

**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI  
RESİM PROGRAMI**

**20. YÜZYILDA PLASTİK SANATLARDA  
KENT OLGUSUNA YAKLAŞIMLAR**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan**  
20036066 Yasemin ERDİN

**Danışman**  
Yrd. Doç. İrfan OKAN

**İSTANBUL - 2006**

**İÇİNDEKİLER**

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	2
2.BULGULAR VE YORUM.....	3
2.1. Kent ve Kent Olgusuna Genel Bakış.....	3
2.1.1.Kentleri Biçimlendirmek.....	3
2.1.2. Kent ve Kent Olgusunun anımlanması.....	6
2.1.3. Kenti İmgelemek.....	11
2.2. 20.Yüzyılda Resim Sanatında Kente Yaklaşımlar.....	14
3. SANATSAL YORUMUM.....	62
4. SONUÇ.....	91
5. KAYNAKLAR.....	93
6. ÖZGEÇMİŞ.....	96

Yasemin ERDİN tarafından hazırlanan 20.Yüzyılda Plastik Sanatlarda Kent Olgusuna Yaklaşımlar adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 28 / 06 / 2006

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN(Danışman)

.....

Jüri Üyesi : Prof.Fuat ACAROĞLU

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Recai Ersin AYNAN  
(Mimarlık Öğr.Üy.)

.....

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

İnsan yapılandırması olan kent ve kent olgusu tüm yaşamımızı etkilemekte ve kentli olan bizleri biçimlendirmektedir. Bu karşılıklı etkileşimin en hızlı ve yoğun yaşandığı 20. yüzyıl aralığı, kentin ve eş zamanlı olarak sanatın gelişimini ve dönüşümünü en iyi şekilde takip edebilmek için seçilmiştir.

Kent ve kentsel yaşamın gelişme dinamiklerine resim sanatında yaklaşımların araştırılmasında öncelikle, 20. yüzyıl kentlerini biçimlendiren kavramlar kısaca tanımlanmaya çalışılacak, sosyal bilimler kuramları ışığında kavramsal olarak kent ve kent olgusunun anlamları ile bireyi ve imgelemi etkileyişi eleştirel bir yaklaşımla incelenecektir.

Yüzyılı incelerken gelişimin merkezi olan batı ve batı sanatı üzerinden gidilecek ve özellikle yüzyılın ikinci yarısında diğer sanat dalları da kısaca incelenecekse de başka tez konuları olacakları için odak noktası plastik sanatlarda resim sanatı olarak alınacaktır.

Bu çalışma sürecinde tüm yardımları ve destekleri için; değerli danışmanım Yrd. Doç. İrfan Okan'a, Rana Kahraman'a ve aileme çok teşekkür ederim.

Yasemin ERDİN



## **APPROACHES OF THE 20TH CENTURY PLASTIC ARTS FOR THE CITY PHENOMENON**

### **ABSTRACT**

City means the administrative organization unit with a lexical description. Its meaning changed into an industrial form when the industry took the place of man with the development of machines; feudal living style of the previous age turned into a capitalist system style and the capitalist order determined the relationships according to industrial cities.

Human made city and the city phenomenon effects all our lives and forms us as city people. In the 20th century, the interaction is experienced in a faster and a more compact way than the other centuries, political and social events. In this great depression age, the changing of world visage is not only political and economical, but also scientific, intellectual and artistic. These developments find their natural habitus in cities.

We face with the deconstructing and reconstructing, questioning structure of art in the 20th century due to the political and economical developments, from different perspectives driven out by the scientific and technical developments; the interaction of city and the city phenomenon shaped by the modernism and postmodernism, Art is an another complex variable in the aesthetical, social, economic and sometimes political systems. On one side, it is a sign which indicates that man and society, gets more free and develops by the increase of fantasy and production facilities, technology and city, on the other side they are trapped, alienated, coincided and in a desperate search of lost freedom.

Yasemin ERDİN

**Keywords:** 20th Century, Painting, Painter, City, Urban image

## 20. YÜZYILDA PLASTİK SANATLARDA KENT OLGUSUNA YAKLAŞIMLAR

### ÖZET

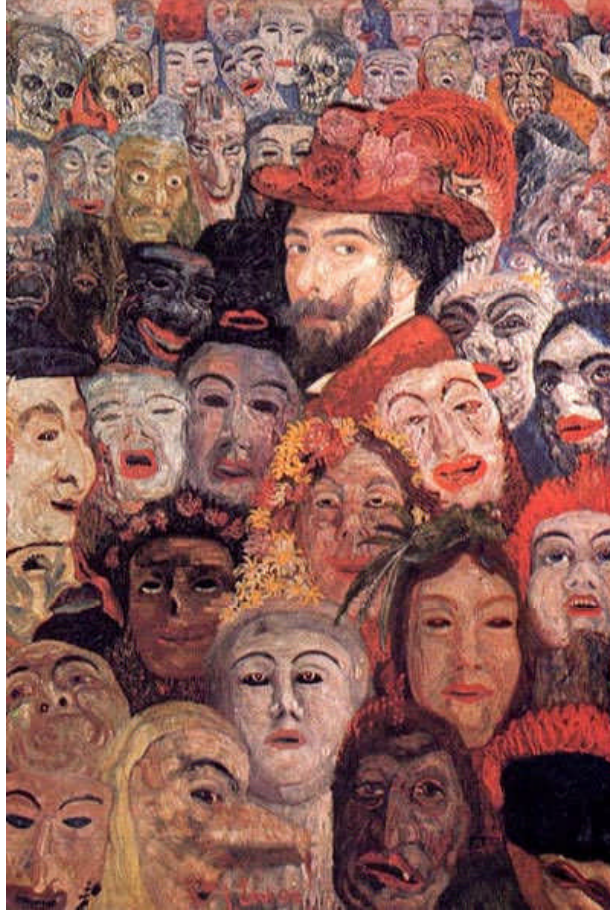
Sözcük anlamıyla yönetsel örgüt birimi anlamına gelen kentler, üretimdeki insan gücünün yerini sanayideki gelişimle makine gücünün alması ile sanayi kentlerine dönüşmüş ve sanayi öncesi kentlerindeki yaşam feodal ilişkiler ile biçimlenirken, sanayi sonrası kentleri kapitalist üretim biçiminin değer sistemlerine göre biçimlenip, kapitalist düzen sanayi kentlerinde ilişkileri belirleyen öge olmuştur.

İnsan yapılandırması olan kent ve kent olgusu tüm yaşamımızı etkilemekte ve kentli olan bizleri biçimlendirmektedir. Bu karşılıklı etkileşimin en hızlı ve yoğun yaşandığı 20. yüzyıl aralığı ise diğer yüzyıllardan siyasal ve toplumsal oluşumlarda da görüldüğü üzere, daha hızlı ve karmaşıktır. Bu büyük bunalım döneminde, dünyanın çehresinin değişmesi, sadece siyasal ve iktisadi alanda değildir; bilim, fikir ve sanat alanını da kapsar. Ve bu gelişmeler doğal ortamlarını kentlerde bulur.

Siyasal ve iktisadi gelişmeler, bilimsel ve teknik ilerlemeler ile bağıntılı farklı bakış açılarından, modernizmin ve postmodernizmin biçimlendirdiği kent ve kent olgusunun etkileşimi, sanat alanında 20. yüzyıl boyunca sürekli olarak kendini yıkıp tekrar yapılandıran, kendini sorgulayan bir halde karşımıza çıkar. Sanat, tümüyle karmaşık bir estetik, toplumsal, ekonomik, hatta zaman zaman siyasal değişkenler sisteminde yer alan başka bir değişkendir. Bize bireyin ve toplumun, teknolojinin ve kentlerin gelişimiyle, hayal gücü ve üretim olanaklarının çoğalmasıyla, bir yandan özgürleşip gelişirken eş zamanlı nasıl yabancılaşıp, kısıtlanıp, çatıştığını, bir taraftan da kaybettiği özgürlüğünü tekrar tekrar aradığını bize sunan bir göstergedir.

Yasemin ERDİN

**Anahtar Kelimeler:** 20. yüzyıl, Resim, Ressam, Kent, Kentsel imge



Resim 1: James Ensor, Sanatçının Maskelerle Çevrili Portresi, 1899



Resim 2: Ernst Ludwig Kirchner, "Dresden'de Bir Cadde", 1908



Resim 3 : Robert Delaunay, "Kırmızı Kule", 1911.

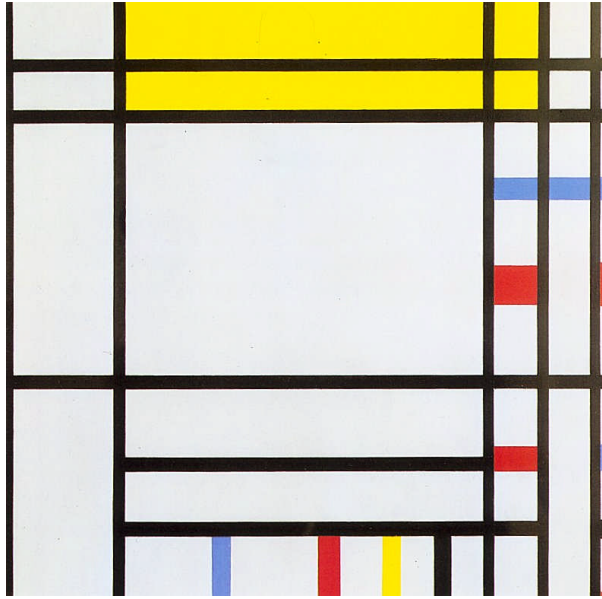




Resim 4: Férrand Léger, "Kent ", 1919

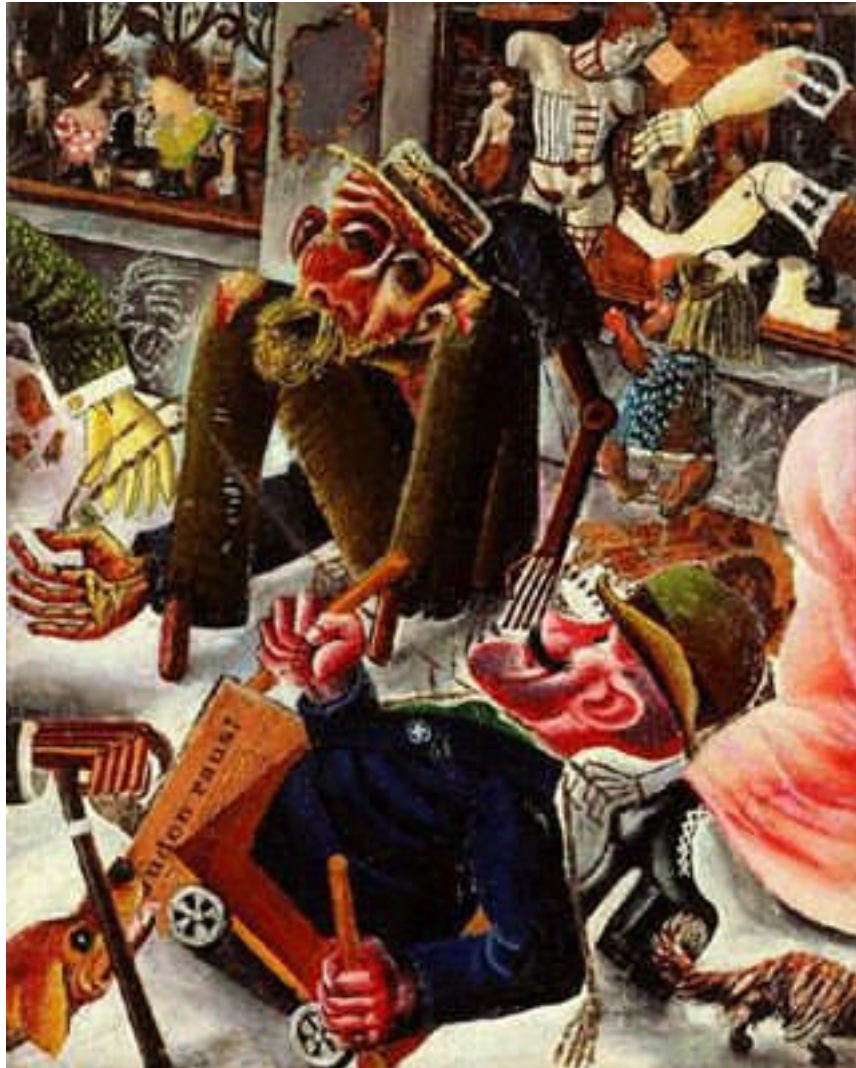


Resim 5: Umberto Boccioni, "Ruh Durumları: Uğurlamalar", 1911.



Resim 6: Piet Mondrian, "Concorde Meydani", (1938-1943)





Resim 7: Otto Dix, "Prager Caddesi", 1920



Resim 8 : Max Beckmann, "Ayrılış", 1932-33



Resim 9 : Charles Sheeler, "*Yukarı Güverte*", 1929



Resim 10 : Elsie Driggs, *"Pittsburgh"*, 1927

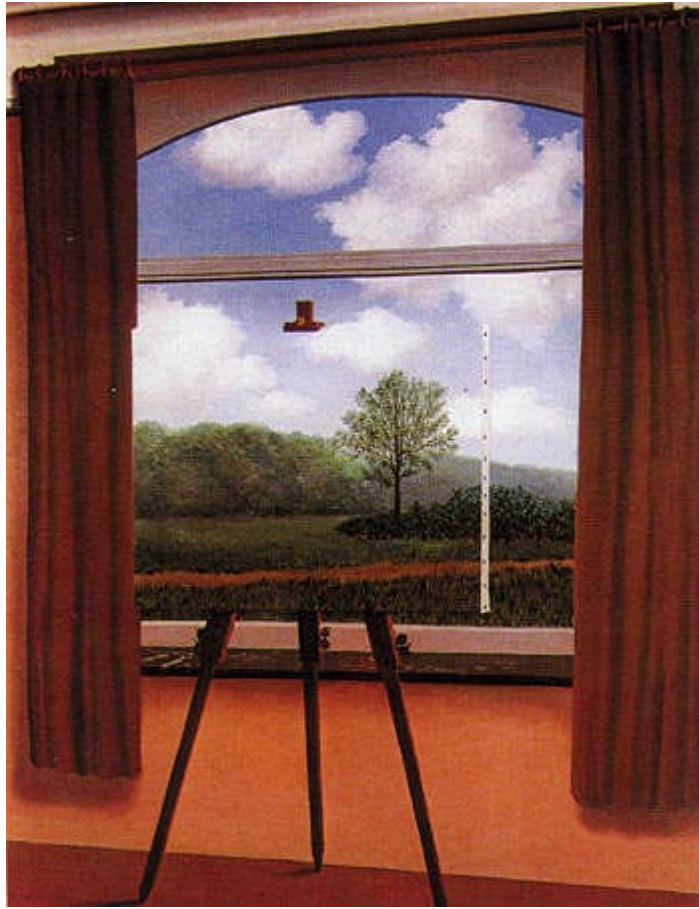


Resim 11: Georgia O'Keeffe ,*"Güneş Altındaki Shelton"*, 1926





Resim 12: René Magritte, "Bu Bir Pipo Değildir", 1929



Resim 13: René Magritte, "*İnsan Durumu*", 1934

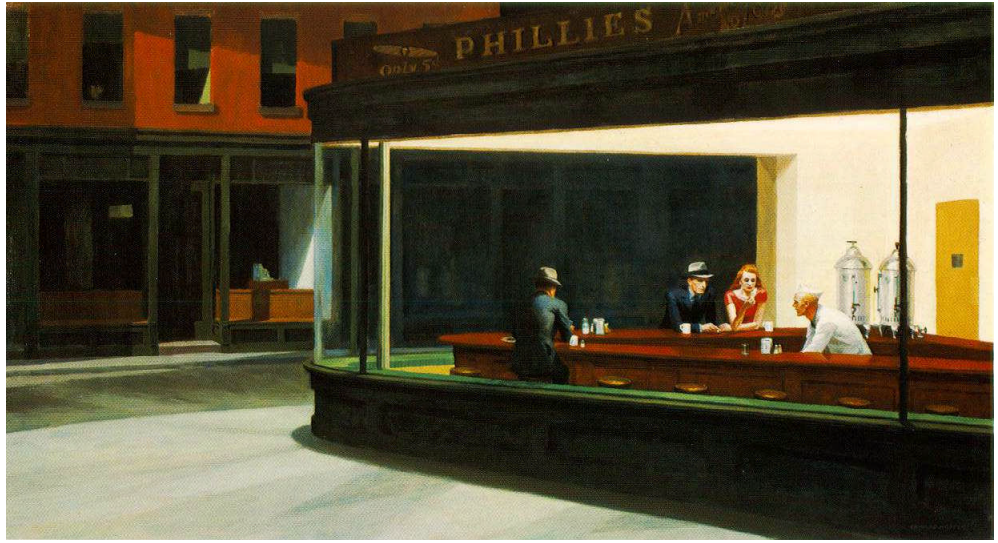


Resim14: Giorgio de Chirico, "Endişeli Periler", 1925





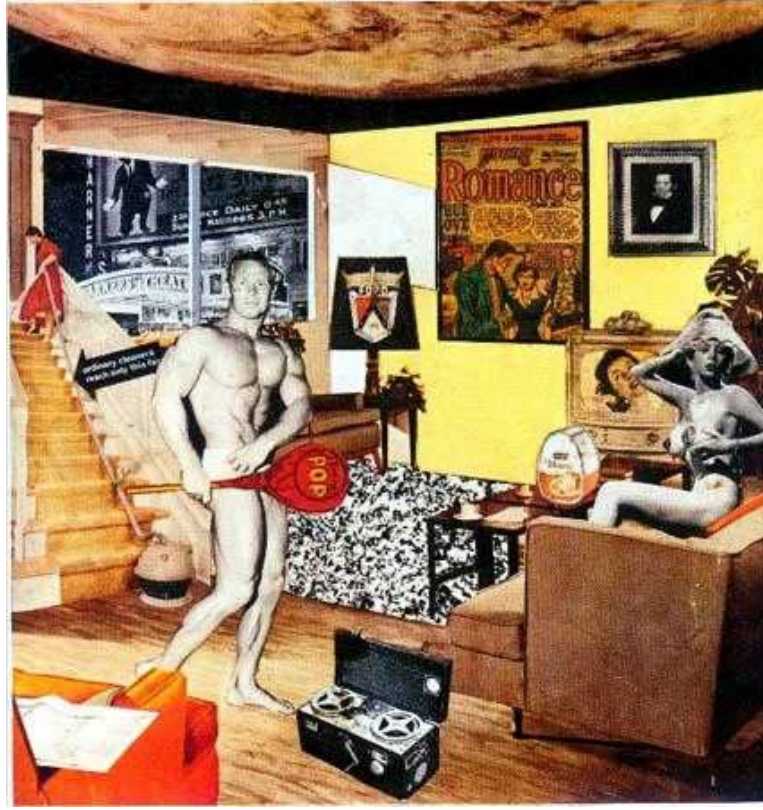
Resim 15: Isabel Bishop, "Dante ve Vergilius Union Square'de", 1932



