olarak değişimi teknoloji ve Sanayi Devrimi ile olmuştur. Çünkü teknoloji ve sanayi gelişimi kent yapısını ekonomi olarak etkileyecek, bireyler arasında bozulmalara neden olacaktır. Özellikle Sanayi Devrimi'nde çok sayıda fabrikaların açılması, seri üretim stantlarının oluşumu, sağlık, eğitim, iş imkânı gibi olanakların oluşumu bireyin köylerden kentlere göçünü sağlayacaktır. XVIII. Yüzyılda Avrupa'da hızla gelişen sanayi, alışlagelmiş yaşam tarzını tamamen değiştirmiştir. Çünkü bireylerin hayat koşulları iyileştirilmiş, bu yüzden kentlerde yeni yaşam alanları oluşturulmuştur. Alışveriş merkezleri, özel okullar, özel hastaneler, sinemalar bireyi merkeze alarak çekici hale gelmiştir. Bu yeni yaşam alanları beraberinde sorunları da getirmiştir. Örneğin, kentlerde yapı sorunları, birey için yapıların yetememesi gibi. Bu yüzden bir veya iki katlı yapılar çok katlı bir veya iki odası olan küçük ve kullanışlı evlere bırakmıştır. Bu çok katlı yapıların inşası için teknoloji olanaklarından faydalanılmıştır. Bu yüzden Sanayi Devrimi öncesi yapılarda kullanılan taş bloklar yerini teknolojinin de katkısıyla demir, çelik, beton gibi maddelere bırakmış, ilk kez yapılarda cam, demir, çelik, beton gibi maddeler kullanılmıştır. Bizler de ilk kez bu maddeleri Chicago Okulu (New Bauhaus Okulu) mimarlarının yapılarında görmekteyiz. Mimarlar ilk kez yerden

göğe kadar uzanan gökdelenleri inşa etmişlerdir. Bu yapıları sağlamlaştırmak için de demir ve çeliğin gücünden faydalanılmış, yapı içerisine ışığın girişi de çok sayıda cam kullanılarak sağlanmıştır. Ayrıca katlar arasında ulaşım için merdiven haricinde teknoloji icadı asansör inşa edilmiştir. Bu icat da birey yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Sanayi Devrimi sonrasında ise kentler, birey ve toplumu merkeze alarak tamamen değişmiştir. Bizler bu değişimleri ekonomik davranış, sosyal davranış, politik davranış, psikolojik davranış, inançsal davranış ve estetik davranış olarak altı başlık altında toplayabiliriz. Bireyler için inşa edilen kentsel değişimlerin başında ekonomik değişim gelmektedir. Çünkü ekonomik güçlülük devlet güçlülüğü ile birebir orantılıdır. Ekonominin güçlü olması demek kurulan yeni yaşam alanının kontrol altında tutulması demektir. Ayrıca bireylerin refahı demektir. Çünkü bireyler kendilerini güvende hissettikleri yerlerde barınır ve güvende olduğu yerler için hizmet eder. Bu noktada,

“Ekonomik davranışlar; geçimini tarım dışı alanlarda yani sanayi ve hizmet sektöründen karşılar. İşgücünün nitelikleri yükselir. Serbest piyasa koşulları içinde örgütlü olmayı amaç edinir. Sosyal davranışlar; Aile kurumun önemser. Aile içi ilişkilerde demokratik değer ve tutumları geliştirir. Eğitime daha çok pay ayırır. Toplumda bir statü elde etmenin kişisel başarıyla ilişkili olduğunu bilir ve buna göre kendini geliştirir. Patronaj türü ilişkilerden sakınır. Serbest zamanını kişisel ve toplumsal faydaya dönük olarak kullanır. Siyasal davranışlar; Siyasal toplumsallaşmayı önemser. Oy vermeyi yurttaş olmanın gereği sayar. Siyasi kurumları demokrasinin yerleşmesinde yönetimlerin yetki, olanak ve hizmet düzeylerinin yükselmesini ister ve sorumluluk alır. Ulusal ve insanlığa ilişkin sorunlara karşı duyarlıdır.”⁶²

“Psikolojik davranışlar; Yüreğinden çok aklıyla karar verir. Ölçülebilir başarıları amaçlar, empati yapmasını bilir. Zamanı bilinçli kullanır. Öz güvenini geliştirir. Kendine ait fikirleri önemser. Geçmişini değerlendirir geleceği önemser. Kendini kentli/modern olarak değerlendirir. İnançsal davranışlar; Dinin evrensel mesajlarını anlamaya çalışır. Batıl inançları sorgular. Estetik davranışlar; Oturduğu konutun, yaşadığı kentin çirkinliklerinden rahatsız olur ve güzelleştirmek için çaba harcar.”⁶³

Ayrıca bireylerin barınacağı kentlerin temiz ve bakımlı olması kentleri çekici hale getirir. Ve birey buralara yerleşir. Bu da konut sayısının artışı tetikler. Bu noktada ne kadar konut o kadar birey demektir. Bu yüzden kentsel değişim birey ile doğrudan

⁶² E. Kaya. (2017). Kentleşme ve Kentlileşme. İstanbul: İşaret Yayınları, s.65.

⁶³ Kaya, 2017, **a.g.k.**, 66.

bağlantılıdır. “Kent, nüfusun artması ile paralel olarak değişik alanlarda taleplerin doğmasıyla beraber, bu insanlar da kentte fırıncı, kasap, demirci gibi yeni iş kollarını da oluşturur.”⁶⁴ Yeni iş kolları, mükemmel kılınan yaşam koşulları bireyin kentlere göçünü hızlandırmış, bu sayede kentler hızla göç alarak yatay ve dikey olarak gelişmektedir. Yatay düzlemde dikey olarak inşa edilen apartman ve gökdelenler, aynı zamanda çok sayıda bireylerin de barınmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak, kent kavramı kentlerin inşasından günümüz kentlerine kadar sürekli araştırılan ve tartışılan kavram olmuştur. XXI. Yüzyılı da etkisi altına alan kavram, nüfusun büyük çoğunluğuna sahiptir. Çünkü birey, kendisi için kurulan çekici ve yeni yaşam koşullarına sahip olan kentlerde daha rahat yaşamaktadır. Ayrıca iş imkânı, eğitim imkânı, sağlık imkânı gibi yeni yaşam koşulları bireyi içerisine alarak etkilemeyi başarmıştır. Böylelikle kentlerin fiziki yapısı ve sosyal yapısı yeni yaşam imkânları dâhilinde bireylere sunulmuştur. Ancak bu yeni yaşam imkânları, beraberinde nüfus problemi, konut problemi, bireye yetememe gibi sorunları da getirmiştir. Bu yüzden kent, bu problemler doğrultusunda kendini geliştirmekte, kentsel yönetimini de uzman görüşler sayesinde sağlamaktadır. Ayrıca bu uzman görüşler sayesinde kentin refahı sağlanacak, birey göçü hızlandırılarak kent yapısı şekillendirilecektir. Kentlerdeki bu yeni görüşler kent kimliğini etkileyerek, kimliğin yeniden irdelenmesini tetikleyecek. Bu bağlamda bakarsak, kent birey ihtiyaçları doğrultusunda gelişirken, birey, kent ihtiyaçlarına doğru şekillendirilmektedir.

⁶⁴ Kaya, 2017, **a.g.k.**, 11.

3.3. Modern Çağ Kent ve Mimarisine İlişkin Arayışlar

3.3.1. Modern Mimarlık Tarihi

Modern mimarlık kavramı XIX. Yüzyıl ile XX. Yüzyıl arasında üretilmiştir. “Kimi yönlerden tutum ve biçim ortaklıkları gösteren yapıları, bunların içinde gruplaştığı farklı davranış, akım ve yönelimlerle onları var eden düşünsel arka planı nitelemektedir.”⁶⁵ Bu yüzden Modern mimarlığın ilk örnekleri hem art zaman hem de eşzamanlı analizleri gösteren tavidan oluşmuştur. Oluşan tavırların tek bir ad altında toplanması ortak bir “paradigmanın”⁶⁶ Göstergesidir. Bu paradigmalar Modern Mimarlık kavramının genel oluşumunu sağlarken, aynı zamanda 100 yıllık tarihselliğin de kavram belirleyicisi olmuştur. Bu yüzden oluşan tavırlar modern mimarlığın yapı ve sonuç bağlantısını oluşturmuştur. Bağlantı doğrultusunda hareket edildiğinde üç etken modern mimarlığın belirleyicisidir. İlki, çağa uygunluk (etik yapı), yani dönem yansımaya mimarının yardımcı olması. İkincisi, içinde yaşadığı topluma hizmet etmesi (teknik olarak uygunluk), üçüncüsü de bireylerin beğenisine uygun olma yani mimarının estetik tavra sahip olmasıdır.

Modern Mimarlık XIX. Yüzyıldan günümüze tüm akımların ilgi odağı olmuştur. Bu odak, teknoloji ve bilim ile birleşmiştir. Böylelikle kentsel uygunluğa ve biçimsel doğruluğa dönüşmüştür. Dönüşüm ise ilk olarak endüstri ile başlamıştır. Endüstri Devrimi’nin devamında kitlesel topluma hizmet eden mimari ilk başları demir, daha sonraları çelik, cam, beton gibi malzemelerle yapısal bütünlüğe dönüşmüştür. Bu sayede yapısal teknik, teknoloji ile birleşmiştir. Dönüşümdeki bu modernist yaklaşım o kadar benimsenmiştir ki 1920’lerde zirve olmuştur. Le Corbusier’in sözleri zirvelüğün resmidir. ‘Teknoloji mimarının belirleyicisidir.’ Ona göre teknolojisiz yapı olmaz. Hatta teknolojinin ışığında hareket edildiği sürece yapılar sadece dönemin değil kendinden sonra ki dönemin de yansımasıdır. O halde mimarlık, makine estetiğinin(bilimin) kopyasıdır. Makine estetiği, terimiyle adlandırılan olgunun ardında çağdaş yadsıma yatmaktadır. “Çağdaş insanın yaratıcı gücünün en yetkin biçimde makinenin saf işlevsel

⁶⁵Ezcacıbaşı, 2008, Cilt:2, a.g.k., 1088.

⁶⁶(İng. Paradigm; Fr. Paradigme,)1. Genel olarak, ideal bir durum ya da örnek, bir şeye bakış tarzı; yargılama ölçütü sağlayan her türlü ideal tip ya da model. 2. Daha özel olarak da, bilimle bilim adamının dünyaya bakışını belirleyen, ona fenomenleri açıklama olanağı veren model, kavramsal çerçeve ya da ideal teori. FS *Felsefe Sözlüğü*, 1999

ve saf teknolojik tasarımında somutlaştırdığı inancına dayanan makine estetiği kavramı, en sağlam ve uzun ömürlü modernist görüşlerden biridir. 1910'ların Konstrüktivistler'i (Yapımcılık) kadar bugünün Rogers türünden High-Tech (İleri Teknoloji) Yeni modern mimarları da ona inandırmaktadır.⁶⁷

High-Tech ile oluşturulan mimari unsurların ana belirleyicisi bireydir. Çünkü bireylerin ben yaratıcılığı ile bu yapılar oluşmaktadır. Örneğin, Fransız mimar Perret, demir ve betonu ilk kez evlerde kullanması ya da Garnier'in kent planması. “ Cite Industrielle adındaki, 35.000 kişilik bir kent planlayan Tony Garnier (1869-1948), yeni malzemelerin sosyal yanını da keşfetmiş, oturma, çalışma, trafik, ticaret ve imalat yerlerinin anlamlı bir biçimde düzenlenmesini sağlamıştı. Ayrıca bu kent planlaması ile yeni modern şehirciliğin temellerini atmış, modern kent inşasının programını da yaratmıştır.”⁶⁸ Mimarların bu yaratımları kent işlevselliğinin haricinde yapı da estetik aramalarını tetiklemiştir. Rohe, estetiksel aramaları şu sözleriyle onaylamıştır. ‘Biz yapıda biçim sorununu kabul etmeyi reddediyoruz.’ Böylelikle bireysel salt beni devreye sokan Rohe, modernist düşüncenin de önünü açmıştır. O halde modernist düşünce ve estetik arayışı vurgulayan mimar, Modern mimarlık tarihinin de sorgusunun yapılmasına fırsat vermiştir.

Modern mimarlık yapının varoluşu, biçim sorgulanması hemen hemen her dönemde yapılsa da asıl XIX. Yüzyıl mimar ve mühendislerin eğilimindedir. XIX. Yüzyıl öncesi yapılarda işlevsellik ön planda tutuluyordu. Çünkü bireyler burjuvazinin kurmuş olduğu işlerde uzun saatler çalışıp evlerine dinlenmeye geliyordu. Ancak estetik bakışın yapı içlerine girmesi yeni sanat arayışlarını tetikleyecektir. Bu tetikleme sonucunda da Endüstriyel Tasarım ortaya çıkmıştır. Yapıların iç planında kullanılacak ürünlerin her biri estetiksel uygunluk ile yerleştirilip tasarlanmıştır. Böylelikle estetik düşünce modern mimarlığın ve kent planlamasının odak noktasına yerleştirilmiştir.

⁶⁷Eczacıbaşı, 2008, Cilt:2, **a.g.k.**, 1089.

⁶⁸Turani. (2005). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.642.

“Kent planlaması, Modernist anlayışın en kapsamlı somutlaşmalarından biri olmuştur. Hatta en önemli Modernist görüş ve ilkelerin çoğunlukla kentsel düzenin iyileştirilmesi sorunu çerçevesinde ortaya konduğu bile söylenebilir. Modernist bakış açısı kenti, toplumsal ve insansal etkinlikleri içermek için örgütlenen bir işlevsel ‘sahne’ olarak gördüğünden dolayı, ideal kentsel çevrenin sıfırdan başlayarak var edilebileceğini ileri sürmektedir. Bu sav, gene Modernizm tarafından geliştirilen teknoloji mitosuyla bütünleşerek ütopyacı eğilimlerin yeşermesine uygun ortamı hazırlamıştır.”⁶⁹

Bu sayede bireyler için kurulan kent yaşantısı hem biçim açısından hem de estetik açıdan uygunluğa sahip olmalıydı. İnşa edilen her yapıda bu uygundalıklar göz önüne alınmakta, mimarlar ve mühendisler tarafından da kontrolü sağlanmaktadır. Bu yüzden XX. Yüzyıl çok katlı yapılarda da estetik yaklaşım bireyin ilk sıralarında olacaktır. Bu noktada Modern mimarlığın açıklanmasında Bauhaus Okulu ve Chicago Okulu yol gösteren olmuştur.

⁶⁹Eczacıbaşı, 2008, Cilt:2, **a.g.k.**, 1091.

3.3.2. Bauhaus Okulu

Alman mimar Walter Gropius tarafından kurulan tasarım, mimarlık ve uygulamalı sanatlar okuludur. 1906 yılında Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu kuran Van de Velde yönetimden ayrılırken Gropius'u önermiş, I. Dünya Savaşı bitiminde de Gropius, Velde'nin yerine geçmiştir. Burada meslek hayatına başlayan Gropius, 1919 yılında Weimar'da Bauhaus Okulu'nu kurmuştur (Bkz. Görsel 3.6.). 'Yapı evi' anlamına gelen Bauhaus Okulu adını Orta Çağ loncası Bauhütte'den almaktadır. Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatları birleştiren Gropius, bu okulda uygulama ağırlıklı sanat eğitimi vermiştir. Diğer sanat okullarından ayrılan en büyük özelliği de endüstri olanaklarının sanat ile birleştirmesi ve sanat üretiminde makinelerden faydalanılmasıdır. Bu yüzden Bauhaus diğer okullardan farklı kılınmıştır. Ayrıca sanatla makineyi birleştiren ilk endüstri ve tasarım okulu olmuştur.

Bauhaus Okulu'nun sanat anlayışına baktığımızda, ilk önceleri "Art Nouveau ve Alman Dışavurumculuğunun (Dışavurumculuk) güzellik ve yararlılık ilkeleri doğrultusunda iken sonraları De Stijl ve Yapımcılık'tan da gelen etkilerle akılcı ve işlevci bir nitelik kazanmıştır."⁷⁰ O halde okulun ders programına bakılırsa, bu okulda iki farklı programda dersler yürütülmektedir. İlki, 'Güzel Sanatlar' ağırlıklı, ikincisi 'Uygulamalı Sanatlar' ağırlıklıdır. Güzel Sanatlarda daha çok uygulama ağırlıklı eğitim verilirken, Uygulamalı Sanatlarda yaratıcılığı, düşünceyi ve yaratımı ön planda tutan eğitimler verilmiştir. Bu iki program daha sonraları birleştirilerek grafik tasarım, marangoz, metal işçilik gibi bölümler açılacaktır. Bu okulda üretilen eserler, estetik kaygıdan ziyade işlevselliğe göre tasarlanmaktadır.

XIX. Yüzyıl'ın sonlarında Bauhaus, daha çok topluma doğru yönelmekteydi. Buna paralel olarak, gelişen teknoloji, savaşların bireyde ve toplumda bıraktığı psikolojik yaratımlar, sanat alanında ve düşünsel alanda araştırmalara neden olmuştur. Bu dönemde bireyler farklı alanlarda sanat arayışlarını sürdürmüşlerdir. Mimarlıkta bu arayışların başında gelmektedir. O halde Bauhaus'un kuruluş amacına bakılırsa, sanatçı ile içinde yaşadığı toplumu özdeşleştirmektir. Çünkü bu okuldan çıkacak yapılar, bireyin içerisinde yaşadığı toplum tarafından kullanılacaktı. Bu yüzden Bauhaus Okulundaki sanatçılar,

⁷⁰Eczacıbaşı, 2008, Cilt: 1, a.g.k., 191.

atölyeleri deney yerleri olarak kullanmakta, işlevselliğin haricinde yenilikçiliği de dikkate almaktadır. Bauhaus Okulu'nun açılmasını tetikleyen bir diğer önemli faktör ise Wekbund'dur. Wekbund, tüccar, sanayici ve mimarlar tarafından kurulan bir topluluktur.

“Muthesius'un önderliğinde örgütlenen Wekbund, bürokratlar, sanayiciler, tüccarlar, mimar ve sanatçılar arasında 1907'de kurulan bir birliktir. Başta gelen amacı, ulusal beğenin terbiyesidir. Ortak ve çağdaş bir beğenin oluşturulması, Ziya Gökalp'in de belirttiği gibi, bir ulusun kuruluşundaki en hayati bileşenlerindendir. Wekbund, sanat, zanaat, sanayi ve ticareti kaynaştırarak, “kapitalizmle kültürü uzlaştırabilmeye” çabalar. Alman devletinin siyasal, ekonomik ve kültürel politikalarına eklemlenerek, onlara entelektüel ve sanatsal enerji katar.”⁷¹



Görsel 3.6. Gropius, “Bauhaus Okulu”, 1919, Weimar

Nazi baskılarına rağmen teknolojiyi kullanan, araştıran ve öğrenen sanatçıların çıkış noktası ‘hümanizm’ olmuştur. Bu yüzden doğal üretimi hedef alan okul, birinci plana sermayeyi değil bireyi koymuştur. Kandinsky ve Klee eğitimciliğiyle Bauhaus’u desteklemiştir. Herbert Bayer’de bu okulun sanat araştırmalarından etkilenmiş ve bu okulda ‘Sans Serif’ adlı tipografik metnini tasarlamıştır (Bkz. Görsel 3.7.). Tipografisini tasarlariken çizgi, şekil gibi sanatın temel kavramlarını kullanmışlardır. Bu tipografi sanat anlayışı daha sonraları Dadaizm ve Fütürizmi etkileyecektir. Okulun eğitimcileri ve sanatçılarının sanat üzerindeki araştırmaları Modern Sanatı da tetikleyecektir. Dönemin politik baskılarına dayanamayan Bauhaus 1925’te Dessau kentine taşınmış, bu binanın tasarımını da Gropius tasarlamıştır.

⁷¹A. Artun. (2019). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. Skopdergi, Sayı:14

⁶<http://www.aliartun.com/yazilar/bauhaus-modernlesmenin-tasarimi/> (Erişim Tarihi: 10.01.2021)



Görsel 3.7. Bayer, ‘‘Sans Serif’’, Tipografi, 1925

Bauhaus Okulu, çağdaş tasarım düşüncelerinin haricinde sanat eğitimi de etkisi altına alan kuruluşlardandır. Bauhaus kimi zaman mezun öğrencilerin kurduğu okulları desteklerken, kimi zaman da desteklediği öğrencilerin sanat eğitimi benimser ve uygulatırdı. Okulun kapanmasından sonra ise mezun öğrenciler kurdukları okullarda etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Gropius, Rohe, Moholy-Nagy tarafından 1937 yılında kurulan Chicago Bauhaus’da bu okulların başında gelmektedir. ‘New Bauhaus’ olarak da bilenen Chicago, II. Dünya Savaşı sonrasında ayakta kalan öncü okullardandır. Okulu’nun mimari eğitime bakılırsa, günümüz yapı mimarisinin öncüsüdür. Bu yüzden XX. Yüzyıl mimarisinin temelleri Bauhaus’la atılmıştır. Bauhaus mimarisinin temel amacı ise bireyin içerisinde yaşadığı kentleri ve yapıları biçimlendirmektir. Bu biçimlendirmede endüstrinin gelişimi ile yeni malzemelerin ortaya çıkması da etkindir. O halde endüstri mimariyle birleştirilmiştir. Endüstri Çağının yaşanması birey hayatının tüm alanlarında da etkisini göstermiş, bu alanlar mimarlar tarafından bireyler için tasarlanmıştır. Bauhaus Okul mimarlarına göre, bir yapı amacına uygun olarak tasarlanırsa estetik ve güzellikte beraberinde gelecektir.

Sonuç olarak, Avangard Sanat’ın temsilcisi olan Bauhaus, hem mimaride hem de sanat alanında kendinden sonra gelen sanat ve mimari okullarının öncüsü olmuştur. Resim, mimarlık, grafik ve daha birçok bölüme referans olan okul, XX. Yüzyıl mimari yapılarının da temsilcisidir. Ayrıca ‘‘Bauhaus, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları da ortadan kaldırarak, sanatı tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içerisine sokmayı amaçlamıştır.’’⁷²

⁷²S. Bulat v.d. (2014). ‘Bauhaus Tasarım Okulu’. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18 (1), s.118. / ⁷ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32439> (Erişim Tarihi:16.01.2021)

3.3.3. Chicago Okulu (New Bauhaus)

XIX. Yüzyıl sanatı, zanaat (el sanatları/emeğe dayalı), kent düzenlemeleri ve sadelikten yanaydı. Ancak mimarlar bu sadeliği terk edip, yeni anlayışla kentleri düzenlemek istiyordu. Bu yüzden Otto Wagner, endüstrinin ürettiği malzemeleri ve konstrüksiyonları (ağaç çita) birleştirerek formları yeniden biçimlendirmiştir. Böylelikle Wagner, endüstri üretimi malzemelerle mevcut yapı formunu değiştirmiş oldu. Wagner tarafından değiştirilen form yapıları ve farklılaşan malzeme kullanımı diğer mimar ve mühendisleri etkisi altına almıştır. Bu yapı eklektizminden en az Amerika en çok ise Fransa etkilenmiştir. Fransa, bu yapı eklektizmine endüstri üretimi demiri ekleyerek tekniği daha da geliştirmiştir.

1880 yılında Chicago’da ilk kez çok katlı konutlar kurulmuştur. Hızla gelişen kent farklı sınıfları da içerisinde barındırmıştır. Bürolar, işçiler, bankalar, ticaret kurumları bu sınıflardan bazılarıdır. Bu sınıfların kent üzerinde yığılması kentsel sorunlara da neden olmuştur. Çünkü mevcut yaşam alanları yığılmalara dayanamamış, barınma arazilerinin de fiyatları çok yükselmiştir. Bu yüzden bu arazilere çok katlı konutlar inşa eden mimarlar, birey yığılmalarını da azaltmıştır. İnşa edilen çok katlı konutlarda malzeme olarak taş haricinde endüstri üretimi demirde kullanılmıştır. Çünkü yapılar çok katlıydı ve sağlam olmalıydı. Bu yüzden endüstri üretimi malzemeler geleneksel taş inşaatıyla birleştirilmiştir. Konutların haricinde köprü, fabrika gibi yapılarda da demiri kullanan mimarlar Chicago’yu diğer okullardan farklılaştırmıştır. Çünkü endüstri olanaklarından yararlanmışlardır. Bu yüzden demiri inşaatlarda ilk kullanan okul da Chicago’dur. Bu da Chicago’yu diğer okullardan farklı kılmıştır.

XVIII. Yüzyılda ortaya çıkan Sanayi Devrimi, kentlerin hızla büyümesine neden olurken diğer taraftan da birey yaşantısını olumsuz etkilemiştir. Çünkü üretimin kentlerde yoğunlaştırılması köy yaşantısını etkisi altına almış, hayatın kentlerde sürdürülmesine yol açmıştır. Hızla gelişen kent, işçi sınıfı, sömürgecilik gibi sosyal koşulları da beraberinde getirmiştir. Ayrıca sanayi idealizmi üzerinden şekillenen modern kentler, hükümet politikalarını da etkilemiştir. Bu yüzden mimarlar, mühendisler ve sosyal kuramcılar kent üzerinde yoğunlaşmışlardır. Sosyal kuramcılar, birey yaşantısı, sağlık, eğitim ve ruhsal problemler üzerinde araştırma yaparken, mimarlar ve mühendisler bireyin yaşam alanlarıyla ilgilenmişlerdir. Bu yüzden Chicago Okulu birey yaşantılarını aktarmada

önemli konuma sahiptir. Endüstri malzemelerini yüksek konutlarla birleştiren ilk mimar Sullivan bu okulun en önemli temsilcisidir. Louis Sullivan, Chicago Okulu ve Amerika'nın en önemli mimarlarından olup yapmış olduğu devasal yükseklikte yapılarla da 'gökdelenlerin babası' olarak adlandırılırdı. Ayrıca birçok bireyler ve düşünürler tarafından da 'modern gökdelen yaratıcısı' olarak anılırdı. Kariyerine tiyatro mimarisiyle başlayan Sullivan daha sonraları kentleşmiş toplum yapılarıyla devam etmiştir. 1886 yılında tasarladığı 'Auditorium Building / Chicago' binası Amerika'nın en büyüğüken, Chicago'nun en yüksek binasıydı. Günümüzde de gösterişliliğini halen kaybetmeyen bu bina, içerisinde tiyatro, ofis, otel gibi birçok alanları da barındırmaktadır (Bkz. Görsel 3.8.).



Görsel 3.8. Sullivan, “Carson, Priea and Scott”, 1993-99, ABD

Sullivan, tasarladığı her yapılarda görevi olmayan her parçanın gereksiz olduğunu ve yapılarda kullanılan her parçanın sade ve kullanışlı olması gerektiğini savunmaktadır. Bu yüzden yapılardaki bütün parçaları destek duvarlarıyla birleştirmiş, böylelikle grinti-çıkıntıları da engellemiştir.

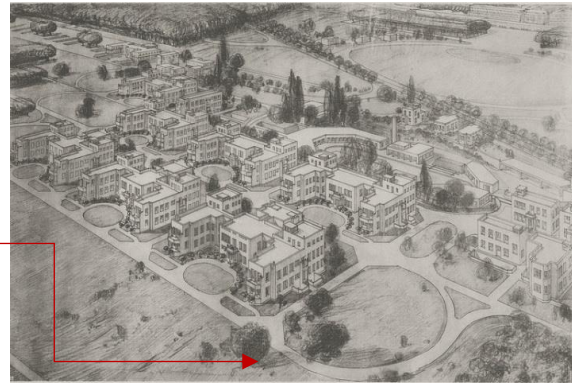
“XX Yy’ın mimarlık karakterini yansıtan ‘Form follows function’ (form fonksiyonu izler) sözü ile bir görevi olmayan formun gereksiz olduğunu belirtmiş ve fonksiyonun görevi olduğunu kabul etmişti. Sullivan’ın yapısı, bütününde ve ayrıntısında, fonksiyonun belirgin bir formüle edişini verir. Formların, gerekli işe ve gerçeğine dayanması, onun bir sanatçıdan

çok rasyonel olarak çalışan bir mühendis olduğunu kanıtlar. Bu görüş, XX. Yy'daki yeni mimarlık estetiğinde Sullivan'ın yerini de ayırır. Ve o, önemli bir adımın öncüsü sayılır.”⁷³

Avrupa mimarisini etkisi altına alan bir diğer önemli mimar Frank Lloyd Wright'dır. Wright, tasarladığı mimari konutlarla dikkat çekerken genellikle aile üzerine yoğunlaşmıştır. Aile evleri ve bahçeleri tasarlamakla uğraşan mimar, kendi inancı doğrultusunda konutları inşa etmiştir. 'Martin'in Evi' ilk tasarladığı evlerdendir. Evin krokisi, mekân yapısına göre çizilmiştir. Ayrıca Wright, tasarladığı krokilerde yapıları içten dışa göre biçimlendirmiş, tasarladığı binaları da dışarıyı yansıtacak cepheler ile birleştirmiştir. Böylelikle mimar, doğa ile evleri bütünleştirmiştir. Bir diğer mimari farklılığı da yapının merdivenlerini merkeze alarak konutu sağ ve sola doğru uzatmıştır. Bu sayede Wright dışarıdaki ışığı konutun içerisine taşımıştır. Ayrıca mimar, endüstrinin bireylerde unutturduğu 'doğa' hayatını konutlarla birleştirmiştir. Ve bu yüzden Frank Lloyd Wright 'organik mimar' olarak anılmıştır. Yine aynı zamanlarda demiri kullanarak 35.000 kişilik 'Sanayi Kentini' kuran Tony Garnier, (Bkz. Görsel 3.9.) bu okulun diğer önemli temsilcilerindendir. Bu mimarı diğer mimarlardan ayıran en büyük özellikte farklı yaşam tarzlarını konutlarla birleştirmesidir. Örneğin, parklar, dinlenme alanları, sohbet alanları, kafeler gibi yeni yaşam alanları konutlarının birer parçası olmuştur. Ayrıca tasarladığı kent krokileriyle de modern kent yaşantısının mimarı olmuştur. Hatta Garnier, modern kent ve kentleşmenin temellerini atmıştır.



Görsel 3.9.



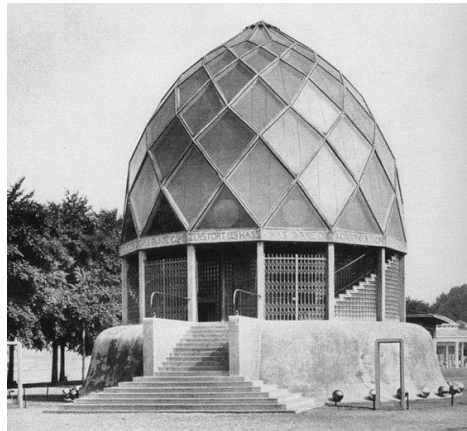
Detay

Görsel 3.9. Garnier, "Sanayi Kenti", Çizim, 1901-1904

⁷³Turani, 2005, a.g.k., 641.

XIX. Yüzyıl modern yaşantısının ve endüstriyel üretimlerin bireyler üzerindeki etkileri ‘Deutsche Werkbund’ topluluğunun ana konusu olmuştur. Mühendisler, mimarlar, tasarımcılar, tüccarlar bu toplulukta bir araya gelerek, endüstri, sanat ve modern yaşam planlaması yapmışlardır. Topluluğun kurucusu Behrens tarafından mimaride ilk defa demir, cam ve taş konstrüksiyon bir arada kullanılmıştır. Behrens’in ilkleri günümüz mimarlarının bakışlarını geliştirecektir. Bu mimarların başında Gropius gelmektedir.

Walther Gropius, eğitimci, mimar ve tasarımcıdır. Modern hayat biçimlendiricisi olan mimarın çıkış noktası öznel benidir. Öznel beni ile hareket eden mimar, iki katlı evler yerine çok katlı evleri tasarlamayı tercih etmiştir. Mimarın bu tasarısı kent ve kentleşme açısından günümüze de ışık tutmaktadır. 1919’da kurmuş olduğu ‘Staatliche Bauhauszu Weimar’ adlı okul, endüstriyel nesnelerin biçimlendirilmesinde ve mimari haricindeki diğer sanat alanlarında denemelerin yapılmasına fırsat veren öncü okullardandır. Bu okul sadece Almanya’da değil, Avrupa ve Amerika’da da çok ses getirmiştir. Çünkü burada zanaat, sanat, mimari, tasarım, mühendislik modern mimari etrafında toplanmaktadır. Okul mimarlarından Bruno Taut’un ‘Cam Ev / Cam Köşk’ adlı mimari yapısı buna örnektir. Sanatçı bu mimari yapısında, camın yaşantımızda duygu yükseltme aracı olduğunu ve bir mekânın sınırlayıcı olmaması gerektiğini bizlere göstermiştir (Bkz. Görsel 3.10.). Camın sadece pencere olmadığını savunan mimar, bu yüzden her yeri düz cam ile kaplamıştır. Böylelikle sınırsız bir mekân oluşturan mimar, ışığın da mekâna eşit dağılmasını sağlamıştır. O halde Taut, camı pencere için değil, ışığın içeriye eşit bir şekilde dağılması için kullanmıştır.



Görsel 3.10. Taut, “Cam Ev / Cam Köşk”, 1914

Yine bu yıllarda ‘Berlinli Sanatçılar Derneği’ sergisinde örnek olarak gösterilen ‘cam çelik ev’ modern mimarlık için oldukça ses getirmiştir. 1921’de Rohe tarafından tasarlanan bu ev, XIX. Yüzyıl mimarisini etkisi altına almakla kalmayıp XX. Yüzyıl mimarisini de etkisi altına almıştır. Hatta XX. Yüzyıl’ın en yüksek binası seçilmiştir. Çelik ve camdan tasarlanan yapı, otuz kattan oluşmakta, çelik iskeleler ile desteklenmektedir. İskelelerin üstü ise camla kaplanmıştır. Böylelikle Ludwig Mies van der Rohe, dış dünya ile iç dünyayı birleştirilecek, düz cam kullanılmasıyla da mekânda sınırsızlık ve ışık sağlayacaktı (Bkz. Görsel 3.11.).