Resim 16: Edward Hopper, "Gece Kuşları", 1942

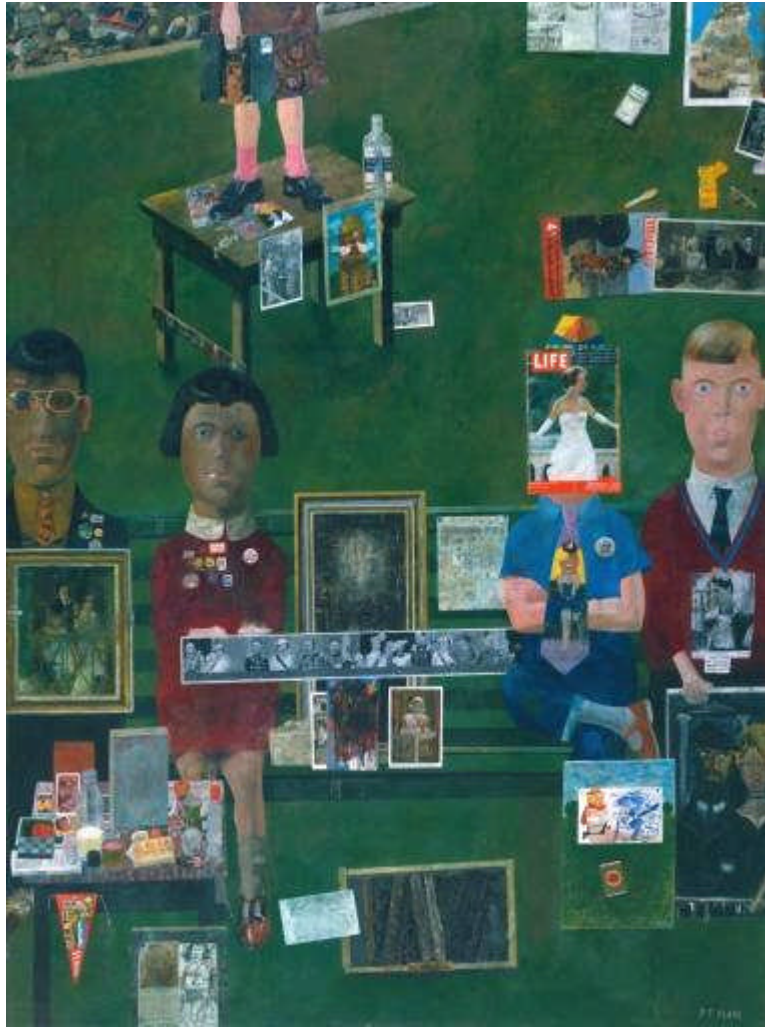


Resim 17: Balthus, "Sokak", 1933-1935



Resim 18: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?", 1956

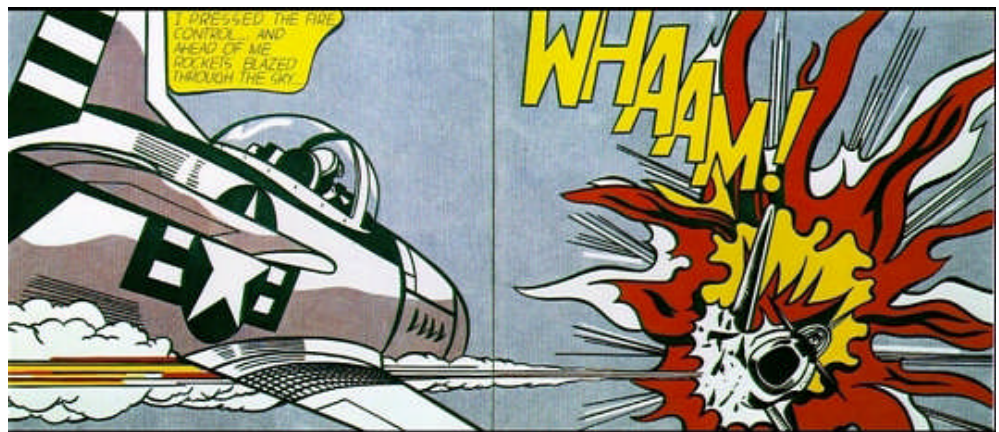




Resim 19: Peter Blake, "*Balkonda*", 1955-57



Resim 20: David Hockney, "*Daha Büyük Bir Sıçrama*",1967



Resim 21: Roy Lichtenstein, " *Whamm!*", 1963



Resim 22: Andy Warhol , “ *Elmas Tozlu Pabuçlar*”





Resim 23 : Ed Ruscha, "*Standart Yanıyor*", 1966



Resim 24: Claes Oldenburg, 1976



Resim 25: Richard Estes, "*Amerikan Ekspres Downtown*", 1979



Resim 26: Anselm Kiefer, "Varus", 1976



Resim 27: Jean Michael Basquiat, "Isimsiz", 1984





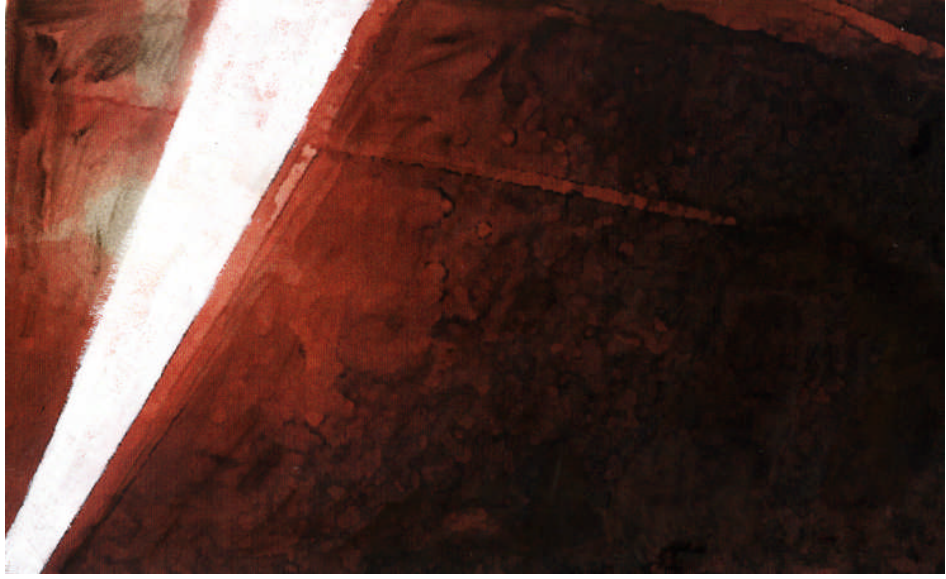
Resim 28: Keith Haring, "*İsimsiz*", 1987



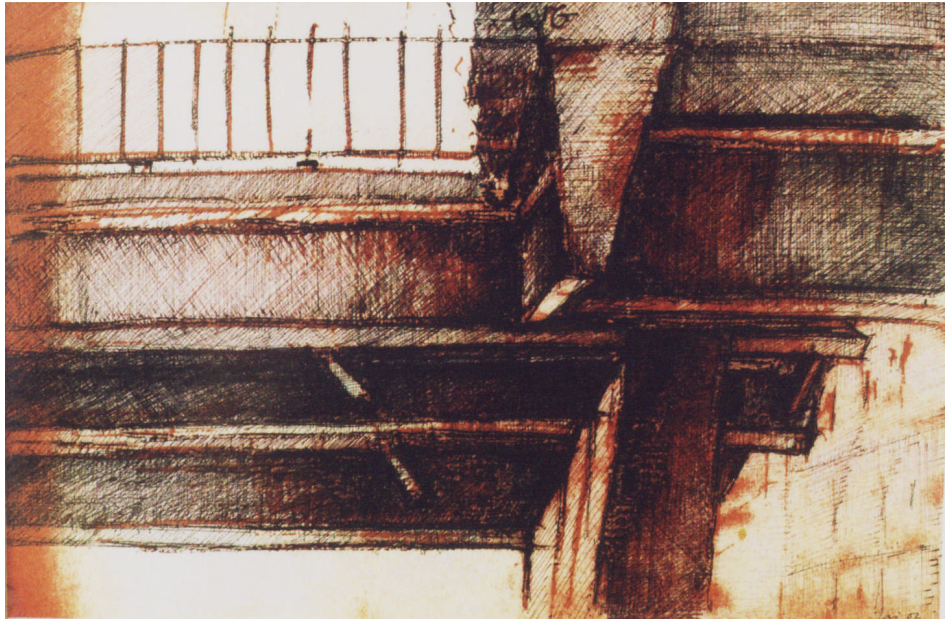
Resim 29: "İstanbul 2000", 12x33cm, kağıt üstüne yağlı boya, 2000



Resim 30: "Gece İstanbul", 12x30cm, kağıt üstüne yağlı boya, 2000



Resim 31: "Ara", 25x 35 cm, kağıt üstüne yağlı boya, 2002



Resim 32: "İsimsiz", 25x35 cm, kağıt üstüne karışık teknik, 2002





Resim 33: "Nerede?", 100x150cm, tuval üstüne yağlı boya, 2003



Resim 34: "Co ve Cek", 80x100 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004



Resim 35 : "Günden Kalan", 100x70 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004





Resim 36: "Başlangıç Noktası", 100x80 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004



Resim 37: "Üç", 70x 100 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004



Resim 38: "Better Things", 75x110 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004





Resim 39: "İsimsiz", 70x80 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004



Resim 40: "Biz", 60x90 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2004





Resim 41: "İsimsiz", 90x120cm, tuval üstüne yağlı boya, 2005



Resim 42: "Aloha", 90x120 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2005



Resim 43: "Açılış", 100x73 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2005





Resim 44 : “Toplantı”, 120x90 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2005



Resim 45: "İsimsiz", 100x89 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006



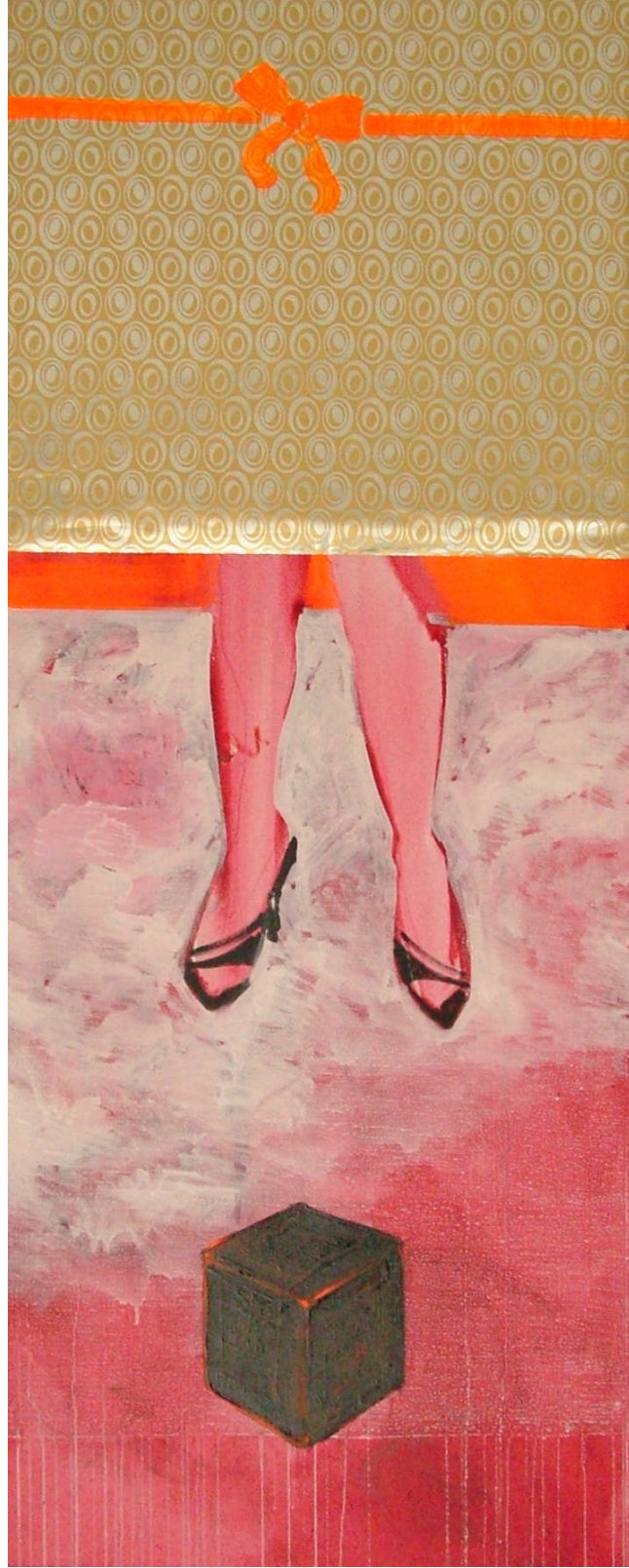


Resim 46: "Sistem", 130x100 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006





Resim 47: "İsimsiz", 130x 100 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006

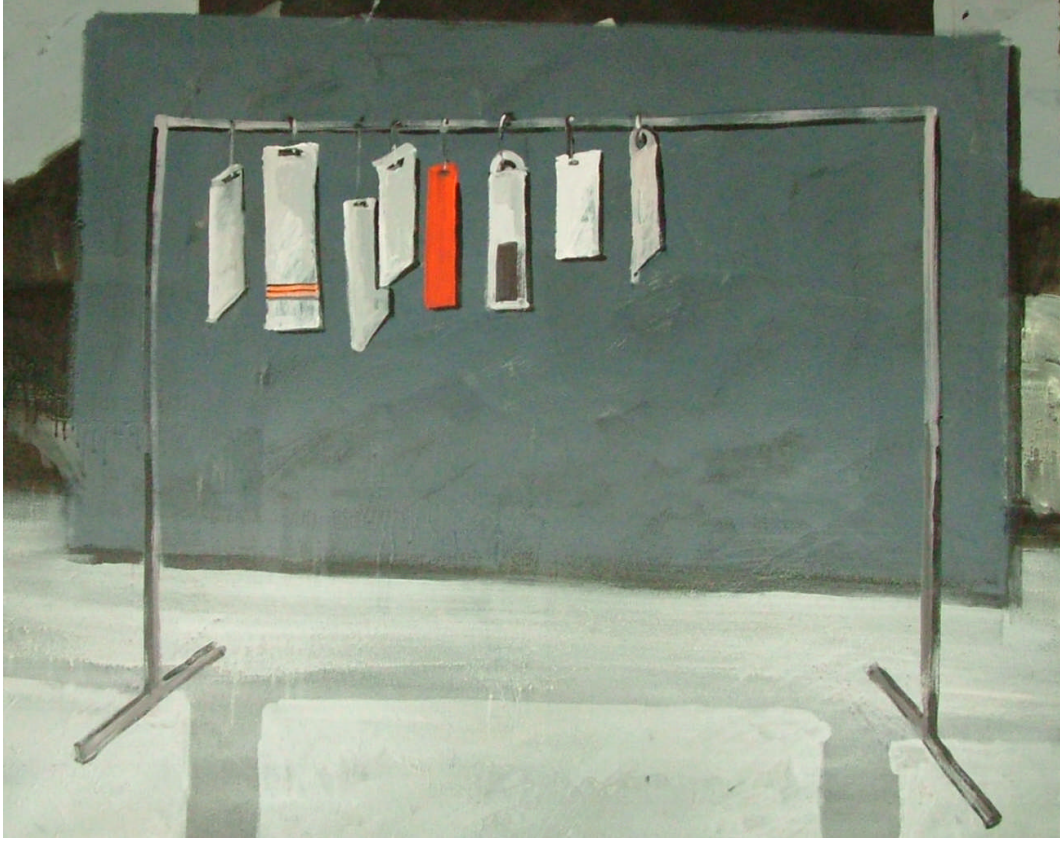


Resim 48: "İsimsiz", 150x 60 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006