Görsel 3.11. Rohe, ‘‘Gökdelen Projesi’’, 173,4 x 121,9 cm, Çizim, Berlin

XX. Yüzyıl mimarisine baktığımızda, Corbusier bizi karşılamaktadır. Yazar, mimar ve ressam olarak bilinen Le Corbusier, günümüz mimarisinin de temsilcilerindendir. İsviçreli mimar, ‘‘gelecek için mimarlık devriminden söz etmek istemiyorum; o çoktan gerçekleşti’’⁷⁴ Sözleri ile geleceğin mimarisini oluşturduğunu açıklamıştır. 1932’de yurt binası tasarlayan mimar, yapının ayaklarını demirden inşa ederek binayı bu ayaklara oturtmuştur. Kırk iki metre boyunda, On sekiz metre yüksekliğinde olan bu bina sekiz metre boyutunda blok ve altı beton ayak üzerine yerleştirilmiştir. Böylelikle ayaklar üzerinde kalan binanın etrafı açılmıştır. Giriş-çıkışlar da bu bloklar arasından sağlanmıştır. Corbusier’in bir diğer önemli yapıtı, 1955 yılında Ronchamp’da inşa ettiği ‘Notre Dame du Haut’ adlı kilisedir. Sanatçı, hayal gücünü kullanarak kilisenin planını

⁷⁴Turani, 2005, a.g.k., 644.

izmiş, irrasyonel biçimi ile hayali birleştirmiştir. Kilisenin dış görünümü biçim olarak oldukça etkili iken, i mekân daha sadedir.

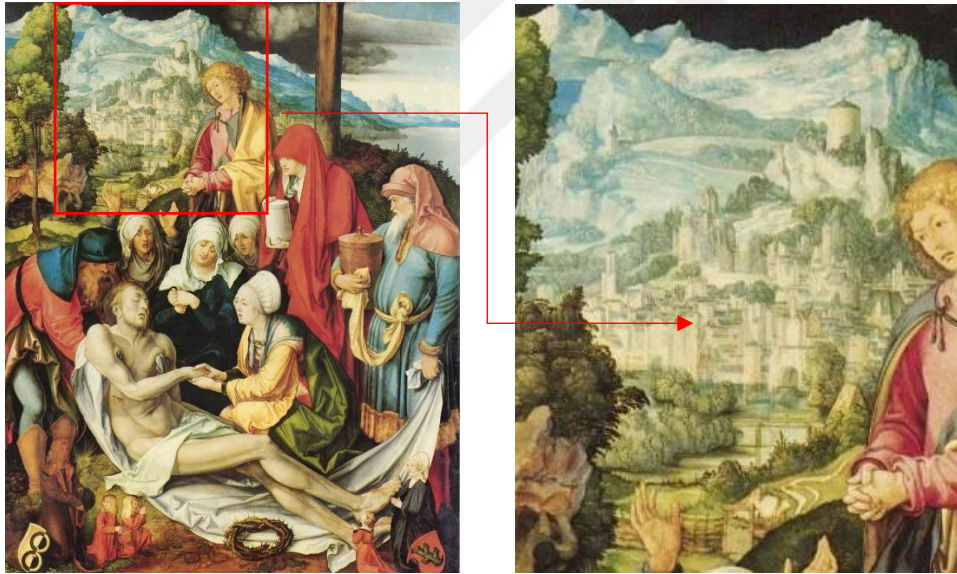
Sonuç olarak, günümüz mimari yapılarının oluşumunu destekleyen ve tetikleyen Chicago Okulu, birçok mimar, sanatçı ve ressama kapılarını aralamış, burada eēitim fırsatı saēlamıřtır. Bu okulda yetişen mimarlar tasarladıkları yapılarla günümüz mimarisinin temelini oluşturmuştur. Böylelikle bu okul bizlere ‘‘geriye doēru bir bakışı, geçen yüzyılın ortasından itibaren rasyonel, titiz bir fonsiyonellik ve süsten uzaklaşmanın açık olarak ele alındıēını’’⁷⁵ Göstermiştir. Ayrıca bu okul düşünce haricinde teknolojinin saēladıēı olanaklarında nasıl kullanılması gerektiēini göstermiştir. Teknoloji ve Sanayi Devrimi’nin kazandırdıēı sınırsız malzeme seeneēi hem mimarların hem de mimarının ana unsuru olmuştur. Çünkü tasarlanan yapılar iki katlı evlerden ziyade çok katlı ve yüksektir. Burada yaşayan bireylerin bina gvenliēi, saēlamlıēı ve rahatlıēı teknoloji üretimi malzemeler ile saēlanmaktadır. O halde tasarlanan yapıların her biri hem bireylerin hem de toplumun yansıtıcısı olmalıdır. Bu yüzden II. Dünya Savaşı sonrasında bile ayakta kalan Chicago Okulu hem geçmiş mimarisini hem de günümüz mimarisini yansıtma ayna görevindedir.

⁷⁵Turani, 2005, **a.g.k.**, 648.

3.4. BİREY VE KENT İLİŞKİSİNİN BASKİRESİM'DE YANSIMALARI

3.4.1. Rönesans'tan Sanayi Devrimine Kent, Birey ve Baskiresim

‘Yeniden Doğma’ anlamına gelen Rönesans Hareketi aynı zamanda bireyin öznel doğuşudur. Çünkü birey ve nesne arasındaki bağlantılar öznel bilinç aracılığı ile aranılır kılınmış, sorgulamalar ve araştırmalarla da kiliseye olan güven azalmıştır. Özellikle dönemin filozofları nesne ile bireyin birbirlerinden farklı ve hür olduklarını, nesnelerin araştırılabilir ve sorgulanabilir olduklarını vurgulamışlardır. Isaac Newton’da vurgulayanlardan biridir. Newton’a göre, nesne ve birey birbirinden hür ve ayrıdır. Bu yüzden nesne araştırılabilir hatta sorgulanabilir. Descartes’in düşünüyorum ve varım söylemlerini dikkate alan Newton, yapmış olduğu gözlem ve araştırmalarla hem bireyleri hem de sanatçıları etkilemiştir. Albrecht Dürer de bu düşünceden etkilenenlerdir. Dürer’e göre her şey, gözlem ve simetriye bağlıdır. Dürer’in 1503 yılında yapmış olduğu ‘Ölü İsa’ya Ağıt’ adlı eser gözlem ve simetrisinin en iyi örneklerindendir (Bkz. Görsel 3.12.).



Görsel 3.12.

Detay

Görsel 3.12. Dürer “Ölü İsa’ya Ağıt” 151x121 cm, Panel üzerine yağlı boya, 1500-03, Alte Pinakothek, München Müzesi, Almanya

Dürer’in gözlem ve ayrıntıya verdiği önem, Alte Pinakothek München Müzesi’nde sergilenen ‘Ölü İsa’ya Ağıt’ adlı eserinde açıkça görülmektedir. Sanatçı resmin ana yönünü yerde yatan İsa’ya çevirirken, resmin ara yönünü de iki yanında yas tutan dinsel figürlerle oluşturmaktadır. Ayrıca resmin merkezine İsa’yı yerleştiren Dürer, ön planda

dini tema anlatımı yaparken, arka planda da Kudüs kentine yer vermiştir. Çizgiler ile oluşturduğu kentin arkasını yüksek ve sisli dağlar ile çerçevlendirmiştir. Kasvetli bulutlara kaplanan kentin önünü göl, arkasını da dağ oluşturmaktadır. “Şehir, dağlar ve göl ışıyla doludur. Arka taraftaki gölün hemen üzerinde incelen kalın, kara bulutlardan oluşan kalın bir örtü, dağların üzerinde”⁷⁶ Belirmektedir. Gökyüzünde bulunan kara bulutlarda İsa’nın suçsuzluğunun meşrulaştırmasının göstergesidir. Ayrıca kenti çevreleyen kent duvarları, göl, dağ ve bulutlarla birleştirilen Albrecht Dürer kentin kutsandığı mesajını da biz izleyicilere vermektedir.

Baskiresminin gelişmesinde de önemli rol oynayan Dürer, ilk ağaçbaskılarında, Gotik tarzı benimsese de daha sonra doğa karşısındaki inceleme ve ayrıntılı etütleriyle Rönesans’a geçmiştir (Bkz. Görsel 3.14.). Sanatçı dini betimleme ve mitolojik anlatılarıyla yaşadığı dönemi ve dönem sanatçıları etkileyecek, detaylı ve titiz çalışmalarını baskı tekniği olan ağaçbaskı ve gravür tekniğiyle aktaracaktır. Ayrıca Hümanist yaklaşımı hayatının merkezine yerleştiren Dürer, yağlı boya gibi ağaç oymaları ile de kendinden sonraki sanatçılara model olmuştur. Çünkü Dürer, bireyin içinde yaşadığı kent imgesini zihninde canlandırırken, bireysel algılama ve deneyleme ile de sanat nesnesini ağaç oymaları ile yaratmaktadır (Bkz. Görsel 3.13.). Bu yaklaşım “Rönesans resmindeki anlatım ve kompozisyon özgünlüğü izlerinde görülmektedir.”⁷⁷

Bireylerin “mekân içinde etkin edimlerde bulunabilmesi için mekânın zihinsel temsillerine sahip olması gerekir; bu temsil yoluyla nesneleri (şeyleri) belirli bir referans çerçevesinde, bu nesneler arasında oluşan mekânsal ilişkiler boyunca algılarız. Bu algısal yapı içinde, amaca, göreve bağlı olarak değişen biçimlerle davranırız.”⁷⁸ Bu davranışı örnek alarak eser üreten Albrecht Dürer, büyük bir titizlikle oyduğu ağaçları ve zengin tonları ile Alman ekspresyonistleri oldukça etkileyecektir.

⁷⁶ ⁸https://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/03/2lament1.html / (Erişim Tarihi: 30.04.2020)

⁷⁷M. Aslier. (1976). Grafik Sanatlar Tarihi. İstanbul: Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları, s.24.

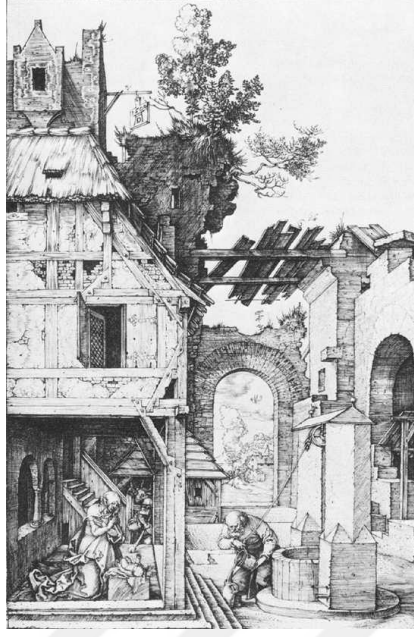
⁷⁸M. Göregenli. (2007). Çevre Psikolojisi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.19.



Görsel 3.13. Dürer, “Büyük Topla Manzara”, 21,7 x 32 cm, Gravür, 1518, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

Metropolitan Sanat Müzesi’nde sergilenen bu eser, gözlem ve düşünce aktarımının en iyi göstergelerindendir. Eserde konu olarak Osmanlı Devleti ile batı münakaşası anlatılmaktadır. Resmin ana yönünü geniş arazi üzerinde yayılan dört tekerlekli top ve uzun elbiseli adam figürü oluşturmaktadır. Arka planda yer alan Kudüs kent betimlemesi de resmin ara yönünü oluşturmaktadır. Kentin üstünü aydınlık bulut yığını ile kaplayan sanatçı, dağ ve göl ile de kenti çevrelemektedir. Arka planı kent tasviriyle oluşturan Dürer, ön planı da savaş nesneleri ile oluşturmaktadır. Ana yön incelendiğinde, “Türk kıyafetleri giymiş bir grup adam büyük bir topun yanında duruyor. Onlara, topçunun ağzına gayri resmi bir şekilde yaslanan teberle silahlanmış bir piyade eşlik ediyor. Solunda, kırbaçlı bir arkadaş, eylemi görüntünün dışına yönlendiriyor gibi görünüyor; ikinci bir piyade askeri ön plandaki sırtın hemen ötesinde topun sağında nöbet tutuyor”⁷⁹. Dürer ’in en büyük gravürlerinden olan bu eser, panoramik genişliği gözler önüne sürerken, perspektif arayışının ve gelişiminin mükemmelliğini de biz izleyiciye sunmaktadır.

⁷⁹ https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/durer_landscape_cannon.html / (Erişim Tarihi: 03.05.2020)



Görsel 3.14. Dürer, “Doğuş”, 18,3 x 12 cm, Gravür, 1504, Staatliche Museen, Berlin

Staatliche Museen’de sergilenen bu eser, Dürer’ in en önemli mimari anlatılarından biridir. 1494-95 yılları arasında İtalya gezintisi notlarından oluşturulan eser, bireyin dünyaya yönelik bakışını da simgelemektedir. Kentin dokusu tek noktali perspektif ile oluşturulsa da ön plan ve arka planda kullandığı nesneler izleyici gözünde iki noktaliymiş hissi sağlamaktadır. Ayrıca dönem kent yapısı hakkında bilgi veren Dürer, kullandığı nesneler ve figürlerle de eserde boşluk ve doluluk hissi yaratmaktadır. Eser dini anlatı olmasına rağmen sanatçının kullandığı nesneler din hissiyatını bastırmış, ahşaptan yıkık dökük olan eve gözü odaklamıştır. “Sonuç sessizlikte bir hareket halidir. Sahnede neler olup bittiğini gizlice dinlemek için gözlemleyiciye fırsat sunmaktadır.”⁸⁰

Rönesans dönemin önemli temsilcilerinden olan Dürer, “Pozitif bilimlere olan merakı, deneyselliğe olan ilgisi, sanatsal sorunları sistematik bir yapıya oturtma gayreti, teknik ilerlemelere sağladığı katkı ve çabalar”⁸¹ ile diğer sanatçılara örnek olmuştur. Çünkü kilisenin etkinliğinin azalması, bireyin kendi farkına varması ve bilimin hızla gelişmesi kilise bilgilerini çürütmüştür. Birey hem düşünsel olarak hem de sanatsal olarak özgür ve eleştiricidir. Ayrıca kilise egemenliğinin bireyler üzerindeki etkinliğinin azalması, beraberinde yeni sınıfları yani burjuvaziyi oluşturmuştur. Burjuvazi sınıfının

⁸⁰ ¹⁰<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/14/> / (Erişim Tarihi: 03.05.2020)

⁸¹Uğuz, 2019, **a.g.k.**, 63.

oluşumu hem birey üzerinde hem de sanat üzerinde koruyucu olmuştur. Rönesans ışığında etkinlik kazanan burjuvazi sınıfı, birey üzerindeki koruyuculuğu ile düşünsel ve sanatsal alanlarda da yeni ortamlar yaratmıştır. Örneğin sanatçılar dini betimlemeleri bire bir aktarmak yerine sanatçı beni ile farklı konuları bir araya getirerek eserler üretmişlerdir. Sanatçılar dini betimlemelerinde dini konu haricinde farklı ayrıntılara da eserlerine yer vermiştir. Örneğin, bireylerin içinde yaşadığı doğa, sürekli kullandıkları objeler, mekân, kent, hayvanlar eserlere sanatçı beni ile eklenmiştir.

Ancak bu eklentiler de sanatçının ruhunu doyuramamıştır ve çözümü insan bedenini incelemekte bulmuşlardır. Artık mekân ve nesnelere insan imgeleri de eklenmiştir. Bu eklenti ve araştırmalar ile Rönesans dönemi hissedebiliriz. Çünkü yenilikleri ağırlıklı olarak Rönesans'ta görüyoruz. Rönesans'a kadar ki dönemde her şey iki boyutluydu. Eserler genellikle dini temalı ve eserde anlatılan temayı izleyiciler yaşamalıydı. Fakat Rönesans'ta böyle bir şey söz konusu değildir. Sanatçı/birey arayış içerisindeydi. Eserlerinde yaşadığı ortamı dini konuyla bağdaştırabilir ya da dini konuya beden ekleyebilirdi. Çünkü izleyiciye temayı yaşatmak zorunda değildi. Sanatçı/birey kendi beni ile dünyasını şekillendirebilirdi. Bu şekillendirme bireyin içinde yaşadığı kentlere bakışı da değiştirecektir. Bu yüzden XV. Yüzyıl baskıresim sanatçılarının çalışmaları dönem kentlerinin ve sanatının aydınlatıcısıdır. Bu noktada şatafatlı kentin etten kemikten yapılmış çatışını resmeden Mantegna dönem kentlerinin aydınlatıcısı olacaktır.

Andrea Mantegna, dönemin en önemli temsilcilerindendir. Çünkü ‘‘Mantegna, en çetin yollardan, mutlak doğrulara yaklaşacağından öylesine emindir ki, yürüyüşünü yer yer kesmek üzere, demirden yapılmış bir arp çalmaktadır. Böylesine güçlü bir zihin Venedik ruhunun sarsmaya başladığı ilk insanlar üzerinde, onlara hiç benzemediği için, büyük bir etki yapacaktı elbet. Mantegna, bu şatafatlı kentin etten kemikten yapılmış çatışıdır.’’⁸² Bu yüzden,

‘‘temel görüş olarak her dünya görüşünün belli bir doyma noktasına varıldıktan sonra yerini, oluşan başka bir görüşe bıraktığını hatırlatmakta yarar vardır. Bu düşünsel gelişim yanında, bir de toplumsal yapıda görülen değişimler vardı. Bu da, orta tabakanın, yani burjuva tabakasının, asil tabaka yanında kendini kabul ettirmesi ve zenginleşmesidir. Hatta yönetim

⁸²E. Faure. (1979). Rönesans Sanatı. Çev: Bertan Onaran. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.155.

de, kilise ve asillerin yanında burjuva tabakasının eline geçmeye başlamıştı. Daha XIV. Yüzyıldan itibaren politika da burjuva sınıfının menfaatlerine göre ayarlanmaya başlamıştı. Ve politika, kiliseye göre değil, gerçekliğe, bütçeye ve ticari ilişkilere göre ayarlanıyordu. Burjuvazi, kendi iş hayatında hesaba dayanarak gelişmiş ve büyümüşü. Yani artık burjuvazi, ticari hayatta gelişmeyi kiliseden beklemiyordu. Bu nedenle sanatın, başka bir dünya ile ilgili değil, yaşanan dünya ile ilgili olması isteniyordu. Böylece kişi iradesinin görüldüğü endüvidüalist bir anlayış dikkat çekmeye başlamıştı.’’⁸³



Görsel 3.15.



Görsel 3.16.

Görsel 3.15. Mantegna, ‘‘St. James’in Yaşamından Sahneler’’, Fresko, 1448-57

Görsel 3.16. Mantegna, ‘‘St. Christopher’in Yaşamından Sahneler’’, Fresko, 1448-57

Mantegna, ‘St. James’in Yaşamından Sahneler’ adlı çalışmada kentsel çatışma ile figürsel gerçekliği bir arada kullanarak birebir olarak eserine aktarmıştır (Bkz. Görsel 3.15 ve Görsel 3.16). Derinlik hissi ve perspektifi ustaca kullanan sanatçı üretmiş olduğu baskiresim ve resimlerinde figürleri hareketlendirmiştir. Çünkü içinde yaşamış olduğu kent hareketlidir ve kentsel gerçeklik toplumsal yapıyla birleştirilerek aktarılmalıdır. Bu yüzden hareketler kentteki akış ile birebir orantılıdır. Bu noktada Mantegna, ‘‘tasarımını mevcut mimari ile harmanlayarak birleştirmekte ve figürlerin oranlarıyla bütünleştirmektedir. Hatta Mantegna her alanı kendi içinde orantılanmakla kalmaz, orantıya şekil ve mevcut süslemeler dahi eklerdi.’’⁸⁴

⁸³A. Turani. (2005). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.350.

⁸⁴M. Gruttwell. (1901). Andrea Mantegna. George Bell and Sons, s.72.

XV. Yüzyıla gelindiğinde ise Rönesans klasiğine tepki olarak doğan Barok, aynı zamanda birey, toplum ve politik hayatın da birebir aktarımıdır. İlk olarak İtalya’da XV. Yüzyıl Rönesans klasiğine tepki olarak doğan Barok, daha sonra XVIII. Yüzyıla kadar Avrupa’da etkinliğini sürdürmüştür. Portekizce ‘Barroco’ sözcüğünden türeyen Barok, Türkçede ‘düzensiz inci’ anlamına gelmektedir.

“Barok”⁸⁵, ticaretin, burjuvazinin geliştiği, kentlerin kalabalıklaştığı ve buralarda suç unsurunun gelişmeye başladığı bir dönem. Politik hayat hile, suikast ve entrikalarla doludur. Bu dönemi simgeleyen ifadelerin ‘günü yakala’, ‘öleceğini hatırla’ deyişleriyle somutlaştığını düşünürsek, Barok ’ta gösteriş, yapmacılık ve geçiciliğin hayatın tüm alanlarına nüfus etmesini anlamak daha da kolaylaşabilir.”⁸⁶ O halde bireylerin yaşamsal nüfusunu anlamada dönem kentleri çıkış noktamız olmalıdır.

İtalya’nın kuzeyinde yer alan Cenova liman kenti XV. Yüzyılın en görkemli kenti olmuştur. Dönemin en gösterişli mimari yapıları burada bulunmaktadır. Bu yapılar arasında saray, manastır, kilise ve kent sarayları da yer almaktadır. Dönemin kral sarayları Barok mimarisinin birer yansımasıdır. Bu dönemde kent tasarımı yapan mimarlar, klasik mimar üslubunu tamamen reddetmektedir. Klasik sütun, alınlık ve kemerlerden vazgeçen mimarlar, yapıda daha hareketli mimari unsurları kullanmaktadır. Hatta yapıda kullandıkları taş blokları bir heykel tasarlıyormuşçasına işlemektedirler. Bu yüzden bu yapılar Barok sanatının gelişimini de desteklemektedir. Barok Sanatı gelişimine bakılırsa, ilk olarak Rönesans ve Maniyerist dönem bireylerinin arayışları ile kendini gösterse de dönem olarak 1580 ve 1750 yıllarını kapsamaktadır. Barok sanatının üslubuna bakıldığında içerisinde Antik Dönem, Geç Gotik, Osmanlı İmparatorluğu sanatı ve Çin gibi uzak doğu ülkelerindeki sanatı da barındırmaktadır. Bu yüzden Barok, tüm ülkelerin sanatlarını içerisinde barındıran biçimlendirmedir. Bu biçimlendirme,

“klasiğin sakin ve duruk figürü, barokta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. Formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması, aslında bir doğa kanunu olarak bütün hayatı kapsar. Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal-

⁸⁵Port. (barroco düzgün olmayan inci) Mimarlıkta, çeşitli deniz kabukları şeklinde eğmeçli bezemelerden meydana gelen, 17.’ci kısmen de 18.’ci yüzyılda Avrupa’nın özellikle Katolik ülkelerine (İtalya, İspanya, Portekiz, Avusturya, Güney Almanya, Belçika) ve Latin Amerika’ya yayılmış olan üslup AMS / *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* 1975

⁸⁶H. Esmer. (2005). Baskı Sanatları Tarihi Ders Notları, s.43.

klasik özellik, kişisel güzelliğe dönüşür. Klasik eser, bazı prensipleri reddeder. O kişisel ve acayip biçimlere, bir defalık olana, insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verir. Barok sanatçı, orijinal buluşu, yeni ve modern, kaprisli, acayip ve son derece cüretli olanı konu olarak ele alır.⁸⁷

Barok sanatının ortaya çıkmasında bir diğer etken de yönetsel değişiktir. Rönesans'ta birey merkezli yapının içerisinde yükselen burjuvazi yerini krallıklara bırakmıştır. Çünkü soylu sınıftan gelen bireyler kral çevresinde mevki edinerek temsilci haline gelmişlerdir. Bir de Katolik Kilisesi'nin yeniden etkinliğinin artması Barok sanatta dine yönelimi arttırmıştır. Bu yönetimde üretilen resim ve baskiresimler, yönetime hizmet eden üsluba dönüşmüştür. Ayrıca genel olarak Roma'da yayılan Barok sanatı hem kilise tarafından desteklenmekte hem de Kuzey Protestan'ı etkisi altına almaktadır. Hatta bu sanat öyle yayılmıştır ki Hollanda'da burjuvazi tarafından, Fransa'da mutlak monarşi tarafından benimsenmiştir. Bizler de bu dönem yaşantılarını Rubens, Brouwer, Carraci, Brueghel ve Jordaens gibi sanatçıların eserlerinde görmekteyiz. Örneğin, Brueghel düğün, yemek gibi konularıyla alt sınıf yaşantılarına değinirken, Brouwer dilenci, köylü halkının yaşantıları, sefillik gibi konuları eserlerine aktarmaktaydı. Annibale Carraci'de kent yaşantısı içinde sıradan bireyleri eserlerine eklemiştir. Yani sanatçı, Rönesans dönemindeki saray yaşantısını aktarmak yerine genellikle sıradan ve kentin içindeki yaşantıları konu seçmektedir. Örneğin, dar bir sokak, bir kasap dükkânı (Bkz. Görsel 3.17.), geçtiği bir sokakta karşılaştığı bir olay sanatçı eserlerine kadraj olabilmektedir.



Görsel 3.17. Carraci, “*Kasap Dükkânı*”, 185 x 266 cm, Yağlı Boya 1580, Kimbell Art Museum

⁸⁷Turani, 2005, a.g.k., 443.

Barok Sanatını Rönesans ve Maniyerizm sanatından ayıran en büyük etken zıt kavramların bir arada kullanılmasıdır. Örneğin; girinti-çıkıntı, açık-koyu, ılık-gölge gibi. Bu zıtlıklar doğada görülenin yansımasıyla oluşturulmaktadır. Doğadan alınan bir kesit yüzeyler halinde parçalanmaktadır. Bu parçalanma hayali yapılanmayı karşımıza çıkarmaktadır. Bu yüzden Barok resmi hayal gücünün ürünüdür demek yanlış olmayacaktır. Bu dönemin en ünlü verisme sanatçısı Caravaggio lakabıyla tanınan Michelangelo Merisi'dir. Sanatçının eserlerinde genellikle halktan bir birey kullanılmıştır. Ve sanatçı çoğu zaman aziz, papa gibi figürlere işçi, köylü figürünü yüklemiştir. O yüzden eserlerine dikkatlice bakıldığında bedenlerin acı dolu olduğu gözlerden kaçamaz (Bkz. Görsel 3.18.) Sanatçının bu tarzı, Avrupa resminde oldukça ses getirmiştir. Hatta o kadar ses getirmiştir ki XVII. Yüzyıl sanatçıları bile onun eserlerinden etkilenmiştir.



Görsel 3.18. Caravaggio, ‘İshak’ın Kurbanı’, 104 x 135 cm, Yağlı Boya, 1603, Uffizi Galeri, İtalya

Barok dönemin coşkulu ve heyecanlı tarzını temsil eden Pieter Paul Rubens, ılık ve gölgeyi en etkili kullanan sanatçılardandır. Büyük boyutlu çalışmaları ve figürlerinde ki güçlü dramatik etkileriyle bilinen sanatçı sadece resim alanında değil baskıresim alanında da dönem temsilcisidir (Bkz. Görsel 3.19.). Toplum ile bağlantılı olan Rubens, çok iyi de gözlemcidir. Hareketli yaşantıyı konu edinen sanatçı atölyesinde üç bine yakın eser üretmiştir. Hatta atölyesinde hem eser üretimi yapmış hem de Dyck ve Bruegel gibi önemli sanatçıları yetiştirmiştir. Sanatı hayatının merkezine yerleştiren Rubens, eserlerinin daha çok insana yayılması için kopyalarını yaptırmıştır. Bu yüzden ünlü oymabaskıcı Jagler’le beraber çalışmıştır ve ağaçbaskı çoğaltmasıyla yakından

ilgilenmiştir. Çünkü ağaçbaskı ona hem zaman kazandıracak hem de eserleri daha çok bireye ulaşacaktır. Bu sayede sanatçının popülarlığı da artacaktır.

Görsel 3.19. *Rubens, “Aşk Bahçesi”, 8,6 x 14 cm, Gravür, 1635, Prado Müzesi, İspanya*

“Rönesans”ın akılcı bilimsel doğrularını vurgulayan üçgen kompozisyonları yerine, çoğunlukla duygunun ağır bastığı diyagonal ve dağınık düzenlemelerle oluşan açık kompozisyonlara dönüşmüştür. Böylece açık ve hareketli kompozisyon düzenlemeleriyle resmin mekânı gerçek mekânla bütünleştirilmiş, adeta izleyici resme dâhil edilmiştir. Rönesans resminin figürlerinde kullanılan klasik duruşlar, kompozisyona daha fazla hareketlilik duygusu kazandıran alışılmadık duruşlarla değiştirilmiştir. Klasik duruşlarıyla ağırbaşlı izlenim veren figürler, duygulu sıradan ve yaşayan figürlerle yer değiştirerek yaşamın gerçeklerini yansıtmaya görevini üstlenmiştir.”⁸⁸

⁸⁸ L. V. Şentürk. (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.128.

İkincisi ise; Işıktır. Işık eserin ana parçasıdır ve nesneler arasındaki derinlik bu parça ile sağlanmaktadır. Bu parça sayesinde kent ve bireyler betimlenmektedir. Tek noktalı ışık artık resmin her yerinde fakat zıtlıklarla karşımızdadır. Bu zıtlıklar, eserin hem temasının anlaşılmasını hem de nesnelere hacim duygusu sağlamaktadır. Aynı zamanda ışık ve gölge zıtlığının kullanılması hareketli nesnelerin hissedilmesine de olanak vermiştir. Bu yüzden sanatçılar bir noktadan yayılan ışık ile gölgeleri birleştirilerek zıtlıklar oluşturulmuştur. Bu zıtlıklar, eserdeki ön ve arka plan ilişkisinin anlaşılmasını da desteklemiştir. Işık-gölge, yaşanmışlık duyguları ile birleştirilerek eserde bütünlük oluşturulmuştur. Bu bütünlük, eserdeki nesneler arası uyumu da sağlamıştır. XVI. Yüzyılın sonlarına doğru İspanya tarafından Napoli, Sicilya gibi kentler sömürülmesine karşı reform hareketleri başlatmış, Katolik Kilise yeniden eski gücüne kavuşmuştur. Bu siyasi olay da hem sanatçıyı hem de sanatı etkisi altına almıştır. Buna göre hareket eden sanatçılar yeniden dini konulara yönelmiştir. Maniyerizm'e tepki olarak doğan Barok, "İtalya'da Caravaggio (1571/73-1610) ve Carraciler (Agostino 1557-1602, Annibale 1560-1609, Ludovico 1555-1619) tarafından iki yönde gelişim göstermiştir. Caravaggio, gerçekliği idealizmin karşısında şiirsel bir doğallıkla yansıtmayı seçerken Carracci kardeşler, "eklektik" (seçilmişlerin bir aradalığı) bir yapıyla kendilerine özgü bir barok anlayış"⁹⁰ Seçmiştir. Andrea Pozzo ise; içinde yaşadığı kenti öznel bilinci ile yansıtmaktadır. Rönesans'tan bu yana sürekli geliştirilen tiyatro alanlarını perspektif ve illüzyonist tarzı ile birleştiren sanatçı dönem yaşantısını aydınlatmada da rehberdir (Bkz. Görsel 3.20.).

⁹⁰Şentürk, 2012, a.g.k., 130.



Görsel 3.20. Pozzo, “Festival Dekorü”, Gravür, 1695, Vatikan Kütüphanesi, Vatikan

XVII. yüzyılda İspanya’nın egemenliğine kavuşması sanat alanında yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Çünkü savaşın toplum üzerindeki etkileri en iyi sanat aracılığı ile anlatılabilirdi. Bu yüzden İspanya halkı sanatçıları desteklemiştir. Bu destek hem bilimsel kanıta hem de İspanya sanatının gelişmesine neden olmuştur. Velazquez, Murillo ve Ribera bu dönemin en önemli sanatçılarıdır. Bu sanatçıların ortak noktaları ise eserlerinin dini betimlemeli olması ve ışık-gölgeyi dramatik olaya göre kullanmalarındır. Bizler bu betimlemeyi en iyi Velazquez’in ‘Zaragoza’nın Görünümü’ adlı eserinde görmekteyiz. Sanatçı bu eserinde savaş sonrası kentin durumunu bizlerle paylaşırken, kompozisyon olarak üst kısmında açık renk, alt kısmında ise koyu renk kullanmıştır. Açık-koyu renklerin haricinde soğuk renklerin hâkim olduğu bu eserde gökyüzünde kahve tonlarının kullanmasıyla da ara tonlar oluşmuştur. Derinlik ise spontane renklerin kullanmasıyla elde edilmiştir (Bkz. Görsel 3.21.).



Görsel 3.21. Velazquez, ‘‘Zaragoza’nın Görünümü’’, 181 x 331 cm, Yağlı Boya, 1647, Prado Müzesi

XVII. Yüzyılda İspanya egemenliğinden kurtulan Hollanda,

‘‘toplumsal yapıda özgür düşünce sistemiyle desteklenen Protestan inancın, Katolik inançla yer değiştirmesi, resim sanatına konu çeşitliliği ve sanatçının özgürleşmesi olarak yansımıştır. Ayrıca, deniz ticaretinin yoğun olarak görüldüğü bu dönemde, zenginleşen Hollanda’da sanat koruyuculuğu görevi saray ve kilisenin egemenliğinden çıkarak burjuva sınıfına geçmiştir. Zenginleşen tüccar sınıfı, soylu ailelerde olduğu gibi kendi yaşam alanlarında resme yer verme şansı elde etmiştir. Böylece saray ve kiliseye hizmet eden geleneksel estetik beğeni, dönemin burjuvazisine ve onun beğenisine hizmet eden bir yapıya bürünmüştür. Böylece resmin siparişini veren artık din adamı değil tüccar olmuş, sanatçı kalıplaşmış konu ve biçimlerle sınırlı kalmamış, hayal edebildiği ölçüde özgürleşebilmiştir. Sanatçı bu dönemde burjuvazinin de tercihiyle portre, iç mekân ve manzara gibi konular aracılığıyla gerçekliği yansıtmaya devam etmiştir.’’⁹¹

Yine bu zamanlarda karşımıza çıkan Flaman sanatı, Rembrant Harmenszoon Van Rjin, Peter Paul Rubens ve Van Dyck gibi sanatçıların öne çıkmasıyla Anvers okulu güçlenmiştir. Ancak bu sanat gücü İngiliz ve Hollanda sanatının ortaya çıkmasına kadar sürecektir. Çünkü Hollanda sanatı Avrupa’nın zengin kesimine hitap eden yapıyı oluşturacaktır. Resimsel konular bu yapıya göre şekillenecektir. İçsel çöküş yerini günlük açık hava konularına bırakacaktır. Manzara objektif göz ile izlenecek, ressamın ruhsal durumunu yansıtacaktır.

‘‘Rubens, ülkesindeki sanat hayatının odak noktası idi. Halkı ve onun hayatına ait atmosferleri yakalayan ve onunla uyum halinde olan ender bir tipti. Rembrandt gibi içine kapanmış, yalnız değildi. Yazardı. Ciltlerle günlük yazmıştı. Eseri, çağını güzel bir biçimde

⁹¹Şentürk, 2012, a.g.k., 43.

yansıtmıştır. Topluma hitap eden resimsel bir atmosferi, virtüöz ve gözlemci kabiliyeti ile yakalamıştı. Büyük sıhhatli formlar, ışığın madde üzerindeki durumları, rengin mekân içindeki yeri, hareketli yaşantının ateşli ve enerjik ifadesi, daima sıhhatliliğin övgüsü, Felemenk'in sanat hayatı için ideal değerler olmuştur. Onun Diyonizosvari Antikitesi, sanki çağın içinde yaşar gibidir. Onun İsa'sı bile bir Herkules gibidir. O, Klasik-Antik'i, Barok yapmıştı. Doğanın acı gerçekleri, onun eserinde hayal edilen güzellikler olmuştur. Rubens, resmin bütün dallarında yaratıcı olmuş, asillerin ihtişamını yansıttığı gibi, putperest-hümanist değerleri de ele almış, çağının Yüksek Klasik resmini olgun bir düzeye getirmiştir.'⁹²

Harmensz Van Rijn Rembrandt doğayı ve içinde yaşamış olduğu sistemi çok iyi gözlemler, İncil'in tarihini, mitolojik olayları, dönemin önemli yöneticilerinin portrelerini ve içinde yaşamış olduğu mekânları eserlerine yansıttı. Sanatçının bu yansıması sadece içinde yaşamış olduğu çağı değil, bütün çağları etkilemiştir. O iyi bir gözlemciydi. Ancak sanata bakışını tam anlamıyla Amsterdam'a taşınmasıyla oluşturacaktı. İlk olarak portre sanatında ün kazansa da daha sonraları bakır üzerine yaptığı oyma baskıları oldukça ses getirmiştir. Sanatçının bu sanatsal arayışları klasikteki durağan yapıları kenara itmiş, yerine izleyiciyi hayrete düşüren yapılar almıştır. Eselerinde kullanmış olduğu figürler, mekân ile bir atmosfer içerisindedir. Bu atmosfer, Rembrandt'ı, Rubens'ten ayırmış, yüksek Barok sanatının da temsilcisi yapmıştır. Rembrandt, yaşadığı kent dokusunu öyle bir gözlemlerdi ki kendi karakteriyle bu dokuyu birleştirir ve zenginleştirirdi. Yaşamda sürekli arayış içerisinde olan Rembrandt, kendine has bir boya bulmuştur. Bu boya ile yapılan eserler daha gerçekçi hatta daha sağlam ve düşündürücüdür. Sanatçının bu buluşu daha sonra Goya'yı da etkileyecektir. 1642'de yapmış olduğu 'Gece Devriyeleri' adlı eseri bu boyanın temsilidir. Bu eser o dönemde çağı yansıtmasa da günümüz sanat anlayışında eleştirildiğinde barok sanatını anlatan en iyi eserdir (Bkz. Görsel 3.22.). Eser, Yüzbaşı Cocq'un yönetimindeki muhafız kısmı yansıtmaktadır. Sanatçı bu kısmı yer yer loş ışık kullanarak, yapay bir ışıkla yansıtmaktadır. Arka plandaki figürler loş ışıkla, ön plandaki figür ise yapay ışıkla aydınlatılmaktadır. Arka plandaki figür grupları loş ışıkla karartılmıştır. Ancak 1947'deki restorasyon ile bu figür grubu detaylandırılmıştır. Ve ön plana beyaz elbiseli kadın figürü yerleştirilmiştir. Arka plandaki figürlerin ellerinde bayraklar, davullar bulunmakta ön plandaki kadın figürü ise beyaz elbiseyle özgürlüğü simgelemektedir. Eser, Kuzey ülkesinin anlatmaktadır. Ancak bu eser sanatçının

⁹²Turani, 2005,a.g.k., 469.

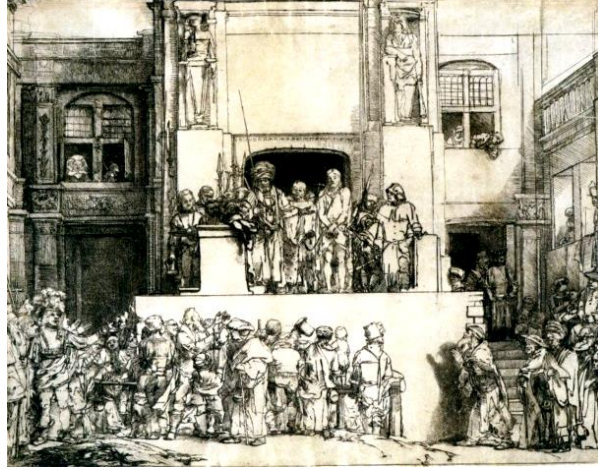
çöküşüne neden olacaktır. Sanatçı bu resim yüzünden belediye meclisi ile arası açılacak, sanat çevresiyle arası kopacaktır. Bu çöküş, siparişleri de etkileyecektir. 1642 yılı sanatçı için felaket bir yıldır. Çünkü sanatçı bu yılda hem meclis ile arasındaki bağı hem de eşini kaybetmiştir.



Görsel 3.22. Rijn, “Gece Devriyesi”, 363 x 437 cm, Yağlı Boya, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, maddi olarak çökmüş olsa da idesi sanatçıyı kurtaracaktır. Hegel’in de dediği gibi “ide kendisinin bilincindedir; belirlenmemiş ve ayrılaşmamış değildir. Kendi çemberini kırar ve kabuğunu parçalar.”⁹³ Ve sanatçı bu çöküşü ile öznel kabuğunu kırarak bu dönemden sonra asıl ün kazanacaktır. Çünkü öznel bilinciyle eserlerinde değişikliğe gitmiştir. Bu yüzden eserlerinde yer alan romantik yaklaşımları ve gereksiz ayrıntıları tamamen kaldırarak yerine sadelik ve basitliği getirmiştir. Eserlerinin eksenini de değiştiren Rembrandt, kapalı kompozisyonlar ile yatay-dikey uzantıları eserlerine dâhil etmiştir. Ayrıca yeni teknik arayışlarına giren sanatçı yağlı boyanın yerini oyma baskılara bırakmıştır. Yeni janr edinen Rembrandt, bu arayışları ile dönemin en önemli baskıresim sanatçılarından biri olmuştur. Sanatçı, diğer sanatçılardan farklı olarak direk bakırı oymak yerine, ilk olarak erimiş mum ile bakırı kapatmaktadır. Daha sonra ise, sert uçlu objeler ile kalıbı çizerek, asitle indirmeyi sağlamaktadır. Ve böylelikle desen bakıra aktarılmaktadır (Bkz. Görsel 3.23.).

⁹³N. Bozkurt. (2013). Sanat ve Estetik Kuramları. Ankara: Sentez Yayıncılık, s.172.



Görsel 3.23. Rijn, “Ecce Homo”, 35,8 x 45,5 cm, Gravür, 1655, Rijksmuseum, Amsterdam

Kuru kazıma ve gravür tekniği ile yapılan ‘Peter ve John Tapınağın Kapısında Sakatı İyileştiriyor’ adlı eseri bir diğer önemli baskıresim eseridir. Sanatçı konu olarak İncil’de geçen bir sahneyi canlandırılmaktadır. Sahne, doğuştan sakat olan bir dilencinin iyileştirilmesidir. Ön planda St. Peter ve John’un dilenciyle diyalogu, arka planda ise sanatçının kentsel arayışları yer almaktadır. Sert uçlu objelerin izleriyle oluşturulan bu eser dini tema ile sanatçı idesinin birleşimidir. Sanatçı, öznel benini sahnenin gerçekleştiği tapınak ve figürlerde gözlemlerini yansıtmıştır. Derinlik hissini ise sık ve seyrek çizgiler ile sağlamıştır. Sahnenin anlatımı genel olarak eserin sol tarafına toplanmış olsa da arka plandaki bireyler ile derinlik hissi kentsel doku (Bkz. Görsel 3.24.) ile birleştirilmiştir. Barok ile açık formlara dönüşen eserlerde canlı renkleri yerini monochromatic renge bırakmıştır. Bu yüzden sanatçılar gravür tekniğine yoğunlaşmıştır. Çünkü gravür tekniği tek bir rengin tonlarıyla oluşmaktadır. Derinlik hissi de tek bir ton üzerinden geçişlerle sağlanmaktadır. Sık-seyrek çizgiler de eserin açık-koyusunu belirlemektedir. Plakadaki çizgileri asit ile indirgeyerek monochromatic etkileri elde eden Rembrandt, bu tekniği en iyi uygulayan sanatçıdır. Çünkü Rembrandt,

“Çizgi kalınlığı, dokusu ve tonu ile deneyler yaptı. Çizgi ne kadar derin olursa, klişenin o kadar fazla mürekkebi tutacağını ve böylece daha koyu bir baskı oluşturacağını fark etti. Bu teknik, gravürlerinin çoğunda bulunan aşılabilir gölgelerin etkisini elde etmesine yardımcı oldu. Toplamda 17. yüzyıl hayatından sahneler, sevdiği Amsterdam’ın görüntülerini,

manzaraları ve İncil, mitoloji ve antik tarihten tasvirler olan “Tarihler” i içeren yaklaşık 300 gravür yaptı’⁹⁴.



Görsel 3.24. Rijn, ‘Peter ve John Tapınağın Kapısında Sakat İyileştiriyor’, 18 x 21,5 cm, Gravür, 1659

XVII. Yüzyıla gelindiğinde Rokoko Sanatı karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat dalı ne bir üslup ne de mimari yaklaşımdır. Avrupa’nın zenginliğini, zarafeti, neşeli yaşamı, aşkı, asillerin yaşantısını yansıtan bir yaklaşımdır. Sanat anlayışı asiller tarafından şekillenmektedir ve her şeyin üstü burjuvazidir. Bu yüzden kent, yaşam alanları, insani faaliyetler rokoko sanatçıları için birer konu olmuştur. Çünkü sanatçılar, içinde yaşadıkları ortamları burjuvaziye göre şekillendirmek zorundadır. Bu yüzden sanatçılar burjuvazi yönetiminde olan kentleri resmetmekle yükümlüdür. Saraylardaki balolar, eğlenceler, mutlu insanlar sanatçılar tarafından gözlemlenir ve sanatçı hayali ile resmedilirdi. Bu resmetmelerle karşımıza çıkan en önemli sanatçı Francesco Guardi’dir. Sanatçı ‘‘pitoresk’’⁹⁵ İfadeyle kentsel mimariyi birleştirmektedir. İlk olarak figürlerin ağırlıklı olduğu resimlerle anılırken daha sonraları kentlerin şiirselliğini anlatan eserlerle anılmıştır. Empresyonistlerdeki duyguları eserlerinde yorumlamıştır.

İlk olarak Fransa’da yayılan Rokoko Sanatı 1710-80 yıllarını kapsasa da 1789 Fransız Devrimini tetikleyerek Aydınlanma Çağı’nın temellerini atacaktır. Çünkü hem birey hem de sanat aristokrasi ve burjuva sınıfının beğenisine göre şekillendirilmiştir. Bu

⁹⁴ ¹¹<https://umfa.utah.edu/lessons?combine=printmaking> / (Erişim Tarihi: 06.07.2020)

⁹⁵(Fr. Pittoresque; Alm. Malerisch): Doğa parçalanışının katı bir biçimde anlatılmamış çolak ve artistik bir heyecanla yapılmış olan resimlerine denir. Yani boyanın kendi güzelliğinin görünüşüne önem vererek yapılmış resim / STS Sanat Terimleri Sözlüğü 1975

yüzden sanatçılar için ilk defa dini ritüellerden yoksun bir sanat dönemi başlamıştır. Din konulu eserlerin yerini gece hayatı, gösteriş, aşk, tutku, tiyatro, eğlenceler, konserler almıştır. Ayrıca birey yaşamının özel kılınması rokoko sanatının bir diğer yansımasıdır. Bu bağlamda Guardi ve Hogarth'ın eserlerini incelemek rokoko sanatı hakkında bizlere bilgi verecektir. Antonio Canaletto'nun eserlerinden etkilenecek, içinde yaşadığı kenti mimari ve yaşam bağlantısıyla resmetmeye başlayan Guardi, eserlerini sert bir bakış açısı ile değil daha ıslık alan geçişli anlayışla üretmiştir. Renkleri ustaca kullanan sanatçı, detaydan ziyade nüanslara önem vermiştir. Bu yüzden gerçek ile düşsel Venedik kentini tek düzlemde bileştirmiştir (Bkz. Görsel 3.25.). Ürettiği eserlerde genellikle Venedik mimarisini ve birey yaşantılarını izleyicilere aktarmıştır. Bu aktarımları yaparken genellikle pastel tonları tercih eden sanatçı, renk arayışları ile de nesne konturlarını belirsizleştirmiştir.



Görsel 3.25. Guardi, “Mimari Bir Kapris”, 54 x 36 cm, Yağlı Boya, 1777, Ulusal Galerî, Londra

William Hogarth ise baskiresim alanında dönem temsilcisidir. Hogarth, dönemin figürleri ile dönemin kenti üzerindeki arayışlarını birleştirerek gravürlerine aktarmış, baskıları ile de dönemi aydınlatmıştır. İçinde kendisinin de yaşamış olduğu toplumu ve bireysel bozulmaları konu alan sanatçı, eserlerini üretirken figürlerin yüzlerindeki korku, mutluluk, şaşkınlık gibi mimiklere en ince ayrıntısına kadar yer vermiştir. Böylece izleyiciler esere baktıklarında o anı ve duyguyu birebir yaşamaktadır. Rokokonun baskiresim temsilcisi olan Hogarth, dönem yaşamını ve yönetim şeklini politik olarak ele almış ve eserleriyle oldukça ses getirmiştir. Ayrıca baskiresmin seri çoğaltımını fırsata çeviren Hogarth, dönemin politik yapısını aktardığı dört önemli gravür yapmıştır. Bu

bağlamda sanatçının ‘Bira Sokağı’ adlı eseri oldukça önemlidir. Bireysel ve toplumsal çöküntü artışının kanıtı olan bu eser kentlerin burjuvazi tarafından yönetildiğinin de göstergesidir (Bkz. Görsel 3.26). Bu yönetimde yokluk, sefalet, delilik, ölüm, fahişelik gibi görüntüler kentlerde yaygınlaşmıştır (Bkz. Görsel 3.27). Ağırlıklı olarak ön planda bu görüntüleri işleyen sanatçı, dönem kentlerini de ışık ve gölge ile sağlamaktadır Çünkü “insanlardaki görsel algılama aracı tek tip olmaktan çıkar, insandan insana farklılaşır.”⁹⁶ Böylelikle sanatçının ışık yoluyla nesneleri algılatması bireylerin hafızasında olayın canlanmasına ve dönem yaşantısının anlamlandırılmasına olanak sağlamıştır.



Görsel 3.26.



Görsel 3.27.

Görsel 3.26. Hogarth, “Bira Sokağı”, 35,9 x 34,1 cm, Gravür, 1751, Hogarth’ın Evi, Londra

Görsel 3.27. Hogarth, “Gin Lane”, 35,7 x 30,5 cm, Gravür, 1751, Hogarth’ın Evi, Londra

Rokokoya paralel olarak birey yaşantısının konu edinildiği bir diğer önemli çağ Aydınlanma Çağı’dır. Avrupa’da 1688 İngiliz İhtilali ile başlayıp 1789 Fransız İhtilali ile zirveye ulaşan bu çağ, bireylerin düşünsel olarak etkinliğini gösterdiği en önemli çağdır. “Avrupa insanının bireysel ve toplumsal yaşamını yeni bir anlayışla oluşturma çabası olarak niteleyebileceğimiz bu dönem, batı uygarlığının tarihsel gelişiminin ve

⁹⁶M. Baxandall. (2012). 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim. Çev: Zeynep Rona. İstanbul: İletişim Yayınları, s.53.

değişiminin düşünsel ve kültürel sonucudur.’’⁹⁷ İlk olarak İngiltere’de kapitalist yapının oluşumu ile başlayan, beraberinde Fransa’da özgürlük devinimin etkinliğini gösterdiği bu değişim, 1789 Fransız İhtilali ile bireyin tüm sorunları akıl ile çözümlemesiyle zirveye ulaşmıştır. Bu yüzden bireyler yaşamsal sorunları felsefi alanda akıl yolu ile irdelenmiştir. Bu noktada Kant bu irdelenişin felsefi aydınlatıcısıdır. Aydınlanmanın paradigmatik temsilcisi olan Kant, bilim ve ahlakın temel ilkelerini birey aklı ile ortaya çıkarmada diğer felsefecilere ve filozoflara model olmuştur. Çünkü

‘‘Her şey bir yana, onun hümanizm filozofu, insanın bilgi ve eylemin temel ilkelerini, ilahi bir yardım almadan kendi başına keşfedebileceğini ve hayatını bu ilkelere göre düzenleyebileceğini savunmak anlamında beşerî özerklik filozofu olduğu haklı olarak ileri sürülebilir. Aydınlanmanın her şeyi, Tanrının kendisini dahi akıl mahkemesinin önüne çıkarmakla başladığı dikkate alınırsa, Kant’ın, insanı bilginin ilkelerini kendisinden hareketle oluşturan, dünyayı idede kuran bir varlık haline getirmek suretiyle Aydınlanmayı en tepe noktaya taşıdığını söylemek doğru olur.’’⁹⁸

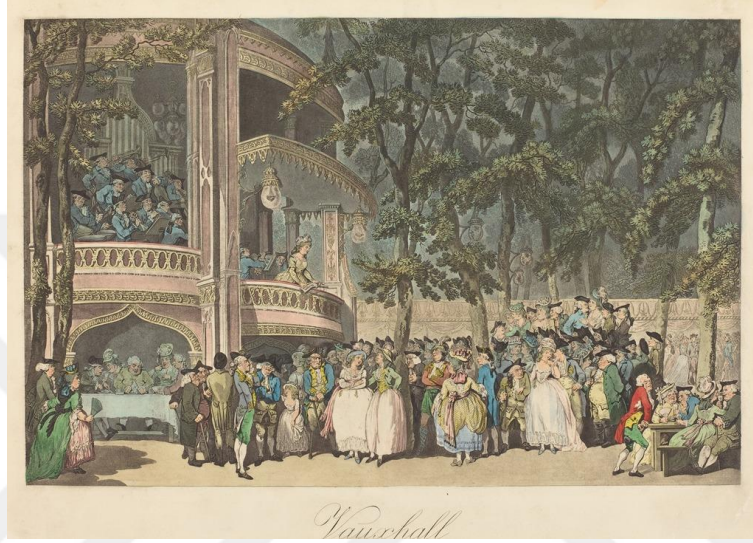
Modernizm’in erken ayağı olarak da bilinen bu çağın merkezinde ise bilgi ve birey aklı vardır. Bu yüzden sanattan felsefeye, bilimden politikaya tüm alanlar bilgi ve akıldan etkilenmiştir. Bu etkilenmede sanatçılar dönem aydınlatıcısı olma bakımından oldukça önemlidir. Çünkü sanatçılar, aklın referansında yaşamın tüm sorunlarını sanatlarında çözümlemişlerdir. ‘‘Sanatın, nesnel gerçekliğin kavranmasında ve yaşadığı dünya içinde insanın kendini gerçekleştirmesinde önemli bir işlevi bulunmaktadır. Sanat aracılığıyla insan, duyarlı yanına özgü bir haz sağlamakla kalmaz, yaşamı sürekli bir biçimde üretip dönüştürerek ve bu yolla yaşadığı dünyayı değiştirmiş olur.’’⁹⁹ Değişen bu dünyanın en önemli aktarıcısı Hogarth’tır. Çünkü Hogarth, içinde yaşamış olduğu toplumsal ve bireysel bozulmaları eserlerine aktarmaktadır. Bu aktarımı daha fazla izleyiciye ulaştırmak için de seri üretim imkânı sağlayan gravür tekniğini kullanmıştır. Yine aynı zamanlarda seri üretimi arttırma da Senefelder yeni bir baskıresim tekniği geliştirmiştir. Aydınlanmanın içerisinde geliştirdiği taşbaskı tekniği birey sorunlarını aktarmada oldukça önemli yere sahiptir. Ayrıca bireylerin okuma refahını yükseltmeyi amaçlayan

⁹⁷A. K. Çüçen. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. Muğla: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İlke), s.17. / ¹²<http://www.sobbiad.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/402/370> / (Erişim Tarihi: 16.07.2020)

⁹⁸A. Cevizci. (2020). Felsefe Tarihi. İstanbul: Say Yayınları, s.707.

⁹⁹Ş. Özçınar. (1999). Sanatın Doğası ve Bir Varlık Sorunsalı Olarak Sanat. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Sayı: 30, s. 115.

taşbaskı tekniği toplum ve birey sorunlarını yazılı olarak aktarmada da ışık görevindedir. Dönemin önemli sanatçılarından Rowlandson, içinde yaşadığı toplumu ve birey sorunlarını politik olarak ele alarak eserlerine aktarmıştır. Kentlerin içerisinde karşılaştığı açlık, fuhuş, sömürgecilik, eğlence, bireylerin ruhsal bozuklukları gibi temaları kentsel dokular ile birleştiren sanatçı aynı zamanda dönem kentleri ve yapıları hakkında kanıt görevindedir (Bkz. Görsel 3.28.).

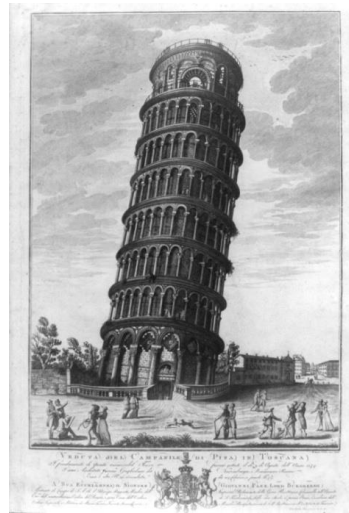


Görsel 3.28. Rowlandson. ‘Vauxhall Bahçeleri’, Gravür, 1785, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

3.4.2. Modern Çağ Sanatı ve Kentine İlişkin Arayışlar: Veduta Art (Vedüt Resmi)

İtalyancada ‘görünüm’ anlamına gelen Veduta sanatı ilk olarak İtalya’da tasvir edilse de daha sonraları Avrupa, Amerika ve Türkiye’de etkisini göstermiştir. Kent ve kent yaşantısını konu alan resim sanatı, modern öncesi kentler hakkında da bizlere bilgi vermektedir.

Veduta resim sanatının kökenine bakıldığında XVI. Yüzyıla dayanmaktadır. Bu dönemde sanatçılar, içinde yaşadığı doğayı ve kenti eserlerine detaylı bir şekilde aktarmaktaydılar. Bu resim sanatı ilk olarak Joachim Patinir ve Pieter Bruegel tarafından geliştirilse de sanatın çoğalması Flaman ressam Paul Brill sayesinde. Pastoral renk ve pastoral sahneleri tercih eden Brill, klasik manzara oluşumu için de önemli yere sahiptir. İlk zamanlarda konu olarak manzara çalışsa da XVII. Yüzyıldan sonra Hollanda orta sınıfının yaşantısını aktaran eserler üretmiştir. Ayrıntılı ve birebir anlatım tarzıyla dikkat çeken sanatçı, o dönemin yaşantısı hakkında da bizlere bilgi vermektedir. Manzara ve kent anlatı uzmanı olarak bilinen Brill, sanatsal tutumu ile Vermeer, Antonio Verico ve ünlü oymacı Lievel Cruyl’u da etkilemiştir. Özellikle Verico’nun 1816 yılında yapmış olduğu ‘Toskana’daki Pisa’nın Eğik Kulesi’ adlı gravürü dönem Veduta Sanatı’nın önemli simgelerindendir. Çünkü dönemin kentsel yapılarını gravüre aktaran sanatçı teknoloji ve mimari yapıların birleşimi (Bkz. Görsel 3.29) hakkında izleyicilere bilgi vermektedir.



Görsel 3.29. Verico, “Toskana’daki Pisa’nın Eğik Kulesi”, Gravür, 1816

Veduta resim sanatı, bilimsel bir gözleme dayanmaktadır. Sanatçılar o kadar detaycıdır ki üretilen eserler ‘camera obscura’ adı verilen aletler ile incelenirdi. Resmedilecek olan konu, dürbüne benzeyen mercanlı kapalı kutu ile gözlemlenir, mercekler sayesinde de konunun nesneleri küçültülmüş olarak düzleme aktarılırdı. Sanatçı bu ‘camera obscura(karanlık kamera)’ ile ‘konuya doğru çevrildiğinde, her şeyi derin bir perspektifle, düzenlenmiş ve sıralanmış biçimde görmektedir. ‘Camera Obscura’ da dünya, bir aynada olduğu gibi ressamın gözlerinde yansır, ama ressam bu dünyaya ancak anahtar deliğinden bakan bir kişinin katabileceği kadar katılırdı.’¹⁰⁰ Orta Çağ’da sanatçıların gezdikleri yerleri resmetmeleri ile doğan resim sanatı, daha sonraları kentleri tanıtmaya sanatına dönüşmüştür. XVII. Yüzyılda vedütist ressamların Roma, Venedik, Londra gibi yerleri merak etmeleri ile başlayan seri veduta resmi, siparişleri de beraberinde getirmiştir. Böylelikle sanatçılar yoğun eserler üreterek geçimlerini sağlamışlar, anı tablolar üretmişlerdir. Veduta resmi, Venedik halkının sanatçıları ve eserleri reddetmesiyle başlasa da yabancı sanatçıların Rönesans’la beraber tarih ve kent resimlerine merak salmasıyla yeniden gün yüzüne çıkmıştır.

‘İlk veduta’lar büyük olasılıkla, Flaman manzara ressamı Paul Brill (1554-1626) gibi İtalya’da çalışan Kuzeyli ressamlar tarafından yapılmıştı. Ancak bu türün en başarılı ustaları Venedikli sanatçılardır. Bunların içinde en ünlüsü olan Canaletto, Venedik’in tarihsel yapılarını gerçeğe son derece uygun betimlemiştir. Guardi ailesinden Francesco Guardi, babası Domenico (1678-1716) ve ağabeyi Gianantonio da (1699-1760) çok sayıda Venedik görünümü yapmışlardır.’¹⁰¹ ‘Francesco özellikle Canaletto’dan etkilenmiş, ama ondan daha özgür bir anlatım geliştirmiştir. Özellikle yapı kalıntılarını betimleyen Giovanni Pannini de önemli bir veduta ustasıydı. Bu türü oymabaskıya uygulayan sanatçıların başında gene 1741’de bir dizi aside yedirme baskı yapan Canaletto gelir. Mimar, arkeolog ve oymabaskı ustası Piranesi ise Roma’yı betimlediği veduta baskılarıyla tanınır. Çoğu düşsel olan bu dizideki görünüm, belli ölçek farklılıkları ve eklemelere karşın epeyce gerçekçidir. Düşsel veduta örnekleri arasında Canaletto’nun Düklük Sarayı’yla (Venedik) San Pietro Kilisesi (Roma) kubbesini aynı kompozisyonda ele aldığı çizimi ile William Marlow’un (1740-1813) Londra’daki St. Paul Katedrali, Venedik’teki Büyük Kanal’la Birlikte adlı yapıtı sayılabilir.’¹⁰²

¹⁰⁰ A. A. Deveci. (2001). Resimde Kent ve İmge. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, s.48.

¹⁰¹ N. F. Eczacıbaşı. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın, Cilt:3, s.1582.

¹⁰² Eczacıbaşı, 2008, **a.g.k.**, 1583.

XVIII. Yüzyılın sonlarına doğru kent yaşamı ile düşsel tarzın birleştirilmesi İtalya’da vedüte resmini ön plana çıkarmıştır. Yabancı ressamın turistik kentleri gezip görmeleri ve oraları resmetmeleri, İtalya’da vedüte resminin çoğalmasını da sağlamıştır. Bu dönemde Francesco Guardi ve Giovanni Antonio Canaletto gibi sanatçılar dikkat çekmektedir. Bu sanatçılar Venedik kent yaşantısını o kadar gerçekçi resmetmişlerdir ki Venedik’e gitmeyenleri bile kente hayran bırakmıştır. Sanatçılar XVIII. Yüzyıl Venedik yaşantısını, kentteki insanların hareketliliğini, yaşamın farklılaşmasını, sarayların ve kiliselerin süslü yapısını birebir eserlerine aktarmışlardır. Böylelikle mimari, günlük yaşamla birleştirilmiştir. Örneğin, Luca Carlevarijs. Seri üretim imkânı sağlayan gravür tekniğini ustaca kullanan Luca Carlevarijs, ‘Venedik kent görünümüleri’ serisi ile dönem kent yaşantısı ve kent görünümüleri için ayna olmuştur (Bkz. Görsel 3.30.). Bu gravürler, kentte gözlemlediklerinin ve düşselliğin sonucudur (Bkz. Görsel 3.31.). Yine aynı zamanda döneme ayna tutan bir diğer önemli sanatçı Giovanni Antonio Canal (Canaletto)’dır.



Görsel 3.30.

Görsel 3.30. Carlevarijs, “Rialto Köprüsü”, Gravür, 1703, Rijks Müzesi, Amsterdam

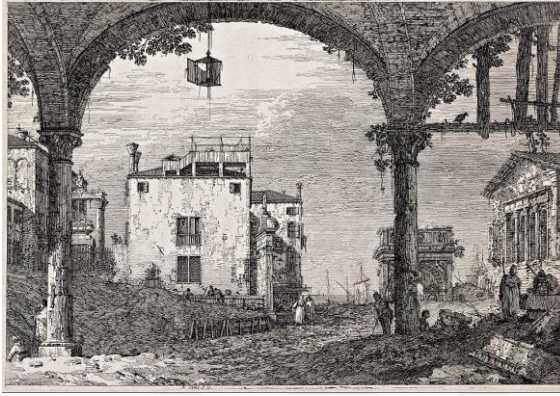


Görsel 3.31.

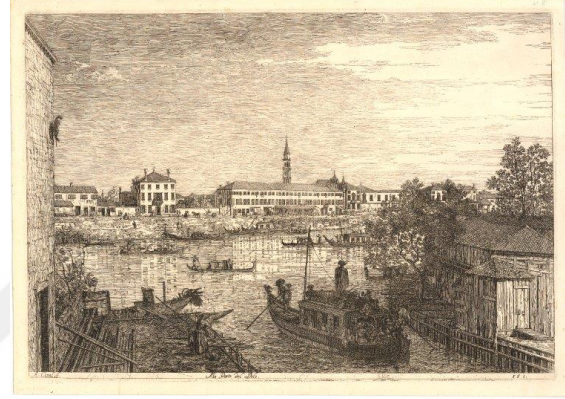
Görsel 3.31. Carlevarijs, “Büyük Kanal”, Gravür, 1703, Bavyera Eyalet Kütüphanesi, Münih

Giovanni Antonio Canal (Canaletto), İtalyan vedüte ressamıdır. Venedik, Londra, Roma gibi kentleri düşsel yapısı ile birleştirmekte (Bkz. Görsel 3.32.) gravür tekniği ile izleyicilere aktarmaktadır. Canaletto olarak anılan sanatçı, realist tutumuyla, kendine özgü tarzını birleştirmiştir. Venedik’teki yaşantısında ‘camera obscura’ adı verilen aleti kullanmıştır. Sanatçı camera obscura ile daha realist görüntü netliğine ulaşırken, ürettiği eserlerle de hayran çitasını daha da yükseltmiştir. Ünü o kadar duyulmuştur ki İngiltere

Konsolosu Smith dahi Canaletto'ya sipariş vermiştir. Bu yüzden atölyesinde çalıştırmak üzere yardımcılar almıştır. Guardi ise, kent görünümlerinden ziyade yaşayan kenti resmetmiştir (Bkz. Görsel 3.34.). Çoğu kez nokta ve çizgiyi kalıplarında birleştirmiştir. İlk olarak nesnelerin taslağını renk ve çizgi ile oluşturmakta daha sonra ise nesnenin dış hattını ışık ile belirterek boyutlaştırmaktadır.



Görsel 3.32.



Görsel 3.33.

Görsel 3.32. Canal, "Fener ile Portico", 30 x 43 cm, Gravür, 1740-44, Ulusal Sanat Galerisi, DC

Görsel 3.33. Canal, "Giovanni Antonio Kanalı", 29 x 42,5 cm, Gravür, 1740-44



Görsel 3.34. Guardi, "Rialto Üzerindeki Büyük Kanal", 40.6 x 72,3 cm, Çizim, 1912, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

XVII. Yüzyılın sonlarına doğru Marco Foscarina'nın ressamı olarak çalışan Giovanni Battista Piranesi, mimar ve usta gravürcü Giuseppe Vasi'nin öğrencisi olmuştur. Burada aldığı eğitim ile Roma'nın kent yapısını birebir betimleyerek (Bkz. Görsel 3.35.) ün kazanan sanatçı özellikle de Veduta'nın temsilcisi olarak da

anılmaktadır. Ayrıca yapmış olduğu arkeolojik çalışmalarla da yeni-klasikçilik akımının oluşmasını sağlamıştır. Yaşamının ilk yirmi yılını Venedik'te mimar dayısının yanında geçiren sanatçı, kentlerde ki antik yapılar üzerinde yoğunlaşarak 1756 yılında 'Le Antichita Romane' adlı dört ciltlik bir kitap yayınlamıştır. Bu kitapta kent mimarisini aydınlatan ve kentin yenilikçi yaklaşımlarına yer veren sanatçı modern mimarlığın temelleri için de referanstır.