Resim 49: "İsimsiz", 80x100 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006

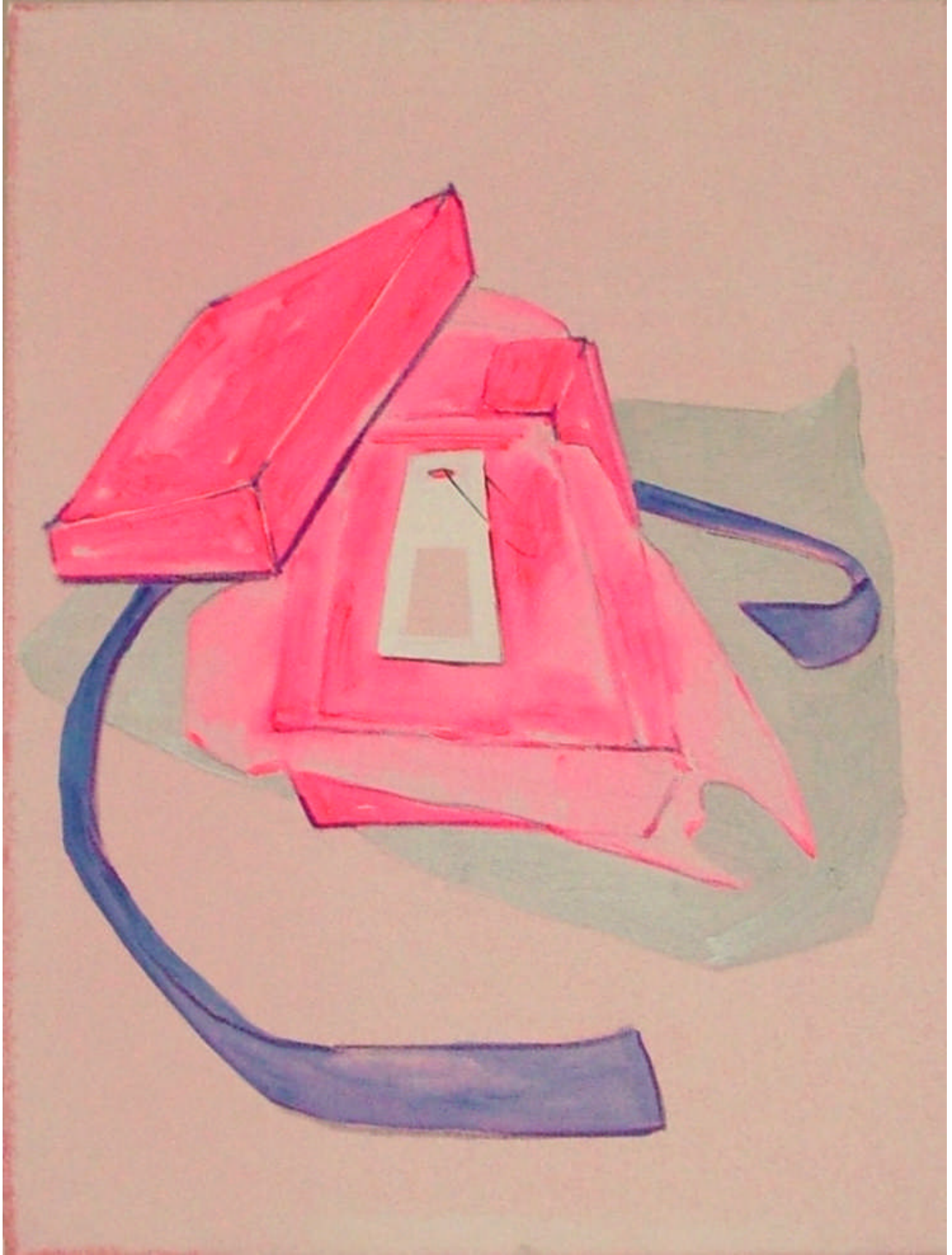


Resim 50: "İsimsiz", 80x 100 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006



Resim 51: "Paltosu", 80x100 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2005-2006





Resim 52: "Kutu Kutu", 80x60 cm, tuval üstüne akrilik, 2006



Resim 53: "İsimsiz", 39x14 cm, kağıt üstüne karışık teknik, 2006



Resim 54: "İsimsiz", 40x47cm, kağıt üstüne karışık teknik, 2006





Resim 55: "İsimsiz", 80x100 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006



Resim 56: "İsimsiz", 25x21 cm, kağıt üstüne karışık teknik, 2006





Resim 57: "İsimsiz", 21x25 cm, kağıt üstüne karışık teknik, 2006



Resim 58: "İsimsiz", 30x90 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006



Resim 59: "Bir", 70x80 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2006



Resim 60: "İlköğretim", 100x130 cm, tuval üstüne karışık teknik, 2006





Resim 61: "Playground", 110x146 cm, tuval üstüne yağlı boya, 2006

**RESİMLER LİSTESİ**

- Resim 1: James Ensor, Sanatçının Maskelerle Çevrili Portresi,1899
- Resim 2: Ernst Ludwig Kirchner, "Dresden'de Bir Cadde", 1908
- Resim 3: Robert Delaunay, "Kırmızı Kule", 1911.
- Resim 4: Férnand Legér, "Kent", 1919
- Resim 5: Umberto Boccioni, "Ruh Durumları: Uğurlamalar", 1911.
- Resim 6: Piet Mondrian, "Concorde Meydanı", (1938-1943)
- Resim 7: Otto Dix, "Prager Caddesi", 1920
- Resim 8 : Max Beckmann, "Ayrılış", 1932-33
- Resim 9 : Charles Sheeler, "Yukan Güverte", 1929
- Resim 10 : Elsie Driggs, "Pittsburgh", 1927
- Resim 11: Georgia O'Keeffe, "Güneş Altındaki Shelton", 1926
- Resim 12: René Magritte, "Bu bir pipo değildir",1929
- Resim 13: René Magritte, "İnsan Durumu1", 1934
- Resim 14: Giorgio de Chirico, "Endişeli Periler", 1925
- Resim 15: Isabel Bishop Bishop "Dante ve Vergilius Union Square'de ",1932
- Resim 16: Edward Hopper, "Gece Kuşları", 1942
- Resim 17: Balthus, "Sokak", 1933-1935
- Resim 18: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?", 1956
- Resim 19: Peter Blake, "Balkonda", 1955-57
- Resim 20 : David Hockney, "Daha Büyük Bir Sıçrama",1967
- Resim 21: Roy Lichtenstein, " Whamm!", 1963
- Resim 22: Andy Warhol, " Elmas Tozu Pabuçlar"
- Resim 23: Ed Ruscha, "Standart Yanıyor", 1966

Resim 24: Claes Oldenburg, 1976

Resim 25: Richard Estes, "Amerikan Ekspres Downtown", 1979

Resim 26: Anselm Kiefer, "Varus", 1976

Resim 27: Jean Michael Basquiat, "*İsimsiz*", 1984

Resim 28: Keith Haring, "*İsimsiz*", 1987

Resim 29 - 61 : Yasemin Erdin



## GİRİŞ

Bulduğumuz çevrenin yapısını oluşturan geçen yüzyıla bakmak, noktaları birleştirerek bugünkü durumumuzun farkında olmak için önemli bir yoldur.

“20.yy diğer yüzyıllardan siyasal ve toplumsal oluşumlarda da görüldüğü üzere, daha hızlı ve karmaşıktır. Bu büyük bir bunalım dönemidir, kazanılmış her şey, misli görülmemiş bir devrimin itiş karşısında dengesini yitirmişe benzer. Çünkü, dünyanın çehresinin değişmesi, sadece siyasal ve iktisadi alanda değildir; *bilim, fikir ve sanat* alanını da kapsar.”<sup>1</sup>

Bu baş döndürücü bunalım ve gelişmeler doğal ortamlarını kentlerde bulur. Siyasal ve iktisadi gelişmeler, bilimsel ve teknik ilerlemeler ile bağıntılı farklı bakış açılarından, modernizmin ve postmodernizmin biçimlendirdiği kent ve kent olgusunun etkileşimi sanatta da karşılıklarını bulur. Odak noktası plastik sanatlarda resim sanatı alınarak kentler üzerinden yüzyılı taramak, yüzyıl boyunca sanatın nasıl karşılık verdiğini ve biçimlendiğini incelemek için öncelikle kenti biçimlendiren kavramlara bakmak, ardından kentin bizi biçimlendirişini -kent ve kent olgusunun anlamları üstünden yaşam ve imgelem biçimlerine etkilerini- ortaya koymak gerekmektedir.

---

<sup>1</sup> Server TANİLLİ, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Cilt:VI, 9

### **1.1.Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı; bulunduğumuz çevrenin yapısını oluşturan 20. yüzyıl üstünden, kentin bireye ve bireyin imgelemine olan etkisinin araştırılması ve yüzyıl boyunca kentin sanat nesnesine dönüştürülme sürecinin, sanatçıların bu etkilere ve kente yaklaşımlarının irdelenmesidir.

### **1.2. Çalışmanın Kapsamı**

Bu çalışma, günümüz kentlerinin 20.yüzyıl boyunca geçirdikleri hızlı değişim ve dönüşümün kentli bireye, sanatçı bireye, imgelemelere ve sanata etkilerini, kentle ve kente karşı sanat ve sanatçıların yüzyıl boyunca yaklaşımlarının biçimsel ve kavramsal yapılarını kapsamaktadır.

### **1.3. Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde, kent olgusunun kavramsal tanımlaması kent ve kentli etkileşimi üzerinden yapılarak, 20. yüzyıl sanat akımlarında ve sanatçılardaki yansımaları incelenerek, kent etkileşimli eserler üreten sanatçıların biçimsel, öznel neden ve sonuçları çeşitli yazılı ve görsel kaynaklardan araştırılmış, yazılı bir metin oluşturularak, bu sürecin paralelinde resimler üretilmiştir.

## 2. BULGULAR VE YORUM

### 2.1. Kent ve Kent Olgusuna Genel Bakış

#### 2.1.1. Kentleri Biçimlendirmek

Günümüz kentlerini biçimlendiren en önemli atılım insanları yerleşik hayata, tarıma ve oradan kent devletine, imparatorluğa götüren tarih öncesinin neolitik tarım devrimine benzer bir nitelik taşıyan, 18. yüzyılın ortalarında kendini gösteren ve bugün de sürmekte olan *sanayi devrimidir*.

16. yüzyıldan beri kendini gösteren ve yayılarak dünyayı dönüştüren *kapitalizm* ise, sanayi devriminin doğal sonucu olarak kentleşme ile birlikte varlık gerekçelerini belirlemiştir.

Sanayileşmeye, teknolojiye, akla, özgürlüğe, laikliğe olan yönelim; aydınlanmayla birlikte başlayan modernleşme kavramlarıyla ilerleyen bir olgudur. *Modernleşme*, çoğunlukla sanayileşme ile temellendirilen toplumsal gelişim aşamalarını belirtir. 19. yüzyılla birlikte kent olgusu ile ele alınan, hatta kentlerin sanatı olarak görülmeye başlanan *modernizm* ise, modernleşmenin kültürel ve sanatsal bir yönü olarak değerlendirilir.

"Modernlik ile gelenek arasında bir karşıtlık söz konusudur ve geleneğin tasfiyesi amaçlanır. Bu tasfiye süreci ise genel olarak "**yaratıcı yıkım**" olmak üzere yeni oluşturulacak olan toplum modelinin eskisinin (geleneğin) yıkılarak yerine yeninin (modern olanın) yapılandırılması üzerine inşa edilir."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> David HARVEY, *Post Modernliğin Durumu*, Çev: Sungur Savran, 29



Daha çok geometrik bir temele dayanan modern kentin mimari yapılanması, temelinde karmaşadan uzak, makine düzeninde işleyen bir kent tasarımı anlayışı barındırır. Mekanik dünyadan beslenen bu düşünce ile giderek arılaşır ve kendi oluşum sürecini dışavuran bir anlatımı benimser.

Modern düşünce sürekli kent ile oynar, bireyin yaşamını buradan değiştirmeyi düşünür. Kenti değiştirmek, yaşamı da değiştirmektir. Modern kentin biçimlendirilmesi; kübizm ile başlayan ve esas ağırlık noktasını bauhaus, de stijl gibi akımların oluşturduğu, *Walter Gropius*, *Le Corbusier*, *Adolf Loos* gibi mimarlar tarafından uygulama alanı bulan bir modernist projedir. Bu projenin önemli basamakları, yeni kentin, binanın, yeni malzemelerle oluşturulmasıdır. Yapıların gösterişi yerine işlevselliği, hatta tüm bir kentin işlevsel olarak bölümlere ayrılması söz konusudur.

Yapı yeni ilkelere göre yalnızca kendisini ifade eden öğelere indirgenir. Kentin güzelliğini bu indirgemeler oluşturacaktır. Geometri yapıların biçimlendirilmesinde temel öğe olarak benimsendiği için binalar yan yana, üst üste modüler olarak ve kolay inşa edilebilecek bir şekilde tasarımlanmıştır. Kentin makine parçaları gibi çalışma, barınma, sanayi gibi bölümlere ayrılması ile birlikte bu parçalar arasındaki bağlantıyı ulaşım araçları ile sağlama dikkate alınarak bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Modernizmin akılcılığı ve hızı bu yollar sayesinde somutluk kazanmıştır. Dikey ve yataylardan oluşan, birbirini tekrar eden geometrik yapılara, şehri parçalayan ve parçaları otoyollar ile birbirine bağlamaya çalışan süsten uzak sade ve basit yapıları binalara dayanan, bir mekanik düzeni andıran bu anlayışa, özellikle 1960'lardan sonra eleştiriler gelmeye başlar.

*Postmodernizm*, modernizmin arılaşma, sadeleşme yolundaki bu tavrına karşı çıkarak, modernizmin dışarıda bıraktığı her şeyi içeriye alarak, tek bakış açısıyla ortaya çıkarılan modernist kent olgusuna başka bir açıyla yeni bir söylem geliştirir. Postmodernizm; modernizmin kurumsal, akademik, mekanik düzenini reddederek; popüler ve kitle kültürü ürünlerine, süslemeye, geleneğe, tarihselliğe

geri döner. 1960 sonrası yeniden üretim mantığının olanaklarını sonuna kadar kullanarak kendi söylemini gerçekleştirir. Dolayısıyla geçmiş dönemin tüm üslupları, gündelik yaşamın nesnelere, reklam imgeleri eklektik bir düzenlemeyle tekrar gündeme gelir. Burada amaç tüm kentin seyirlik bir sanat nesnesi konumuna indirgenmesi ve bu yaşam biçiminin estetikleştirilmesidir. Kısaca postmodernizm kent yaşamına ve sanata ilişkin tüm sınırlamalara karşı çıkarak her şeyi kentsel hale getirir, kenti seyirlik - sanatsal bir nesneye dönüştürmeye çalışır.

“Postmodernizm en çok mimari ve buna bağlı olarak da kent olgusu üstüne tartışır. Zaman mekan olgusu açısından bakıldığında 19. yüzyılın, bir zaman ve tarih çağı, 20. yüzyılın ise bir mekan çağı olduğu öne sürülmüştür. Bu nedenle de çoğunlukla tartışmaların mimari ve kent ölçeğinde ağırlık kazandığı görülmüştür. Modern sanat kentlerin sanatı olarak görülürken postmodernizm de bu yargı biraz daha ileri götürülerek, artık her şeyin kentsel hale getirildiği/dönüştürüldüğü ileri sürülür ve postmodernizm ile global gerçeklik kentselleştirilmiştir şeklinde söylemler geliştirilir.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cüneyt KURT, **Modernizm ve Post Modernizm Tartışmaları Ekseninde 20.Yüzyıl Batı Resminde Kent Olgusu**, 65

### 2.1.2. Kent ve Kent Olgusunun Tanımlanması

“Sözlük anlamıyla, erken Türkçe’de “kend” biçiminde söylenen kent sözcüğü, bazı durumlarda her türlü yerleşme birimi anlamına gelmekteyse de çok kere belirli ölçütleri içeren büyük kasaba ya da şehir karşılığı olarak kullanılmaktadır. Günümüz Türkçe’sinde hem “kent” hem de “şehir” sözcükleri kullanılıyorsa da birincinin kökeni Türkçe; ikincinin Farsça olduğu için “kent” sözcüğü yeğlenmektedir. Arap dilinde “medine” ile karşılanan “kent”in Batı dillerindeki karşılığı Latince “civis” (vatandaşlık), “civitas” (kendi kendini yöneten kent-devlet) ve “civitatem” (devlet) sözcüklerinden kaynaklanmaktadır. İngilizce “city”, Fransızca “cité”, İtalyanca “citta”, Almanca “Stadt” sözcükleri daha çok yönetsel ve siyasal bir anlam taşır.

Yönetsel örgüt birimi anlamına gelen kent karşılığı olarak Latince’de daha sonra “urbs” sözcüğü kullanılmaya başlanmış ve bu kökten İngilizce’ye geçmiş olan “urban” ve Fransızca “urbain”, kent karakterinde olan yerleşmeleri tanımlayan niteleme sıfatı olarak kullanılmıştır.”<sup>4</sup>

Ancak sözcük tanımları dışında özde günümüz dünyasının peyzajı ve doğal çevresi olan kent, bizim eş zamanlı olarak etkileşerek yarattığımız ve dönüştüğümüz kendi anlam yığınımız, sosyolog Robert Park’ın da belirttiği gibi **”bir zihin durumudur”**.<sup>5</sup> “Çevre fiziksel gerçeklik şartlarında değil, insanların o çevreye yapılandığı zihinsel resim şartlarında rol alır. İnsanlar kentte kent için yapılandırılmış zihinsel resmin içinde yaşarlar.”<sup>6</sup> Bu bağlamda kavramsal olarak kenti tanımlamaya çalışırken, bu resimlerin üzerinden gitmek, kent kavramının toplumsal ve bireysel etkilerini açıklamak gerekmektedir.

Ruşen Keleş’e göre kentleşme, “kentleri yaratan ve büyümelerini sağlayan nüfus hareketinin adıdır.”<sup>7</sup> Kentlerdeki endüstriyel gelişmeler; iş imkanlarının fazlalığı, sosyal birliktelik, kentli olmanın verdiği ayrıcalık ve eğlence anlayışıyla insanları çekmiş ve çok hızlı nüfus artışının görüldüğü mekanlar olmuştur.

<sup>4</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 983

<sup>5</sup> James DONALD, *The Immaterial City*, 49

<sup>6</sup> Steve PILE, *Body and the City*, 218

<sup>7</sup> Ruşen KELEŞ; *Kentleşme Politikası*, 12



Göç olgusu kentsel gelişmelere de bağlı olarak giderek artmış büyük kentlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu sosyal hareketlilik sosyal ve mekansal genişlemeyi getirmiş, kent alan olarak yatay ve dikey bir gelişme göstermiştir. Mekanın genişlemesi sonucu doğa yok edilerek, betonarme bir yaşantı, apartman konut tipi yerleşimlerin geçerli olması, insanların doğayla ilişkisinin kesilmesine sebep olmuştur.

Citysex makalesinde Henning Bech kenti, “nesnel bir bakış açısıyla; sirkülasyondaki büyük, yoğun ve sürekli bir heterojen insan kümesi; olaybilimsel bir bakış açısı ile de; birbiri içinde hareket eden çeşitli yabancıların oluşturduğu sürekli değişen bir kalabalık” olarak tanımlar. Kentlerin gelişim ve dönüşüm süreciyle oluşan mekansal biçimlenmeler sosyal alanı da doğal olarak etkilemiştir. Sundukları iş ve yerleşim imkanları ile kentler birbirine yabancı farklı kesimlerden gelen insanları toplamış ve yine Bech’in makalesinde Lyn Lofland’ın da belirttiği gibi “yabancıların dünyası”, “modern kentler ise bir rutin yabancılar dünyası”na dönüşmüştür.

Merkezin zorunlu kullanım yeri olması birbirine yabancı insanların ortak mekanları paylaşma zorunluluğunu getirmiştir. İlişkilerin daha da artması düşünülürken, heterojen yapının bireylerin üzerindeki etkisi; yabancılaştırıcıdır.

“Sosyal tabanda yabancılaşma, kalabalığa rağmen yalnızlık çeken bireyin iç dünyasına çekilmesi olarak ele alınmaktadır. İnsan yüzleri ve edimleri anonimleştikçe birey kendi dünyasına dönük yaşam biçimini tercih eder hale gelmektedir. Yabancıların dünyasındaki insan, bir diğerine sadece yüzevidir ve bu yüzey bundan dolayı estetik kriterler üstünden değerlendirilen ve biçimlendirilen bir nesneye dönüşür.”<sup>8</sup>

Üretimdeki insan gücünün yerini sanayideki gelişim ile, makine gücünün alması sanayi kentlerini ortaya çıkarmış ve günümüz kentleşme modellerinin birincil biçimlendirmesini oluşturmuştur. Sanayi öncesi kentlerindeki yaşam feodal ilişkiler ile

---

<sup>8</sup> Henning BECH, *Citysex: Representing Lust in Public*, 87

biçimlenirken, sanayi sonrası kentleri kapitalist üretim biçiminin değer sistemlerine göre biçimlenmiştir. Kapitalist düzen sanayi kentlerinde ilişkileri belirleyen öge olmuştur.

Kent mekanı, özünde sosyal ilişkilere dayanan bir yaşam alanının tanımlaması iken, kapitalist üretim biçiminin de bir sonucu olarak yaşamsal edimlerin göz ardı edildiği bir çevrenin oluşumu ile birey nesneleşmiştir.

Bir anlamda bu yaşam biçimi birey için kaçınılmazdır. Kent mekanları bu değişimlerle koşullu olarak, bireyin kişilik özelliklerinin ortaya çıktığı alan olduğu gibi, kişilik özelliklerinin yok edildiği alana da dönüşmüştür. Bireyin kent yaşamında hem özgürleşmesi hem de özgürlüğünü yitirmesi, bu çelişki merkezinde giderek iç dünyasına kapanıp karamsar, umutsuz, yalnız, korkak ve şiddet eğilimli olmasına sebep olmuştur. Kendisine sunulanı sessiz, kimliksiz, sorgusuz alması ile birey sistemde hedeflenen potansiyel tüketicidir.

Henri Lefebvre kenti, "mekan, günlük hayat ve kapitalist sosyal ilişkilerin yeniden üretimi" olarak tanımlarken "kapitalist gelişme içinde sermaye, mekanı bir meta haline getirmiştir"<sup>9</sup> demektedir. Meta üretimi, işbölümü, nüfus artışı, kaynaşma, yabancılaşma ve tüketim kavramları kent günlük yaşamının vazgeçilmez özelliklerindedir. İhtiyaç fazlası üretim anlayışı kentin mekansal özelliğini belirlemiştir.

Herhangi bir nesne kullanım özelliğinin dışına çıkarak, sadece alım gücüne dayalı bir imaj özelliğine dönüşür. Cinselliğin de içinde yer aldığı tüketim kavramı, özünde birçok değeri de yok eder. Kentsel yaşam bu anlamda bireysel kimliği oluşturduğu oranda, onu ortadan kaldıran gücün de merkezidir.

Walter Benjamin modern kentteki birey için "uyurgezer" tanımını yapmaktadır.

---

<sup>9</sup> Rana A. ASLANOĞLU, **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, 67

“Uyurgezer için arzular ve korkular maddeleştirilebilir. Ama bu görüldüğü kadar kolay değildir. Modern birey bütün ihtiyaçlar, istekler, korkular ve endişeler serisini inşa etmekte mükemmel yetidedir. Doğrusu, sonsuz mal üretimi, modern bireylerin bilinçli isteklerini direk olarak dürter. Ama ne yazık ki, insanların isteklerini karşılar gibi görünen bu mallar, onları saran korku ve arzulardan bağımsız kalır. Bu, modernlerin uykularında konuşmaları gibidir; konuşurlar, sorarlar, dilerler, ama bunların kelime anlamlarından haberdar değildirler. Bu açıdan mallar fetiş haline gelir. Kimse niçin üretildiklerini, neye dayandıklarını bilmez.

Modern dünya, vaat ettiklerini karşılamayan bitmeyen bir rüya figürleri döngüsüne dönüşmüştür; moda, giderek daha hızlı ve daha saçma biçimlerde gelir geçer. Binalar yapılır ve yıkılır. Cepheleri palyaço geçidi gibi mimari biçimlerle makyajlanır. Artık hiç bir şey şok edici değildir.”<sup>10</sup>

Seyirlik vitrinler, reklam sektörü, medya vb. ile birey tüketim pazarında içsel ihtiyaçlarından değil imaj nedenselliği ile edindiği nesnelere var olmaya çalışır. Bu tüketim ortamında içsel ihtiyaçlarına yabancılaşan birey, benzer nesnelere tüketimi ve kullanımı ile benzer davranışlara itilerek anonim bir kişilik ve değerlerin sahibi haline gelir.

“Kanadalı iletişim uzmanı Marshall McLuhan “Araç Mesajdır” isimli kitabında; “global bir köyde yaşadığımızı ve bu köyde her şeyin aynı anda olduğunu” söyler ve durumu “enformasyonun tüketimi dünyayı büyük bir tüketim fonksiyonuna sokmuştur. Dünya, insanların her şeyi aynı anda öğrendiği bir köy haline gelmektedir”<sup>11</sup> şeklinde açıklar.

“...Hatta günümüzde Marshall McLuhan’ın “global köy”ü, 1970’lerden sonra, uydularla birlikte bağlanan global kente dönüşmüştür. Dünya, modern uydu iletişimi ve kapitalist üretim biçimindeki gelişmelerle bütünleşik bir dünya olmuştur. Global kent, reklamcılarının reklamını yaptıkları tüketim mallarının üreticisi uluslararası firmalar ve ortaklarının köyü olmuştur.

Günümüzde “global köy”de, dünyanın hakimi uluslararası firmalardır. Bu güçlü firmalar dünyanın dört bir yanındaki insanların yaşam biçimleri üzerinde etkili olmaktadır. Aynı zamanda uluslararası firmalar neredeyse bütün dünyadaki

<sup>10</sup> Bkz. (5) DONALD, 51

<sup>11</sup> Nurdoğan RİGEL., **Kadife Karanlık**, 10

düşünce yapılarını da etkilemektedir. Bu firmalar politika üzerinde bile etkili olmaktadır ve yönetimler üzerinde hakimiyet kurmaktadır.”<sup>12</sup>

Lefebvre de kenti “gücü temsil eden ilişkiler işaretleri sistemi”<sup>13</sup> olarak tanımlar. Sanayi kentlerinde kent-kentli tanımlaması, kapitalist anlayışın ürünü olan sermaye ve gücün kimin elinde olduğuyula örtüşmektedir. Ekonomik varlık sahibi olan kitle hakim olandır, dolayısıyla sosyal yaşamı da belirleyendir.

Güce sahip olan uluslararası şirketler haliyle insanların tüketim alışkanlıkları üzerinde etkilidir. “Bu global köyde insanlar neredeyse sadece tüketim için vardılar.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Bkz. (11) 11

<sup>13</sup> Bkz. (6), PILE, 218

<sup>14</sup> Bkz. (11), RIGEL-BATUŞ vd., 11



### 2.1.3. Kenti İmgelemek

Yüzyıl boyunca sanatçıların kente yaklaşımlarını incelemek için öncelikle kentle bireyin karşılıklı ilişkisinin imgelemdeki etkileşimi üzerinde durmak gerekmektedir.

Kentler, sadece yaşanan alanlar değil imgelem ve temsil alanlarıdır. Nasıl imgelendiklerinin etkileri vardır. Kent planlarının ve tasarımcılarının, kentlerinin görünüşü, işlenmesi ve yaşanması üstünde fikirleri planlara, inşa edilmiş çevrelere dönüşür. Ayrıca kentler edebiyatta, sanatta, film metinlerinde temsil edilirler; ve bunların da etkileri vardır.

Kentler hakkındaki toplumun imgeleri yaşanan pratikler kadar medya temsillerinin bir parçası tarafından da yapılandırılırlar. Fikirler basit olarak bilinç seviyesinde oluşmaz, ayrıca bilinç dışı istek ve imgelemlerin üretimleridir.

Kentin imgelemdeki etkisi kentin hayal gücünü uyarıcı ve engelleyici durumları arasındaki gerilimi içerir. Kentler yaratıcı hayal gücünü uyarıcı alanlardır. Değişik fikirlerdeki insanlar bir araya gelir, fikir ve bilgi paylaşımlarında bulunur. Ekonomik buluş formu (mesela imalat) ve ekonomi içindeki bulunmuş fikirlerin satışından elde edilen kazanç gibi fikirler, maddi etkilere sahiptir.

Burada kent, yerleşmiş düşünce biçimlerini alt edecek interaktif durumları, parlak fikirleri cesaretlendirir. Yerleşmiş düşünce biçimleri, kendi içlerinde çok güçlü rol oynayabilirler. Toplu imgelem içinde gelenek ve otorite gibi kent imgeleminde engelleyici ya da birleştirici olabilirler.

“...Kentler, uluslar gibi imgelenecek topluluklar için bir kilit noktasıdır. Bu kolektif imgelem disiplin ve otorite tarafından sınılandıktan sonra yerleşik hale gelmektedir.

Bu otorite ve baskı etkileri, imgelemin üstünde zincir gibi rol oynar. Diğer taraftan bir otoriter kent, kimlik ve güvenlik kaynağı da olabilir. Bir çok kentte dinsel ya da spritüel imgelem kimlik ve kentin inşa edilmiş yapısı için kilit rol oynar.

Bu durum, geleneksel dominant kent hayal gücünün birikimi olan batı modernite ve kent bakış açısını, toplumu ve bireysel yabancılaşma ve ya anomali formunda dünyevileştirmesi ile zorlar...

...Kozmopolit okulun kentli yazar ve bilimcileri, başkalarıyla ilişkiye bir fiziksel gelişim ve aydınlanma formu olarak bakarlar. (Sennett 1970; Young 1990; Jacobs 1962). Diğer taraftan kent ve kentli deneyim kişiyi hayal gücünden ve yaratımdan da koparmakta rol oynayabilir. Yabancılaşma bir kopuştur. Karl Marx için bu materyal süreç, kapitalizmdeki üretim ilişkilerinin bir sonucudur. Bu açıdan batılı ya da batılı olmayan kentlerde ikamet edenlerin çoğu deneyimi, hayal gücünden uzaklaşmak ve hayal gücünü yadsımaktır...<sup>15</sup>

"...Frederic Engels, *Manchester of 1844* çalışmasında işçilerin, değişik kalitede evlerde, ayrı bölgelerde yerleştirilmelerinin, onların bir araya gelip devrimci bir bilinç yaratmalarını önlemek, baskı yaratmak ve kendi imgelemlerinden kopmalarını inceler. Bu kent içi sınırlar bireyin hayal gücünün de sınırlarıdır. Çağdaş kentlerde bu sınırlar kapalı kale vari mimarilerde ya da dışta bırakılan varoşlarda yeni formlar almıştır. Hepsi imgelemi ve ötekini tanımlamada engellere yol açar. Yabancılaşma modernist bir mecazdır; kentin görünüşünü anlamada imgesel etkiler bireyin parçalanmış benliğine bakar ve artık bir araya gelecek bir ben olmadığına işaret eder...<sup>16</sup>

Derin arzular ve korkular kentte açığa çıkabilir.

"Kent bu şiddetli etkileri uzakta tutan uygarlığın potası, Promete'nin ateşi gibi bir imgelem ya da bilinmeyenden uzaklığımızı güçlendiren yapı olabilir. Diğer taraftan kenti korku ve endişe alanı ya da Sigmund Freud'un dediği gibi tekinsizlik alanı olarak da düşünebiliriz. Richard Sennett, modern kenti sübjektif deneyim ve dünyevi deneyim arasındaki ya da kişi ve mekan arasındaki bir ayırım olarak görür. Bundan dolayı kentler büyük bir korku patlamasını yansıtır ve bizim iç kişiliğimizi (spritüel olarak bile) sosyal bağlantıların ve farklılıkların tehdidinden korumak için yapılanmıştır."<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Steve PILES, *Sleep Walking in the Modern City*, Çev: Yasemin Erdin, 7

<sup>16</sup> A.g.m., 8

<sup>17</sup> Bkz. (15), PILES, 9

Kentlerin giderek daha komplike, daha global bir hale gelmesinden dolayı, kentin basit bir imgesini kültürel bir gösterge olarak tanımlamak zorlaşmıştır.