“Piranesi'nin düş gücünün gelişmesinde bu dönemde sahne tasarımı ve perspektifli çizim üzerine aldığı eğitimin önemli katkısı vardır. Ayrıca Venedik'nin kentsel yapısı da onun için bir mimari tiyatro dekoru gibiydi. Sanatçı capriccio (veduta) bu doğrultuda gelişmişti. Piranesi 1740'ta Roma'ya gittiğinde buradaki antik kalıntılardan çok etkilenmiş olmakla birlikte Fuga, Salvı ve Vantivelli'nin ardından yaşanan inşaat durgunluğu onu mimarlık yerine gezginlere anı manzaraları yapmaya yöneltmiştir. Kısa bir süre Giuseppe Vasi'nin (1710-82) yanında aside yedirme baskı tekniklerini öğrendikten sonra düşsel öğelerle birleştirdiği kent görünümüne yönelmiştir.”¹⁰³

Piranesi, S.Giovanni in Laterano çizimlerini tasarladığı sıralarda Romalılar,

“Piranesi'yi dönemin en ateşli mimarlık ve sanat tartışmalarının başrolüne taşımıştır. Ancak bu başrolde, tartışmalardaki, hâkim beyaz kostümlerin arasında bir hayli yalnız kaldığı ve onlara ters düştüğü için, Piranesi'ye çağdaşları ve özellikle sonrasında gelen araştırmacılar tarafından biçilen kostüm rengi siyahtır. Ve Piranesi'nin bu iki tartışmayı birleştiren tavrıyla, yine farklı bir yol çiziyordu. Nitekim Piranesi'nin, Roma mimarlığı temelinde Mısır'a dayandırılan argümanında ki en büyük desteği, her iki mimarlığın da dönemin estetik etki sınıflandırmasında aşkın (sublime) olarak çevirebileceğimiz kategorinin niteliklerini barındırmasıydı. Çünkü Roma mimarlığı da en az Mısır kadar azametli, anıtsal, ağırbaşlı, büyük ve adeta sınırları kestirilemez biçimde yüceydi.”¹⁰⁴

Standart kent mimarisi ezberini ortadan kaldıran Piranesi, modern perspektifi ile kentleri oluşturmakta, kentlerdeki yapıları da birbirine çarpıklaştırmaktadır (Bkz. Görsel 3.37.) Bizler de bu çarpıklaştırmayı 1745'te on dört eskizinde, 1760'lardan sonra da on altı serilik gravür baskılarında görmekteyiz. Veduta resim sanatını ve mimarisini etkisi altına alıp değiştiren ve alışılmışın dışına çıkaran sanatçı, modern kent perspektif inşası ile de kendinden sonraki sanatçıların ilham kaynağı olmuştur.

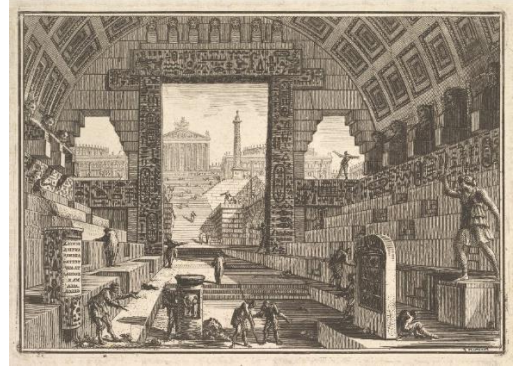
¹⁰³Eczacıbaşı, 2008, Cilt:3, a.g.k. , 1255.

¹⁰⁴A. Artun. (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi. E-skop Dergisi Sayı: 2.

¹⁶<http://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578> (Erişim Tarihi: 10.12.2020)



Görsel 3.35.



Görsel 3.36.

Görsel 3.35. Piranesi, ‘‘Kolezyum’un Görünümü’’, 44,13 x 69,85 cm, Gravür, 1720-78

Görsel 3.36. Piranesi, ‘‘Antik Mısır ve Yunan Okulu Serisi’’, 15,4 x 21,7 cm, Gravür, 1750



Görsel 3.37.



Görsel 3.38.

Görsel 3.37. Piranesi, ‘‘Hapishaneler Serisi’’, Gravür, 1761

Görsel 3.38. Piranesi, ‘‘Hapishaneler Serisi’’, Gravür, 1745

İtalya ve Roma’da yayılan Veduta resim sanatı, XV. Yüzyılın sonlarına doğru Türk sanatçıları da etkisi altına almıştır. Batılı ressam Pieter Coeck’un Türkiye ziyaretinde İstanbul’u betimlemesi, dönem sanatçıları etkilemiştir. Dönem kentleri ve bireylerin yaşantıları ressamlar tarafından resim, minyatür ve oymabaskı teknikleriyle resmedilmiştir. Başta İstanbul olmak üzere diğer kentler de bu tekniklere konu olmuştur. ‘‘İstanbul’un gravürlerle çizilmesi ve seyyahların kitaplarında yer alması ressamların ve mimarların ilgisini çekmeye neden olmuştur. Rönesans dönemini yaşayan Avrupa’dan gelen başarılı sanatçılar ve mimarlar, İstanbul’da sanatçılara sağlanan imkânları

öğrendikçe merak ederek elçilerin aracılıklarıyla gelmeye devam etmişlerdir.”¹⁰⁵ Avrupalı sanatçıların İstanbul’a gelerek dönemi resmetmeleri, Osmanlı Devleti kent yaşantısının tanımlanmasında rehber görevindedir. Yine aynı zamanlarda karşımıza çıkan ‘matrakçı’ adıyla tanılan Nasuh, çok sayıda ürettiği minyatürlerle de dönem yaşantısı hakkında bizlere bilgi vermektedir. Bu yüzden Nasuh’un ürettiği eserler, Veduta resim sanatı örneği olarak değerlendirilmektedir.

“Osmanlı ressamı da dış-dünyaya 'öykünmez'; önümüze dış-dünyanın öznel bir yorumunu koyar. Bil yorumda betimleme kipi açısından kendi sözlüğü içinde dilediği gibi davranmakta özgürdür; çünkü 'öyküneceği' dünyaya bire bir sadık kalma zorunluluğu yoktur. Öyle olsaydı Matrakçı Nasuh Beyan-ı Menazilin 'İstanbul' resminde Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunu çapraz konumlandırıramaz; Nakkaş Osman Surniimetle, İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kanadını kimi zaman kubbeli kimi zaman kubbesiz, At Meydanı'ndaki anılan değişik, kimi zaman da eksik (örneğin bazı sayfalarda burmalı sütun yer almaz.), fondaki ağaçları farklı tür ve formlarda betimleyemez; hemen bütün nakkaşlarda görüldüğü gibi revaklı avlular, gösterilmek istenen yer temel alınarak 'resim düzlemi' üstüne dört bir yana adeta 'açılamazdı'. Bütün bunlar ressamın yapıta devinim ve renk katma çabası olmaktan çok, farklı bir betimleme dizgesinin (ve kavrayışının) göstergesi olarak algılamak'' gerekmektedir.”¹⁰⁶

Matrakçı Nasuh’un minyatür tekniği ile İstanbul’u tasvir etmesi, dönem sanatçılarını hareketlendirecek ve kent, resmin içine dâhil edilecektir (Bkz. Görsel 3.39.). Böylelikle sanatçılar öznel bilinci ile kente üstten bakarak ve kendilerine ait perspektif ile kentleri betimlemişlerdir. XVII. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde bu betimlemeler yerini panoramik kent resimlerine bırakacaktır. Bu panoramik kent betimleri, dönemin kent yaşantısını, mimarisini, kentin içerisinde yaşayan bireylerin ilişkilerini yansıtmaktadır. Bu yüzden bu döneme ait olan kent betimlemeleri birer belge niteliğindedir.

¹⁰⁵M. E. Kahraman. (2015). Osmanlı Devleti Dönemi Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri. Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi, Cilt:8, Sayı:39, s.379. / ¹³www.sosyalarastirmalar.com (Erişim Tarihi: 12.12.2020)

¹⁰⁶E. Akyürek. (1997). Sanatın Ortaçağı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.120.



Görsel 3.39. *Nasuh, “İstanbul”, Minyatür, 1533*

XVIII. Yüzyıla gelindiğinde ise sanat üsluplarında değişimler söz konusudur. Çünkü Avrupa’dan gelen ressamlar beraberinde sanat anlayışlarını da getirmişlerdir. Örneğin, yağlıboya resimleri yerini gravür resmine bırakmıştır. Sanatçıların gravür tekniğinde yoğunlaşmalarının sebebi de eserlerin kolay çoğaltılabiliyor olmasıdır. Bu dönemin en önemli gravür sanatçısı ise Antoine Ignace Melling’tir. Sanatçı hem mimar hem ressam hem de oyma baskıcıydı. Boğaziçi’nin rakipsiz ressamı olarak bilinen Melling, diğer sanatçılara göre daha detaylı ve gerçekçi eserler üretmiştir. Kentin görünüşünü, camilerin minarelerini, panorama olarak resmeden sanatçı, Osmanlı başkentinde uzun süre kalmış olması ve yaşamış olması sebebiyle kenti, Boğaz’ı, çevre yöreleri ve de Osmanlı toplumunu çarpıcı bir resim üslubuyla resmetme olanağını sağlamıştır (Bkz. Görsel 3.40.). Örneğin sanatçı “Evlilik Töreni” adlı gravüründe, Boğaz’a bakan bir tepede kentin günlük yaşantısını betimlemiştir. “Önde şeker tahılları, meyve, çiçek ve gelin çeyizi taşıyanlar, çeşme başında kadınlar ve atlılar ile hareketli bir günlük yaşam kesiti ve arka planda Boğaziçi kıyıları görülür. Halkın özel ritüellerinden biri olan düğün merasiminin sanatçının ilgisini çektiği anlaşılmaktadır. Düğün merasimi ile ilgili çizimde halkın kültürel özelliği de belgelenmiştir.”¹⁰⁷ (Bkz. Görsel 3.41.).

¹⁰⁷Kahraman, 2015, **a.g.k.**, 378.



Görsel 3.40. Melling, “Sultanın Bayram Günü Topkapı Sarayı’ndan Camiye Yürüyüşü”, Gravür, 1819



Görsel 3.41. Melling, “Evlika Törena”, Gravür, 1819

Günümüz Veduta resim traditionunu benimseyen ve yansıtan diğeri bir sanatçı Cemil Cahit Yavuz’dur. Sanatçı geleneksel veduta resim gelenegini devam ettirerek kentlerin gerçekliğini, tarihini, kent krokisini baz (temel) alarak tasarlamıştır. Cadde, sokak ve buradaki tarihsel kalıntılar yaşayan bireylerle birleştirmiştir. Sanatçının eserlerinde anlatılmak istenen konu, abartılarak aktarılmıştır. “Cemil Cahit, kentte öne çıkmasını istediğı yanları ölçülü bir abartma ve stilizasyon anlayışıyla kentlerin yeniden görünümelerini sunmuştur. Vedüt resmindeki seyyah/seyahat içeriğı, Cemil Cahit’te de kendisini gösterir. Kent kimliğini yeniden vurgulamak isteyen sanatçı, ‘gezgin martı’ imgesi ile hangi kentleri betimleyecekse o kentte uçmakta ve gökyüzünden o kentin resmini yaşamaktadır. Böylece izleyiciye yaşadığı kenti farklı bir boyuttan görme olanağı

sunmaktadır.”¹⁰⁸ Kent görünümüleri üzerinde yoğunlaşan Cahit, şu sözlerle konuya açıklık getirmiştir:

Yavuz’a göre, “Geçmiş yüzyıllarda, gezginler, gittikleri kentlerle ilgili anılar toplarken, bilinmeyen kentleri tanımlayan resimler çizmişler. Yayımladıkları kitaplarda çizdikleri kent görünümelerini kullanmışlar. O zaman kitle haberleşmesinde ve genel yargıların edinilmesinde en önemli haber kaynakları olarak, bölgeler ve ülkeler arasında dolaşan bu seyyahların tuttıkları günlükler, çizdikleri krokiler, gravürler büyük değer taşımış. Toplumlar, içinde yaşadıkları çevreyi resmetme arzusunu hep duymuşlar ve verimliliklerinin yansıtıcısı olarak görmüşler. Zamanla çok gezgin çeken kentlerdeki ressamalar, kendi kentlerinin görünümünü yapıp satar olmuşlar. "VEDÜT RESMÎ" olarak bilinen kent görünümüleri diye ayrı bir uğraş alanı ortaya çıkmış. Günümüz kent görünümüleri ise, Kent görünümüleri, yukardan çekilmiş kent fotoğrafları ya da kent illüstrasyonu değil; kent dokusunun panoramik çizimidir. Kent krokisi temel alınarak çizilen kent görünümü, yerde yaşanan kenti yukardan bakarak resmetmeye dayanır. İçinde mimari dokunun parçası olmuş figürlerin de yer aldığı kent görünümüleri, resimsel kaygı taşıyan, üç boyutlu krokilerdir. Çizgi değerine sahip, derinliği olan kent dokusu resimleridir. Kent görünümüleri, kent krokisini mimari dokuya taşıyarak, tarihi turistik bina ve kalıntıları ve birbirlerine olan konumlarını tanımlarlar. Tarihi dokuyu öne çıkartırlar.”¹⁰⁹

Sonuç olarak, mimari ve kent betimlemelerini konu alan Veduta resim sanatı, kentin mimarisi, tarihi ve yaşam koşulları hakkında bizlere bilgi vermektedir. Ayrıca Veduta resmi kent hakkında bilgi toplanmasında da rehber görevindedir. Bu yüzden kent ve bireylerin yaşam koşullarını yansıtan resim sanatı, sadece belge niteliği olarak değil, ulaşılması zor olan diğer kentleri tanımada da kaynaklık göstermektedir. Bu bakımdan Veduta resim sanatı kent anlatısı için ve kentsel yaşantılar adına yorum yapma fırsatını bizlere sunması açısından da oldukça önemlidir.

¹⁰⁸Deveci, 2001, **a.g.k.**, 76-77.

¹⁰⁹C. C. Yavuz. (2009). Kent Görünümüleri, Kent Çizimleri. / ¹⁴<http://www.kentgorunumleri.com/ccy.html> (Erişim Tarihi: 20.12.2020)

3.4.3. XIX. ve XX. Yüzyıl Baskiresminde Kent ve Birey

Aydınlanma çağı ile temellenen erken modern çağ ve beraberinde modern çağ da içerisinde barındıran sanatın birey ve kent ile ilişkisi, çağ içerisinde karşılaştığımız akımlar aracılığıyla açıklanmıştır. Yine bu çağ içerisinde de varlığını gösteren baskiresim, sanat gelişiminin de bir aşaması olmuştur. Romantik Dönem ile tartışılmaya başlanan sanat ve sanatçıların söylemleri, XIX. ve XX. Yüzyıl sanatını şekillendirmede oldukça etkilidir. Bu noktada Boudelaire’ in söylemleri modern çağ sanatını açıklama ve şekillendirmede önemli yere sahiptir.

Modern sanatın inşası teorik olarak “izlenimcilik” ile başlasa da Charles Baudelaire’e (1821-1867) göre modern sanatın başlangıcı romantizme dayanmaktadır. Çünkü sanatta içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriyi öne çıkaran sanatçıların ilham kaynağı öncelikle romantizmdir. “Konularımı kendim seçerim, canımın istediği gibi davranırım; benim için önemli olan gerçeği yansıtmak değil, yorumlamaktır; içgüdülerimle çalışırım; yapayalnız da kalsam doğru bildiğimden şaşmam” diye kendi ideallerinin peşinden koşacak olan yalnız ve küstah sanatçı tipinin öncülerindendi romantikler.”¹¹⁰ Baudelaire göre modern sanat romantizmle birdir. Bu nokta da Baudelaire’in çıkış noktasına bakılırsa; sanatçılar doğaya materyalist tavır ile yaklaşımdan bıkmış, yerini duygu yüklü tavırlara bırakmışlardır. Çünkü sanatçılar doğayı araştırılabilir, zengin ve renkli bir bütün olarak görmekte, doğanın salt gerçekleriyle değil de dışavurumuyla ilgilenmekteydiler. Bu yüzden doğanın keşfi, birey bilinci üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Bu bilinçaltı arayışlar sanatçıları bilinmez bir yola sürüklese de aynı zamanda sanatı da şekillendirmeye başlamıştır. Bizler bu şekillendirmeyi Charles Meryon, Gustave Dore, Horace Verner, Francisco Goya, William Blake gibi sanatçıların eserlerinde görmekteyiz. Paris’i olduğundan farklı şekilde gösteren Meryon, baskiresimlerinde dönemin kent görünümüyle ilgili melankoliyi birleştirmiştir. Bu noktada Hayri Esmer’in ‘Romantik Direniş’ yazısında Meryon ile ilgili ifadesi konuya açıklık getirecektir.

“Sanat hayatının başlangıcında olmasa bile romantik eserler yapmaya başladıktan sonra yaşamını yarattığı karakterlerle özdeşleştiren sanatçılardan olan Charles Meryon saplandığı derin melankolinin etkisinden kurtaramadı kendisini. İçindeki gizemli ve esrarengiz

¹¹⁰ Yılmaz, 2013, a.g.k., 31.

duyguları dizginleyemeyeceğini anlayan Meryon imgelemindeki garip canavarlar, gizemli mekânlar ve düşsel imgelerle yaşamayı sıradan bir durum haline getirdi. Düşsel ve fantastik üslubunu, asit oymalarında son derece yetkin bir şekilde ortaya koyarak, Paris'in olağandışı görünümünü, ürkütücü yollarını, gizemli atmosferleri ve canavar görünümündeki figürleri konu alan gravürler yaptı. Bu temaların devamı olarak yaptığı son resimlerinde gökyüzünde fantastik kuşlar, havada uçan garip makineler, düş ve gerçek arasında gidip gelen sakin kent görünümüleri derinden bir korkuyu duyumsatırlar. Onun imgeleminde var ettiği ve yapıtlarına aksettirdiği bu garip dünya ne tuhaftır ki bir yazgı gibi yaşamını da trajik bir sonla noktalanmasına yol açar.”¹¹¹ (Bkz. Görsel 3.42. ve Görsel 3.43.).



Görsel 3.42.



Görsel 3.43.

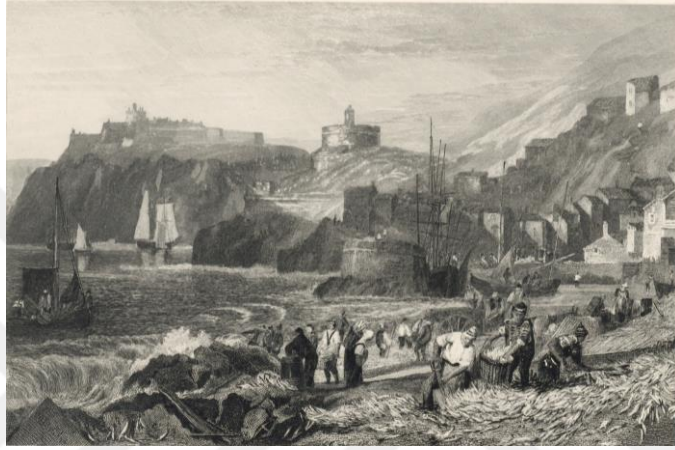
Görsel 3.42. Meryon, “Donanma Bakanlığı”, 14,1 x 13 cm, Gravür, 1865, Ulusal Sanat Galerisi, DC.

Görsel 3.43. Meryon, “Morg”, 23,2 x 20,8 cm, Gravür, 1854, Ulusal Sanat Galerisi, DC. Washington

XVII. Yüzyıl Klasisizmin gerçeklik ve akıl yaklaşımı yerini duygulara ve hayallere bırakmıştır. Birey de bu Klasisizm düşüncesini geride bırakıp öznel benini ile duygu ve hayallerini birleştirmiştir. Örneğin William Turner. Turner dönemin en önemli doğa temsilcilerindendir. İçinde yaşadığı doğayı ve kent yaşantısını ışık ve gölge etkileşimi ustaca kullanarak yağlı boya, suluboya ve gravürlerine aktarmıştır. Eserleri o kadar ses getirmiştir ki İngiliz sanat eleştirmeni Ruskin, Turner’i, “Doğanın ruh halini en heyecan

¹¹¹H. Esmer. (2008). Romantik Direniş: Dönemin Baskiresimleri Üzerine Sanat Yazıları. Ankara: Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yayınları / ¹⁵<http://hayriesmer.com/makale/romantik-direnis-donemin-baskiresimleri-uzerine/5?ln=tr> / (Erişim Tarihi: 16.09.2020)

verici ve doğru bir şekilde ölçebilen’’¹¹² Sanatçı olarak tanımlamıştır. Sanatçı insanlığa duyduğu sevgiyi içinde yaşadığı doğa ile birleştirerek biz izleyicilere aktarmıştır. Bu yüzden sanatçının eserlerinde ön planda sürekli birey yaşamlarını aktaran sahneler yer almaktadır. Çalışan insanlar, neşeli içki içenler gibi. ‘St Wawes, Cornwall’ adlı gravür eseri bu sahnelere örnektir (Bkz. Görsel 3.44). Öte yandan eserlerinde kullandığı ışığı tanrının ruhu ile bağdaştıran sanatçı, yeryüzü ile gökyüzünü birleştirerek eserinde hareket yaratmaktadır (Bkz. Görsel 3.45.).



Görsel 3.44. Turner, ‘‘St Wawes, Cornwall’’, 14,6 x 22,2 cm, Gravür, 1830, Kraliyet Sanat Akademisi, BK



Görsel 3.45. Turner, ‘‘Deal, Kent’’, 14,7 x 27,4 cm, Gravür, 1826, Kraliyet Sanat Akademisi, BK

Romantik dönem denilince akla ilk olarak İspanyol ressam Francisco de Goya gelmektedir. Çünkü Goya, içinde yaşadığı ‘anı’ duygusal olarak eserlerinde yansıtmakta ve baskıresimleri ile de döneme ışık tutmaktadır. Sanatçı gerçek ve acımasız olan yaşam

¹¹²J. Ruskin. (1863). Modern Painters of Many Things - Part IV. New York: First American Edition, s.66.

karelerini öznel beni ile birleştirerek alaycı bir tavra dönüştürmüş ve eserlerine aktarmıştır. Baskıresimlerinde de yansıtmış olduğu kesitler, kentlerden seçilmiş nesneler ile tavrı birleşmesidir. Ve bu yüzden Goya, “görüntülerin gerçek ya da sahnelerin dolaysız bir yansıma olduğuna izleyiciyi inandırmaya çalışmaz. Çünkü resimler uzaklarda olanlara değil tam da izleyicinin bulunduğu yerde yaşadıklarına dayanmaktadır. Belli ki, daha çok yaşananlar üzerine enikonu düşünebilmek için sarsıcı bir belek alanı ve içeriği oluşturmaya çalışmıştır.”¹¹³ Kıtık, yoksulluk, çaresizlik, otorite, savaş gibi kompozisyonları gözlem ve öznel beni ile birleştiren sanatçı dönemin yaşantısal kesitleri hakkında da izleyicilere bilgi vermektedir (Bkz. Görsel 3.46.).



Görsel 3.46. Goya, “*Aun Podran Servir*”, 16 x 25,5 cm, Gravür, 1810-13, British Müzesi, Londra, BK

Bu noktada Romantik dönem hem devirler arasındaki bağ açısından hem de baskıresim açısından en müsmir zaman olmuştur. Sanatçılar tarafından ilgisiz bırakılmayan bu dönem, döneme rehberlik etmenin haricinde baskıresimin de gelişmesi adına büyük öneme sahiptir. Bu yüzden bu döneme ait eserler incelenirken sanatçıların duygu yükü unutulmamalıdır. Unutulmamalıdır ki romantik dönem sanatçıları, modern dönemin inşası için birer referans ve birer kaynak durumundadır. Bu nedenle de “Romantizm sadece modern sanata evrilme sürecinin bir kırılma noktası değil, aynı zamanda kendilerinden sonraki pek çok direniş açılımlarının da referansı olmuştur.”¹¹⁴ Bu yüzden Romantizm sonraki akımlar için referans olacaktır. Charles Baudelaire,

¹¹³M. Okan. (2006). Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya’nın “Savaşın Felaketleri” Dizisi İçin Notlar. Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Adana, s.66. /

¹¹⁶<https://app.trdizin.gov.tr/makale/T1RZeE5qTXo/tarihsel-taniklik-olarak-resim-goya-nin-savas-in-felaketleri-dizisi-icin-notlar> (Erişim Tarihi: 17. 09. 2020)

¹¹⁴Esmer, 2008, **a.g.k.**

Modern dönemi Romantizm ile başlatmış olsa da çoğu somut kaynaklar İzlenimcilik/Empresyonizm ile başlatmıştır.

Modern dönemin ilk sanat akımı olarak da bilinen İzlenimcilik/Empresyonizm Akımı endüstrinin gelişimi ve bireylerdeki ruhsal dönüşümlerin yaşandığı dönemi kapsamaktadır. “Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı”¹¹⁵ Empresyonizmdi. XIX. Yüzyılın ortalarında Fransa’da ortaya çıkan Empresyonizm akımı, sanat müzik, gibi alanların haricinde edebiyat alanında da etkili olmuştur. Ayrıca bir yaşam ve düşünce biçimi olarak kendini var eden akım XX. Yüzyıl sanat akımlarının da etkileyicisi olmuştur. İlk olarak 1860’da Akademilere karşı olarak çıkan Claude Monet, Frederic Bazille, Pierre Auguste Renoir gibi sanatçılara Paul Cezanne, Camille Pissarro ve Edgar Degas’ın eklenmesiyle grup oluşturulmuştur. Bu grup akademik kurallara ve geleneksel tarza karşı çıkarak sanatta yeni bir bakış geliştirmiştir. Bu yüzden sanatçılar tarihsel ve mitolojik konulardan vazgeçerek içerisinde yaşamış olduğu kentleri işlemişlerdir. Kent manzaraları ve içerisinde barınan birey yaşantıları Empresyonistlerin odak noktası olmuştur. Ayrıca dönemin yaşam tarzını gözler önüne süren sanatçılar kentsel yaşamla teknoloji bağlantısını dengelemeye çalışmışlardır. Bu yüzden kentlerin sokakları, kahvehaneleri ve kentlerin değişken görünümüleri sanatçıların eserlerini oluşturmuştur. Bu görünümüleri oluştururken sanatın temel kavramlarından olan ışığı ustaca kullanmışlardır. Kent dokusunu ve nesnelerin hacmini ışık ile oluşturan sanatçılar, kentsel perspektifi de açık-koyu ile elde etmiştir. Birebir titiz ve ayrıntılı anlatımı reddeden sanatçılar kent betimlemesini birebir aktarmak yerine kenti şekillendiren olguları aramaya yönelmiştir. Bu yüzden realist resimlerdeki birebir aktarma anlayışı Empresyonizm’ de birey tarafından reddedilmiş, onun yerini ışık ve renk almıştır. “Empresyonistler (İzlenimciler) doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalanması olarak aldılar. Bu bakımdan izlenim form değil, biçimin gözde bıraktığı etkidir.”¹¹⁶ Biçimin gözde bıraktığı etkiyi duygu ile birleştiren sanatçılar, aynı zamanda kentler içerisinde yaşamlarını idame etmek zorundaydı. Bu yüzden sanatçılar kapitalist

¹¹⁵Turani, 2009, **a.g.k.**, 80.

¹¹⁶Turani, 1992, **a.g.k.**, 513.

yapının kurmuş olduğu kentleri çekici bulmuşlardır. “Kent, kentin kültürü, eğlencesi, 'yapmacık yaşam' ve 'yapay cennet', doğanın güzelliklerinden daha çekici bulundukları gibi, daha tinsel ve anlamlı olarak kabul edilmişlerdir.”¹¹⁷ Empresyonizm’ in önemli temsilcilerinden Monet’in ‘Normandiya Treninin Gelişi’ adlı taşbaskısı kentsel yaşamın hareketliliğinin resmidir. Aynı zamanda teknolojinin de göstergesidir (Bkz. Görsel 3.47.). Bu yüzden kent yaşamının içerisine teknolojinin dâhil edilişi de kapitalist yapının resmiyetidir. Bu noktada “Monet, endüstriyel bir ortamı bir hayal sahnesine”¹¹⁸ Dönüştürmektedir. Dinamik ışık gücü ile gölge zıtlığını ustaca kullanan Monet, eserlerinde model olarak almış olduğu kent imgelerinde gri tonlamaları kullanarak izleyicide büyüleyici bir görsel efekt yaratmıştır (Bkz. Görsel 3.48.).



Görsel 3.47. Monet, ‘Normandiya Treninin Gelişi’, 56,7 x 40 cm, Taşbaskı, 1894



Görsel 3.48. Monet, ‘Vervy Köprüsü’, 56,7 x 40 cm, Taşbaskı, 1894

¹¹⁷A. Hauser. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. Çev: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.363.

¹¹⁸ ¹⁷<https://www.masterworksfineart.com/artists/claude-monet/lithographs> / (Erişim Tarihi: 04. 11. 2020)

Empresyonizm akımı sanatçıları tarafından sanatın kalıpları tamamen değiştirilmiş, sanatçı beni ile sanat araştırılmaya başlanmıştır. Klasik sanattaki idealist sanat anlayışı yerini sanatçı ifadesine bırakmıştır. Bu yüzden Empresyonist sanatçılar, modern sanat anlayışını anlamamız için rehber görevindedirler. Klasik sanattaki ideal olma anlayıştan oldukça uzak olan Empresyonistler, sanat objesini birebir aktarmak yerine o objeye üç boyutu veren ışığı öznel bilinçleri ile araştırmışlardır. Ayrıca sanatçıların bu arayışları konu seçimlerini de etkilemiştir. Bu yüzden konu olarak toplumun yaşantısı tercih edilmiştir. Toplumsal yaşantıları öznel beni ile en doğal halleriyle resmeden sanatçılar sanatta yeni bir safhanın da yolunu açmıştır. Bu safhalara örnek olarak Pissarro'nun baskiresim çalışmaları örnek verilebilir.

Fransa'da yaşayan sanatçı özellikle kent hayatını, evlerini, geçim kaynaklarını konu edinmiş, ele aldığı bu konularda perspektifi ve ışığı ustaca kullanmıştır. Bu yüzden sanatçının eserleri samimi ve yoğun bir etki ile oluşmuştur. 'An' ve 'Yaşayan Kent' imgeleri üzerinde yoğunlaşan sanatçı hareket izlemini de nesne üzerindeki ışık ve gölgeden sağlamıştır. 1884-1885 yıllarında üretmiş olduğu 'Rouen serisi' bu izlenimin en net örneğidir. Çünkü Rouen serisinde, "güzel katedralin taçlandığı eski şehrin dar kalabalık sokaklarını tasvir eden"¹¹⁹ sanatçı ön planda kullanmış olduğu figürlerle de kenti hareketli kılmıştır (Bkz. Görsel 3.49.). 1900 yılında yapmış olduğu 'Rouen'in Eski Bölgesi' adlı litografisi de bireyin içerisinde yaşamış olduğu kentin panoramik göstergesidir (Bkz. Görsel 3.50.).

¹¹⁹ ¹⁸<http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/Pissarro.html> / (Erişim Tarihi:07.11.2020)



Görsel 3.49.



Görsel 3.50.

Görsel 3.49. *Pissarro, "Rouen'deki Rue du Gros Horloge", 19,2 x14,6 cm, Gravür, 1884-1885*

Görsel 3.50. *Pissarro, "Rouen'in Eski Bölgesi", 18,7 x 23 cm, Taşbaskı, 1900*

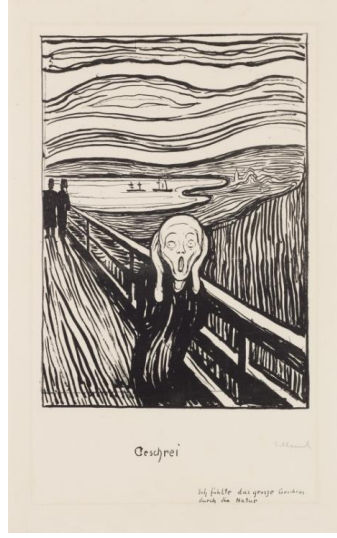
Endüstriyel kentlerin yaratmış olduğu bu yeni yaşam tarzı, bireylerin egoist, bencil, kaba gibi kimliklere bürünmesine de neden olmuştur. İşte bu yüzden bu yeni yaşam tarzı bireylerin kendilerini beğendirmesi ile son bulacaktır. Çünkü fabrikaların çoğalması seri üretimi arttıracak, bu seri üretim beraberinde daha fazla çalıştırılacak bireye ihtiyaç duyacaktır. Bu bağlamda endüstri ile birey arasındaki ilişkiye bakılırsa endüstriye göre çok iş = çok birey iken, bireye göre çok iş = az zamandı. Fakat bu yeni yaşam şartları bireylerin doğasına aykırıydı. Çünkü temel ihtiyaç zamanları neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Hatta bu ihtiyaçların yönlendirilmesi bile bireyin elinden alınmıştır. 'Çok çalış az dinlen' endüstrinin yaratımıydı. İşte bu yaratımlar, bireylerin sanat alanında yoğunlaşmasına neden olacaktır. Dikkat edilirse, birey içine kapanarak isyanını içinde yaşıyordu. Bireylerdeki bu içsel isyan, sanat alanında patlamalara da neden olmuştur. Bireylerdeki bu ruhsal değişimler aynı zamanda sanatsal anlatılara da zemin hazırlamıştır. İşte bu yüzden sanatçı sanat içerisinde kendini arama ve bulmaya yönelmiştir. Turani'nin de dediği gibi,

“Bu içe kapanış sonucu olan psikolojik patlama ya da psikolojik boşalma, sanatçının kendi içinde bulunacağını umduğu kişisel iç dünyasındaki sığınagın, sığınılması, tutunulması olası olmayan sonsuz bir boşluk, huzur bulunmayan bir mikro evren, bir girdap, bir başka tehlikeli uçurum olduğunu anlaması ile ilişkili idi.”¹²⁰

Sanat aynı zamanda içselliğin de dışavurumudur. Bizler de bu dışavurumu, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı ile görmekteyiz. Bireyin ruhsal olarak çöküşü Ekspresyonizm sanatının çıkış noktasıdır. Bu yüzden sanatçı/birey, kentlere ruhsal olarak yaklaşır mantıkla açıklanamayacak şekilde sanat aracılığıyla aktarırdı. Bu yüzden Köprü (Die Brücke) Grubu, toplumun uyması gereken kuralları sert bir şekilde reddederek, ağaçbaskıyı dışavurumun aracı olarak tercih etmişlerdir. Bu noktada sanat tarihinin içerisinde varlık gösteren Ekspresyonistlerin eserleri incelendiğinde, ilk basamakta ‘Bireyin Psikolojik Çöküntüleri’ yer alırken ikinci basamakta ‘Hız’ kavramı yer almaktadır. Çünkü birey (sanatçılar), hızla gelişen kent düzenine uymak zorunda, hatta yaşamlarını bu gelişime göre planlamaktadır. Bu da bireylerde ruhsal çöküntülere neden olmaktadır. Bizlerde bu toplumsal ve ruhsal bozuklukların dışavurumunu da ilk kez Ekspresyonist sanatçılarda görmekteyiz. Örneğin, Edvard Munch. Munch’ın ‘Çılgılık’ taşbaskısı, bireylerin ruhsal ve toplumsal korkularını bizlere yansıtmada referans olacaktır (Bkz. Görsel 3.51.). Çünkü Munch’ın anlatımında korku, şiddet, yalnızlık gibi duygular öznel bir tavır ile anlatılıyordu. Bizlerde bu anlatıyı en net ‘Çılgılık’ da görmekteyiz. “Bu görüntünün aşinalığı, yüzyıldan biraz daha uzun bir süre önce yaratıldıklarında, Çılgılık’ın ve diğer eserlerin ne kadar şok edici olduğunu anlamayı sağlıyordu. Munch’ın sanatı, çoğunlukla korku, dehşet, yalnızlık ve cinsel özlem gibi daha karanlık duygularını olağanüstü bir ifadeyle temsil ediyordu. Bu eserinde ise çılgılık atan figür, varoluşsal dehşet ile kişileştirilmiştir. Bu görüntünün öncüsü, yukarıda kan kırmızısı bir gökyüzü olan benzer bir köprüdeki bir adamın (Munch’ın) çizimidir. Bu çizime eşlik eden bir metin şöyle diyordu: “İki arkadaşla yürüdüm. Sonra güneş battı. Aniden gökyüzü kan gibi kırmızı oldu. Arkadaşlarım yürüdü ve ben korkudan titreyerek yalnız kaldım. Sanki doğa, sonsuz bir çılgılıkla doluymuş gibi hissettim.”¹²¹

¹²⁰Turani, 2009, a.g.k., 80.