Kısaca; kent imgelemleri güçlü ve kendi etkilerine sahiptir. Bazı durumlarda bizim kentten yabancılaşma hissimizin üstesinden gelmek için girişimlerimizi temsil ederler. Hiç kuşkusuz bu tepkiler bir tür gerilim kaynağıdır. Bu yüzden de bizim imgelemlerimiz kentin sorunlarından kaçış olabildiği gibi, direnme de olabilir. Ya da ikisi birden.

## 2.2. 20. Yüzyılda Resim Sanatında Kente Yaklaşımlar

Bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Bizler bu gösterinin izleyicileri olarak kalmayıp onun bir parçası oluruz. Hemen hemen bütün duygularımız devrededir ve kentin imgesi bütün bunların birleşimidir.

“Çevresel imgeler, gözlemci ile çevresi arasındaki çift yönlü bir işleyişin sonucudur. Çevre, bir takım farklılıklar ve bağıntılar sunar, gözlemci de gördüklerini seçer, düzenler ve bunlara anlam verir. Bu biçimde oluşturulan imge, görülen şeyi sınırlar ve vurgular. Böylece, belli bir gerçeğin imgesini değişik gözlemciler değişik biçimde algılayabilirler.”<sup>18</sup>

Bu ilişkide sanatın da yalıtılmış bir halde var olamayacağı ortadadır. “Sanat zaten mevcut olan ya da keşfetmeyi umduğu muhtemel izleyici kitlesine verilmiş bir cevaptır.”<sup>19</sup> Hem birey olarak sanatçı, hem de bir topluluk olarak izleyici, kaçınılmaz biçimde içinde buldukları zamanın ve çevrenin koşullarından etkilenirler. Sanatçı yaşadığı toplumun duyarlılıkları ve bu toplumun eleştirisi üzerinden sanatını gerçekleştirir. Burada kastedilen sanatçının toplumsal konulara daha yakın olması ve sanatını buna göre biçimlendirmesi değil, yaşanan toplumun sanatçı kişiliğinde kaçınılmaz olarak bıraktığı izlerdir.

Kente sanatçıların nasıl yaklaştığı haliyle bu iki yönlü işleyiş ile, çevreleri olan kentten bireysel ve toplumsal olarak nasıl etkileştiklerinin yansımasıdır.

<sup>18</sup> Kevin LYNCH, *Cogito*, Çev: İlknur Özdemir, 156

<sup>19</sup> Edward LUCIE-SMITH, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev:E. Kılıç-B. Kovulmaz vd.,11



1870'li yıllardan 1906'ya kadar yoğun olarak etkisini hissettiren izlenimci dünya görüşü, yeni dünyanın yeni kentlerindeki hızı, oluşumları, mekanları yakalamaya çalışırken, daha çok içe kapanarak toplumsal bir eleştiri yapma eyleminden uzak durmuş, yaşanan günle ilgili sıkıntıları, huzursuzlukları dile getirmekten çekinmiştir.

*İzlenimciler*, kentsel ortamdaki hareketli değişimi duyumsayıp, göz duyarlılığı ölçüsünde bu enerjiyi yakalamaya çalışıp, yeni kentsel imgelerinde kentin hareketli mekanını resimsel oluş sürecine taşıyarak bir bakıma olumlarken, 1900'lü yılların başından itibaren modern düşüncenin akılcılığı, bilim ve teknolojik anlayışıyla uyuşamayacaklarını anlayan, bu bakış açısının devam etmesiyle insanların daha özgür, daha mutlu olamayacağını düşünen bir takım sanatçılar yeni oluşmaya başlayan değer yargıları, yeni sınıflar, yeni teknolojik dünyaya karşı kentsel imgeye yeni bir özellik eklemişlerdir: Sıkıntı ve huzursuzluk.

*Dışavurumculuğun* doğuşunda temel olarak; yeni kent yaşamındaki sürekli değişim ve hareketin insan üzerinde bıraktığı huzursuzluk, yarının ne getireceğinin belirsizliği, güvensizlik duygusu, kentsel ortamın eski değerleri yok ederek yerine acımasız ve maneviyattan uzak bir dünya yaratması, zenginlerin daha zenginleşerek her geçen gün işçi ve memurları daha rahat sömürmesinin büyük bir kesim üzerinde yarattığı öfke, nefret ve yabancılaşma duyguları neden olmuştur.

Nefret ve öfke dışavurumcu resimde şiddetli renkler abartılı bir anlatım olarak okunur. Dışavurumcu dilin oluşumunda izlenimcilerde görülen renklerin bağımsızlaşması sürecinin etkileri görülmekle beraber, renklerin bağırğan, parlak olarak kullanılması yeni kent kavramının insanlarda yarattığı iç huzursuzluğun dile getirilmesi olarak görülmektedir.

Sanayileşme ve hızla artan kentleşmeyle birlikte, her şey makine düzenine göre biçimlendirilmeye başlar. Endüstriyel üretimin getirdiği seri üretim, yeni zengin/yoksul sınıfları oluşturur, kapitalizmin hep kar amaçlı tavırları ise yeni savaşlara neden olur. Bu savaşların beraberinde getirdiği yıkımlar hem maddi, hem de

manevidir. Dışavurumcular kentsel ortamda yaşanan bu yıkımları, sıkıntıları içselleştirip, resimde biçimleri bozarak, rengi saf olarak atak fırça darbeleriyle, nesneden kurtarıp içsel duyguların açığa vurulmasında daha simgesel hale getirerek kullanmışlardır. Bu bir bakıma yeni teknik dünyanın mekanik kentsel ortamına karşı çıkılması ya da sanatçılar tarafından oluşturulma çabası olarak görülebilir.

Dışavurumcu dilin oluşmasında bu yıllarda artan ticari rekabet, şirketlerin daha çok ve daha çeşitli mal satmak amacıyla kent yaşamına bir çok ülkeden bir çok farklı ürünü getirmesi de etkindir. Bunlar yalnızca endüstriyel ürünler değildir; Afrika halklarının primitif heykelleri, Japon tahta baskıları, Okyanusya halkının el işleri vb. Çoğunlukla dinsel amaçla yapılan bu nesnelere direk, dolaysız anlatımları, duyguların içten geldiği gibi, dolaysız ifadesi dışavurumcuları etkileyen en önemli olgu olmuştur.

Dışavurumcu sanatçıların kendi öznel dillerini yaratmasında, bilim adamlarının kent yaşamı üstüne yapılan araştırmaları da etkili olmuştur. Örneğin;

“Sigmund Freud insanın anarşist duygularını araştırırken, bilinç altına ait duyguların, iç güdülerin önemini ortaya çıkarır ve sinirsel rahatsızlıkları, kentsel çevrenin yarattığı, içinde yaşadığımız, uygarlaşmayla ödediğimiz bir bedel olarak tanımlar. Yeni kentsel ortamda yaşamaya başlayan insanın, üretim sürecinin içine girerek, yabancılaşma ve buna bağlı olarak diğer rahatsızlıkları yaşamaya başladığını, toplumsal duyumsuzlukların arttığı bir ortamda kentin kargaşa dolu yaşantısına uyum sağlayamadığını belirtir ve dışavurumcu sanatın biçim dilinin diğer sanatsal söylemlerden farklı olmasını bu uyumsuzluğa bağlar.”<sup>20</sup>

Endüstriyel kentlerin sanatçıları üzerindeki bu olumsuz etkisi, 1905 yılında Fransa’da “fov”ların ve yine aynı yıl Almanya Dresden’de, “Köprü” (Die Brücke) adıyla anılan iki gurubun oluşumunda önemlidir. Yine **Eduard Munch, James Ensor**'un resimleri de aynı kaygıları taşır.

<sup>20</sup> Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönu,397

Ensor'un fantezileri yüzyılın dönüşünde bir çok sanatçının hayatını ve sanatını kaplayan derin endişelerin kayıtlarıdır. İşleri materyalist dünyaya karşı derin şüpheyile kaplıdır. Çok kısa bir zaman sonra Birinci Dünya Savaşı ile kırılacak burjuva sosyetesinin parlak yüzeyinin sismografik hissiyatını taşır. Şeytanları, iskeletleri, ürkütücü maskeleri gelecek olan felaketin alametleridir. (Resim 1)

Neredeyse doksan yıllık yaşamıyla yüzyılın dönüşümünü izlemiş ve yansıtmış olan Ensor'un bu yüzyıl dönümündeki işi bize sanatçıyı, burjuva hayaletleri, kaba, snop, şeytani kalabalık içinde sunar. Kendini izole ve ölüm ve endişe dışında bir şey görmediği dünyasının içinde garip ve yalnız haliyle gösteren Ensor, etrafındaki dünyanın karanlıklaşmasıyla sanki eş zamanlı paletini parlaklaştırır. Portreler, masklar, iskeletler arasında gözümüz parlak kırmızı parçalarla dolaşır. Tüm bunlar arasında bize mutsuzlukla, sorgular bakan sanatçının portresi, kapladığı alan ile bize kentteki dönüşen hayatta sıkışmışlığını vurgulu bir etki ile sağlar.

Dışavurumculuk akımında kuzey ülkelerinin ve özellikle de Almanya'nın yaşadığı şartların büyük etkisi vardır. 1870 ile 1918 yılları arasında Almanya daha önce görülmemiş bir dönüşüm yaşamıştır. Daha Birinci Dünya Savaşı başlamadan Alman İmparatorluğu yıkılmış ve Birinci Dünya Savaşı sırasında ise işçi sınıfı ile orta sınıf, genç kuşak ile yaşlı kuşak, Protestan ile Katolikler arasında savaş devam etmiştir. Haliyle Almanya'nın içinde yaşadığı bu ortamda "Köprü" ve "Mavi Süvari" gibi dışavurumcu akımlar, Fransız dışavurumcularından daha sert bir ifadeyle kendilerini ifade etmişlerdir.

Alman sanatçıların en önemlilerinden **Ernst Ludwig Kirchner**, aslen bir mimar olmasına karşın resimle de ilgilenmiş özellikle kent yaşamını, kentlerde gösteri yapan sirkleri, dans salonlarını, dostlarının portrelerini ve çıplak kadın resimlerini konu almıştır. Yaşadığı Birinci Dünya Savaşı zamanından etkilenen akli durumunu, sanatındaki biçimlere, keskin paletiyle dönüştürmüş, biçim bozmaları ile güçlü duygularını ifade etmiştir. Berlin, Paris, Münih gibi ama daha çok Almanya'daki kentlerin gece yaşantısını çarpıcı renkler, kalın fırça darbeleriyle resimleyen sanatçı,

kentteki eğlence hayatının gösterişli giysilerini, enerjisini, dinamizmini, göz kamaştırıcı bu ortamın ayrıntılarını ve yapaylığını, kent insanının yaşantısını incelemiş ve yansıtmıştır.

“*Dresden’de Bir Cadde*” isimli eserinde (Resim 2), pembe ve kırmızı zemin üzerine yerleştirilen figürler, zıt renklerle boyanmış ve kalın kontürlerle çevrelenmiştir. Kirchner, dönemin kadın giysilerini süslü, kürklü ve şaşalı görünümüleriyle resmine almış ve kalabalık sokağı bir karnaval havasına sokmuştur. Hakim olan canlı sıcak renkleri ve hareketli boya sürüşü, mutsuz yüzlü durağan figürler ile zıtlık yapmaktadır. Resmin tam ortasında yer alan ve resmi ikiye bölen figür koyu kontürleri, yeşil elbisesi ile caddeden ayrılıp ve kalabalıkta vurgulanırken ardındaki diğer bir figürün canlı sarısı tonalitesi nedeniyle öne çıkıp, resmin önüne sıkışmıştır. Kentteki eğlence hayatın gösterişli giysileri ve sanatçının bunları parlak canlı renklerle daha da belirginleştirmesi, eğlence hayatının enerjisini ve dinamizmini yansıtırken bu durumun figürlerin hareketlerinde yer almaması kentlerdeki yalnızlığı, mutsuzluğu göstermektedir.

1912 yılında Münih’te (Der Blau Reiter) *Mavi Süvari* bir başka Alman Dışavurumcu gurubudur. Köprü grubu gibi kentsel toplumsal eleştiri getirmekten çok daha entelektüel zeminde kalarak resimde içsel sorunlarla ilgilenmişlerdir. Resimleri Köprü grubu gibi kentte yaşanan huzursuz ortam, acı çeken insanlar, gibi özelliklerden uzaklaşarak daha sevinç dolu, neşeli renksel ve biçimsel uyum arayışlara yerini bırakmıştır. Bu grubun etkisi daha sonra ortaya çıkacak olan soyut sanatın temelinin oluşmasında önemli etkileri olmuştur.

Modemizmin ilerlemeci anlayışıyla teknik yeniliklerin, yeni endüstriyel araçların özellikle fotoğrafın, günlük kent yaşamına girmesi ile sanatçılar temsilden uzaklaşmaya başlamış ve doğal olarak bundan sonra kendilerine yeni yaratma alanları bulup kendi ifade biçimlerini problem edinmeye çalışmışlardır.

Fotoğraftan etkilenen ve perspektifin sınırlarını zorlayan mekan ve harekete bakışın yeni biçimleri ve yukarıdan çekilen fotoğraflar yer yüzünün algılanışını



değiştirirken, yeni basım ve mekanik çoğaltma teknolojileri haberin, bilginin ve kültürel ürünlerin gittikçe daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Kent çok daha hızlanmaya ve dinamik bir hale gelmeye başlayıp, sürekli hız, değişim, kargaşa, insanları yeni duruma ayak uydurmaya zorlarken, David Harvey'in *Postmodernliğin Durumu*'nda söylediği gibi; "sürekli kendini yaratan ve sürekli olarak yeni durumlar karşısında eskisini yok etmeye çalışan, Diyonizosvari bir insan"<sup>21</sup>, yeni bir insan kimliği ortaya çıkmaya başlar.

Bilimsel ve teknik gelişmelerin yeni varlık yorumu nesneyi eski katılığından uzaklaştırıp, sürekli hareket halinde olan, her an yeni biçim kazanmaya hazır bir yapıda olduğunu kanıtlamıştır. Kapitalizmin gelişmesiyle beraber kentler, endüstriyel ürünleriyle, bu yeni varlık anlayışını birer gerçekliğe dönüştürmüştür. Sanatçılar var olan bu yeni durumu dile getirmeye çalışmışlardır. Modern sanat sürekli olarak kendini yeni ortamlara uyarlama çabası içinde bir çok deneylere girişmiş, bir çok akım ardı ardına ortaya çıkmıştır.

Tüm bu bilimsel ve teknik gelişmeler kentin daha farklı açılardan algılanmasına neden olmuştur. Hareketli yeni kentsel mekan; farklı bakış açılarından izlenerek, eş zamanlı olarak bu bakış açılarının tek bir resimsel düzlem üzerinde, geometrik planlar olarak üst üste getirilip, kaydırılıp çakıştırılarak verilmeye çalışılmıştır. Resimde kullanılan tek bakış açısından dünyanın algılanması değişmiş ve yeni bir sanatsal anlayış olarak **kübizm** ve **fütürizm**, dünyayı farklı görmenin bir başka biçimini oluşturmuştur.

Nesnelere farklı bakış açılarından bakıldığında, nesnenin de değiştiğini bulgulamış ve bu algı değişimlerinin sonuçlarını resmetmeye çalışmış olan **Cézanne**'nin araştırmalarının ilk adımlarını attığı bu anlayışın temellendirilmesinde **Pablo Picasso** ve **George Braque**'in büyük etkisi olmuştur. Sonradan **Juan Gris**, **Férand Léger**, **Robert Delaunay**, **Lyonel Feininger** gibi sanatçılar da bu akıma katılmışlardır.

---

<sup>21</sup> Bkz. (2) HARVEY, 306

Kübizmdeki geometrik biçimler halinde nesnelerin parçalanması ve tekrar tuval yüzeyi üzerinde birleştirilmesi işlemi, dönemdeki endüstriyel üretim sürecinin bir uzantısını temsil etmektedir. Kübizmden oldukça etkilenen *fütüristler* ise nesnelerin değişik açılarından tuval üzerinde aynı anda yan yana, üst üste ya da çakıştırarak resme endüstriyel dünyanın en önemli öğesi olan hızı, hareketi eklemiştir. Her iki anlayış da temel olarak nesnenin tarihselliğinden arındırılması çabasıdır. Arındırma işleminde başvurdukları yol geometri ya da soyutlamadır. Bu seçilen ifade biçimi ister istemez beraberinde mimari bir yaklaşmayı getirmiş, kentin modern yapılandırılmasında bu yöndeki bir etkileşime kapı aralamıştır.