¹²¹ ¹⁹<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340029> / (Erişim Tarihi: 23.11.2020)



Görsel 3.51. Munch, 'Çığlık', 49,4 x 37,3 cm, Taşbaskı, 1895

Ayrıca eserin ön planında iki eli yanaklarında çığlık atar vaziyette duran insan figürü, arka planda sakinliğini koruyan iki insan figürü yer almaktadır. İlk başları bakıldığında çığlık atan biri gibi görülse de derinine inildiğinde bireyin ruhsal çöküşünün ve korkularının dışavurumudur. Çünkü kentler hızla büyüyor, büyüyen kentlerde birey hayatını burjuvazi yönetiminde idame etmeye çalışıyordu. Ayrıca “toplumda hiçbir şey bireye ait değildir, tek istisna onun şu anki ihtiyaçlarına ya da işine gerekli olan şey. Her vatandaş, doğduğu andan itibaren, onun geçimini sağlamakla görevli olan kamuya aittir. Bunun karşılığında kamu, onun işgücüne ve bu gücün toplum yararına sonuçlanacak kullanılışında söz sahibidir.”¹²² Bunun haricinde teknolojinin hızla gelişimi de bireyi korkutmaktaydı. Çünkü teknolojinin icadı silahlanma beraberinde savaşları getiriyordu. Savaş da birey yaşamını olumsuz etkileyen en önemli faktörlerden biridir. Bu yüzden sanatçı tüm ruhsal korkularını ve çöküntülerini sanat arayıcılığı ile dile getiriyordu. Bu noktada bu eser bireylerin endüstriyel kentlerden, burjuvalardan korkularının resmi olsa da asıl kent, kentleşme ve bireylerin kentle olan bağlantısını Fütürizm’ de görmekteyiz.

XIX. Yüzyılın başlarında İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm, müzik, resim ve baskıresim sanatçıları etkileyerek odaklarını ‘hız’ ve ‘harekete’ çevirmiştir. Çünkü “Fütürizm’ de yapılmak istenen şey, evrendeki hareketin bir anını tespit etmek değil, hareketin kendini duymaktır. Bu akıma göre her şey hareket halindedir ve

¹²²O. Ewald. (2010). Fransız Aydınlanma Felsefesi. Çev: Gürsel Aytaç. Ankara: Doğubatı Yayınları, s.114.

değişmektedir.”¹²³ İşte bu hareket hali Fütürist sanatçıların ilgisini çekecek, içerisinde bizzat kendilerinin de yaşamış olduğu modern kentin dinamiği eserlerine konu olacaktır. Fütürist sanatçıların ilgisini çeken modern kent dinamiği, Marinetti’nin de manifestosuna konu olmuştur. Çünkü Marinetti için modern kent yaşamı zirvedir. Şair bu yüzden bireylerin ruh durumuna değil makinenin gücüne ilgiliydi. Ve bilek gücünün yapabileceği her şeyi ‘makinelere yapıyor’ düşüncesindeydi. Makineleri, modern kent yaşantısını, savaşları yücelten Marinetti, 1909 yılında ‘Le Figaro’ gazetesinde yayınladığı manifestosunda bu yüceltmeyi on birinci maddede ifade etmiştir.

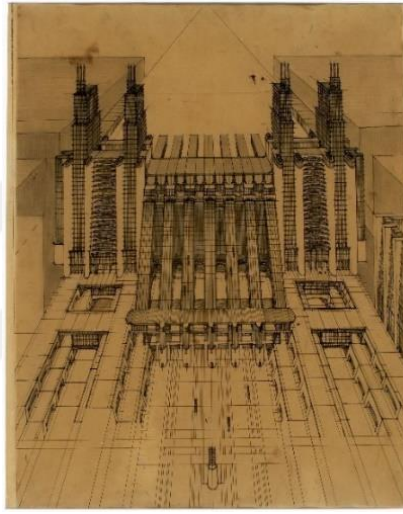
“11- Çalışmayla, zevkle ve isyanla heyecanlanmış büyük kalabalıkların şarkılarını söyleyeceğiz; modern başkentlerdeki devrimin çok renkli, çok sesli gelgitlerinin şarkılarını söyleyeceğiz; vahşi elektrikli bir ayla parıldayan cephaneliklerin ve tersanelerin titrek gece heyecanlarının şarkılarını söyleyeceğiz; dumanla süslenmiş yılanları yiyip yutan hırslı demiryolu istasyonlarının; dumanlarının çarpık çizgileriyle bulutlar yaratan fabrikaların; bıçakların pırlıltısıyla güneşte ışıldayan, dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşıveren köprülerin; ufkun kokusunu alan maceraperest buharlı gemilerin; koca tekerlekleri devasa çelik atlar gibi rayları arşınlayan geniş göğüslü demir başlıklarla zapt edilmiş lokomotiflerin ve pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi salınan ve heyecan dolu bir kalabalıkmışçasına bağırışır gibi görünen uçakların sessiz uçuşlarının şarkılarını söyleyeceğiz.”¹²⁴

Marinetti’nin yayınlamış olduğu bu manifesto XX. Yüzyılın inşa edilmesi zor kılınan bir kent yapısının sınırlılıklarını da ortaya koymuştur. Çünkü yayınlamış olduğu manifestoda kent dinamizminin sınırlı olmadığını açıkça dile getirilmiştir. Ayrıca eski sanat tavrını yıkan anlayışı ile sanatçılar tarafından çok büyük tepkiler alsa da Marinetti’ye göre yeni ve güzel olan her şey hızlı. Ve modern yaşamın hızı, modern yaşamın hareketliliği, yeni yaşam biçiminin oluşması ve makinelerin yaşama getirdiği hız ve hareketlilik, Marinetti için mutluluktur. Aynı zamanda Mimar Antonio Sant’Elia’ya çıkış noktası olan Marinetti, ‘yeni kent’ imgesinin oluşumunun da rehberidir. Sant’Elia’nın 1914 Milano’da sergilemiş olduğu ‘Citta Nuova(Yeni Kent)’ adlı tasarısı, modern düşünceli mimarlığın ilk örneklerinden olup kendinden sonraki mimari tasarıları da etkilemiştir (Bkz Görsel 3.52.). Modern mimarlık için çıkış arayan Sant’Elia,

¹²³Megep / Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemi Güçlendirilme Projesi. (2007). Sanat Tarihi Modülü, s.35.

¹²⁴T. Yılmaz. (2008). Fütürist Manifestolar Kitabı. İstanbul: Altıkkırbeş Yayın, s.9.

“Marinetti’nin de katkılarıyla ‘Fütürist Mimarlığın Manifestosu’ adıyla yayımlanmıştır. Metin yeni bir kent ve mimarlık yaklaşımı geliştirme düşüncesine odaklanırken, tarihsel olanı da sorgulamakta, klasik anıtsal mimarlığa, tarihî binaların korunmasına ve kopyalanmasına, dikey-yatay çizgilere, statik, ağır, ezici kübik-piramidal biçimlere karşıtlık belirtmektedir. 18. yüzyıldan beri mimarlığın olmadığını öne sürerek, başta neoklasik akım olmak üzere tarihsel öğelerin tekrarı ile gerçekleştirilen dönem yapılarını eleştiren metin, “Mekanik uzantılarımızla birlikte devinimi oluşturan bizler sanki gürültülü ve hızlı yaşantımızı, bundan dört, beş ya da altı yüzyıl önceki insanın kendi gereksinimlerine göre yarattığı sokaklarda sürdürebilmiştik gibi.” cümleleriyle modern yaklaşımın en önemli parametrelerinden birini vurgulamaktadır.”¹²⁵



Görsel 3.52. Sant’Elia, “Citta Nuova(Yeni Kent)”, 50 x 39 cm, Çizim, 1914.

Modern kent tasarılarında yatay-dikey çizgi dinamiğinden faydalanan Fütüristler, planlarında kullandığı tüm mimari parçaların psiko-fiziğini de dikkate almaktadır. Çünkü yapılarda kullanılan tüm yardımcı parçaların hepsi aynı zamanda hareketliliğin de simgesidir. O halde “bu çizimlerde hareketin ifade edilmesi, ancak yürüyen merdivenler, asansörler ve taşıma bantları gibi (o da dışarıda olmak şartıyla) yatay ve düşey mekanik dolaşım elemanlarına ve de çizgilerin düzeniyle sağlanacak psiko-fiziksel empatiye bağlıdır.”¹²⁶ Günümüz çok katlı kent yapılarının temelini de oluşturan Fütürizm, kentlerde büyüme, dönüşüm ve hareketli yapıların oluşumu bakımından da teknoloji ile

¹²⁵ ²⁰<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=362&RecID=2114> (Erişim Tarihi: 29.11.2020)

¹²⁶Y. Civelek. (2015). Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant’Elia Fütürist mi?. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergisi. Cilt Vol. 10 Sayı No: 4, s.524.

²¹<https://megaronjournal.com/tr/jvi.aspx?pdirekt=megaron&plng=tur&un=MEGARON-72692> (Erişim Tarihi: 30.11.2020)

iç içedir. Sanayi kentlerinin oluşumunda da önemli payı olan Fütürizm akımı, birey yaşamını göz önüne alarak takılıp, sökülebilecek kentler inşa etmiştir. İnşa edilen bu kentlerin içerisinde yaşayacak olanlar bireylerdir ve kentlerin asıl sahipleridir.

Köyden kente göç mecburiyetine ve gösterişli yaşam yaşamaya maruz bırakılan bireyler, sanat alanında ifade özgürlüğü bulmuştur. Sanatçılar bu totaliter yapıya karşı eser üretmiştir. Hikmet Şahin modern kent ve sanatını şu sözlerle ifade etmiştir.

“Makineleşmenin ve avangard ruhun bireyi, sanayileşmeden almış olduğu güçle birlikte az gelişmiş veya gelişmekte olan ulusları tahakküm altına alarak niteliksizleştirme yoluna girmiştir. Bu açıdan bakıldığında Modernizm ya da Modernist sanat yerel kültür özelliklerini deforme etmiş ve hatta yok etmiştir diyebiliriz. Modernizm’i anlamak ve dahası modern toplumun bireysel özelliklerini ve sanata yansımaların görmek günümüz Postmodern dönem ve sanatını anlamak açısından önemlidir. Günümüz sanatıyla ilgili sorunlardan birisi sanatı anlamlandırmak ve değerlendirmek gibi görünüyor. Eğer günümüz sanatının alametifarikası Postmodern sanat ve kültür ise, Postmodernizm’i anlamanın/anlamlandırmanın en temel yolu modern, Modernizm ve modern sanat kavram ve dinamiklerinin iyi bilinmesinden geçmektedir.”¹²⁷

Avangard ruhun bireyi sanat aracılığı ile yeniden hayat kurmaktadır. Peter Bürger’in de dediği gibi “Avangard 1848 öncesi, romantizmin isyanıyla perdahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve Modernizm’le ortak bir evrime girer, adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla, avangard ile Modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar. Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.”¹²⁸ Bu bağlamda modern kentlere kadar ki dönemin ve sanatının yorunması için sanatçı eserleri dikkate alınmalıdır. Çünkü eserlerin her biri hem sanatçı gözünden kentleri hem de bireyin ruhsal durumunu yansıtmakta da bilimsel veri görevindedir. Örneğin, Frans Masereel. Flaman ressam Masereel, dönemin politik yönetimini konu alarak birey çaresizliğini, savaşı, burjuvazi yönetimini ve modern kentleşmeyi eserlerinde yansıtmıştır (Bkz. Görsel 3.53.). Ağırlıklı olarak dönem yönetimini ve burjuvaziyi konu alan sanatçı,

¹²⁷H. Şahin. (2016). ‘Akademik Sanat, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi’. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sayı:1,s.84.

¹²⁸P. Bürger. (2017). Avangard Kuramı. Çev: Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları, s.14.

ağaçbaskının seri basma olanağını da kullanarak eserlerini okuma-yazma bilmeyenlere daha hızlı ulaştırmıştır. Çoğunlukla gazete ve dergi gibi kaynaklara aktardığı eserler sanatçının daha fazla izleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Eserlerinde kullanmış olduğu dil kendinden sonra ki sanatçıları etkisi altına alacak, toplumu ve yönetimi yargılayan sanatsal diliyle Otto Nückel gibi sanatçılara da örnek olacaktır.



Görsel 3.53. Masereel, “Şehir”, 8x13 cm, Ağaçbaskı, 1925

Modern dönem içerisinde teknolojinin kendini göstermesi beraberinde XX. Yüzyıl bireyini etkilemede ve şekillendirmede bir basamak görevindedir. Bu noktada teknolojinin yaratımı olan tüketim kavramının açığa çıkması bireyi doğrudan etkilemekte hatta aralarında koparılamaz bir bağ oluşturmaktadır. Çünkü birey ve doğadaki tüm canlılar yaşam fonksiyonlarını yerine getirebilmeleri için tüketim yapmak zorundadır. Bu yüzden doğadaki tüm canlılar yaşam fonksiyonlarına uygun tüketim yapmaktadır. Ancak ‘us’ ile doğadaki diğer canlılardan ayrılan birey, temel ihtiyaçlarını giderdikten sonra sosyal fonksiyonlara yönelerek, bu yönelimi tüketimle birleştirmiştir.

Tüketim kavramının tanımlamasına bakılırsa, doğadaki canlıların yaşamları boyunca zorunlu olarak yaptığı eylemdir. Örneğin, yemek yemek, su içmek gibi. Ayrıca “tüketmek işi, üretilen veya yapılan şeylerin kullanılıp harcanması, istihlak, üretim karşısı”¹²⁹Anlamları da vardır. Bu noktada Boudrillard, tüketimin üretimle ayıramayacağına dikkat çekerek, tüketimin toplumda değerler sistemine göre yönetildiğini, bu nedenle tüketiminin üretim bantlarıyla birebir bağlantılı olduğunu

¹²⁹A. Püsküllüoğlu. (2007).Türkçe Sözlük. İstanbul: Can Yayıncılık, s.3637.

söylemektedir. Bu yüzden tüketim, kapitalist yapı ile ayrılmaz bir parçadır. Çünkü teknolojinin gelişmesi ile hızlı üretim bantları kurulmuş, daha fazla ürün üretilmiştir. Üretilen ürünler de çok sayıda bireye ulaştırılmıştır. Ancak bu yeni üretim-tüketim yapısı beraberinde sorunları da getirmiştir. Çünkü bu üretimin bir sonu yoktur. Ve bu sonsuzluk bireyi ve toplumu oldukça etkilemiştir. Örneğin, üretimin az olduğu dönemde ürün değerli ve ulaşılması zordur. Ancak teknolojinin hızla artması ve beraberinde seri üretim, ürün değerini azalttı ve ulaşılabilirliğini arttırdı. Bu da birey ve toplum yapısında ki değişimi tetiklemiştir. Örneğin, burjuvazi kurmuş olduğu üretim fabrikalarında bireyi sekiz-on saat çalıştırır. Ve bu üretilen ürünlere bireyler ulaşabilsin diye yine burjuvazinin kurmuş olduğu marketlerle ulaştırılır. Birey çalıştığı fabrikadan aldığı para ile ürünlerin ulaştırıldığı marketlerden ürünleri alır. Burjuvazi kurmuş olduğu fabrikalarda bireylere hem ürün üretir hem de kurmuş olduğu marketlerde üretilen ürünlerin satışını sağlar. Ayrıca fabrikada çalışan bireyler, kazandığı parayı burjuvazinin kurmuş olduğu marketlerdeki ürünleri alarak, paranın yine burjuvaziye dönüşünü sağlar. Bu sistematik dönüş, bireyi oldukça etkilemiş ve korkutmuştur. Birey de bu korkularını sanat aracılığıyla dile getirmiştir. Bu noktada sanat, üretim ve tüketim nesneleriyle bağlantı kurularak inşa edilmiştir. Örneğin, sıradan bir konserve kutusu sanatçı için sanat nesnesi olmuştur. Ya da bir ayakkabı kutusu.

Sanat ve sanatçıyı etkisi altına alan tüketim kavramı, sanat eserlerini oluşturan nesnelere dönüşmüş, hatta sanatın hızla oluşturabilen ve geliştirilebilen metaları olmuştur.

“Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların zenginliği ‘muazzam bir meta birikimi’ olarak kendini gösterir, bunun birikimi tek bir metadır. Araştırmalarımızın, bu nedenle metanın tahlili ile başlaması gerekir. Meta her şeyden önce bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle şu ya da bu türden insan gereksinimlerini gideren bir şeydir. Bu gereksinimlerin niteliği örneğin ister mideden ister hayalden çıkmış olsun bir şey değişmez. Burada nesnenin, bu gereksinimleri, geçim aracı olarak doğrudan doğruya mı yoksa üretim aracı olarak dolaylı yoldan mı, nasıl giderdiği de bizi ilgilendirmemektedir.”¹³⁰

Bu noktada sanatçı gereksinim ve geçim aracından ziyade nesneyi doğrudan kullanarak ve çoğaltarak sanatın merkezi haline getirmiştir. Kullanmış olduğu nesne artık bizzat

¹³⁰K. Marks. (2003). Kapital I. Çev: Alaattin Bilgi. Ankara: Eriş Yayınları, s.45.

sanat eseri olmuştur. Bu yüzden sanatçı, günlük kullandığı ve ulaşabildiği tüketim nesnelerini biriktirerek ve kullanarak sanat eserlerini oluşturmuştur. Ancak bu nesnelerin kullanımının ardında bir başkaldırı da söz konusudur. Çünkü birey, tüketim toplumuna olan kızgınlığını ancak sanat aracılığıyla dile getirebilirdi. Bu yüzden birey hayatının içerisine hızla girerek yayılan teknolojik aletler (örneğin, televizyon), bireyi tüketime sürükleyerek, çabalayan bireylerden hazırca bireylere dönüştürmüştür. ‘‘Ne var ki, bütün bir hayat tarzı olarak kültürün biçimlenmesinde böyle bir gücün kudretin altını çizmek, ‘televizyon postmodernizme yol açar’ türünden kolaycı bir teknolojik determinizme düşmeyi gerektirmez. Çünkü televizyonun kendisi geç kapitalizm döneminin bir ürünüdür ve bu niteliğiyle bir tüketimcilik kültürünün teşviki bağlamında ele alınmalıdır.’’¹³¹ Ayrıca teknolojinin icadı olan kitle iletişim araçları, birey beninin içerisine girerek burada hızla yayılmıştır. Bu yayılım da bireylerde us ve nesne kopukluğu yaratmıştır. Bu yüzden sanatçı, us ve nesne kopukluğunu sanat aracılığıyla aramıştır. Bu noktada Adnan Turanî us ve nesne kopukluğuna şu sözleriyle açıklık getirmiştir. ‘Resim ve heykel için gerekli belleğin engellenmesi, sanatçının üretimde kullandığı nesneler, tüketim toplumunun atıklarından yani yeni hurdalardan elde edilmektedir.’’¹³² Turanî’nin de dediği gibi, tüketim nesnesinin sanat alanına dâhil edilmesi resim ve heykel alanında yeni fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatçılar, klasik sanat anlamından ziyade, düşüncelerine uygun nesneleri aramışlardır. Bu yeni anlayışın temeli 1960’larda Henry Flynt tarafından atılsa da kavramsal sanat adı altında ses getirecek olan Henri Robert Marcel Duchamp’dır.

Henry Robert Marcel Duchamp, XX. Yüzyılın en önemli sanatçılarından. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında kavramsal ve pop sanatın temellerini oluşturmuştur. Sanatçının ilk eserleri post-empresyonist tarzda olsa da daha sonraları Dadaya yönelmiştir. Birey ve anarşist tavrıyla bilinen Duchamp, eserlerini de bu tavır doğrultusunda üretmiştir. Savaş karşıtı olan Duchamp, I. Dünya Savaşı’ndan kaçarak Amerika’ya yerleşir ve burada Stirner’in düşüncelerinden etkilenerek eser üretir. Stiner’in düşüncesinden esinlenerek yola çıkan sanatçı, eserlerde güzellik ve estetik

¹³¹D. Harvey. (1997). Postmodernliğin Durumu. Çev: Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, s.79.

¹³²A. Turani. (2015). Çağdaş Sanat Felsefesi. Ankara: Remzi Kitabevi, s.110.

aranması tavrına karşı çıkararak birey aklı ile sınırsız eser üretilebilirliği fikrini ortaya koymuştur ve bu fikriyle de Dada akımını oldukça etkilemiştir. XIX. Yüzyılın ortalarında alelade nesneleri sanat eseri olarak sergileyen Duchamp, sanat kavramına olan bakışı da değiştirmiştir. Bireylerin sürekli kullanmış olduğu alelade nesnelerin sanat eseri olarak sunulması, kavramsal sanatın yönünü de belirlemiştir. İlk olarak 1913 yılında sanatçı tarafından bisiklet tekerleğinin sergilemesi, kavramsal sanatın ilk eserlerinden olmuştur. Ayrıca bu tekerlek sadece kavramsal eser olmakla kalmamış, sanatta anti-estetik, anti-güzellik bakışının da ilk simgesi olmuştur. Alelade nesnelerin birer sanat eseri olabildiğini gösteren sanatçı, eser beğenilmesinden ziyade eserin akıl ile oluşturulabilir olduğu fikrini de ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden 1917 yılında sergilemiş olduğu pisuar hem sanat kavramında değişimlere hem de sanatçıların sanata olan bakışlarını değiştirme de oldukça ses getirmiştir (Bkz. Görsel 3.54.). Bu bakımdan sanatçının en önemli eserlerinden olan pisuar, sanatta teknik konumlandırılması bakımından da sınırları aşmıştır. Burjuvazi karşıtı olan sanatçı, pisuarı sergilemesiyle geleneksel resme karşı günlük hayatın parçaları olan nesnelerin de birer sanat eseri olabileceği fikrini ortaya koymuştur.



Görsel 3.54. Duchamp. “Çeşme”, 1917

Kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden olan ‘Çeşme’ adlı pisuar, hem hazır nesne sunumu ve birey beni ile oluşturulabilir olması açısından hem de pop sanatın gelişinin haberdarı olması açısından oldukça önemlidir. Çünkü sergilenen nesneler burjuvazi tarafından üretilen nesnelerdir. Ve bu nesneler artık birer sanat eseridir. Bu noktadan hareketle,

“Geleneksel sanat geçmişten, tarihten imajlar kullanırken, postmodern sanat modeli dünya ve tüketimden imajları ödünç alarak kullanmaktadır. Teknolojik ve ekonomik gelişim, kültür alanında da büyük dönüşüm yaratmış, sanat ve kültür ürünlerinin kitlelere büyük miktarda ulaşılabilmesini ve bunlardan yararlanmalarını olanaklı kılmıştır. Yaratılan bu olanaklar Warhol’un çalışmalarına taban oluşturup esin kaynağı olmuştur. Bu değişime ‘sanatın ve kültürün ticarileşmesi’, ‘estetğin ticarileştirilmesi’ olarak görenler eleştirilerinde geri kalmamışlardır ve hatta ince bir biçimde dalga da geçmişlerdir.”¹³³

Bu düşünceden yola çıkan Andy Warhol, teknolojinin de olanaklarıyla yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Sanatçı, eserlerinde kendine ait tarzı ile tüketim ve toplumun kültürel bozukluğuna dikkat çekerken, teknoloji ve baskıresmin sağladığı olanaklarla da eserlerini üretme fırsatı yakalamıştır. Warhol, kullandığı nesneleri baskıresmin olanaklarından yararlanarak sınırsız basmaktadır. Sanatçı, ipek baskı tekniğini kullanarak eserlerini üretmiş, ayrıca nesne çoğaltmasına gitmiştir. Örneğin, çorba kutuları, kola şişesi gibi. Sanatçının seçmiş olduğu kutular, aynı zamanda tüketim toplumunun da simgesidir (Bkz. Görsel 3.55.). Ayrıca sanatçı, klasik sanat nesnesinin artık çoğaltılabilir olduğunu bizlere göstermektedir. Kutuları üst üste dizerek oluşturduğu eserler içinde bulunduğu kentsel mekânda enstalasyon (yerleştirme) olarak sergilenmektedir. Bu yüzden sanatçının eserleri kimi zaman bir galeride kimi zaman ise bir vitrin arkasında olabiliyordu. Ayrıca, Duchamp ve Warol’un başlattığı ‘nesne’ kavramı, ressam ve heykel sanatçılarının etkilenmesine, nesnelerin de kentlerde sergilenmesine neden olmuştur. Bu yüzden Claes Oldenburg’un eserleri bu sergilemelere en iyi örnektir. Oldenburg, “düşüncelerinin bir bölümünü mimari ölçeklerde gerçekleştirmeye başladı. Philadelphia kent merkezindeki Çamaşır Mandalı (Clothespin) (Bkz.Görsel 3.56.) özellikle parlak bir örnektir.”¹³⁴

¹³³Y. Odabaşı. (2004). Postmodern Pazarlama. İstanbul: Mediacat Yayınları, s.169.

¹³⁴J. Fineberg. (2014). 1940’dan Günümüze Sanat. Çev: Simber Atay v.d, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s.194.



Görsel 3.55.



Görsel 3.56.

Görsel 3.55. Warhol, “Dana Etli Erişte Çorbası”, İpek Baskı, 1962

Görsel 3.56. Oldenburg. “Mandal”, Heykel, 1976

Duchamp’ın başlatmış olduğu hazır nesne sergilemeleri, 60’ların sonunda kentsel mekânlar ile birleştirilerek, “doğrudan yere ya da duvara yerleştirilen heykellerle, düzenli, geometrik formlarla ya da modüler dizilişlere (Fineberg, 2014, s.281)”¹³⁵ Dönüşmüştür. Minimal sanat olarak da bilinen bu sanat anlayışı aynı zamanda soyut dışavurumculuğun da tersidir. Çünkü soyut dışavurumdaki dramatik ve iç gözlem aracı nesne, minimal sanat ile duygusuzluğa hatta bireyi ürpertecek nesnelere dönüşmüştür. Robert Morris’in Leo Castelli Galerisi’nde zemine yerleştirmiş olduğu kumaş atıklar, keçeler, aynalar, kurşunlar ile yaratılan kaos ortamı galeriye gelen izleyicileri oldukça etkilemiş hatta ürpertmiştir (Bkz. Görsel 3.57.). Endüstriyel kumaş ve keçeleri keserek yerleşime başlayan Morris, ayna, kurşun, cam gibi farklı araçları zeminde birleştirerek estetik nesne anlayışını ortadan kaldırmıştır. Yine bu dönemde sanatını kentin içerisinde inşa eden sanatçılar, alışlagelmiş nesne kavramını değiştirmiş, doğa içerisinde var olan nesneleri yine doğa ile bütünleştirmişlerdir. Örneğin, Michael Heizer doğada var olan bir nesneyi yine doğa ile bütünleştirerek kendisine özgü bir alan yaratmıştır (Bkz. Görsel 3.58.) Yaratılan bu alan yine doğa içerisinde sergilenmiştir. Sanatçının bu tutumu doğadaki nesnelerin de birer sanat eseri olabileceği fikrini gözler önüne sürmüştür.

¹³⁵Fineberg, 2014, a.g.k., 281.



Görsel 3.57.



Görsel 3.58.

Görsel 3.57. Morris, “İsimsiz”, Leo Castelli Galerisi, 1968

Görsel 3.58. Heizer, “Yerinden Edilmiş Kütle- Yeniden Yerleştirilmiş Kütle”, 1969

70’li ve 80’li yıllarda orta sınıf refah düzeyinin artması beraberinde baskıresmi de etkilemiştir. Çünkü teknolojik gelişmelerden etkilenen birey bu doğrultuda sanatını şekillendirmiştir. Örneğin, bireyler bu dönemde ekleme ve çıkarma yapılabilen baskıresim kalıplarını kullanarak seri üretim ve tüketimi canlandırmıştır. Hatta bu baskılar üç boyuta dönüşerek enstalasyon sanatını oluşturmuştur. Bu noktada Andy Warhol’un ‘Brillo Kutuları’ tüketim ve enstalasyon sanatı anlatımında örnek verilebilir (Bkz. Görsel 3.59.). Ayrıca bu dönem baskıresimleri perspektif ile birleştirilerek kentsel mekânda kurgulanmıştır. Teknolojinin olanaklarını kullanan bireyler bu olanaklar doğrultusunda sanatlarını şekillendirerek sanatını çerçeveden çıkararak kentsel mekâna yaymışlardır.



Görsel 3.59. Warhol, “Brillo Kutuları”, Serigrafi, 1964

XX. Yüzyıla gelindiğinde XX. Yüzyıl yaşamı, tüketim ve kültüre bağlıdır. Bu yüzden tüketilen nesnelerin her biri sanat eseri sayılmıştır. Duchamp’ın başlatmış olduğu ‘nesne’ sergilemesi, serigrafinin (ipekbaskı) olanaklarıyla sınırsız çoğaltımlara

dönüşmüştür. Yine bu dönemde günümüz sınırsız çoğaltım olanaklarını kullanan sanatçılar içerisinde kendini aydınlatan Banksy, tüketim toplumu ve bundan doğan kültüre göre betimleme yapmaktadır. Sanatçı öznel tarzıyla şablonlar oluşturmakta ve şablonlarla politik yapıyı yeren, düşündüren, mesaj veren imgeler yakalamaktadır. Ayrıca, sanatı kent sokaklarına taşıyan sanatçı, sanatın paylaşılabilişliğini de bizlere göstermektedir. Bu yüzden sanatçının eserleri kentlerin sokaklarını süslemekte, aynı zamanda bireylere de mesajlar vermektedir. O halde, kentlerin büyük duvarları sanatçı için nesne olmaktadır. Bu bağlamda,

“‘Duchamp’ın öne sürdüğü düşüncenin sağlanmasıydı aslında. Anımsarsak, Duchamp, her nesnenin sanat yapıtı olabileceğini fark etmiş ve bunu kanıtlamıştı. Bir anlamda, nesneler arasında eşitlik demekti bu. Nesnelerin değeri konusunda Warhol’da benzeri şeyleri düşünüyordu. Bir farkla: Duchamp tutumlu ve olgundu; Warhol ise ilginç bir oyun öğrenen açgözlü ve muzip bir çocuk gibi, durmadan aynı şeyi yapmaktan zevk alıyordu. Becerebilse, dünyadaki her şeyin kopyasını çıkaracaktı. ‘Bir makine olmak istiyorum’ demesi bunu doğrulamaktadır zaten.”¹³⁶

¹³⁶Yılmaz, 2013, a.g.k., 258.

3.5. KENT VE BİREY TEMASINA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

3.5.1. XIX. Yüzyıl Kent ve Birey İlişkisinin Alegorik Temsilcisi: Frans Masereel (1889-1972)

Frans Masereel, 1889 yılında Belçika'nın Blankenberge kasabasında dünyaya gelmiştir. Üst sınıfın üyesi olarak dünyaya gözlerini açan Masereel, beş yaşına geldiğinde babasını kaybetmiştir. Babasının ölümünden sonra annesi Ghent kasabasına taşınarak burada hayatını bir doktor ile birleştirmiştir. Üvey babasının sosyalist düşünceye sahip olması ve adalet düşüncesini ruhunda taşıması Masereel'in dikkatini çekmiş, bu yüzden üvey babasını kendine örnek alarak kendini geliştirmiştir. Ayrıca Ghent Sanat Akademisi'nde bir yıl boyunca ders alan Masereel, burada Bruycker ile tanışmış ve onun adaletle ilgili düşüncelerinden etkilenecek, kendisi için bir yol çizmiştir. Bu yüzden adaletsiz yapı, sosyal ve toplumsal baskı gibi konuları ağaçbaskılarına tema olarak belirlemiştir.