*Kübizmin* 1909-1912 yılları arasında üretilen analitik yapıtları; dış dünyanın çıkış noktası olarak ele alınıp nesnenin, gözün aynı anda algılayamadığı ancak zihinsel olarak kavrayabildiği yanlarını, farklı bakış açılarından, geometrik parçalar halinde aynı düzlemde eşzamanlı olarak birleştirilmesi ile yapılanmasıdır. Nesnelere artık optik görüntü geleneklerine (klasik perspektif, madde, ışık-gölge gibi) bağlı kalmadan, resimsel biçimlerin düzenlenmesine indirgenmiştir. 1912'den sonraki dönem ise, "sentetik kübizm" olarak adlandırılır. Hareket noktası dış dünyanın analizinden çok düşünsel imgelerin geometrik kurgusudur. Sentetik kübizm ile beraber sanatçılar nesnelere kendi algılamaları doğrultusunda temel elemanlarına parçalamak yerine, yeni sanatsal nesnelere yaratmaya girişmişlerdir.

Edward Lucie-Smith'in de *20.yy da Görsel Sanatlar* isimli kitabında belirttiği gibi;

"...Kübistler, sahici gerçeklik parçalarını tasarımlarına eklemeye başlar. Örneğin gazete kupürleri, küçük ağaç granüllü kağıt parçaları gibi. Bu kolaj tekniğinin yüksek sanat açısından icadıdır. Dönemde reklamcılığın kent hayatını, banliyö ortamını derinden etkilemeye başlaması ile kübist kolajlarda ticari malzeme olarak hayata giren şeyler kullanılmaya başlanır. Braque ve Picasso, marka ve etiketleri, gazete manşetlerini parçalayıp kullanarak çağdaş hayatın yazgısının uyumsuzluk ve değişim olduğunu öne sürmüşlerdir. Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken, zamanın ruhuyla da uyum içindedir. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelere kullanımı, görsel sanatların gelişiminde son derece önemli gelişmelerdir"<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Bkz (19), LUCIE-SMITH, 83

Sanat tarihçisi Norbert Lynton ise, kübizmin teknoloji ve şehir yaşamını özendirildiğini ve buna uygun ortamlar yaratmaya çalıştığını, o zamana kadar gizli kalan geniş bir geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasına yardım ettiğini, çok geçmeden kübizmin tasarım alanında da etkisinin olduğunu anlaşıldığının ve bunun sonuçlarının da 1920 ve 1930'larda ki Art Deco üsluplarında görüldüğünü belirtir.<sup>23</sup>

Nazilerin yükselişine kadar Paris, uzun yıllar sanatın merkezi olarak kalmıştır. Her türden teknolojik yenilik ilk bu kentte uygulama alanı bulmuş, bilim ve sanatın önde gelen sanatçıları bu şehirde çalışmalar üretmiştir. Hem teknolojik üretimin bir simgesi hem de sanatsal bir gelişme olarak önemli olan, yüksekliği nedeniyle kentin her yanından görülebilen bir yapı olan Eifel kulesi, bir başka sanatçı Robert Delaunay tarafından özellikle seçilip 1910-1911 arasında işlerine konu olmuştur.

Kübizmle beraber kullanılan farklı bakış açılarının eşzamanlı olarak mekansallaştırılması üstüne iyi bir örnek oluşturmaktadır (Resim 3). Kule, etrafındaki yapılardan ezici yükseklik ve dinamizm ile öne çıkar. Kule, çevresindeki yapılar ve aralarındaki boşluklar geometrik bir yapıyla vurgulanmışlardır. Resim izleyiciyi Eifel Kulesinin etrafında döndürür, eğer, yukarıya baktırır. Bu sürece kulenin çevresindeki yapılar, gökyüzü ve bulutlar da katılır. Eifel Kulesi resimleri, Paris'teki dinamik kent yaşamını yansıtır.

Delaunay, kübizmin ilk uygulayıcılarından olan Picasso ve Braque'ın çağdaş endüstriyel ürünlere ilgili olmalarına, atölye ortamındaki nesnelere, kişileri ele almalarına karşın, onlardan farklı olarak hareketli kent ortamını, çağdaş endüstriyel mekanları resme sokmuştur. Sanatçı, Picasso ve Braque'ın atölye ortamındaki tekil nesnelere farklı algı biçimleriyle ilgilenmelerini, tüm bir kent yaşamına uyarlamaya çalışmıştır. Ayrıca resimlerinde, analitik kübizmin form için feda ettiği renk tekrar

---

<sup>23</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: C. Çapan-S. Öziş, 68

anahtar olgu olur. Eysel Kulesi resimlerinde Delaunay, bu modern mühendislik sembolünü kapsayan bir ritmi resimlerine aktarmıştır.

Kübizmin etkili anlatım dilini çok sevdiği kent ortamına taşıyan diğey bir sanatçı da Fémand Léger'dir. Léger, resimlerinde kente ve getirdiklerine olumlu yaklaşır. Birinci Dünya Savaşı en büyük yıkımlarını, teknolojik araçlarla gerçekleştirmesine karşın, teknolojiye olumsuz bir gözle bakmaz. Savaşı maddi ve toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak görmektedir. Kente tutkuyla bağlı olan Léger, kentteki hareketli yaşamı, sürekli yeni nesnelerin yaşama katılmasını, camlardan yansıyan görüntüleri, mekanik harekete duyduğu hayranlığı resimlerine taşımaktadır. Kendini tam bir kentli olarak gören sanatçının yapıtlarında kent, insanının yaşantısının her anını çevresel bir yapı içinde kurgulanmaktadır.

Richard Sennett'in *Gözün Vicdanı*'nda Léger ve resimlerini açıklar:

“Léger tüm kariyeri boyunca makinelerle yakın bir ilişki içinde olmuştur. İnsan ilişkilerini, en gerçek makineler ile, metalik sesler çıkaran hantal nesnelerle anlatmak istemiştir. Léger'in makine tabloları özellikle, dolaysızlığa yönelik oldukları için anlamlıdır. Dolaysızlık, kullanılan bir şeyi görme duygusundan kaynaklanır. Bu kullanımın kanıtı nesnenin parçalı halidir; insan dünyasının bir parçası haline gelmiş, insan bedeni gibi değişime uğramış, ya da yıpranmış kırık bir boru parçası ya da eskimiş bir sübaptır. Léger 'nesne öznenin yerini almıştır ve soyut sanat tam bir özgürlüğe benzer', yahut daha ötesi, "ister resim ister mimari, ister dekorasyon sistemi olsun, her nesnenin kendi içinde tam anlamıyla soyut, temsil ettiği şeyden bağımsız bir değer vardır' derken mekanik – insansal nesnelere, gücün ve hakimiyetin simgesi olarak düşünmüyordu.”<sup>24</sup>

Léger için resim, kendinin de dediği gibi; “*kütlelerin savaşı*”dır.<sup>25</sup> Dev, robot vari figürlerin boru ağaçlar arasında hareket ettiği, soyut boru figürler arasında parlak renkli geniş alanlar kullanır. Paletinde parlak maviler, kırmızılar, sarılar ve yeşiller renk etkisinden çok yapısal olarak vardır. Tonları genelde metalik bir

<sup>24</sup> Richard SENNETT, *Gözün Vicdanı*, Çev: S. Sertabiboğlu- C. Kurultay, 200

<sup>25</sup> RUHRBERG- SCHNECKENBURGER et al, *Art of the 20<sup>th</sup> Century*, Çev: Yasemin Erdin,76



sertlik için kullanır. Kısaca Léger'in resimlediği her şey mekanik dünyada yerini alır.

*Kent* isimli resminde (Resim 4) Léger, kübist bir anlayışla şehrin parçalarını kolaj şeklinde çeşitli alan ve açılardan yan yana getirmiş, robot vari figürlerini kentin elamanlarından, afişlerden, neonlardan etkilenerek yapılandığı parçalı geniş alanların ortasında tırmanırken resmetmiştir. Resimde sanatçının kente olan hayranlığı ve kentin dinamiği açıkça okunur.

Endüstri devrimi ile birlikte kentlerin de çevresi değişir, yeni sanayi ürünlerinin üretildiği yerler çoğalır. Yeni kenti tasarlamak isteyen modernist hareketler; örneğin yaşamı kolaylaştıran, hızlandıran otomobil, tren gibi ulaşım araçları ve bunların varlığıyla yeni yapılara duyulan ihtiyaç, hareket noktalarını endüstriyel ürünlerin büyüleyici hızından, parlaklığından alan ve buna göre geleceğin kentini tasarlamaya çalışan fütüristler için çok önemli atılımlardır. İtalya'nın sanayi kenti Milano'da 1909 yılında *Filippo Tomaso Marinetti*'nin 1909 yılında yayınladığı bir bildiri ile kurulan **fütürizm**, endüstriyel ürünlerin yarattığı hız ve dinamizm kavramlarının vurgulandığı ve geleneğe olan başkaldırısıyla öne çıkar. Dünyanın donandığı mekanik güçlere karşı büyük bir coşku duyan Marinetti, yayınladığı fütürist bildirgesinde geçmişle olan tüm bağları koparmakta, yeni mekanik dünyayı yüceltmektedir. Hızı, saldırganlığı büyümlü bir güç olarak görmekte, güzelliğin yeni bir biçimi olarak yine hız kavramını öne çıkarmaktadır. Sanayi ürünü olan bir nesne olan otomobili, klasik bir heykelden çok daha güzel bularak yerleşmiş tüm güzellik anlayışını ve bunları koruyan müzeleri yerle bir etmek istemektedir.

Onun izinden giden Umberto Boccioni, Carlo Carla, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini gibi sanatçılar da 1900'lerde başlayan bilimsel ve teknik ilerlemeye diğer insanlar gibi yürekten inanıp, konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçmiş, ilerlemenin sembolü olan endüstriyel nesnelere, hız ve devinim duygusu için parçalayarak ışık, renk ve biçim patlamaları halinde resim yüzeyinde kullanmışlardır.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Bkz (23) LYNTON, 89

Boccioni, *Ruh Durumları: Uğurlamalar* isimli resminde (Resim 5) kalabalık, coşkulu ve dinamik yapısıyla tren istasyonunu konu alır. Teknoloji ve gelişmeyi temsil eden, yarış arabaları, vapurlar, otomobiller gibi makine gücünü simgeleyen lokomotifin biçimi, kübist anlayışa uygun olarak parçalanarak resmin tüm yüzeyine yayılmıştır. Lokomotifin numarası en çok göze çarpan parçadır. Lokomotifin altından çıkan buharlar, birbirine sarılan, ayrılan kalabalığı kaplamıştır. Resimde bu elemanlar ipuçlarıyla izleyenin tamamlaması için tam olarak gösterilmeden resmedilmiştir. Fütüristlerin yücelttiği hız, trenin hareketi, buharın kıvrımları, çizgisel biçimlerin art arda sıralanmasıyla Boccioni'nin resminde vurgulanır. Kübistlerin köşeli biçimleri yerine, kıvrımlı biçimlerde kullanarak daha dinamik bir anlatım kullanır.

Modernizmin etkili bir diğer ressamı **Piet Mondrian** ise, resimlerinde uyguladığı ızgara kent planlarına benzer kurduğu geometrik soyut resimleri ile bir düzen, denge ve uyum arayışı içinde savaş yıllarının kargaşa ortamına doğrudan bir tepki verir. Geometrik resimlerinde Mondrian sanatı çevreden ve doğadan tümüyle bağımsız "*tam bir plastik geçeklik*"<sup>27</sup> haline getirme doğrultusunda çalışır.

Richard Sennett, Piet Mondrian'ın "*Place de la Concorde*" (1938-1943) adlı (Resim 6) Paris merkezinin özetlenmiş bir haritasına benzeyen -birbirleriyle boyuna kesişen bir sürü sınır çizgisiyle belirlenmiş beyaz bir alanın görüldüğü- resmini şu şekilde yorumlar;

"...Sunduğu alan değil, bu büyük meydanın zorluğudur. Tablosunda, çizgilerin tuvalin çerçevesiyle kesiştiği kenarlar sınırlanmamıştır. Gerçekten de Mondrian kenarları boyunca, küçük düzensiz bloklar yerleştirerek merkezdeki biçimden anlaşılmayan, tuvalin dışında ve görülemeyen başka bir şeyin cereyan etmeye başladığını ima etmiştir. Yani Mondrian, bütünlük sorununu iyi anlamıştır: merkez, aslında kenti birleştirmedir."<sup>28</sup>

Dönemin Weimar Almanya'sında ise gerçekçi ressamlar giderek güçlenirler. Dönemin atmosferini özetleyerek **-Neue Sachlichkeit** (Yeni Nesnellik)- diye anılacak akımın savunucuları olurlar. Neue Sachlichkeit sanatçıları modernizmin ötesine geçip, geçmişin sanatçılarını örnek almışlardır.

<sup>27</sup> Bkz (19), LUCIE-SMITH, 125

<sup>28</sup> Bkz (24) SENNETT, 112-113

Tümüyle milli kaynaklardan 15.yüzyıl sonu ve 16.yüzyıl başı Alman üstatlardan esinlenmekteydiler. Grubun en önemli sanatçıları **Otto Dix** ile **George Grosz**'dur. Gerçekçiliğe farklı rotaları izleyerek ulaşmış olsalar da, Birinci Dünya Savaşı'nın dehşeti ve sonrasındaki ekonomik ve siyasal zorluklar her ikisinin de en önemli deneyimini oluşturmaktaydı.

Dix , Birinci Dünya Savaşına katılmış ve savaşın etkilerini yoğunca kendinde taşımış, bir sanatçıdır. Resimlerinde çoğunlukla savaş sırasında yaşadığı dramı savaş sonrası kent yaşamında gözlediği yıkımı, savaş sakatlarını, yaşlı fahişeleri, yeni kentli zenginlerin yaşamlarını biçimleri abartarak dile getirmektedir.

1920 yılında yaptığı, *Prager Caddesi* isimli resminde (Resim 7) sakatların durumunu tüm çarpıcılığıyla gözler önüne sermektedir. Bu cadde, Dresden kentinin en işlek ve zenginlerin rağbet ettikleri seçkin bir caddedir. Caddedeki figürler belden aşağısı olmayan tekerlekli bir tahta üzerinde ancak gezinebilen ya da iki ayağı, bir kolu olmayan sakatlardır. Resmin merkezinde yer alan iki sakat figür, bu caddeden geçen ama yalnızca ayakları, elleri, bastonları görülebilen figürlerdir. Zenginlerden yardım bekler haldedirler. Tahta kuklalara benzeyen bu ezilmiş insan tiplerinin resmin dışında bırakılması zenginlerin ilgisizliğinin en büyük göstergedir. Savaştaki acımasızlık caddelere taşınmıştır. Takma tahta kolu, takma bacaklı sakat figürler arkada yer alan alçıdan yapılmış vitrin mankenleriyle zıtlık içindedir.

Grosz ve Dix paradoksal sanatçılardır, bir yandan Alman kimliğini vurgularken bir yandan Weimar Cumhuriyeti koşullarının acımasız bir eleştirisini yaparlar.

Savaş döneminin korkunç deneyimlerinin etkisi altında kalmış bir diğer Alman figüratif ressamı da **Max Beckmann**'dir. Beckmann'ın resimlerindeki kent manzaraları, Neue Sachlichkeit sanatçılarının çalışmalarıyla yakından bağlantılı olsa da, resimlerinin onun kararlı gerçekliğinden ayıran fantazmagorik bir niteliği, konuyu geniş kapsamda ele alma özelliği vardır. Otto Dix, George Grosz ve Max

Beckmann'ın kentlerin kalabalığını, insan ilişkilerini, kente hakim olan yeni figürleri (savaş, sakatlar, fahişeler) ve bu duyarlılığı gözler önüne seren resimlerinde konu olan insanları kentte yaşayan insanlar değil, acı çeken, acının, mutsuzluğun resmini, gösterişli malların satıldığı vitrinler gibi sergileyen kişilerdir.

Hızla gelişen ABD yakasında ise “*presisyonizm*” akımı, ilk başta Almanya'daki Neue Sachlichkeit'in o dönemdeki dengi gibi görünür. Gerçekte bu iki akımın kökleri çok farklıdır. Presisyonizm, Amerikan toplumunun eleştirisi olmaktan çok, ulusal kendine güveni taçlandıran bir anlayıştır. Akımın ressamları endüstriyi, endüstriyel yapımları konu almışlardır. Presisyonist ressamlardan **Elsie Driggs**'in fabrika bacalarının totemlerin yerini aldığı ve gücünü yansıttığı “*Pittsburgh*” adlı resmi (Resim 10), **Charles Sheeler**'in insansız sanayi tesislerini geometrik şekillerini yansıttığı resimlerinden en ünlüsü olan “*Yukarı Güverte*”nin (Resim 9) bir Alman nakliye şirketinin reklam broşürü için çektiği fotoğrafa dayanarak yapılmış olması, teknolojinin, seri üretimin ve kapitalist gelişmelerin ABD yakasındaki övgüsünü göstermek adına iyi bir örnektir. Yine **Georgia O'Keefe**'nin New York'un göz kamaştırıcı gökdelenlerini resmettiği tablolarından “*Güneş Altındaki Shelton*” (Resim 11), ışığın görünümünün fotoğraf makinesinin doğrudan ışık kaynağına çevrildiğinde görüntüyü kaydetme biçimi ile yapılmıştır. O'Keefe, gökyüzünü delen gökdelenleri, hızla gelişen kenti teknolojinin gözüyle, övgüyle resmeder.