I. Dünya Savaşı sonrası Cenevre'ye yerleşen Masereel, burada ilk ağaçbaskı romanını tamamlamıştır. “1920’li yıllarda ortaya çıkan ağaç baskı roman (woodcut novel), Frans Masereel’in keşfettiği şekliyle, kitap formatında düzenlenmiş hikâye anlatan bir ağaç baskı serisidir.”¹³⁷ Savaşın etkileri, bireylerin yaşam koşulları, merhamet ve adalet gibi konuları resmeden sanatçı, aynı zamanda endüstri ve burjuvazi yönetimine de atıfta bulunmaktadır. Bu yüzden Masereel’in ağaçbaskılarının odak noktası bireydir. Eserlerinin merkezinde bireyin olması ve bireyleri ayırmaksızın her birine yer vermesi ‘birey’ kavramının değerinin de göstergesidir. Ayrıca, birey ve kent yaşamını konu alan Masereel, alegorik bakış açısıyla ilk olarak 1919 yılında ‘The Sun’, 1920 yılında ‘The Idea’, 1920 sonrası da ‘Story Without Words’ adlı üç romanını yayımlanmıştır. 1919 yılında yayımlamış olduğu ‘The Sun’ adlı seriye bakılırsa, sanatçı ilk olarak 1919 yılında yayımladığı ‘The Soleil’ adlı ağaçbaskı romanında, güneşin birey üzerine vurması, bireyin gölgesinin oluşması ve güneşe doğru bireyin yönelmesi Masereel’in romanına konu olmuştur. 63 sayfalık roman ilk olarak Fransızca daha sonraları da Almanca ve İngilizce olarak yayımlanmıştır. Karikatür tarzı oymalarıyla da bilinen sanatçının ‘The Sun’ adlı kitabının en önemli eseri ‘The Soleil’dir (Bkz. Görsel 3.60.). Sanatçı ‘The Soleil’ adlı ağaçbaskısında, korkusuz oymalarıyla, siyah beyaz zıtlığının ustaca

¹³⁷ B. Balember. (2016). Frans Masereel ve Ağaç Baskı Romanı Tutkulu Yolculuk.

²²<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/26734/281778> (Erişim Tarihi: 03.03.2021)

kullanımıyla, masasında hayal kuran adamın güneşe doğru yönelimi anlatılmaktadır. Ayrıca masasının arkasında yer alan camda da kentsel yapılar yansıtılmaktadır. Sanatçı, bireyi merkeze alarak arka planda da kenti betimlemiştir. Masereel'in bu tutumu biz izleyicilerde ön-arka plan kurgu perspektifi sağlamakta ve güçlü mekân algısını yaratmaktadır. Ayrıca ışık alan yerlerin beyaz, ışık almayan yerlerin siyah olarak resmedilmesi nesnenin oluşumunda önemli yere sahiptir. O halde sanatçının alegorik tarzı ile oluşturmuş olduğu bu eserde yapıların kaba planlar dâhilinde olması 'estetik' kavramının ortadan kalkmasına neden olmuştur.



Görsel 3.60. Masereel, 'The Soleil', 8x10 cm, Ağaçbaskı, 1919

Sanat kariyerine karikatür ile başlayan Masereel, 1916-1919 yılları arasında Les Tabletless dergisine, 1917-1920 yılları arasında da La Feuille adlı gazeteye eser üretmiştir. 1916-1919 yılları arasında dergi için 48 adet ağaçbaskı eser üretirken, 1917-1920 yıllarında da gazetede yer alan haberlerin resimlemelerini yapmıştır. Yine bu yıllarda ağaçbaskı kariyerine devam eden sanatçı, 'İsa'nın Çilesi' ve 'Yolculuk' adlı ağaçbaskı eserler üretmiştir. 'İsa'nın Çilesi' adlı ağaçbaskılar da birey için kendini feda eden İsa'nın yaşadıkları, 'Yolculuk' adlı ağaçbaskılarında da dönem kentlerinin betimlemesi ile bireyin yolculuk anıları anlatılmıştır. Masereel'in 'Yolculuk' romanında yaratmış olduğu birey, trenden iner ve ortamı şaşkınlıkla izler. Şaşkınlıkla ve merakla kenti inceleyen birey, kentteki hızlı akışa adapte olmaya çalışır. Etrafta koşanlar, sesler, kente ait olan nesneler (makine, araba, ışıklar v.b) bireyin dikkatini çekmektedir. Masereel'de bu dikkati 167 adet ağaçbaskı anlatısında resmetmektedir. Sanatçının

ağaçbaskı anlatılarında kendine özgü tarzı yakalaması, nesne ayrıntısından ziyade anlatılan temaya odaklanmayı sağlamıştır.

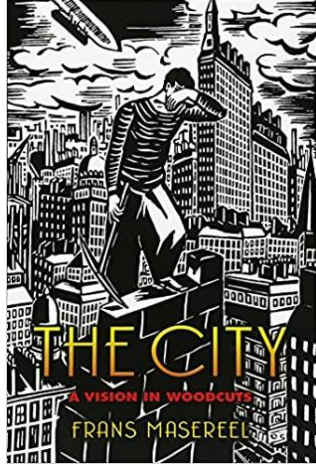
I. Dünya Savaşı sonunda Weimar İmparatorluğu'nun kurulması ile birey ve toplumdaki yönetsel farklılıkların oluşumu Masereel'in dikkatini çekmiş, 1925 yılında yayınladığı 'City'(Frs. La Ville) adlı ağaçbaskı romanına da konu olmuştur. Amerikalı grafik ressam Eric Drooker, Masereel ve nesnel belgeleri hakkında düşüncelerini 'De Lage Landen' adlı dergide yayınlamıştır.

“Baktığım siyah-beyaz eserlerinde şaşırtıcı bir gerçekle karşı karşıya kaldım: Hikâyelerin hiçbir kelimeye ihtiyacı yoktu. Avrupa’da hiç bulunmamıştım, bu çağda tarih bilgim son derece sınırlıydı. Ama televizyon izleyerek ülkem savaşa olduğunu biliyordum. Hergün, her saat bombalar atılıyordu ve kurbanların çoğu sivillerdi. Masereel’in resimli romanlarına baktığımda, hayal edilemeyecek kadar şiddetli koşullar altında yaşayan kadın ve çocukların resimlerini gördüm. Askere alınan ve savaşa gönderilen gençlerin resimlerini gördüm. Burada Fransızca veya Almanca bilmeyen New York’lu bir çocuk olmanın önemi yoktu. Tarih, sosyoloji, psikoloji ciltleri, şiir ve ebedi insan komedisi bana doğrudan resimlerin dili aracılığıyla aktarıldı. Masereel, yirmi birinci yüzyıl için yeni resimli hikâyeler yaratırken bugün ki vizyonuma ilham vermeye devam ediyor.”¹³⁸

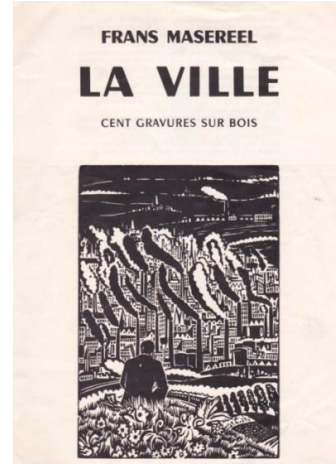
Sanatçının çıkış noktası ise, birey, toplum, politik yapı ve modern kentlerdir. Bu yüzden sanatçı, kendinin de içerisinde bulunduğu kent yapısını gözlemleyerek 8x13 santimetreden oluşan yüz adet ağaçbaskı üretmiştir. Bu yüzden sanatçının 'City' adlı romanı dönem kentleri ile toplum yaşantısının izleyici tarafından anlamlandırması bakımından da nesnel bir belgedir (Bkz.Görsel 3.61. ve 3.62.).

¹³⁸D. L. Lenden. (2019). De Lage Lenden E-Dergi, Çev: Joris Van Parys.

²³<https://www.the-low-countries.com/article/the-silent-novels-of-frans-masereel-godfather-of-the-american-graphic-novel> / (Erişim Tarihi: 03.03.2021)



Görsel 3.61. İngilizce Ağaçbaskı Romanı



Görsel 3.62. Fransızca Ağaçbaskı Romanı

Masereel, ‘City (Şehir)’ adlı ağaçbaskı romanında kent yaşantısının haricinde birey ve birey yaşantısından doğan ihtiyaçlara da yer vermiştir. Politik yapı tarafından bireyin yoksullaşması, çekici hale getirilen tüketim toplumu ve tüketimden doğan tabelaların kentlere yerleştirilmesi gibi birçok konu sanatçı özgünlüğü ile buluşmuştur. Ayrıca din, alışveriş, hız, koşturmaca, genelev, hastane, fahişelik gibi kent yaşantısından doğan olgular sanatçının ağaçbaskılarına tema olmuştur. XX. Yüzyılın kent betimlemeleri hakkında da bilgi veren sanatçı, eserlerinde siyah-beyaz dengeyi sade ve ayrıntısız biçim ile birleştirerek izleyicilere aktarmıştır. Bu noktada, XX. Yüzyıl kentlerini betimleyen sanatçı, kültür, politika ve bireyden doğan yaşanmışlıklar ile de sanata kaynaklık etmiştir. “Sanatçı bu çarpık kent imajını bir toplumbilimci duyarlığı ile ele alarak malzemesi yaptı.”¹³⁹(Bkz. Görsel 3.63 ve Görsel 3.64.).

Sonuç olarak, ağaçbaskının seri basım olanağından da faydalanan Frans Masereel, dönem kentlerinin birey, toplum, politik yapı ve tüketim ile bağlantısının belgelenmesi açısından kilit isimdir. Örneğin, Masereel bir caddeyi hem bomboş hem de insanların hareketliliği ile doldurarak resmetmiştir. Ya da bir dağın tepesinden veya bir binanın tepesinden kente bakmayı ağaçbaskılarına tema edinmiştir (Bkz. Görsel 3.65). Kente kuşbakışı olarak yaklaşan sanatçı, kentsel çarpıklığa, sokakların birbirini bağlamasına, bacadan çıkan dumanlara dahi ağaçbaskılarında yer vermiştir.

¹³⁹Türkdoğan, 2014, a.g.k., 222.



Görsel 3.63.



Görsel 3.64.



Görsel 3.65.

Görsel 3.63- Görsel 3.64- Görsel 3.65. Masereel, “Şehir”, 8x13 cm, Ağaçbaskı, 1925

3.5.2. Kent ve Birey İlişkisinin Simetri İsmi: Maurits Cornelis Escher (1898-1972)

Maurits Cornelis Escher, 1898 yılında Hollanda'nın Leeuwarden eyaletinde doğmuştur. Grafik öğretmeni sayesinde çizime yönelen Escher, geliştirmiş olduğu anlatım dili ile de grafik tasarım alanında özgün ve önemli sanatçılardan biri olmuştur. İlk olarak Haarlem'de mimarlık dersleri almaya başlayan sanatçı, daha sonraları Mesquita'nın da katkılarıyla grafikte uzmanlaşmış, İtalya gezisinde gözlemlemiş olduğu kentsel mimari ve doğa eserlerine konu olmuştur. Bu doğrultuda eserlerinin ana konusunu oluşturan sanatçı, İtalya'yı gerçeğinden farklı olarak resmederek, izleyicide düşsel atmosfer yaratmıştır. 1922-1935 yılları arasında ağaç baskıya yoğunlaşan sanatçı 1929 yılında ilk litografisini yapmıştır. Ayrıca Baskiresim'de önemli yere sahip olan sanatçı, ana temayı birebir anlatmak yerine eserlerinde kullanmış olduğu figürleri stilize ederek, izleyicide düşünce ve bakış özgürlüğünü sağlamıştır. Özellikle 1940 sonrası yapmış olduğu eserlerde figür ve kent izlenimlerini perspektif ile birleştiren sanatçı gerçeğin göreliliğini ön plana çıkarmıştır. Örneğin, 1956 yıldan yapmış olduğu "Balkon" adlı taşbaskı (litografi) bu göreliliğin en iyi örneklerindendir (Bkz. Görsel 3.66.). Eserin analitik çözümlemesine bakıldığında,

"Balcony / Balkon adlı baskıdaki izleğin, yani resmin ortalarında görüntüyü büyültmenin bir çeşitlemesi olarak burada, resmin orta yerindeki boşluğun çevresinde saat yönünde dönen bir genişletme var. Sağ alttaki kapıdan geçerek duvarlarında, panolarında baskıların asılı olduğu bir sergi salonuna giriyoruz. Önce ellerini arkasında kavuşturmuş bir ziyaretçiyi geçiyoruz ve sol alt köşede, onun dört katı büyüklükte bir delikanlı görüyoruz. Delikanlının başı bile ellerine göre daha büyük. Duvardaki baskı dizisinin son örneğine bakıyor, ayrıntıları, tekneyi, suyu ve artalandaki evleri inceliyor. Delikanlının gözü soldan sağa, sürekli genişleyen yapı bloklarına kayıyor. Bir kadın penceresinden, sergi salonunu örten eğimli çatıya bakmaktadır. Böylece gezimize başladığımız yere gelmiş oluruz. Delikanlı bütün bunları, incelediği baskının iki boyutlu ayrıntıları olarak görüyor. Eğer gözü yüzeyin ötelerini inceleyebilse, kendisini de baskının bir parçası olarak görecekti."¹⁴⁰

¹⁴⁰ M. C. Escher. (2005). "M. C. Escher" Grafik Yapıtları, Çev: Zülal Kalkandelen, Mehmet A. Anduru, s. 15.



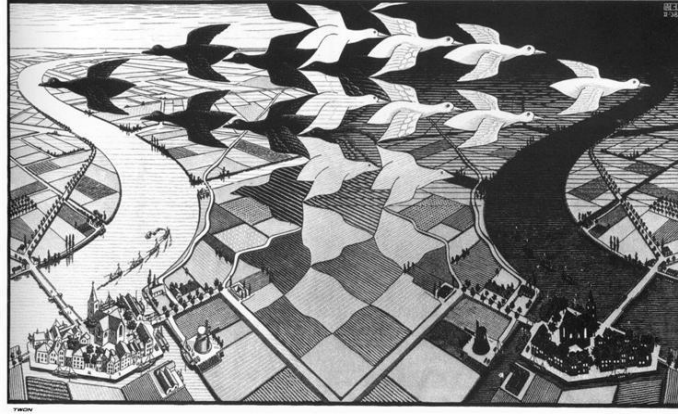
Görsel 3.66. Escher, ‘Balkon’, 32 x 32 cm, Taşbaskı, 1956

Escher, alışılmadık bir perspektif anlayışı ile dönem kentlerini resmetmiş, resmedilen kent eskizlerine de hayvan ve bitki imgelerini eklemiştir. Ayrıca yine bu dönemde Leiden Üniversitesi’nde jeoloji (yer bilimi) bölümünde profesör olan kardeşi Berend George Escher’in çalışmalarını izleyerek ilgisini matematiğe çevirmiş, dönemin önemli matematikçilerinin yazılarını incelemiştir. Yazılarını incelediği isimlerin başında G. Polya gelmektedir. Polya dönemin en önemli matematikçisidir ve matematik teorisi, ihtimaliyet teorisi, birleşim ve geometri teorileri üzerinde yoğunlaşarak çok sayıda yazılar yazmıştır. Bu yazılardan etkilenen Escher, matematik ve sanatı birleştirerek eserlerinde Polya’nın teorilerini kullanmıştır. 1938 yılında yapmış olduğu ‘Gündüz ve Gece’ adlı ağaçbaskı bu teorilerin en iyi örneklerindendir (Bkz. Görsel 3.67). İki kalıp kullanılarak oluşturulan bu eser aynı zamanda kente kuşbakışı gözlemin de resmidir. Gündüz ve gecenin kent üzerindeki değişimini kuşların uçuşu ile birleştiren Escher, eserin merkezini izleyici gözüne bırakmaktadır. Bu noktada eser tanımlamasına bakılırsa,

“Dikdörtgen gri tarlalar yukarı doğru genişleyerek beyaz ve siyah kuşlara dönüşüyor; siyah olanlar sola, beyazlar sağa doğru iki karşıt düzende uçuyorlar. Resmin sol yanında beyaz kuşlar bir araya gelerek bir gündüz gökyüzünü ve manzarasını oluşturuyor. Sağda ise siyah kuşlar hep birlikte eriyerek gecenin karanlığına karışıyor. Gündüz ve gece manzaraları, birbirlerinin ayna görüntüsüdür, bunları birleştiren ise kuşlara da kaynaklık eden gri tarlalardır.”¹⁴¹

Sonuç olarak Escher, sanatı ve matematiği baskiresim tekniklerinde birleştirerek, içinde yaşanan dünyayı izleyicilere aktarmıştır. Bu alışlagelmişin dışında anlatım tarzı da bireyin içinde yaşadığı dünyayı sorgulamasına neden olmuştur.

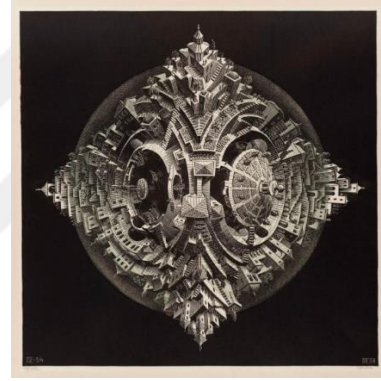
¹⁴¹ Escher, 2005, a.g.k., 8.



Görsel 3.67. Escher, “Gündüz ve Gece”, 39 x 68 cm, Ağaçbaskı, 1938



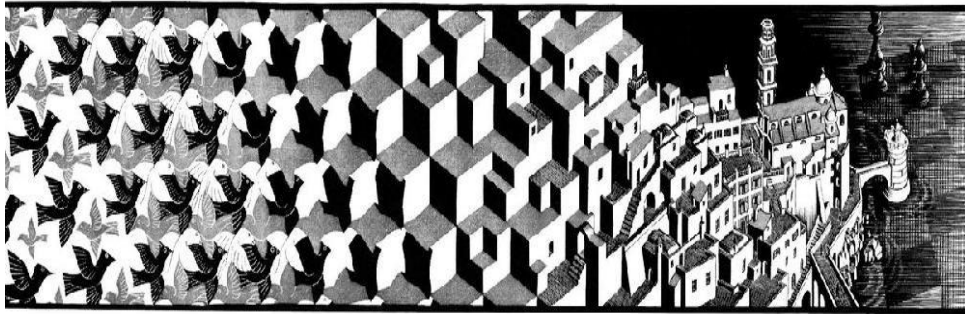
Görsel 3.68.



Görsel 3.69.

Görsel 3.68. Escher, “İkili Gezegenik”, Çap: 37,5 cm, Ağaçbaskı, 1949

Görsel 3.69. Escher, “Dört Yüzlü Gezegenik”, 43 x 43 cm, Ağaçbaskı, 1954



Görsel 3.70. Escher, “Başkalaşım”, Ağaçbaskı, 1939-40 / 1967-68

3.5.3 Atilla ATAR (1944)

Atilla Atar, 1944 yılında Trabzon'un Vakfikebir ilçesinde dünyaya gelmiştir. Atar, 1965'de Ankara Gazi Üniversitesi resim bölümünden mezun olmuş, 1975-1981 yıllarında da baskıresim alanında Paris Ecole Nationale Superiure des Beaux Arts'da öğrenim görmüştür. Yurtiçi ve yurtdışı birçok sergide ödül ve yer alan sanatçı, yurtdışı da dâhil olmak üzere 32 kişisel sergi açmıştır. Aynı zamanda Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölüm kurucusu olan Atar, Eskişehir'de yaşamakta ve eserlerini kişisel atölyesinde üretmektedir. Sanatçı birçok tekniğe hâkim olmakla beraber, ağırlıklı olarak taşbaskı tekniğinde eser vermektedir.

“Sanatçının zaman içinde gelişmiş olan taşbaskı tekniğindeki hâkimiyeti, öz ve biçimin bazen birbiriyle uyumunu bazen de çarpışmasını sorgulayan çalışmalarının her biri, bugüne dek biriktirdiği doğa çıkışlı imgeleri içermektedir.”¹⁴² Doğa ve kent betimlemelerine 1965'de yağlıboya ile başlayan sanatçı, Paris'te aldığı sanat eğitiminden sonra, doğanın içindeki küçük ayrıntılarına yönelmiştir. Bu dönemde gravür ve taşbaskı teknikleriyle eser veren sanatçının imge yaratımlarının kaynağı içinde yaşamış olduğu doğadan geçmektedir. Aynı zamanda doğanın baskıresimdeki dönüşü, sanatçının memleketine duymuş olduğu özlemi de içermekte. Gözlem ve sezgiyi eserlerinde kullanan sanatçı, aklın yaratıcılığı ile teknik olanaklarını birleştirmiş, çok sayıda eser üretmiştir. Duygu ve gözlemin ışığındaki eserler, 1986 sonrasında soyuta dönüşmüş, günümüz dönüşüm serisinin de başlangıcını oluşturmuştur. 1986 eserleri incelendiğinde doğa ve kent betimlemeleri yerini doğanın içindeki ayrıntılara bırakmıştır. Soyutlamayı taşbaskı ile birleştiren sanatçı, nesne ve yüzey parçalanmasına yönelmiştir. Bu dönem eserlerine bakıldığında Atar'ın baskılarında kullandığı nesneler adeta parçalanmış gibidir. Yine bu dönemde kariyerine birinciliğin eklendiği 'İstanbul' temalı taşbaskısı da kent betimlemesini yaptığı önemli eserleri arasındadır (Bkz. Görsel 3.71.).

Atar'ın günümüz yaklaşımına doğru, taşbaskıyı öznel bilinci ile seçmesi ve nesneleri soyutlama ile birleştirmesi dönem sanatçıların etkilemenin de bir uzantısıdır. 1960 ve sonrası sanatçı eserleri analizinde, 1963 yılında Hitit kabartmalarını andıran çizgilerin ağaçbaskı ile birleştirilmesi, 1980'lerde doğa içerisindeki nesnelerin taşbaskıda

¹⁴²E. Ürüş, (2010). Atilla Atar'ın Taşbaskı Uygulamaları ve Türk Baskıresim Sanatına Katkısı. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı, Yüksek Lisans Tezi, s.73.

incelenmesi, 1980'lerin sonlarında da akıl esprisi ile nesne parçalamaya gidilmesi günümüz eserlerinin üretim aşamalarıdır. Yanılsama etkilerini doğa karşısında litografi(taşbaskı) tekniğiyle arayan sanatçı, 1990 sonrasında nesnenin tamamen gözde silinebildiği soyut bir havaya dönüştürmüştür.



Görsel 3.71. Atar, “Ah Güzel İstanbul”, 50cm x 64,5 cm, Taşbaskı, 1988

1990 sonrası sanatçı tarafından, kent görüntüsünün nesneden koparılması, soyutlanması, nesnenin boşlukta bırakılması hatta nesnenin ayrıntısız bir şekilde kübik formlara dönüştürülmesi derinlik ilkesinin taşbaskı ile birleşiminin yansımasıdır. Bu sayede izleyicide kozmogoni(evrendoğum) algısı yaratan Atar, eserlerinde ustaca kullandığı nesneleri üçboyutlu imiş evresine getirmekte böylelikle günümüz taşbaskı kompozisyonlarını oluşturmaktadır (Bkz. Görsel 3.72.).

“Atilla Atar, son dönem baskiresimlerinde bakışını, kültür tarihinin geçirdiği evrimi simgeleyen ve göstergesel unsurlarını bünyesinde taşıyan anonim bir kent imgesine yöneliyor. Yalıtılmış, terk edilmiş ve neredeyse ıssızlığa mahkûm edilmiş bu güncel imge, süreç içinde bir yıkım kültürü ve estetiği doğrultusunda kendi plastik örgütlenişini tamamlıyor. Özellikle yakın geçmişte tanık olduğumuz terör-savaş ya da doğa olaylarıyla bağlantılı kitlesel yok oluşları anımsadığımızda, Atar’da 1990’lı yıllarda dile gelen bu kavrayış ve sezginin ilginç bir öngörüyle bugüne işaret eder bir nitelik kazandığı kesindir. Dahası Atar’ın Görsel Yorumunu karakterize eden imge düzeninin; parçalanma, infilak ve dağılma esaslı etkileri betimleyen yapıntı zenginliğinin, artık anonim görüntülerle belleklerimizde kazınmış bulunan şiddet estetiğinin öncelikli örnekleri olduğunu hayretle görmekteyiz.”¹⁴³

¹⁴³M. Sağlam. (2004). Atilla Atar Baskiresim Sergisi. İstanbul: İş Sanat Parmakkapı Sanat Galerisi

²⁴<http://www.atillaatar.com/hakkinda-metin.asp?id=5> (Erişim Tarihi: 04. 03. 2021)

Atar'ın son dönem taşbaskıları incelendiğinde, sanatçının aklı ile nesneyi parçaladığı ve bu parçalanan yapının sanki bir atmosfer içerisindeymiş gibi algılatılması söz konusudur. Sanatçı kurgulamış olduğu kent imgesine sürekli bir boşluk ve bir mekân yaratma çabasındadır. Sanatçının boşluk yaratım sürecinin altında ise bireyin iç dünyası yatmaktadır. Çünkü ilk soyut eserlerinden günümüz eserlerine kadar ki süreç hep parçalama, koparma gibi evrelerden geçmekte bu da beyin de savaş etkileri izlenimi yaratmaktadır. Bu yüzden bireydeki korku ve kasvet halleri sanat aracılığı ile dışa çıkmakta, sanatçı eserleri ile de görselleşmektedir. Sağlam, Atar'ın korku ve kasvetli tarzına şu sözleri ile açıklık getirmektedir,

“Atar'ın görsel yorumunu karakterize eden imge düzeninin; parçalanma, infilak ve dağılma esaslı etkileri betimleyen yapıtı zenginliğinin, artık anonim görüntülerle belleklerimize kazınmış bulunan şiddet estetiğinin öncelikli örnekleri olduğunu hayretle görmekteyiz. Öncelikle belirtmek gerekirse Atilla Atar'ın resimleri, atmosfer yaratmaya eğimli bir istek üzerinde yapılır. Sürekli başvurulanan anonim kent imgesine, farklı bir mekânsal boyut kazandıran bu atmosferik etki, karamsar-kasvetli, iç sıkıntısının görselleştiği bir yapıda belirginleşir. Öyle ki Atar'ın yapıtlarında yıkımı ve ölümü çağrıştıran patetik hüznün, kaynağını tümüyle buradan alır. Kente (dolayısıyla resme) çöreklenen is ve duman, giderek yıkılan ve parçalanan imge yığınının partiküllerine dönüşür. Dağılıp saçılma şeklinde tezahür eden bu görselliğin; sarsıcı ve rahatsız edici bütünselliği plastik boyutta görkemli bir betimleme gayretiyle gerçekleşir: Mükemmelleşen anlatı, o oranda trajediye kucak açmaktadır adeta...”¹⁴⁴

Dolayısıyla Atar'ın son dönem eserleri incelendiğinde, eserde çok parçalı, ancak bütünlük ilkesi doğrultusunda kompozisyon oluşumu ve sanki hayattan mesajlar taşıyormuşçasına dönüşüm anlatımı söz konusudur (Bkz. Görsel 3.73.). Özetle, sanatçının öznel sezgileri ve aklı ile oluşturulan taşbaskılar, gerçek hayattaki imgelerin yansımasıdır. Ayrıca Atar, taşbaskı tekniklerinin sınırını zorlamakta ve taş üzerinde etkili bir görsellik yaratmaktadır. Fütürist yaklaşımlı eserler de sanatçının kent yaşamını betimlemesi ve taşbaskılarında boşluk-kaos ortamını yaratması izleyiciyi ister istemez düşünsel olarak etkilemektedir. Esmer'e göre ise,

¹⁴⁴Sağlam, 2004, a.g.k.

“Resimlerini ister bir kent imgesi ister kozmik belirsizliğin imgesi, isterse savaşı ve şiddeti olumsuzlayan imgeler olarak görelim. Her durumda da bize saf, dokunulmamış, insansız ve doğal olanın bir tahayyülü ile karşılaşma olasılığını içinde taşırlar. Kirletilmemiş yaşama duyulan bir özlem arayışı sanki. İnsansız ve ilk haliyle var olan bir doğal iklim yaratıcısı... Güvendiğimiz ve bizi koruyacağına inandığımız tutkulu bir benlik arayışı... Her tür çürümenin ve barbarlığın hücrelerimize dek işlediği bir ortamda yeniden anımsatılan insani bir sığınak gibi. Varoluşumuzun primitif başlangıcına gönderme yapan bu imgeler günümüzle geçmiş arasında gidip gelmemizi sağlıyor. Ve temek vurguları yeniden gündeme taşıyor. Bu arayış sanki tüm resimlerinin dayandığı bir güvenilirlik alanı gibi yeniden ve yeniden üretiyor kendisini. ‘Dönüşüm’ resimlerinde, ‘Kavaklarda’, ‘Soyutlananlar’da ve geometrik parçalanmalarda... Şiirsel ve doğal olanın yitirilişine yakılan bir methiye gibi yaşayıp serpiliyor önümüzde.”¹⁴⁵

Sonuç olarak, Atar’ın eserlerini bir bütünlük ilkesi doğrultusunda incelendiğinde, ilk eserlerinden günümüz eserlerine kadar ki süreçte sanatçının kendi tarzıyla farklı zamanları farklı tekniklerle çözümlediği görülmektedir. Yağlıboya katmanının etkisinden taşbaskı katmanına geçilse de eserlerin konuları bütünlük ilkesindedir. Uzun sorgulamalar ve araştırmalarla elde edilen eserler analiz edildiğinde, sanatçının sürekli arayışlara yöneldiğini, kendi tazına uygun dil ürettiğini ve yaratıcılık ilkesini başarıyla taşbaskı ve yağlıboyalarına yansıttığını görmekteyiz.

¹⁴⁵H. Esmer. (2004). Litografiyle Şiirsel Bir Devingenliğin İzinde. İstanbul: Artist Dergisi, Nisan,

²⁵<http://www.atillaatar.com/hakinda-metin.asp?id=6> / (Erişim Tarihi: 04. 03. 2021)



Görsel 3.72. Atar, “Dönüşüm II”, 50 x 65 cm, Taşbaskı, 2018



Görsel 3.73. Atar, “Dönüşüm II”, 25,5 x 30 cm, Taşbaskı, 2000

3.5.4. Anita LOURENCE (1963)

Anita Laurence 1963 yılında Avustralya'nın Hobart eyaletinde doğmuş, Melbourne'da büyümüştür. 1983'de Victoria Sanat Koleji resim bölümünden mezun olan sanatçı, 1984'de Middle Park'da bir baskı atölyesine üye olmuş ve ilk baskılarını 1985'de burada üretmiştir. Aynı zamanda burada eşi Bill Young ile tanışan sanatçı, 1985'de Melbourne Üniversitesi'nin düzenlediği baskıresim sergisinde yer almış, 1992'de Wangaratta Art Show'da da ilk ödülünü kazanmıştır. Halen Avustralya'da matbaacı eşi ile birlikte yaşayan sanatçı, profesyonel olarak da baskı stüdyolarını işletmektedir.

Sanat kariyerine 1985'de başlayan Laurence, 1985-1993 ve 1993-2008 yılları arasında üretmiş olduğu linol baskı eserlerini Port Jacson Press, kitap haline getirerek yayımlamıştır. Linol baskı ile kariyerine devam eden sanatçı, 'Avustralya', 'İrlanda', 'Millewa' adlı baskıresimler üretmiştir. 'Avustralya' adlı linol baskılarında Kuzey Doğu Victoria'daki kent manzarası sanatçıya ilham kaynağı olmuş, eserlerini de bu ilham kaynağı doğrultusunda üretmiştir. Ayrıca günün her saatinde ve mevsimlerin geçişlerinde farklılaşan kent manzarası, sanatçı linol baskılarına konu olmuştur. 2008'de eşi ve arkadaşları ile İrlanda'ya gezi düzenleyen Laurence, burada linol üretmek yerine kenti gezmiş, incelemiş, kent görüntüsünü fotoğraflamıştır. 2009'da Avustralya'ya yeniden dönen sanatçı atölyesinde günümüz kent betimlemelerinin temellerini üretmiştir. Çünkü 'Avustralya' serisinden farklı olarak birebir kent görüntüsünü aktarmak yerine, öznel beni ile kenti hayal ederek eklentiler yapmıştır ve İrlanda görüntüsünü oluşturmuştur. İmaj yapımını hayal gücüne borçlu olan sanatçı, Avustralya'daki ikonik bina, ağaç ve dağ manzarasını 'İrlanda' temalı baskılarında dolambaçlı sokaklara ve kent içerisindeki nesnelerle birleştirmiştir. Ayrıca yine bu yıllarda The Muse Gallery of Milawa tarafından 2016 yılına kadar sergilenen 'Nehirlerin Buluştuğu Yer' adlı çalışma, sanatçının en önemli linol baskılarından (Bkz. Görsel 3.15.). Sanat alanında çok yönlü olan sanatçı 2003-2016 yılları arasında kardeşi Laurence ile The Muse Gallery of Milawa'da çok sayıda sergi açmıştır.

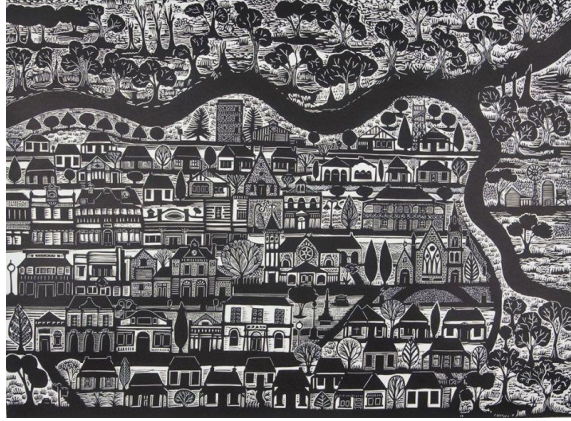
Anita Laurence, Avustralya sanatını ayakta tutan önemli baskıresim sanatçılarıdandır. Toplumun simgesi haline gelen sanatçı, günümüze kadar ki eserlerini tükenmez bir enerji ile üretmiştir. Sanatı topluma ulaştırmayı, Avustralya'nın bitmez tükenmez güzelliklerini yaşatmayı kendine amaç edinen Laurence, kent ve kent görünümüleri ile kent-birey ilişkisini dinamikleştirmiştir. Birer belge niteliği taşıyan

eserleri Victoria Sanat Galerisi dâhil olmak üzere altı galeride sergilenmektedir. Sanatı ve Avustralya kent görünümünü ciddiyet olarak değerlendiren sanatçı, Avustralya betimlemeleri açısından rehber görevindedir. Ayrıca içtenlik ve sanat düşüncesini linol baskıları birleştiren Lourence, dönemin en önemli sanatçılarından.

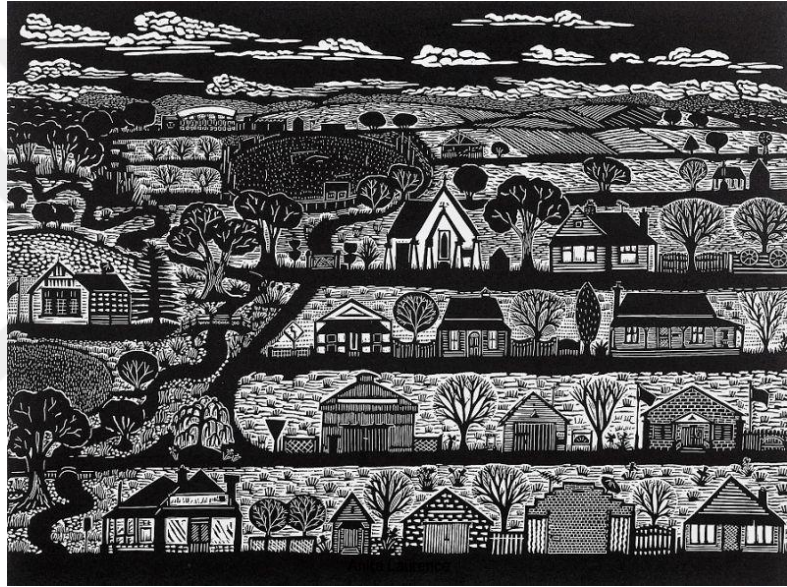
2017’de kentleri betimleyen baskılarıyla ‘Milawa To The Milawa’da ilk kişisel sergisini açan sanatçı, linol üzerine aktarmış olduğu kent betimlemesini ev, ağaç, yollarla birleştirerek kompozisyonunu oluşturmuştur. Eserlerinin çoğu Avustralya görüntülerini içeren linol baskılarıyla, Avustralya’nın göz alıcı doğasını, evlerini, manzarasını yansıtmıştır. Özellikle dağları, tepeleri, evlerin iç içe halini ve kentin çeşitli görünümünü linollerinde ağırlıklı olarak siyah-beyaz oymaları ile ortaya koymuştur (Bkz. Görsel 3.74). Ancak son dönem eserlerinde ‘renk’ baskılarla buluşmuştur. Bu noktada Lourence’nin 2008’de Deborah Blakeley ile yapmış olduğu röportaj eser analizlerinin yapılması açısından oldukça önemlidir. “İlk yıllardaki linollerimde çoğunlukla siyah-beyazdı. Çünkü siyah-beyaz kontrastını ve gücünü seviyorum. Sabırsızlığımın da göstergesi olan siyah-beyaz renkle blok ve redüksiyon baskılar yaptım. Son dönem eserlerimde renkli baskılar geliştirdim. Kalıplarına ve göklerime renk katması (Bkz. Görsel 3.76.) için grafiker Hokusai’den ilham aldım.”¹⁴⁶ Sonuç olarak siyah-beyaz kontrastlığından renk skalasına geçen sanatçı son dönemde on beşe yakın gravür baskı üretmiş, bu üretimde de konu olarak kent temasını seçmiştir. Bu noktada, sanatçı hem öznel beni ile sanat inşası içerisinde hem de toplumun var olan güzellikleri görmeleri için rehberlik etmektedir.

¹⁴⁶D. Blakeley. (2008). Anita Lourence İle Röportaj. Avustralya, Haziran

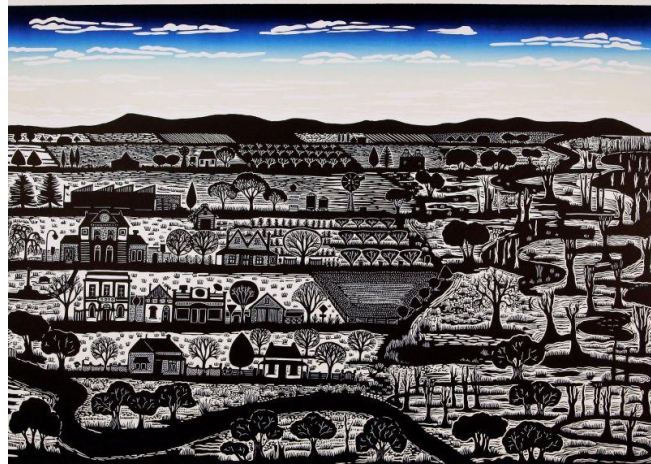
²⁶<https://zoneonearts.com.au/anita-laurence/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)



Görsel 3.74. Lourence, “Nehirlerin Buluştuğu Yer”, 56x75cm, Linol Baskı



Görsel 3.75. Lourence, “Jessie’s Creek”, 42x56cm, Linol Baskı, 2010



Görsel 3.76. Lourence, “Şehrin Diğer Tarafı”, 60x84 cm, Linol Baskı, 2014

3.5.5. Beatrice CORON (1956)

Beatrice Coron 1956 yılında Fransa’da doğmuştur. Fransa Ecole des Beaux-Arts’da sanat eğitimi alan Coron, okulun sanat görüşlerini beğenmeyip okulu bırakmış, içinde yaşadığı hayatı gözlemlemeye başlamıştır. Bu yüzden kısa süreli de olsa farklı ülkelerde yaşama kararı alan Coron, ilk olarak Çin’de daha sonra Meksika’da, ardından da Mısır’da yaşamıştır. Dört yıl boyunca farklı ülkelerde yaşayama fırsatı yakalayan sanatçı New York’a taşınmasıyla sanat kariyerini başlatmıştır.

Ecole des Beaux-Arts Sanat Okulu’nun resim ve heykel gibi sınırlandırmalarına karşı çıkan sanatçı, kâğıt, cam, metal gibi nesnelere yönelmiştir. Çünkü ona göre sanat, resim ve heykelden ibaret değildi. Doğada bulunan tüm nesneler sanata dâhil edilebilir hatta sanatın kendisi bile olabilirdi. Bu yüzden doğada kolay bulunması ve oyulması bakımından rahat olan nesneye yani kâğıda yönelmiştir. Kâğıdın kolay bulunması ve oyulmasını fırsata çeviren sanatçı, büyük boyutlu çalışmalarıyla kariyerine imza atmış, birçok sergi salonlarının da önemli temsilcilerinden olmuştur. Kariyerine kâğıt ile başlayan Coron, kâğıt kesmenin de bir dil olduğunu bizlere söylemektedir. Çünkü Coron’a göre, her zaman kelimeler düşüncelerimizi ifade edemezdi, bu yüzden kâğıt kesmeyi başlı başına bir dil olarak kabul etmiştir. Ayrıca kâğıdı, gerçek bir dil tanımlama aracı olduğunu savunuyordu. Bu yüzden eserlerinin aynı Mısır Hiyeroglifleri gibi bir dili olduğuna inanıyordu. Bu noktada FiberMark Face Yaratıcı Tasarım Beatrice Coron röportajı sanatçının eser dilini anlamlandırmamızda referans olacaktır.

“Çünkü Coron’un dediği gibi fikirler her zaman sözlerle ifade edemiyor, bu yüzden kâğıt kesmeyi başlı başına bir dil olarak görmüştür. ‘Bu gerçekten bir dil’ diyor. Yorum ve tepkiyi ortaya çıkarır. Tıpkı ‘piktograflar’ veya Mısır ‘hiyeroglifleri’ gibi. Tanınabilir çünkü hikâyeler anlatıyorum, çok sevdiğim şeyleri tasvir ediyorum. Yaptığım her şeyi bir şekilde sanatçı kitapları olarak görüyorum, yani bir hikâye ve bir anlatı var; Silüetleri takip edebilir ve bütün parçada olup bitenlerle aralarında bir ilişki görebilirsiniz. İnsanlar bana ne istediklerimi veya neyi sevdikleri söylerler ve ben bunu benim ‘zihin manzaraları’ dediğim şeye dönüştürürüm.”¹⁴⁷

¹⁴⁷F. M. Faces. (2011). Yaratıcı Tasarım/ Beatrice Coron Röportaj. Sayı:2, Aralık.

²⁷<http://www.fibermark.com/design/faces/beatrice-coron/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)

Beatrice, 1981-1985 yılları arasında, yeni ülkeler görme, yeni kültürleri tanıma isteği ile gözlem ve çalışmalarını Çin, Mısır ve Meksika’da sürdürmüştür. Bir yılını Mısır’da, bir yılını Meksika’da, iki yılını Çin’de geçiren Coron, ülkelerin farklı kentlerini gezerek, birey yaşamlarını ve kent yapılarını inceleme fırsatı yakalamıştır. Dört yıllık keşiften sonra 1985’de New York’a dönen sanatçı burada Bob Blackburn ve gravür atölyesiyle tanışmıştır. Dört yıl boyunca gözlemlemiş olduğu kent ve kültürleri şablon baskı (stencil) tekniği ile birleştirme imkânı yakalayan Coron, ilk kent ve kültürler serisini (Bkz. Görsel 3.77.) Blackburn’un gravür atölyesinde gerçekleştirmiştir.



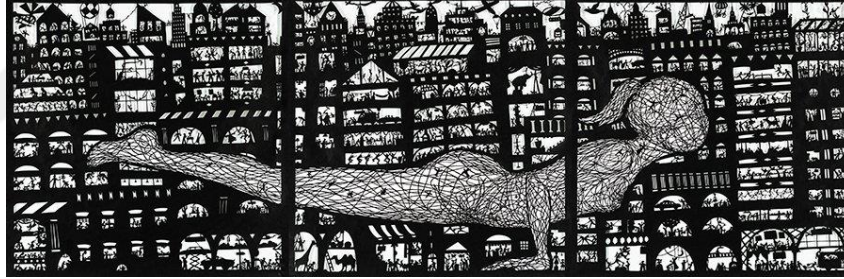
Görsel 3.77. Coron, ‘‘Empire State Bina Serisinin Görünümleri’’, 28x20 cm, Şablon Baskı, 1995

Beatrice Coron, New York şablon baskısını ayakta tutan en önemli sanatçılardandır. Şablon baskı ve illüstrasyonun simgesi haline gelen sanatçı, yaşamış ve görmüş olduğu tüm olguları sanatıyla bütünleştirmiştir. Bitmek bilmeyen enerjisi ile şablonları üç boyutlu nesnelere dönüşmüştür. İki boyuttan üç boyuta dönüşen sanat arayışları ayrıca yaşamdan kesitlerin de belgeleridir. Sanatını özgün tarzı ile birleştiren sanatçının eserleri, başta TED olmak üzere birçok sergi salonlarında ve festivallerde sergilenmiştir. Sergilenen eserlerin her birinde izleyici kendine ait bir anıyı görebilmektedir. Çünkü Coron, diğer sanatçılardan farklıdır. O halkın temsilcisidir. O kentin içerisinde hayatını idame ettirmeye çalışan fabrika işçilerinin, kadınların, köylünün, çobanın ya da bir kent temizlikçisinin iç sesidir (Bkz. Görsel 3.78.). Bu yüzden eserlerinin her biri halk sanatını da içermektedir. Bu noktada sanat icrasında sanatçı gözlemi hayallerle birleşmekte, kâğıtlar da ise bütünleşmektedir. Bir mimar titizliğinde oyulan kâğıtlar ise basılarak üç boyutlu hale getirilmektedir. Kısa film ile birleştirilen eserlerin her biri aynı zamanda birey yaşantısının sesi olmaktadır. O halde günümüz şablon baskı ve kent yaşantısının

önemli temsilcilerinden Coron'un sanat merkezi birey ve bireyden doğan kültürdür. Ona göre sanatın icrası eserlerin her birinde bireyin kendini bulmasıdır. Bireye oldukça değer veren sanatçı, yaşamdan gözlemlediği kesitleri üç boyutlu gösterilere aktarmaktadır (Bkz. Görsel 3.79.). Bu “parçanın içindeki bağlantıları görmeme yardımcı oluyor. Onu yaşıyorum, orada olmayı hayal ediyorum ve bu diğer dünyada olmanın nasıl bir his olduğunu deneyimliyorum.”¹⁴⁸



Görsel 3.78. Coron, “Samanlık”, 45x45 cm, Şablon Baskı, 2010



Görsel 3.79. Coron, “Tavus Kuşu Duruşu”, 113x113cm, Şablon Baskı, 2013



Görsel 3.80. Coron, “Uzun Yol”, 113x113 cm, Şablon Baskı, 2012

¹⁴⁸Faces, 2011, a.g.k.

3.5.6. Devrim ERBİL (1937)

Devrim Erbil 1937 yılında Uşak'ta doğmuştur. Lise yıllarına kadar Balıkesir'de yaşayan Erbil, ilkokul ve liseyi burada okumuştur. Edebiyat ve sanat merakını referans alan sanatçı 1955'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü yetenek sınavlarını kazanarak ve üniversite eğitimini burada tamamlamıştır. 1959'da mezun olduğu arkadaşlarıyla Soyutçu 7'ler grubunu kuran Erbil, 1962'de akademik hayatına başlamıştır.

Sanat kariyerine 1960'ların başlarında doğa betimlemeleri ile başlasa da mavi renk egemenliğindeki birey ve kent ilişkisine 60'ların ortalarında başlamıştır. Çizgiler ile yaşayan kent imgesi oluşturan Erbil, ilk soyutlamalara burada yönelmiştir. Aynı zamanda 60'ların sonu 70'lerin başlarında minyatür sanatını andıran anlatım biçimini kendine tarz edinen sanatçı, 'İstanbul' görünümüleri üzerinde de bu dönemde yoğunlaşmıştır.

1960- 1980 yılları arasında kent görünümüleri üzerinde yoğunlaşan Erbil, 80'lerin başlarında "soyut kalıplara ve renkçiliğe düşmeden dikdörtgen yüzeyleri, doğa, kent, mimarlık yapıtlarını perspektif dışı iki boyutlu bir anlatımla ele almıştır."¹⁴⁹ Ayrıca bu anlatımına figüratif bir uzam eklemiştir. Öznel benini şiir ile birleştiren sanatçı 1977'den sonra kent görünümüleri ve mavi rengin egemenliğinin yanı sıra doğadaki canlı varlıklara yönelmiş, 'kuşlar' serisini de bu dönemde oluşturmuştur. Sanatçı bu sayede izleyiciyi sonsuz boşluğa bırakmış, mavi renk ile de bireyde gökyüzü hissiyatı oluşturmuştur. Bu dönemde yağlıboyaları ile dikkat çeken sanatçı yeni arayışlara girerek özgün baskı alanına yönelmiştir. Özgün baskı çalışmalarında İstanbul kent betimlemeleri, doğa, ağaçlar, kuşlar serisi üzerinde yoğunlaşsa da İstanbul'un çarpık kentleşmesine kimi zaman renkle kimi zaman da çizgi ile atıfta bulunmuştur. Çizgisel betimlemelerin ağırlıklı olduğu eserlerde, Eyüboğlu'nun da etkileri gözlemlenmektedir.

Pelvanoğlu'na göre "Devrim Erbil'in sanatının ve sanat görüşünün biçimlenmesinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkileri kaçınılmazdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde minyatürün ve halk sanatının sık sık sözünün geçtiğini söyler Devrim Erbil. Kendisinin ilgisini ise minyatürün çektiğini belirtir çünkü Erbil'e göre, Doğulu sanatçı ile batılı sanatçının ayrımı burada kesinlikle görülmektedir. Bunun nedeni de Doğu felsefesi ile Batı felsefesinin temelde birbirinden ayrı oluşudur. Erbil, Doğu'nun gerçeği yakalamak yerine, gerçeklerden bir imge yaratmak, gerçeği imgelerle vermeye yönelik olduğunu; birisinin analize yönelirken diğerrinin senteze yöneldiğini Avrupa'da Rönesans'tan beri geçerli değerler olan perspektifin,

¹⁴⁹Eczacıbaşı, 2008, a.g.k., Cilt:1, 468.

anatominin, mekân olgusunun, ışık-gölge gibi değerlerin doğu sanatında görülmediğini ancak bunun Doğu'nun özgün bir sanatının olmadığı anlamına gelmeyeceğini vurgulayarak kendisinin bu anlamda o özgünlüğü yakalamak istediğini dile getirir. Erbil, Batı resminin değerleri yerine, Doğu sanatının içinde olan yığma perspektif, yüzey resmi, ufak farklarla ama hiyerarşik bir mantık içerisinde düzenlenmiş grupları benimser. Kendi ifadesiyle, bir nesnenin, bir düşüncenin gerçek bir biçimde değil de bir simge olarak olaya nasıl katıldığını görmeye çalışmaktır (Bkz. Görsel 3.81.). Erbil'in yaptığı ve onun 1950'lerin ikinci yarısında soyuta yönelmesinin temel dayanağı da bu olmuştur.”¹⁵⁰



Görsel 3.81. Erbil, “Süleymaniye Kentsel Yorum”, 60 x 84 cm, İpek Baskı, 2010

Yağlıboylarının haricinde ipek baskı ve gravür baskının yaygınlaşmasında da katkıda bulunan Erbil, eserlerinde ağırlıklı olarak mavi ve kırmızı renkleri kullanmasıyla da teknik ve tarzın tamamlayıcısı olmuştur. Aynı zamanda kent betimlemelerini yatay-dikey formlar ile oluşturulan sanatçı, kıvrık, kırık çizgi gibi yardımcı unsurları eserlerinde kullanmasıyla da izleyici gözünde sürükleyicilik algısı yaratmıştır. Çoğunlukla kuşbakışı bakış ile eserlerini oluşturan Erbil, “ilk aşamada figüratif yapıyı saran soyut- şematik ve şekilsel betimleme; ikinci aşamada eşzamanlı bakış ve kuşbakışı görünüş gibi ilişkiler, son aşamada ise soyut düzen ve kuruluş ilkeleri gibi nakış resme ilişkin anlatım özelliklerinin Devrim Erbil resmi için büyük dinamizm kaynakları olarak”¹⁵¹ Göstergesidir. Yaşayan kentin gerçekliğini eserleri ile kanıtlayan Erbil, cami, ev, cadde, sokak gibi kentsel unsurları eserlerine ortak etmesiyle de kompozisyonunu zenginleştirmektedir (Bkz. Görsel 3.82.).

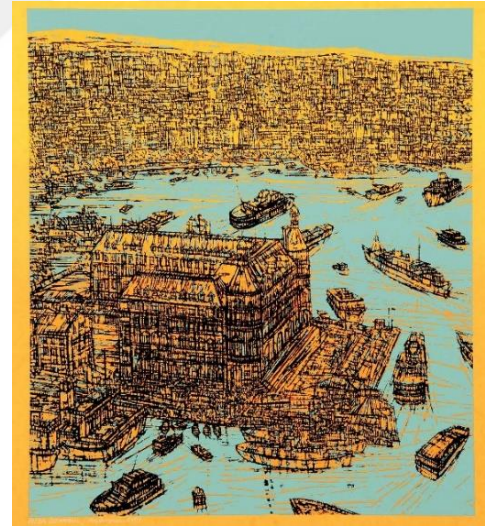
¹⁵⁰B. Pelvanoğlu. (2012). Devrim Erbil. İstanbul: Olcayart, s.81.

¹⁵¹E. Doğanay. (2019). Doğanın Ritmi Devrim Erbil Retrospektifi. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kazlıçeşme Sanat Galerisi, s.27.

Kompozisyonlarına uzaktan bakmayı tercih eden Erbil, kentsel yorumuna gökyüzü ve denizi de dâhil ederek renkle buluşturmaktadır. Aynı zamanda sanatın temel kavramlarını kullanarak oluşturduğu bu kompozisyonlara kuşbakışı ve perspektifi eklemesi izleyicilerin beyninde hareket imgesini yaratmaktadır. Bizler de bu hareket imgesini sanatçının ‘Haydarpaşa’ adlı ipek baskı çalışmasında görmekteyiz (Bkz. Görsel 3.83). Renk ve çizgi bütünlüğünde oluşturulan bu eser sanatçı gözleminin en iyi göstergelerindendir. Buna göre, mavi ve sarı tonu zemin rengi olarak kullanan Erbil, ritmik titreşimi de siyah çizgiler ile oluşturulmaktadır. İlk bakışta durağan bir yapı varmış gibi gözükse de gemilerin altında kullandığı çizgiler ile beyinde hareket imgesi yaratmaktadır. Geleneksel kompozisyon örgüsünü bozmayan sanatçı, yatay-dikey, sık-seyrekle çizgi dizisini renk ile buluşturmuştur. Mavi ve sarı ton egemenliğinde oluşturulan bu eser de “‘kara parçaları içerisinde kubbeler, minareler, köprüler gibi İstanbul’u yansıtan birçok kent detayı ritmik, sert çizgilerle yansıtılmıştır. Deniz içerisinde gemilerin gidiş gelişlerini de yine çizgilerle aktarmıştır.”¹⁵².



Görsel 3.82.



Görsel 3.83.

Görsel 3.82. Erbil, “Sultanahmet”, 68 x 60 cm, İpek Baskı, 2013

Görsel 3.83. Erbil, “Haydarpaşa”, 56,5 x 50 cm, İpek Baskı, 2009

¹⁵²S. Koçak. (2017). Çağdaş Türk Baskıresim Sanatında İmge Olarak Kent. İzmir: Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, s.42.

3.5.7. Kevin HOLDAWAY(1965)

Kevin Holdaway 1965 Southampton’da doğmuştur. Sanat kariyerine De Montfort Üniversitesi’nde geleneksel baskı tekniklerini keşfetmesiyle başlayan Holdaway, Bizley ve Hale rehberliğinde yeteneklerini geliştirerek baskıresim alanına yönelmiştir. Baskıresim alanında uzmanlaşan Holdaway, 1990’dan beri De Montfort Üniversitesi’nde sanat eğitimi vermektedir.

Sanatı ve zanaatı öznel beni ile birleştiren sanatçı aynı zamanda geleneksel baskı ustasıdır. Topolojiyi kent gözlemleriyle bütünleştirerek baskıresimle buluşturan Holdaway, imge formuna şu sözleriyle açıklık getirmektedir. “Kentsel çevreye, şehir manzaralarına ve mimariye karşı bir hevesim var ve bunların deneyimlerini, mekânlarla ilişkilendirdiğim anılarımı ve duygularımı yansıtmak amacıyla imge formunda işliyorum”¹⁵³. Bu imge formu aynı zamanda birçok bileşeni bir arada barındırmaktadır. Topografi ve görkemli kentsel yapılar formunu tarih ve mimari ile birleştiren sanatçı, geleneksel baskı aracılığıyla da izleyicileri bileşenlere dâhil etmektedir. Ağırlıklı olarak linol baskıda uzmanlaşan Holdaway, kent imgelerini perspektif üzerinden oluşturmaktadır. Bu noktada sanatçının çalışmalarına bakılırsa, tarihi kent yapıları güncel kent yapılarıyla örtüştürülmektedir (Bkz. Görsel 3.84.). Çoğunlukla tarihi yapıyı odak noktası olarak alan sanatçı, diğer kent yapılarını figüratif bir düzlem üzerinde birleştirilerek yaşayan kent imgesine dönüştürmektedir (Bkz. Görsel 3.85.). Aynı zamanda yaşayan kent imgesi, renk ve çizgi aracılığıyla tek düzlemde buluşturulmaktadır.

¹⁵³ ²⁸<https://www.dmu.ac.uk/about-dmu/academic-staff/art-design-humanities/kevin-holdaway/kevin-holdaway.aspx> / (Erişim Tarihi: 11.03.2021)



Görsel 3.84. Holdaway, “St. Mark’s Campanile’nin Gölgesinde, Venedik”, Linol Baskı, 2019



Görsel 3.85. Holdaway, “Horsefair ve Belediye Binası, Leicester”, Linol Baskı, 2015



Görsel 3.86. Holdaway, “Tren İstasyonu, Leicester”, 117 x 59 cm, Linol Baskı, 2015

3.5.8. Michael GORO (1966)

Michael Goro 1966 yılında Petersburg’da doğmuştur. Sanat kariyerine İsrail’de gravür baskıyı keşfetmeyle başlayan sanatçı, Illinois Üniversitesi’nde almış olduğu sanat eğitimi ile baskıresim alanına yönelmiştir. Gözlem gücüyle oluşturduğu baskıresim eserleri başta Çin olmak üzere Japonya, ABD, Kore gibi ülkelerde sergilenmektedir.

Sanatçı, gravür baskı ile oluşturduğu eserlerin temasını kentlerden seçmektedir. İçinde kendisinin de yaşadığı sürekli hareket halinde olan kentleri ulaşılabilir olarak bulan Goro, gravür baskılarına bu temayı aktarmıştır. Sanatını “‘Kentsel çevrelerde ve sürekli değişen insan formlarında ham özgünlük için sürekli bir yaratıcı arayış’’¹⁵⁴ Olarak tanımlayan Goro, gravür temalarını da kent içerisinde her gün karşılaştığı olaylar ile oluşturmaktadır. Ona göre, “‘bireyler yaşamı deneyimledikçe değişir ve şehirler zamanla gelişir veya çürür. İnsanların ve yerlerin tarihi ve tecrübesi vardır. Şehirler zamanla ve kullanım yoluyla yıpranır, insanlardan ve onlarla etkileşim halindeki unsurlardan kendilerine ait bir kişilik alırlar. Özgünlüğü yaratan faktörlerin tümü bu birleşimdir’’¹⁵⁵.

Michael Goro, 1997-200 yılları arasında Urbana yüksek lisans programında Misha’nın sanat alanındaki yönlendirmelerini dikkate alarak geleneksel baskı ile teknolojiyi birleştirmiştir. Bu yüzden çocukluk dönemlerini çağdaş kent imgesiyle bütünleştirerek foto-gravür tekniğine yönelmiştir. Özel yaşamışlıklarını teknoloji ile buluşturan sanatçı, “‘kendi çocukluk imajını, daha sonraki yaşamda görülen bir şehrin temsili üzerine ve ilk kez çok gençken deneyimlediği sanat eserlerinin hatıralarından etkilenen gözlerle üst üste koyarak benzersiz geçmişinin ve algılarının sembolik bir ifadesini yaratmak için zamanları ve yerleri’’¹⁵⁶ Birleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.88.). Kentsel gerçekliği vurgulamanın haricinde özel yaklaşımlarını da eserlerine ekleyen Goro, sanatının ‘akıllı ve samimi’ olması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca eser üretimindeki metal kalıbın dayanıklılığından ve sürekli işlem görebilme olanağından faydalanan Goro, plakalarını hazırlarken gelenekselden farklı olarak malzemeleri bir arada kullanmakta güçlü ve vurgulayıcı rengi de böylelikle elde etmektedir. Eserlerindeki

¹⁵⁴ ²⁹<https://www.artfinder.com/artist/michael-goro/about/#/> (Erişim Tarihi: 11. 03. 2021)

¹⁵⁵ ³⁰<https://www.saatchiart.com/mgoro/> (Erişim Tarihi: 11.03. 2021)

¹⁵⁶ ³¹<https://mgoro.com/texts/> / (Erişim Tarihi: 11.03.2021)

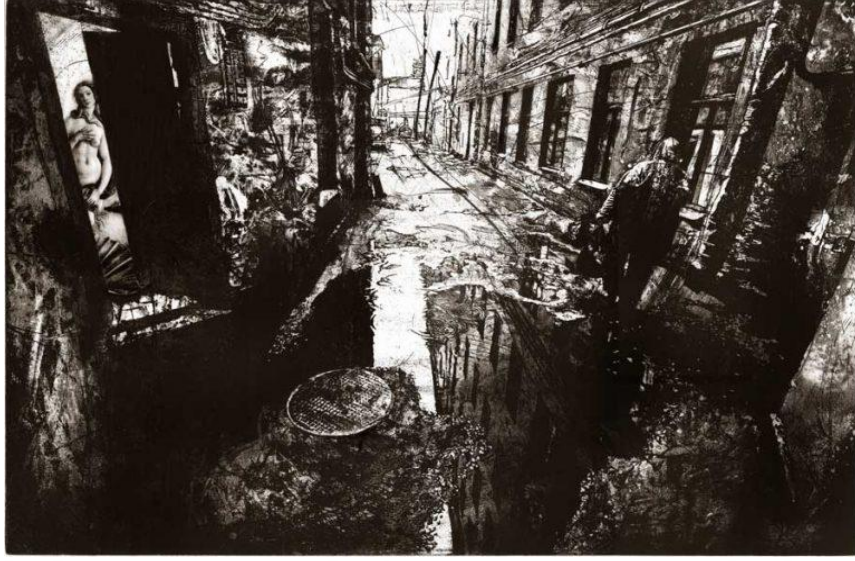
estetik tavrı gözlemleyici öznel beninden elde eden sanatçı, kentsel mimaride ki hacim ve onu canlandıran hassas yüzey detaylarını da siyah renkten elde etmektedir.



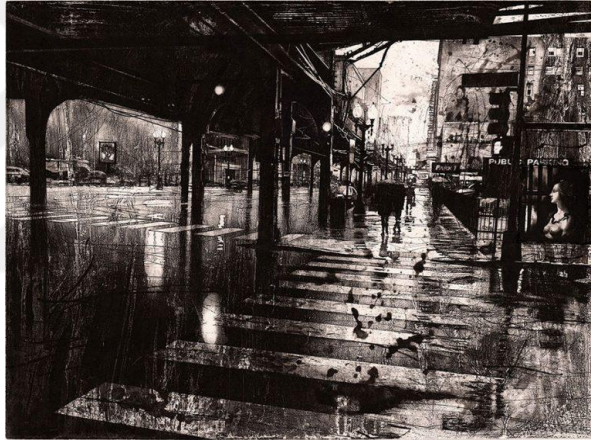
Görsel 3.88. Goro, ‘Venedik’, 36 x 24 cm, Gravür, Foto-Gravür

Geçmişin görüntülerini çağdaş düşünce ile birleştiren Goro, insan ruhunun ve kentsel gerçeklerin karmaşıklığını gravür baskılarında hissettirmiştir. Sanatçının Chicago'ya taşındıktan sonra ürettiği ‘‘Venüs’ün Doğuşu’’ adlı eser bu birleşimin en iyi örneğidir (Bkz. Görsel 3.89.). Çünkü karanlık ve puslu hava, değişken kentsel yapılar, estetiği bozulan mimari, elektrik hatları ve direkleriyle kesiştiği bir başka karamsar sokak sahnesi ile tek bir plakada sanatçı beni tarafından birleştirilmiştir. Bu noktada eser analizine bakıldığında, ön planda göze çarpan kanalizasyon kapağı, su birikintileriyle dolu bir sokakta belirsiz bir ışık şeridi yer almaktadır. Sağda, arkası görülen karanlık bir figür aşağıya doğru ilerlerken vurgulayıcı siyah renk içinde zar zor fark edilebilmektedir. Solda ise, Botticelli'nin Venüs'ü bulunmaktadır. Venüs'ün zarif güzelliği açık bir kapı aralığından bize doğru bakmaktadır. Estetik vizyonu dramatik öznel beni ile vurgulayan Goro, kentsel yaklaşımını da bu hayali ürünün sonucu olarak oluşturmaktadır. Aynı zamanda ‘‘farklı olayların yan yana gelmesinin yanı sıra, Goro'nun alışılmadık ve genellikle rahatsız edici bakış açıları kullanması da sıradan görüntülere dramatik bir güç katar’’¹⁵⁷.

¹⁵⁷ ³² <https://mgoro.com/> (Erişim Tarihi: 11. 03. 2021)



Görsel 3.89. Goro, *‘Venüs’ün Doğuşu’*, 36 x 24 cm, Gravür, 2006



Görsel 3.90. Goro, *‘Ekim Rapsody’*, 24 x 36 cm, Gravür



Görsel 3.91. Goro, *‘Gece Uçuşu’*, 33 x 60 cm, Gravür

3.5.9. Rolf Escher (1936)

Rolf Escher 1936 yılında Almanya'nın Hagen eyaletinde doğmuştur. Düsseldorf Sanat Akademisi'nde 1956-62 yılları arasında resim eğitimi alan Escher, 1965'de Essen'e taşınarak ilk baskılarını burada üretmiştir. Steidle(Üzüm Sap Kırıcı) presi ile ilk baskılarını üreten sanatçı, 1968 yılında kendi atölyesini kurmuştur. Kuru kazıma ve aquatint tekniklerine ustaca hakim olan Escher, 1965'den beri gravür alanında yoğunlaşmıştır. Gravürlerini öznel beni ve gözlemleri ile oluşturan Escher, aynı zamanda geleneksel baskı ustasıdır. Almanya Münster Uygulamalı Bilimler Üniversitesi'nde profesörlük alan sanatçı, Uluslararası Grafik Trienali başta olmak üzere bir çok yerde ödül ve sergilemeler almıştır. Franz Kafka ve Thomas Mann'ın eserlerini kendine örnek alan sanatçı, kent, kentin içinden kesitler, iç-dış mekan, alışveriş, insanlar gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır.

Alman sanatının önemli temsilcilerinden olan Escher, açık ve koyu tonları üstüste getirerek sanat ve yaşamın birleşimini kalıplarına yansıtmaktadır. Kuru kazıma ve aquatint ile bu yaşamsal birleşimi izleyicilere aktaran sanatçı, yaşamsal gerçekliğin ve nesnelerin formlarının birebir yansıtılmasında oldukça özen göstermektedir. Bu yüzden içinde yaşamış olduğu kenti en iyi şekilde betimleyen Escher, bireylerin ve kentsel yapıların birbiriyle sıkı bir bağ ile bağlı olduğu fikrini öne sürmektedir. Bu doğrultu da Escher,

“gravüre ek olarak el çizimi yapmaya karar vermeden önce, gerçeklik onun için daha çok renk veya açık-koyu tonlarının somut formları açıkça üst üste bindirdiği düz, bazen de belirsiz kompozisyonlar yaratmasına ilham veren bir yapı cephaneliği idi. Bu yüzden 1968'den 1970'e kadar olan yılların gravürleri, neredeyse sadece su yaprakları, motiflerin ana hatlarını istediği zaman büken ressam bir görme şeklinden yaratıldı.”¹⁵⁸

Daha sonra ki çalışmalarında ise daha fazla radikal bir sıçrama söz konusudur. Ayrıca Escher, bir nesneyi incelerken, göz ve el pratiğinin çok ötesine geçmektedir. Bu nesnenin gerçekliği ve sanatçının nesneye bakışıyla birleşerek çizgilere dönüşmektedir. Örneğin Escher, bir nesnenin önünde yer aldığı ve özne ile etkileşime girdiğinde anlatıda neyin önemli olduğu paniğine kapılarak hayal gücü ve duygusuna başvurmaktadır. Bu yüzden izleyiciye aktaracağı duyguyu sanatçı ilk olarak kendi yaşar ve bu yaşanmışlığı

¹⁵⁸ ³³<http://dirkschwarze.net/2008/10/09/zum-werk-von-rolf-escher/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021)

hayal gücüyle birleştirir. Bu birleşimi de gravürlerinde çizgilere dönüştürür (Bkz.Görsel 3.92).