Presisyonist resimler bize dönemin ressamlarının Amerikan ulusu ve kentine duydukları hayranlığı, teknoloji ve sanayi ile kentin iç içe geçmişliğini nasıl yücelttiklerini örnekler.

Modern sanatçılar bu yaşadıkları hızlı geçen kaotik dünyanın görselleştirilmesinde geleneksel biçimlendirme yöntemlerini yıkarak yeni deneylere girişmişleridir. Modernizmin öne çıkan en önemli yanı yaratıcı yıkıcılıktır.

*Dada* akımı ile karşımıza çıkan “sanatta yıkıcılık” kavramı, tamamen sanat nesnesinin üretilme ve sanatçısı arasındaki ilişkiyi sorgulayan tavrı olarak düşünülmüşse kentsel ortam ve arasındaki yakınlık daha rahat kurulabilir.

Dadacılık; 1916 yılında Zürih'te kurulan daha sonra Paris, New York gibi kentlerde de etkinlik göstererek yüksek kültür ürünleri olarak sunulan sanat eserlerine tavrı alan, sanat ile yaşam arasındaki kopukluğu gidermeye çalışan bir anlayıştır. Geleneksel biçimde üretilen sanat eserlerine karşın kitlesel yeniden üretim nesnelerini sanat eseri olarak sunmuştur ve bilinçdışını yaratıcı bir şekilde ortaya çıkarmak için rastlantıyla beraber otomatizme büyük değer vermiştir.

Şimdiye kadar anlatılan savaş sonrası gelişmelerin hepsinin de kökleri çeşitli biçimde geçmişe uzanır. Dönemin en önemli yeni sanatsal hareketi ise, kendini ilk kez 1924 tarihli “sürrealist manifesto”yla ortaya koyan (gerçeküstücülük) *sürrealizm*dir. Sürrealizm, çeşitli eğilimlerin gözle görülür biçimde yeni bir şey yaratmak için bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. “Bu akımın yaratıcılarından biri, özellikle rüyaların önemini ve bilinçaltının gücüne ilişkin araştırmalarıyla Sigmund Freud, bir diğeri de dadadır.”<sup>29</sup>

Walter Benjamin de, *Pasajlar* isimli eserinde gerçeküstücülüğü doğuran kaynakları şöyle belirler: "Gerçeküstücülüğün babası Dada'ydı; annesi de bir pasajdı. Dada pasajla tanıştığına artık yaşlıydı."<sup>30</sup> Benjamin'in pasajlarda dile getirdiği “kentsel hayatın çeşitliliği, canlılığı, gelip geçiciliği, yeni ürünlerin yeni mekanlarda sunumu, kalabalık ortamlardan güç alan, bunları izleyen (flaneur), sanatçı tipinin doğduğu kentin elemanları olarak görülebilir. Bu mekanlarda (vitrin) birbiriyle anlamsal bağı olmayan nesnelere yan yana durabilmektedir. Gerçeküstücü sanatçıların eserlerinde çok sık kullanacağı farklı nesnelere, farklı ifade biçimlerinin bir art ardalığının temelinde de bu yan yanalık yatar.”<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 134

<sup>30</sup> Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, 234

<sup>31</sup> Bkz. (2) HARVEY, 33



Kapitalist ve modernist hareketlerin parçası olarak sürekli yenilenip sergilenen metaların yarattığı sonsuz hayaller, çağrışımlar ve yanılsamalar; kalabalıklar, çarşılar ve pasajlar ile insanlara sunulan bu zengin rüyalar aleminin kaynağıdır. Büyük kentlerin gündelik hayatı estetikleştirilmeye çalışılır. Sanatsal yaratıcılık Benjamin'in de vurguladığı gibi reklam, pazarlama, endüstri tasarımcılığıyla diğer alanlara kaymaktadır.

Gerçeküstücü anlayış, kentlerdeki yeni rüya alemlerine verdikleri önemle, düzenli, zamana bağlı, akılcı anlayışa karşı çıkarak insanın doğal dünyası olan düş, fantezi ve imgelemi ön plana çıkarmaktadır. Uygarlığın dayattığı kalabalık ortamlarda, duyguların sürekli denetim altında tutulması, her şeyin akıl, bilim, mantık çerçevesinde ele alınması eleştirir. Gerçeküstücüler, dadacıların sözcüklerin rast gele düzenlenişleriyle oluşturdukları cümleleri, yeni anlamların, gizlerin açığa çıkarılması olarak kendi yarattıkları imgelerle gerçekleştirmişlerdir. Bilinçaltının sorgulanması sırasında hipnoz, uyuşturucu vs., gibi uyaranlardan da yararlanan sanatçılar, insanın en saf yanının bilinçaltının rüyalar aleminin resme yansımalarını araştırmışlardır.

1924 yılında **André Breton**'un manifestosuyla kurulan gerçeküstücülük, **Giorgio de Chirico, René Magritte, Max Ernst, Paul Delvaux, Salvador Dali** gibi sanatçılar tarafından da benimsenmiştir.

René Magritte, gerçeküstücü sanatçılar arasında dil ile yakından ilgilenen bir sanatçıdır. Gerçeküstücü sanatçılar tanıdık nesnelere oyunlar oynar, şok, korku, tedirginlik gibi insana özgü duyguları, tepkileri uyarmaya çalışır. En çok bilinen eseri "*Bu Bir Pipo Değildir*"de (Resim 12), Magritte, gerçekliği temsil ettiğini düşündüğümüz bir pipo resmiyle (gösterge), onun aynı zamanda pipo olmadığını yazarak (yazısal gösterge) izleyiciyi kuşkuya düşürmektedir. Yazının amacı gerçekten bunun bir pipo olmadığını, gerçek piponun orada olmadığını, bunun yalnızca bir pipo yanılsaması olduğunu anlatmaktadır. Fakat tuval üzerinde görsel olarak bir pipo vardır. Magritte, gerçek bir pipoyu temsil eden (pipo) görsel imgenin

(görüntünün) her zaman o nesneye özdeş olarak benimsenişini tartışmaya açmaktadır. Resmin altına yazdığı yazı ile de bu düşünceyi somutlaştırmaktadır.

Sanatçı burada aslında sözcüklere ne kadar güven duyduğumuzu ve bu güvenin sarsılmasında ne kadar büyük şoklar yaşadığımızı göstermektedir. Nesnelere verdiğimiz isimlere aslı kadar güveniriz. Onların bizim tarafımızdan yaratılmış, nesneye hiç benzemeyen aslında hiç güvenilmeyecek şeyler olduğunu bu resimsel sunumla bir daha anlarız.<sup>32</sup>

“*İnsan durumu*” adlı resminde (Resim 13) ise Magritte, bir odanın penceresinden görünen bir manzarayı göstermektedir. Pencerenin önünde yer alan şövalenin duruşu ile arkadaki manzara birbirine tamamen çakışır resim ile manzara arasındaki farkı şövaleden ve resmin kenarının görülmesinden anlarız. Magritte, burada gösteren gösterilen ilişkisi ile ilgili olarak bizi kuşkuda bırakır. Resimdeki tuvalde görülen manzara, bizi tuvalin arkasındaki manzaranın gerçek olduğunu düşündürür, oysa pencereden görülen arkadaki manzara da gerçek değil yeniden üretilmiş bir resimdir. Bu şekilde ressam yine bizi dünyayı algılayışımızla ilgili sorgulatar.

Bir diğer gerçeküstücü sanatçı olan Salvador Dali için de her gün gördüğümüz nesnelere alışık olmadığımız şekillerde karşılaştığımızda duyduğumuz şaşkınlık, gülme, tedirginlik gibi tepkiler önem taşır.

İtalyan sanatçı, Giorgio de Chirico'nun resimlerinde ise kentlerdeki hareketlilik, kalabalık, coşku gibi öğeler yerine neredeyse kimsenin olmadığı kente ait mekanlar; kemerli yapılar, meydanlardaki heykeller, ancak buharı görülen trenler, terzi mankenleri ve batmakta olan güneşin verdiği uzun gölgeler görülür. Bu nesnelere terk edilmişliğin, yalnızlığın simgeleri olarak dünya dışı öğeler şeklinde kavranabilecek bir kurgudur. Derin melankoli, büyük yalnızlık ve gizlenmiş kaygıları metafizik alanlarla kurmaya çalışmıştır. Chirico, Ferrara, Turin, Floransa gibi kentlerin loş, eski

---

<sup>32</sup> Bkz. (23) LYNTON, 184

kutlamaların kokularıyla dolu meydanlarından etkilenmiştir. Resimlerinde kafkaesk sahneleri, yeşil, gri, okr gibi melankolik renkler ağırlıklı oluşturur.

Metafizik resmin bir uygulayıcısı olarak Chirico, Nietzsche'nin dış görünümünün arkasındaki gizli anlamları işaret etmesinden etkilenerek resimlerinde yer alan nesnelere alışık olmadık biçimde, onları, anlamsızlıklarda yan yana getirerek gizemli bir atmosfer yaratmaya çalışır.

Resimlerindeki mekan bilim ve teknik gücün daha iyi bir gelecek kurma tasarısıyla biçimlendirilen kentsel bir mekandır. Chirico, mantıksal akıl gücüyle yapılan, inşa edilen bu mekandaki nesnelere yalnızca bu yönleriyle değil, bilinmeyen, metafizik yönleriyle ele almaya çalışmaktadır. Nesnelere ardında yatan gizli, gizemli yönlerini araştırmaktadır. Böylece insan, kentin maddi yapısının ona sağlayacağı özgürlüklerin yanında daha yüksek düzeyde bir özgürlükler alanına sahip olacaktır.

“*Endişeli Periler*” isimli resminde de Chirico (Resim 14), geri plandaki kenti kesip düzlemimizi kaybettiren abartılı perspektif kullanır. İnsansız boş meydan başsız heykellerin tedirgin beklentileriyle ve onlara eklenmiş tanımsız piyonvari şekiller ile kuklalaşır. Ve aynı diğer kutu, sopa vb. elemanlar gibi bizi zamana ve mekana yabancılaştırır. Resimdeki armoni, ışık ve gölgeler bize bilinmezlik içinde sürekli bir gün batımı tedirginliğini ve sessizliğini hissettirir. Durağan elemanlar bize bekleyiş sunarken resme hareketi tanımlayamadığımız iç ve dış elemanların gölgeleri verir. Bizi kentin ortasında yalnız, tedirgin zamansız sesiz bir rüyaya sokar.

Dönemin başlıca gelişmelerinden bir diğeri de, sanat dallarıyla toplum arasındaki bağlara ve görsel sanatların toplumsal değişimde oynayabileceği aracı rolüne daha fazla vurgu yapmasıdır. ABD’de bu vurgu, 1929 Büyük Bunalımı’nın kötü etkilerini hafifletmek üzere kurulan WPA ( Projeler İdaresi) bağlantılı çeşitli görsel sanatlar projelerinde benimsenmiş görülür. Bu programlar, New York’ta daha önce

hiç var olmayan bir sanatçılar topluluğu yaratır, bu topluluk da ABD'ye, Avrupalı göçmenler tarafından taşınan düşüncelerin geliştirilmesinde iyi bir zemin oluşturur.<sup>33</sup>

Büyük Bunalım döneminin New York'unu betimlemeye çalışan Amerikan sanatçılarından **Reginald Marsh** ve **Isabel Bishop** stüdyolarının civarındaki salaş sokaklarda gördüklerinden etkilenmişlerdir. Bishop, "*Dante ve Vergilius Union Square'de*" adlı resminde (Resim 15), "New York'un Dante'nin Araf'ının modern bir versiyonu olduğunu ileri sürer; ancak ruh hali öfkeli olmaktan çok hüznüldür. Marsh'ın resimleri ise çok daha coşkuludur, Bishop gibi sanatçı da ahlaki öfkeyle hareket etmeyip, derin düşünceleri ifade etmekle ilgilenmeyip sadece gördüklerine dikkat çekmek ister."<sup>34</sup>

Dönemin en önemli gerçekçi sanatçısı, temelde hiçbir sınıflandırmaya girmeyen **Edward Hopper**'dir. Hopper'ın büyük kentte yaşayanların barlar, kahveler, trenler hatta tiyatrolar, sinemalar, tren istasyonları, benzincilerdeki yalnızlık ve yalıtılmışlıklarının çağrışımlarını sunar. "Işık-gölge kullanımındaki başarısı, yüksek renkçi kalitesi sanatçının Fransız resimlerine bakmasından türemiştir. Bu yalıtılmışlık, yalnızlık ve hayatın anlamını yitirmesi bazen hayatın küçük zevklerinin çağrışımları ile hafifletilir. İşlerinin bize normal, sıradan insanların toplumdaki hayatına, kaderlerine, merhamet ve empati duymamızı sağlar."<sup>35</sup>

"*Gece Kuşları*" isimli resmi (Resim 16) sadece, büyük kent yalnızlığının değil, varoluşsal bir yalnızlığın imajıdır. İnsanlık durumunda kendi kendimize kalmışlığın hissini verir. Resimde karanlık bir New York caddesine bakarız. Gördüğümüz florasan ile aydınlatılmış kahvenin davetkar olmasını bekleriz ama kahve davetkar değildir. İçeriye girebileceğimiz herhangi bir yol ya da kapı yoktur. Yoğun parlaklık bize içerdeki insanların tutulduklarını, teşhir edildiklerini, saldırıya açık olduklarını hissettirir. İçerdeki insanlar savunmada dururlar. "Hopper aslında onları gözlemlemiştir, çünkü kendini içerde oturan klonlanmış gibi algılanan her iki adam için model olarak kullanmıştır. Karısı Jo'yu da diğer tüm kadın karakterlerinde yaptığı

<sup>33</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 151

<sup>34</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 162

<sup>35</sup> Bkz. (25) RUHRBERG-SCHNECKENBURGER et al, 203

gibi model olarak kullanmıştır. İçerdeki müşterilerden kadın ve erkek çift gibi dururlar ancak iletişimleri yoktur.”<sup>36</sup>

Dönem bu tür girişimler söz konusu olduğunda ABD'ye kıyasla daha tutucu olan Paris'te de önemli bir gerçekçi ya da yarı gerçekçi ressama tanıklık eder. **Balthasar Klossowski Bathus** hiç bir gruba katılmamıştır. Ancak sürrealizmden ve dönemin ağırlığı hissedilen diğer akımlarından etkilenmiştir. Erken dönem baş yapıtı “*Sokak*”ta 1933-1935 (Resim 17) arka plandaki boş bina cepheleri, Hopper'in kent hayatına bakışını andırır, ancak figürler, İtalya Rönesans fresklerindeki figürlerin güncellenmiş versiyonlarıdır. Magritt'te karşımıza çıkan popüler gerçekçilik öğelerine de rastlamak mümkündür. Bu öğenin temelinde, figüratif otel ve dükkan tabelaları, panayırılarda rastlanan renkli dekorlar vardır. Hiçbir akımına dahil edilmeyen Balthus, yaşadığı dönemdeki bir çok kültürel akımın kesiştiği bir noktada durmaktadır.

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren kitle iletişim araçları (televizyon, sinema, dergi, video gibi) ve tüketim nesnelere gittikçe artarak kent yaşamını çevreler. Kentte yaşayanlara her gün tüketmeleri için yeni mallar sunulur, reklam, gösteri ve eylemlerle, gazete, dergi, televizyon aracılığıyla bu politika desteklenir, insanlar sürekli olarak bir imaj bombardımanına tutulur. Reklam endüstrisi sokaklarda dolaşan insanlara kısacık bir zaman diliminde bile etki edebilmek için tüm yaratıcı gücünü harcar, yalnızca sokak gibi kamusal alanlarda değil, ev gibi özel mekanlarda da dergi, gazete, televizyon gibi araçlarla insanların yaşam alanlarının en gizli köşelerine dek girmeye çalışır. Kitle iletişim araçları gündelik yaşama her gün yeni ürünler sunup hızla gerçeği imajlara dönüştürür.