Görsel 3.92. Escher, “Vicența'daki Oyun Salonları”, 46 x 34 cm, Gravür, 1989



Görsel 3.93.

Görsel 3.93. Escher, “Liceu Tiyatrosu”, 39 x 28,5 cm, Gravür, 1993



Görsel 3.94.

Görsel 3.94. Escher, “İstanbul Çarşı Çıkışı”, 31 x 24 cm, Gravür, 1993

4. SONUÇ

Rönesans sonrasında birey ve kent kavramlarının baskıresimdeki yansımalarını ön plana çıkarmaya odaklanan bu araştırma, politika, sanat, mimari gibi diğer disiplinler ile sanatçı eser analizleri üzerinden şekillenmiştir. Bu noktada ilk olarak birey ve kent tanımlamalarının tarihsel süreçleri dikkate alınmış, bunun sonucunda sanat, mimarlık ve baskıresim bağlantıları ön plana çıkarılarak araştırılmıştır. Ayrıca Aydınlanma Çağı ile farklı tanımlamalara ulaşan birey kavramının kent içerisindeki değişimi baskıresim eserleri ile ön plana çıkarılmıştır. Burada en önemli sonuç ise, bireyin kent yaşantısındaki ruhsal değişikliklerin aktarımı olan baskıresim eserler, aynı zamanda yaşamın gerçek görüntüsünün de bir yansımasıdır.

Antik Çağ'dan Aydınlanma Çağı'na kadar ki süreç incelendiğinde birey tanımlamalarının aynı benzerlikte olduğu gözlemlenmiş, fakat Aydınlanma Çağı ve sonrasında birey tanımlamalarının değiştiği görülmüştür. Çünkü bu süre zarfında doğa keşiflerinin yapılması, özgür düşünce ortamının düşünürler tarafından oluşturulması, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin kendini göstermesi bireyin kendi aklının farkına varmasını sağlamıştır. Bu noktada bireyin kendi aklına inanması ve her şeyi akli ile sorguluyor olması doğru bilgi ulaşımının en önemli anahtarı olmuştur. Ayrıca teknolojik gelişme ve sanayileşme ışığında kentleşmelerin hızla ortaya çıkması ve yayılması, beraberinde birey tanımlamalarının değişimini hızlandırmıştır. Çünkü bireyin aydınlanması, bireyin kendini fark etmesi, bireyin kendini tanıması, bireyin toplumda yerini bulması veya bireyin hız kavramına ayak uydurma çabası gibi etkenler kentsel yaşamın doğurduğu ve merkezinde bireyin bulunduğu sorunlar arasında yer aldığı görülmüştür. Bu doğrultuda bireyin yaşamasını sağlayan kentler aynı zamanda birey sorgulamalarının özek alanlarını oluşturduğu noktalar olarak saptanmıştır.

Bireyin 'varlığı ve yaşamı' ile betimlenen kent tanımlaması, teorik olarak toplu yaşam ve yerleşik hayata geçiş ile başlatılsa da elde edilen veriler doğrultusunda birey ihtiyaçlarına hizmet eden kent olgusu, Aydınlanma çağı ve sonrasında olmuştur. Teknolojik gelişmelerle oluşturulan kent olgusu birey hayatının tamamlayıcı görevini üstlenirken, bilimin ve seri üretimin ışığında Sanayi Devrimi de günümüz kentleşmelerin rehberliğini üstlendiği tespit edilmiştir. Bu rehber, birey, toplum, kentsel yönetim ve mimari arasında bağlantılar kurularak tezin ilk bölümünde sorgulanmıştır. Ayrıca birey

ve kent tanımlamalarının oluşturmuş olduğu bu bölümde bireylerin kentlere, yönetime ve topluma bakışları da diğeri disiplinler aracılığı ile sorgulanmıştır.

Aydınlanma çağı sonrasında bireyin kendi farkına varması içinde yaşamış olduğu kentleri sorgulamasına neden olmuş, böylelikle birey sanat aracılığı ile öznel dünyasını izleyicilere aktarmıştır. Bu yüzden öznel dünyalarını daha fazla izleyicilere aktarmak isteyen sanatçıların baskıresim alanına yöneldiğı görülmüştür. Özellikle birey ve kent arasındaki bağlantıları baskıresim aracılığı ile çözümleyen sanatçıların, eserleri ile de izleyicilere rehberlik ettiğı gözlemlenmiştir. Bu noktada tezin ikinci bölümünde yer alan eserler hem dönem kentlerini hem de bireyin ruhsal değişimlerinin tüm yönlerini ön plana çıkarmada ve aktarmada rehber olmuştur. Ayrıca kent ve birey yaşantılarının merkez olduğu bu bölümde, tüketim, mimari, yaşamdan kareler, kentlere politik bakış, savaş ve sonrasında değişen dönem kentleri gibi temaların en çok tercih edilen konular olduğu tespit edilmiş, bu konulara çağdaş yaklaşımlar sanatçıları aracılığı ile üçüncü bölümde ele alınmıştır. Birey ve kent ilişkisinin tüm yönlerinin ele alındığı bu bölümde elde edilen önemli sonuç kent olgusunun ve birey ilişkisinin hiçbir zaman koparılamaz bir bağ olduğudur.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007) Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. (ev: N. Ülner v.d.) İletişim Yayınları, İstanbul, s.1
- Akarsu, B. (1979) Kant'ta Mekân ve Zaman Kavramları. İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi, İstanbul, s.111
- Akyürek, E. (2014) Sanatın Orta ağı. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.120
- Alatlı, A. (2014) Batıya Yön Veren Metinler-4. Alfa Yayınları, İstanbul, s. 1564.
- Armstrong, K. (1998) Tanrının Tarihi. (ev: H. Koyukan v.d.), Ayraç Yayınevi Ankara, s. 369.
- Artun, A. (2012) 18. YzyıldaBozulan Ezber: Piranesi. E-skop Dergisi, Sayı: 2
- Artun, A. (2019) Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. E-Skop Dergisi, Sayı: 14
- Asher, M. (1976) Grafik Sanatlar Tarihi. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları, s.24
- Baxandall, M. (2015) 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim. (ev: Zeynep Rona), İletişim Yayınları, İstanbul, s.53.
- Baudrillard, J. (2013) Tüketim Toplumu Söylenceleri. (ev: Hazar Deliceçaylı, v.d.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bedir E, v.d. (2018). Sosyal Politika. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.29.
- Benevolo, L. (1995). Avrupa Tarihinde Kentler. (ev: Nur Nirven). İstanbul: Afa Yayıncılık, s.201-202.
- Blakeley, D. (2008). Anita Lourence ile Röportaj. Avustralya, Haziran

- Bloch, E. (2002) Rönesans Felsefesi Üzerine (Çev: Hüsen Portakal), Cem Yayınevi, İstanbul, s.7.
- Bookchin, M. (2014). Kentsiz Kentleşme Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü. Çev: Burak Özyalçın. İstanbul: Sümer Yayıncılık, s.282.
- Bozkurt, N. (2013) Sanat ve Estetik Kuramları. Sentez Yayıncılık, Ankara, s.172
- Bulat S, v.d. (2014). 'Bauhaus Tasarım Okulu'. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18 (1), s.118.
- Bumin, B. (1990) İşletmelerde Organizasyon Geliştirme ve Çatışmanın Yöntemi. Bizim Büro Basım Evi, Ankara, s.59.
- Bürger, P. (2017) Avangard Kuramı. (Çev: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, s.14.
- Cevizci, A. (2020). Felsefe Tarihi. İstanbul: Say Yayınları, s.707.
- Childe, G. (2006) Kendini Yaratan İnsan. Varlık Yayınları, İstanbul, s.30.
- Civelek, Y. (2015). Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi?. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergisi. Cilt Vol.10 Sayı No: 4, s.524.
- Cogito Dergisi (1996). Kent ve Kültürü. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 8. Sayı, s.14.
- Çüçen, A.K. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. Muğla: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İlke), s.17.
- Doğanay, E. (2019). Doğanın Ritmi Devrim Erbil Retrospektifi. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kazlıçeşme Sanat Galerisi, s.27.

- Durkheim, E. (2004) Sosyolojik Yöntemin Kuralları. Bordo Siyah Klasik Yayınları, İstanbul, s.17.
- Eczacıbaşı, N.F. (2008) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Yem Yayınları, İstanbul, Cilt:1, s.191- 468.
- Eczacıbaşı, N.F. (2008) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Yem Yayınları, İstanbul, Cilt:2, s.659-1091
- Eczacıbaşı, N.F. (2008) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Yem Yayınları, İstanbul, Cilt:3, s. 1255-1582.
- Escher, M. C. (2005). ‘‘M. C. Escher’’Grafik Yapıtları, Çev: Zülal Kalkanderer Taschen / Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 15.
- Esmer, H. (2004). Litografiyle Şiirsel Bir Devingenliğin İzinde. İstanbul: Artist D.
- Esmer, H. (2005) Baskı Sanatları Tarihi Ders Notları. s. 21-43.
- Esmer, H. (2008) Romantik Direniş: Dönemin Baskıresimleri Üzerine Sanat Yazıları. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Eyüboğlu, İ. Z. (2013) İnsanın Boyutları. Panel Yayınevi, İstanbul, s.96.
- Ewald O. (2010). Fransız Aydınlanma Felsefesi. Çev: Gürsel Aytaç, Doğubatı Yayınları, Ankara, s.11-114.
- Faces, F.M. (2011). Yaratıcı Tasarım/ Beatrice Coron Röportaj. Sayı:2, Aralık.
- Faure, E. (1979). Rönesans Sanatı. Çev: Bertan Onaran, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.15-155.

- Fineberg, J. (2014). 1940'dan Günümüze Sanat. Çev: Simber Atay v.d, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, s.194.
- Fischer, E. (1980). Sanatın Gerekliliği. Çev: Cevat Çapan, E Yayınları, İstanbul, s.122.
- Fischer, E. (1990). Sanatın Gerekliliği. Çev: Cevat Çapan, E Yayın, İstanbul, s.10.
- Focroulle, B. (2012). Sanatta Bireyin Doğuşu. Çev: Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.61-72.
- Gasset, J.O.Y (2010). Kitlelerin Ayaklanması. Çev: Neyyire Gül Işık, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.97.
- Gökberk, M. (1993). Felsefe Tarihi. Remzi Kitabevi, İstanbul, s.263.
- Göregenli, M. (2007). Çevre Psikolojisi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.19.
- Gruttwel, M. (1901). Andrea Mantegna. George Bell and Sons, s.72.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu. Çev: Müge Gürsoy Sökmen. Metis Yayınları, İstanbul, s.79.
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, Ankara, s.260-363.
- Heimsoeth, H. (2007). Kant'ın Felsefesi. Çev: Takiyettin Mengüşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara, s.85.
- İnalcık, H. (2011). Rönesans Avrupası. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.58.
- Kahraman, M. (2015). Osmanlı Devleti Dönemi Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri. Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 39, s.379.

- Kapani, M. (2007). Politika Bilimine Giriş. Bilgi Yayınevi, Ankara, s.17.
- Kaya, E. (2017). Kentleşme ve Kentlileşme. İşaret Yayınları, İstanbul, s.65-66.
- Kaya, S. (2014). Evlerin İnsan Halleri. İzmir Sanat Galerisi, İzmir.
- Kaya, S. (2013). İletişim Güvercini Ekslibris. Uludağ Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi, Bursa.
- Kramer, S. (2002). Sümerler Tarihi, Kùltürleri ve Karakterleri. Çev: Özcan Buze. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.109.
- Krausse, A. (2005). Resim Sanatının Öyküsü. Çev: Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul, s.54.
- Krishnamurti, J. (2013). Birey ve Toplum. (Çeviren: Mihriban Doğan), Omega Yayınları, İstanbul, s. 13-14.
- Lenden, D.L. (2019). De Lage Lenden E-Dergi, Çev: Joris Van Parys
- Marks, K. (1975). Kapital. Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, s.391.
- Marks, K. (2003). Kapital II. Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, s.45.
- Megep (2007). Sanat Tarihi. Çağdaş Sanat Akımları Modülü (Mesleki Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), s. 35.
- Mùlayim, S. (1994). Sanata Giriş. Bilim Teknik Yayınları, İstanbul, s.18-91.
- Niray, N. (2002) Tarihsel Süreç İçinde Kentleşme Olgusu ve Muğla Örneği. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 9, Güz, s.6
- Odabaşı, Y. (2004). Postmodern Pazarlama. Mediacat Yayınları, İstanbul,
- Özçınar, Ş. (1999). Sanatın Doğası ve Bir Varlık Sorunsalı Olarak Sanat. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara, Sayı: 30, s. 115. s.169.

- Püsküllüoğlu, A. (2007). Türkçe Sözlük. İstanbul: Can Yayıncılık, s.1573. / T.S Türkçe Sözlük, s. 1573.
- Pelvanoğlu, B. (2012). Devrim Erbil. Olcayart, İstanbul, s.81.
- Ruskin, J. (1863). Modern Painters of Many Things - Part IV. First American Edition, New York: s.66.
- Sağlam, M. (2004). Atilla Atar Baskıresim Sergisi. İş Sanat Parmakkapı Sanat Galerisi, İstanbul
- Sencer, Y. (1979). Türkiye’de Kentleşme. Birinci Basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 20.
- Sombart, W. (2008). Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı. Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, s. 528.
- Şahin, H. (2016). Akademik Sanat, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, Sayı: 1, s. 84.
- Şentürk, L. V. (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri. Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.26-130.
- Tezcan, H.G. (2016). Din ve Politikanın Sanat Üzerine Etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara, s.3-6.
- Thomson, G. (1997). İlk Filozoflar.Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, s.229.

- Tolstoy, L. N. (2007). Sanat Nedir? Çev: Mazlum Beyhan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.33.
- Turani, A. (1975). Sanat Terimleri Sözlüğü. Toplum Yayınevi, Ankara, s.104.
- Turani, A. (1992). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi, İstanbul, s.177-513.
- Turani, A. (2005). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 350-648.
- Turani, A. (2009). Çağdaş Sanat Felsefesi. Remzi Kitabevi, İstanbul, s.63-80.
- Turani, A. (2015). Çağdaş Sanat Felsefesi. Remzi Kitabevi, İstanbul, s.110.
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar. Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara, s.219-222.
- Üskül, Z.Ö. (2005). Yüzyılımızın Postmodern Bireyi ve Boudrillard'ın Anlayışı. Dergipark, s.141-142.
- <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/95886> / Erişim Tarihi: 04.10.2019
- Yılmaz, T. (2008). Fütürist Manifestolar Kitabı. Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, s.9.
- Yılmaz, E. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politij Açısından Türkiye’de Kentleşme Dönemleri. Elektronik Sosyoloji Bilimler Dergisi, Kış, Cilt: 10, Sayı: 35, s.253.
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ütopya Yayınevi, Ankara, s.9-258.
- Yılmaz, T. Fütürist Manifestolar Kitabı. Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul (2008)
- Zencirci, D.E. (2013). Özgün Baskıresim Sanatı Tarihsel Gelişim ve Teknik. Tükelmat, İzmir, s.23.
- Wycherley, R. (1986). Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu? Çev: N. Nirven v.d. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, s.9-177.

TEZLER

- Deveci, A. A. (2001). Resimde Kent ve İmge Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, s.48, 76, 77
- Koçak, S. (2017). Çağdaş Türk Baskıresim Sanatında İmge Olarak Kent. İzmir: Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, s.42.
- Uğuz, Ö. (2019). Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir, s.59-63.
- Ürüş, E. (2010). Atilla Atar'ın Taşbaskı Uygulamaları ve Türk Baskıresim Sanatına Katkısı. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı, Yüksek Lisans, s.73.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Akarsu, B. (1979) Kant'ta Mekân ve Zaman Kavramları. İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi, İstanbul
- <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iufad/issue/1327/15638> / (Erişim Tarihi: 28.04.2020)
- Artun A. (2012) 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi. E-skop Dergisi, Sayı: 2
- <http://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578> (Erişim Tarihi: 10.12.2020)
- Artun A. (2019) Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. E-Skop Dergisi, Sayı: 14
- <http://www.aliartun.com/yazilar/bauhaus-modernlesmenin-tasarimi/> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)

- Balembere B. (2016). Frans Masereel ve Ağaç Baskı Romanı Tutkulu Yolculuk.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/26734/281778> (Erişim Tarihi: 03.03.2021)
- Blakeley D. (2008). Anita Lourence ile Röportaj. Avustralya, Haziran
<https://zoneonearts.com.au/anita-laurence/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)
- Bulat S v.d. (2014). 'Bauhaus Tasarım Okulu'. Erzurum: Atatürk Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s.8 (1).
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32439> (Erişim Tarihi:16.01.2021)
- Civelek Y. (2015). Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist
mi? İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-
Dergisi. Cilt Vol.10 Sayı No: 4.
<https://megaronjournal.com/tr/jvi.aspx?pdire=megaron&plng=tur&un=MEGARON-72692> (Erişim Tarihi: 30.11.2020)
- Çüçen A.K. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. Muğla:
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İlke). (Erişim Tarihi: 16.07.2020)
<http://www.sobbiad.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/402/370/>
- Esmer H. (2004). Litografiyle Şiirsel Bir Devingenliğin İzinde. İstanbul: Artist
Dergisi
<http://www.atillaatar.com/hakkinda-metin.asp?id=6> / (Erişim Tarihi: 04. 03. 2021)
- Esmer H. (2008) Romantik Direniş: Dönemin Baskiresimleri Üzerine Sanat
Yazıları. Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yayınları, Ankara
<http://hayriesmer.com/makale/romantik-direnis-donemin-baskiresimleri-uzerine/5?ln=tr>
- Lenden D. L. (2019). De Lage Lenden E-Dergi, Çev: Joris Van Parys.
<https://www.the-low-countries.com/article/the-silent-novels-of-frans-masereel-godfather-of-the-american-graphic-novel> / (Erişim Tarihi: 03.03.2021)

Üskül Z.Ö. (2005). Yüzyılımızın Postmodern Bireyi ve Boudrillard'ın Anlayışı. Dergipark, s.141-142.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/95886> / (Erişim Tarihi: 04.10.2019)

Yılmaz E. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politij Açından Türkiye’de Kentleşme Dönemleri. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Kış, Cilt: 10, Sayı: 35, s.253.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6149> / (Erişim Tarihi: 20.03.2020)

Http-1: https://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/03/2lament1.html / (Erişim Tarihi: 30.04.2020)

Http-2:
https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/durer/landscape_cannon.html / (Erişim Tarihi: 03.05.2020)

Http-3: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/14/> / (Erişim Tarihi: 03.05.2020)

Http-4: <https://umfa.utah.edu/lessons?combine=printmaking> / (Erişim Tarihi: 06.07.2020)

Http-5: <https://www.masterworksfineart.com/artists/claude-monet/lithographs/> (Erişim Tarihi: 04. 11. 2020)

Http-6: <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/Pissarro.html/> (Erişim Tarihi: 07.11.2020)

Http-7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340029> / (Erişim Tarihi: 23.11.2020)

Http-8:
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=362&RecID=2114/> (Erişim Tarihi: 29.11.2020)

- Http-9:** <http://www.fibermark.com/design/faces/beatrice-coron/> / (Erişim Tarihi: 08.03.2021)
- Http-10:** <https://www.dmu.ac.uk/about-dmu/academic-staff/art-design-humanities/kevin-holdaway/kevin-holdaway.aspx> / (Erişim Tarihi: 11.03.2021)
- Http-11:** <https://www.artfinder.com/artist/michael-goro/about/#/> (Erişim Tarihi: 11. 03. 2021)
- Http-12:** <https://www.saatchiart.com/mgoro/> / (Erişim Tarihi: 11.03. 2021)
- Http-13:** <https://mgoro.com/texts/> / (Erişim Tarihi: 11.03.2021)
- Http-14:** <https://mgoro.com/> (Erişim Tarihi: 11. 03. 2021)
- Http-15:** <http://dirkschwarze.net/2008/10/09/zum-werk-von-rolf-escher/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021)
- Http-16:** <http://www.sezinturkkaya.com/index.php?p=1&l=tr>
- Http-17:** <http://www.sezinturkkaya.com/index.php?p=1&l=tr>
- Http-18:** <http://www.sezinturkkaya.com/index.php?p=1&l=tr>
- Http-19:** <http://www.sezinturkkaya.com/index.php?p=1&l=tr>

EK-1

Doç. Dr. Sezin TÜRK KAYA ile Röportaj

1. Sezin Türk Kaya kimdir ve sanatsal geçmişi nedir?

Ben Sezin Türk Kaya. İzmir doğumluyum. Lisans eğitimine kadar İzmir’de yaşadım ve orada eğitim gördüm. Özel yetenek sınavlarına İzmir Resim Heykel Müzesinde Perihan Özal atölyesinde hazırlandım. 2000 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim- İş Öğretmenliği bölümünü kazandım ve 2004 yılında mezun oldum. 2004 yılında Anadolu Üniversitesi Baskı Sanatları bölümünde yüksek lisans eğitimime başladım. Lisans dönemimde baskı teknikleri ile tanışmam ve son sınıfta seçmeli olarak baskı derslerini almam baskı alanına yönelmemi ve portfolyo oluşumumu oldukça etkiledi. Lisansüstü eğitimimde teorik ve uygulamalı dersleri bir arada almama rağmen kendimi bazı baskı teknikleri özelinde geliştirmem gerektiğini düşündüm ve lisans son sınıf öğrencileri ile baskı derslerine girdim. 2006-2007 yıllarında Erasmus Değişim Programı ile Almanya HAWK’da eğitim gördüm ve bir yıl boyunca özellikle serigrafi tekniği ile çalışmalar yaptım. 2007 yılında Prof. Gülbin Koçak danışmanlığında “Geçmişten Günümüze Almanyada Ekslibris” isimli tez çalışmasını ile yüksek lisans eğitimimi tamamladım. 2011 yılında Prof. Atilla Atar danışmanlığında hazırladığım “Gelişim Sürecinde Kolografi ve Deneysel Baskıresme Etkileri” isimli tez çalışması ile sanatta yeterlik derecesini aldım. Sanatta yeterlik eğitimim sırasında Balıkesir üniversitesi baskı sanatları bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladım. Bölümün kuruluş aşamasında çalıştım. 2012 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde yardımcı doçent kadrosuna atandım. 2016 yılında doçent ünvanı aldım. Halen Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde akademik çalışmalarına devam etmekteyim.

2. Baskı tekniklerinden kolografi tekniğini seçmenizdeki etken nedir ve eserlerinizi üretme sürecinizden kısaca bahseder misiniz? Kolografi tekniğinde kullandığınız tel, çivi, mukavva v.b. malzemeler neyi simgelemektedir?

2004 yılında Anadolu Üniversitesi’ne Almanya’dan gelen öğrenciler, kolografi tekniği ile tanışmamı sağladılar. Çünkü ilk defa ip, mukavva, tel gibi atık malzemeleri geleneksel baskı ile bütünleştirdiler. Bu bütünleşme benim oldukça ilgimi çekti ve benim

kolografi tekniğine yoğunlaşmamı sağladı. Bir de Almanyada Erasmus değişim Programı'nda ders aldığım atölyelerde öğrencilerin giymiş oldukları kıyafetleri keserek basmaları ve farklı dokularla birleştirmeleri oldukça ilgimi çekmişti. Kolografi tekniğine yönelmemin iki nedeni vardı. İlki tez konum olması ve ilgimin bu alanda olması, ikincisi de her an bulunabilecek malzemelerle kalıp oluşturularak hemen basılabilir olması. Örneğin, litografi asitlendikten sonra bir gün beklemesi gerekirken kolografi hemen basılabilir. Tez sürecinde yeni kurulan ve ilk öğrencilerini alan bir kurumda görev yapıyor olmamın yoğunluğu yaşadım. Zamanlama benim için çok önemliydi. Bu hareketin içinde kolografi kalıp hazırlığı için gerekli malzemeler benimle hareket edebiliyordu. Bu büyük bir avantajdı. Ayrıca hala kâğıt, ip, tutkal, mukavva gibi malzemelerin her an bulunabilir olması ve kimyasal bir yöntem olmaması kolografi tekniğini uygulamada çok büyük kolaylık sağlamaktadır. Kolografi eserlerimde kullanmış olduğum ip, çivi, tel, mukavva gibi malzemelerin simgesel bir anlamı yoktur. Çünkü ben bu malzemeleri gitmek istediğim görüntüye ulaşmada ve kurgulamış olduğum imgeleri dönüştürmem de birer araç olarak kullanıyorum. Baskıya uygun olduğunu düşündüğüm tüm malzemelerin baskısını aldım. Hatta bir yıl boyunca bu malzemelerin dokularını araştırdım. Araştırma sürecinde, kolografi tekniğine iki farklı noktadan yaklaştım. Birincisi bu malzemeler baskıda nasıl bir sonuç eder? İkincisi de bu malzemeleri kalıba sabitleyebilir miyim ve seyyar olarak nasıl taşıyabilirim. Araştırma sırasında yaptığım denemelerde farklı baskı süreçlerini takip ettim.

3. Baskiresimlerinizde daha çok kent dokusunu görmekteyiz. Bu dokuyu kalıplarınıza aktarmanızdaki etken nedir?

İlk çalışmalarımdaya detay çalışıyordum. Kent hiç yoktu peyzaj vardı. Örneğin, çöp tenekeleri, yürüyen insanları soyutlayarak resmediyordum. İlk başlarda eskizlerimi oluştururken bilgisayar desteğini kullansam da daha sonraları eskizlerimi kolaj tekniği ile hazırlamaya başladım. Kolografi tekniğinde karşılaştığım dokular beni çok etkiledi. İlk kolografi çalışmalarımdaya peyzajları görmek mümkün. Daha sonraki süreçte belirsiz peyzajların içinden evler belirmeye ve bütün kadrajı kaplamaya başladı. Burada da çıkış noktam Panofsky'nin kitabıydı. Orada ev, kulübe ve evren üç kelimedenden bahsediyordu ve ben bu anlatımdan çok etkilendim. Ve “Evlerin İnsan Halleri” serisi bu etkilenmenin sonucunda oluştu. Bu seride evleri açılı gördüm ama hep karşıdan resmettim.

Resmettiğim evlerin yıpranma ve deforme görüntüsünü de kullanmış olduğum malzemelerden elde ettim. Malzemelerle oluşturduğum eskizler kalıplarda dokulara dönüştü ve beni de farklı kılan bu oldu. Bir de “Evlerin İnsan Halleri”, serisini üretirken farklı coğrafyalara ait yapıları tek taslakta birleştirdim. Daha sonraları kent dokusu içerisinde insandan kalan daha bariz net örnekler ekledim. Örneğin, çamaşır ipleri, elektrik direkleri, bitkiler hareketli, saksılar eklendi. Bunlar hem benim ön-arka ilişkisini kurmamı sağladı hem de vurgulamak istediğim alanın ortaya çıkardı. Son sergimde de konu değişmese de kadrarlar, içerisindeki detaylar çok farklılaştı. Tek bir düzlemde birden çok espri yer aldı. Örneğin, beş katlı binanın bir katında panjurun biri açık biri kapalı ya da balkonun birinde bitki var diğerinde çamaşırlar asılı gibi. Bu esprilerin bulunması da hayatın gerçekliği. Bir binaya karşıdan bakıldığında görülen detaylar benim eserlerimde malzemeler ile birleşti. Bu da aslında insanların farklı hayatlara sahip olduklarını bizlere göstermekte. Bir de kullandığım detaylar izleyicilerin geçmişte kalan imgelerini eserlerimde aramasına neden oldu. Örneğin, eserimde kullandığım ev Bursa’da ama izleyicinin beyninde anneannesinin ya da babaannesinin evi. Bu da eser ve izleyici arasında bağ kurulmasına neden olmuştur.

4. Türk baskıresim sanatını hangi düzeyde görüyorsunuz ve türk baskıresminin gelişimi için söyleyebileceğiniz bir şeyler var mı?

Türk baskıresim sanatının uluslararası boyutta olduğunu düşünüyorum. Yurtdışında katılmış olduğum baskıresim kongrelerinde veya bienallerde tanıştığım ve halen irtibatta olduğum akademisyen ve sanatçılardan da türk baskıresminin varlığını duyuyorum. Avrupadaki çoğu müzede küçük bir baskı presi var ve çocuklar erken yaşlarda baskıresim ile karşılaşılıyorlar. Türkiyede öğrenciler baskıresim ile sanat eğitimi almaya başladıktan sonra karşılaşabiliyorlar. Geç bir başlangıç oluyor. Üniversitelerde Baskıresim alanında yetiştirilmiş akademik personel sayısının yetersiz olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda yaygın etki azalıyor. Baskıresim atölyelerinin kurulmasındaki maddi boyut atölyelerin yaygınlaşmasını etkileyen başka bir faktör. Özellikle özel baskıresim atölyeleri bu sebeplerle açılmıyor.

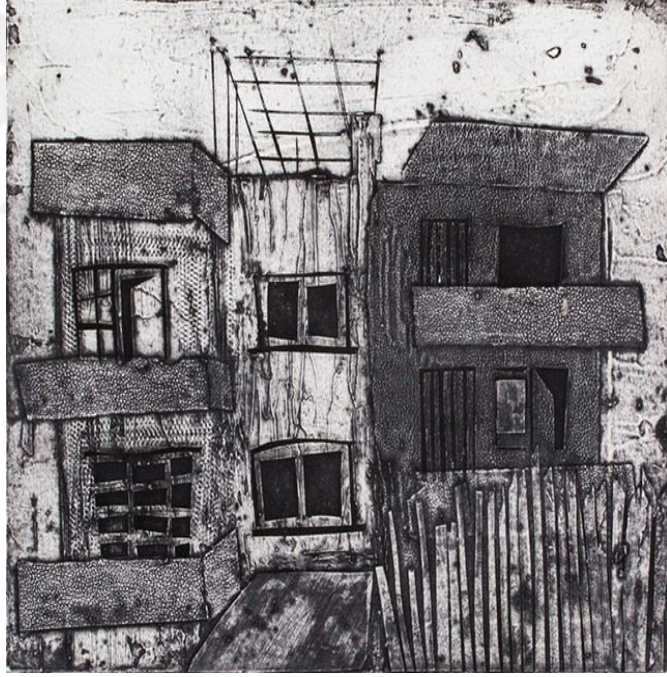
5. Son olarak baskıresim ve kolografi alanında çalışmak isteyen bireyler için tavsiyeleriniz nelerdir?

Benim tavsiyem deneme ve hatalar yaparak sonuca ulaşmaları. Deneme sayılarını ve doku araştırmalarını arttırmaları önemli. Böylece ellerindeki malzemenin nasıl sonuçlar vereceğini bulabilirler. Bu denemelerin sayılarının artması kendine ait dil oluşumunda etkili olacaktır. Bir de elde ettiği bir dokuyu farklı disiplinlerde kullanma olanağı da yaratabilir. Örneğin, sanatçı kolografide oluşturduğu bir dokuyu yağlıboyalara aktarmada eskiz olarak da kullanabilir. Bazen tahmin edilemeyen bir doku baskıresimden başka bir alanda da eserlere dönüşebilir.





Görsel 3.95. Kaya, “Eklemeli”, 25 x 30 cm, Kolografi, 2019



Görsel 3.96. Kaya, “Yan Yana”, 25 x 30 cm, Kolografi, 2018



Görsel 3.97. Kaya, “Rüzgârlı”, 25 x 30 cm, Kolografi, 2020



Görsel 3.98. Kaya, “Ayrı Katlar”, 60 x 37 cm, Kolografi, 2020

EK-2: Özgün Çalışmalar



Görsel 3.99. Can, “Yaşamdan Kareler II”, 35 x 50 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.100. Can, “Yaşamdan Kareler”, 35 x 50 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.101. Can, “Yaşamdan Kareler III””, 35 x 50 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.102. Can, “Yaşamdan Kareler V ””, 35 x 45 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.103. Can, “Yaşamdan Kareler IV”, 42 x 50 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.104. Can, “Yaşamdan Kareler VI”, 37 x 50 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.105. Can, “Yaşamdan Kareler VII”, 35 x 45 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.106. Can, “Yaşamdan Kareler VIII”, 35 x 45 cm, Linol Baskı, 2021



Görsel 3.107. Can, "Kentsel Dönüşüm", 45 x 65 cm, Linol Baskı, 2019



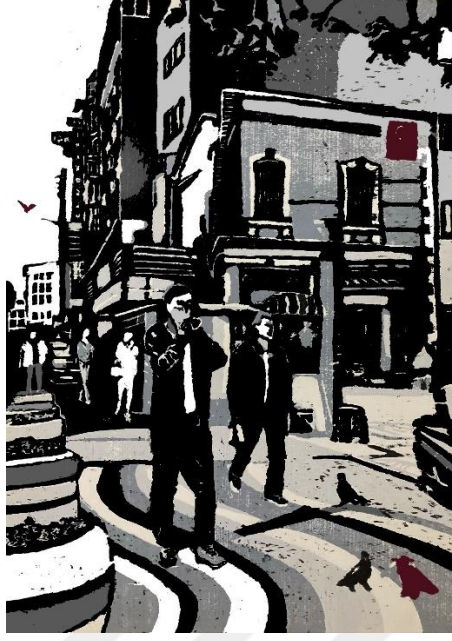
Görsel 3.108. Can, "Kentsel Dönüşüm I", 48 x 61 cm, Linol Baskı, 2019



Görsel 3.109. Can, “Kentsel Dönüşüm II”, 47 x 65 cm, Linol Baskı, 2019



Görsel 3.110. Can, “Kentsel Dönüşüm III”, 45 x 70 cm, Linol Baskı, 2019



Görsel 3.111. Can, “Balıkesir”, 50 x 70 cm, Ağaç Baskı, 2018



Görsel 3.112. Can, “Balıkesir I”, 50 x 70 cm, Ağaç Baskı, 2018