1960'lar, *Pop Art*'la ve Atlantik 'in iki yakasında da pop etkilerini taşıyan küçük bir grup sanatçının etkinlikleriyle ilişkilendirilen yıllardır. “Aslında, Yirminci yüzyılın tamamında, sanatın, uzak olmayan büyük halk kitlelerinin imgelemine bu derece etkisi altına aldığı başka bir on yıl daha yoktur. Bu anlamda, pop hareketi

---

<sup>36</sup> <http://artchive.com/artchive/H/hopper/nighthwk.jpg.html>



modernizmin ilk aşamasında ortaya çıkan bütün sanat hareketlerinden -kübizm, ekspresyonizm, sürrealizm- daha önemli sayılabilir. Geriye bakıldığında, 1960'ların tüm kültürünün, pop duyarlılığın ifadeleriyle renk kazandığı görülür."<sup>37</sup>

Edward Lucie-Smith Pop Sanat hakkında;

"Pop ilk ortaya çıktığında modernizmin el üstünde tutulan niteliklerine ihanet olarak görüldüyse de, bir çok bakımdan modernist geleneğin en ezoterik, en boyun eğmez halinin ifadesidir. Aslında, Marcel Duchamp'ın kurduğu Dadacı geleneğin bir devamıdır ve sanata karşı algısal yaklaşımdan çok kavramsal bir yaklaşımı benimseme eğilimli olduğunu görmek zor değildir. Hemen ilişki kurabileceği çağdaş bir sanata aç olan kamuoyu, Pop'u -gündelik kent hayatının geçer akçelerini temel alıyordu- bağrına bastı. Pop'un entelijansiyayı rahatsız etme kapasitesi onun aleyhine değil lehine işledi; çünkü bu yönü, bu şaşırtıcı derecede ulaşılabilir gelişmenin, avangard sanatçıları beklendiği gibi "devrimci" bir nitelik taşıdığına güvencesi işlevi gördü. "

şeklinde yorum yapar. <sup>38</sup>

Pop sanat adı verilen yöneliş, özellikle kitle iletişim araçları ve tüketim ürünlerinden yola çıkarak söylemini oluşturan önemli atılımlardan biridir. "Bu tavır, Clement Greenberg gibi yüksek modernist estetiği savunanların görüşlerine karşı bir görüştür. Greenberg, Clive Bell gibi eleştirmenler, sanat ve yaşamı birbirinden ayırmışlar, eserin kendi dışında bir öykü anlatmasını reddetmişler, yalnızca kendi elemanlarıyla -renk, çizgi, resimsel düzlem gibi- yapıtın kendine yaptığı göndermelerle ilgilenmişlerdir. Onlara göre bu bakış açısı sanatın asli görevidir."<sup>39</sup> Böylece resim kentsel ortamdan uzaklaşmış, diğer sanat alanlarıyla kendisi arasına sınır koymuş sadece kendini işaret eden bir göstergeye dönüşmüştür. "Pop sanatçıları, Amerika'daki soyut dışavurumculuğun temel felsefesini oluşturan bu görüşlere alternatif olarak - bu ifade biçimi sadece sanatçının iç dünyasının dışa vurulduğu, resmin temel öğelerine indirgenerek biçimlendirilmesi olarak değerlendirilmektedir- yeni bir söylemle karşımıza çıkarlar."<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 256

<sup>38</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 256

<sup>39</sup> Steven CONNOR, **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, 124

<sup>40</sup> Bkz. (23) LYNTON, 297

Pop Sanat terimi ilk olarak İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Allowey tarafından tanımlanmıştır.<sup>41</sup> Kitle kültürünün ürünlerini kullanan bu sanat tavrı, reklam, film, resimli dergiler, tüketim nesnelere gibi kentsel kitle kültürü ürünlerinin dada anlayışını devam ettiren bir tavırla yeniden yorumlanması gibidir. Pop sanat, yeni gerçekçilik, yeni dadacılık gibi farklı adlar olsa da temel olarak kitle iletişim araçlarını, popüler kültür ürünlerini yaratma ana elemanları olarak kullanır. Kentin, gündelik hayatın vazgeçilmez unsurları haline gelen kitle kültür ürünleri plastik bir anlayışla yeniden yorumlanır. Kentin sokaklarındaki, mağazalarındaki, imgeler, ürünler, yeniden üretilerek ya da yeniden sunulmuş olarak gündelik yaşam estete edilip, gündelik yaşam bir sanat eserine dönüştürülür.

İngiliz sanatçı **Richard Hamilton**'un "*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*" adlı kağıt üzerine kolaj yapıtında (Resim 18); kolaj kent yaşamının, kentin sıradan insanların gündelik deneyimlerinin, düşlerinin yansıması olarak biçimlendirilmiştir. Pop Sanatın karakteristik öğeleri diye nitelendirilebilecek, poster kıızı, vücut geliştiren bir adam ile en son tüketim malları ve ambalajlarından örneklerin de yer aldığı bir çok öğeyi bir araya getirmiş olan Hamilton, hatta resmindeki kaslı adam üzerine, "pop" yazılmış bir lolipop taşıtmaktadır.

Genel olarak pop sanat ürünlerinde, kentsel yaşamın getirdiği çelişkiler, sıkıntılar, yalnızlık, acı, yabancılaşma gibi insani duygular okunmaz. Sanatçılar daha çok reklam imgelerinin, kitle iletişim araçlarının yarattığı çekici, güzel, bazen de şok edici niteliklerin yüzeysel anlatımı üstünde dururlar.

1960'ların başında İngiltere'de benzer malzemeleri kullanmaya başlayan sanatçılardan biri **David Hockney**, bir başkası da **Peter Blake**'dir. Blake'in bu yıllarda yaptığı çalışmalar rozetler, çıkartma etiketler ve küçük oyuncaklar gibi her türlü "pop" malzemeyi bir araya getirir, fakat bu çalışmaların nostaljik bir havası da vardır ve Blake'in gençliğini kuşatan ortama göndermelerde bulunur.

---

<sup>41</sup> Bkz. (23) LYNTON, 347

“*Balkonda*” isimli resminde (Resim 19) Blake, İngiliz popunun bir imgesini yaratır, yüksek ve alt kültürün amblemleriyle donatılmış bir alanda, ciddi ve donuk duran dört çocuk betimlemiştir. Bu çocuklar, seri üretimin fiziksel ve kültürel mallarının karşısında kalan toplumun temsilidir. Blake bu işinde orijinal ve imitasyon arasındaki problemi bize röprodüksiyonlar, pop obje ve imajları kullanışıyla sorgular. Ayrıca kolaj tekniği ile yerleştirilmiş gibi algıladığımız resmin pop elemanları boya ile yapılmıştır, bu orijinal ve imitasyon problemini tekrar vurgular. Resimde kentli bireylerin sürekli sunulan metalar ve metalaştırılma ile dönüştükleri hipnotize ve anlamsız durum çocukların banka diğer elamanlar ile sergilen nesnelere gibi konumlandırılışları, durağan duruşları ve boş ve hipnotize olmuş bakışlarıyla verilmiştir.

Pop sanattan etkilenen, tüketim nesnelere, seks gibi günlük yaşamın sahnelerini yansıtan resimleriyle David Hockney’in ise, “1960’lardaki çalışmalarının üç ana teması vardır. İlki, temsil kurallarının –havuzda suyun dalgalanmasının aktarılışındaki formüller vb.- analizidir. Bir başkası, kendi eşcinselliğini resmetmesidir. Bunlar eşcinsel hayat tarzının kendi kuralları çerçevesinde son derece normal olduğunu vurgulayan dikkat çekici çalışmalardır. Bununla bağıntılı üçüncü tema ise Hockney’in Amerika’yı, özellikle de güney California’daki hedonist hayat tarzını zevkle keşfidir.”<sup>42</sup>

“*Daha Büyük Bir Sıçrama*” adlı resminde (Resim 20) Hockney, bize açık havadaki bir havuza trampolenden atıldığında oluşan sıçrayan suların bir anını sunar. Havuz, Hockney’in güney California’da hayatın saf zevklerini göstermek için kullandığı gözde temalardan biridir. Bu resimde polaroid fotoğraflara öykünmüş ve akrilik kullanılarak resimde plastik ve fotografik bir etki yaratılmıştır. Geniş renk alanlarının düz olarak boyandığı bu çalışmada California’daki havuzlu evlerin günlük yaşamı anlatılmaktadır. Resimde kentsel sorunlar, sıkıntılar hissedilmez. Hockney, daha çok kent yaşamı süren bireylerin yaşamını bütünleyen resimler yapmıştır. “Yüzme havuzları, palmye ağaçları ve cam kaplı modern bina resimleri, Avrupalı

---

<sup>42</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 257

sanatçının kuralların zincirini kırabileceği bir rüyalar ülkesinin toplu portresini çizer.”<sup>43</sup>

Amerikan pop sanatı, İngiltere'ye oranla daha geniş bir etkinlik alanı bulmuştur. Kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler -radyo, televizyon, gazete, dergi gibi araçlar- Amerika'da daha fazla ilgi görmüştür. Ancak Amerikan pop resminin, aynı ad altında İngiltere'de yapılan çalışmalardan farklı kaygıları vardır. Bu çalışmalar Amerikalı olmanın özü, çağdaş Amerikan kültürünün en küçük ortak bölenini tanımlamak ile ilgilidir. Yeni bir figüratif resim üslubunu keşfetme çabası içindedirler. Ambalajlar, ünlülerin portreleri, posterler, çizgi romanlardan alınmış kareler gibi hemen tanımlanabilir objeleri resmetmeler de, bu malzemeyi daha özel biçimde sunmakla da ilgilenirler. Lucie-Smith'in de belirttiği gibi;

“...Onlara göre, imge Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere gibi “verili”, bulunmuş nesneydi. Pop ressamı, bu görüntüleri boyayla tuval üstünde yeniden çalışmaktan çok onların sunulma biçiminin görsel gramerini incelediler...”<sup>44</sup>

Bu imgelerin yarattığı çekiciliği belirgin bir şekilde eserlerinde kullanan Amerikalı sanatçılardan iki önemli isim de **Roy Lichtenstein** ve **Andy Warhol**'dur. Lichtenstein, resimli dergilerdeki görsel dili ve tekniği, Warhol ise kentsel gündelik hayatta her yerde rastladığımız ve sürekli yinelenen özellikleriyle reklamcılığı çalışmalarında temel nokta olarak kabul eder. Aslında her iki sanatçı, sanatsal söylemlerini oluşturmadan önce ticari alanda çalışarak bu konuda deneyim kazanmış ve dolayısıyla daha önceki deneyimleri onlara kendi grafiksel üsluplarını oluşturmalarında önemli katkılarda bulunmuştur.

Lichtenstein, çoğunlukla resimli dergilerdeki kareleri, reklam imgelerini oldukları gibi büyük boyutlarda resimlemeye çalışmıştır. Resimli dergilerdeki adı baskı yöntemlerinin; gren, nokta, kalın kenar çizgileri, siyah gölgeler gibi kendine has

<sup>43</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 258

<sup>44</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 260

öğelerini, resimlerinde yoğun olarak kullanmış ve yeni biçimsel değerlere ulaşmıştır.<sup>45</sup>

“*Whamm!*”da (Resim 21) bir Amerikan savaş jetinin, düşman uçağını vurduğunu görürüz. Bu sahne ucuz renkli baskıdan kaynaklanan kalın kontürler, düz renkli alanlar, kesinlikle düzgün çizgilerle gölgeleme yapılmış bölgeler titizlikle taklit edilmesiyle yeniden üretilmiştir. Linchtenstein, benzer başka resimlerinde de çizgi roman karelerinde sık rastlanan düzgün noktalı düzlemleri yeniden yaratmıştır. Bu arada resimlerinde gerçekçi efektler ile hiç bir ilgisi olmayan başka öğeler de göze çarpar; patlayan uçağı çevreleyen patlamanın sesini veren büyük harfler gibi.

Aslında, “Linchtenstein’in sanatının gelişiminin de gösterdiği üzere, onun çalışmaları kendisinin yalnızca güncel “verili” bir durum olarak gördüğü popüler kültürden çok, algı mekanizmalarıyla, insanların ve şeylerin temsillerinin kodlama biçimiyle ilgilidir.”<sup>46</sup>

Her yerde karşımıza çıkan reklam imgelerinden yararlanan Warhol ise, belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde yineleyerek yeniden üretim mantığını resimlerine yansıtmıştır. Çalışmalarında sanatsal etki ile doğaçlama ifade edilen duygu arasında bir bağlantı bulunması gerektiği düşüncesini çürütmeye çalışarak yerleşik görüşleri sorgular. Seçtiği imgeler arasında film yıldızları, halk arasında tanınan ünlü kişiler, trafik kazaları, elektrikli sandalyeler, suçlular, çiçekler, hayvanlar yer alır. “Kitle iletişim araçlarıyla üretilen bu imgeler tuval üzerinde bir çok kez yinelenerek, bazen de keyfi bir renk tabakasının eklenmesiyle, yüzeysel, belirsiz, sıradan, bazen de yalnızca ilgi çekici görüntüler haline gelirler.”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Bkz. (4), 1110

<sup>46</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 261

<sup>47</sup> Bkz. (23) LYNTON, 302



Warhol'un "*Elmas Tozlu Pabuçlar*" (Resim 22) resminde ayakkabıların parlak renkleri, düzenlenişleri, resmi derinleştirmeyen tersine yüzeyselleştiren bir kurgusu vardır. İzleyici bu resimde özneyi göremez, dolayısıyla öznenin merkez kaybı, hatta ölümü söz konusudur. Özne yalnızca görüntünün çekiciliğine indirgenmiştir. Kentsel yaşamdan kaynaklanan sıkıntılar, insanın varoluşuyla ilgili sorunlar, acılar ya da yabancılaşma gibi duygular bu görüntünün parlayan etki gücünde yok olmuştur. İzleyici sanki bir vitrine bakıyormuş gibidir. Resimdeki elemanlar her gün gördüğümüz, sıradan, yalnızca satılmak için üretilmiş objelerdir. Ayakkabılar ve onu kullanacak kişi belirsizdir. Sadece göz alıcı bir çekiciliği vardır ve resim yalnızca seyredilmek üzere üretilmiştir. Bu resim kitle iletişim araçlarındaki hipnotik gelişmelerin doğal sonucudur.

Amaçlanan kentsel ortamın seyirlik bir ortam olarak yeniden oluşturulmasıdır. Bunun temelinde kapitalist sistemin getirdiği üretilen malların tüketilmesi/tükettirilmesi gerekliliği yatmaktadır. Warhol'un resimleri tüketim zorunluluğu kaynağından beslenir.

Pop hareketin bir başka çarpıcı özelliği de evrensel bir mesaj taşıdığı iddiasına karşın, içeriğinin ve tonunun yere, bölgeye göre değişmesi olduğu görülür. İngiltere ve Amerika'daki Pop Sanatın farklı olmasının yanı sıra, New York'taki yerleşik sanatçılarla başka yerlerde çalışan Amerikalı sanatçıların yaptığı çalışmalarda da farklar vardır.<sup>48</sup>

California'daki yerleşik sanatçılardan **Ed Ruscha**'nın resimleri, New York'ta yapılan tüm çalışmalardan daha yumuşak ve kişisellikten uzaktır. Edward Hopper'ın kompozisyonunu andıran bir motif üzerine çalıştığı benzin istasyonları serisi, California'daki hayat tarzının geçiciliğinin, materyalizminin simgesidir.

Fotoğraf, sinema, gazete gibi araçların gerçekliği, sanatçıdan çok daha hızlı ve başarılı bir şekilde yeniden gerçeklik üreterek kitlelere ulaşabilmesi, gerçekliğin temsilinin sanatçıdan bu araçlara doğru kaymasına, yeniden üretim araçları ile yaratıcı ürünlerin de oluşturulabilindiği yargısını doğurmuştur.

---

<sup>48</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 263

Bu bağlamda değişen sanatın karakteristik özellikleri kurumlaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeniye, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesnelere olarak algılanmasına karşı çıkmaktadır. Özerk, kurumlaşmış sanata yönelik bu başkaldırı yeni bir şey değildir. Bu tavır kendisini, estetizmi reddedişiyile 1920'lerin tarihsel avangardı (dada, gerçeküstücülük gibi) ile boy göstermiştir. Dolayısıyla 1960'lı yıllarda gündelik yaşam ve sanat arasındaki sınırın yok edilmesi, herhangi bir gündelik nesnenin (pisuar, bisiklet tekerleği gibi) sanat eseri olarak sunulabileceğinin savunulması ve sanatın müzede sergilenecek bir üst nesne haline gelmesine direnen tavırlar ile yeniden dada ve gerçeküstücü hareketlere bir dönüş söz konusudur.

Bu ortama iyi bir başka örnek **Cleas Oldenburg**'dur (Resim 24). Sanatçı gündelik dönemde New York'taki her hangi bir mağazada bulunabilecek nesnelere dev boyutta yeniden üreterek mağazalardaki alışveriş nesnelere, bir dondurma külahını, hamburgerleri, pastaları, sigara izmaritlerini, renkli banyo eşyalarını, çengelli iğneleri açık havada birer anıt gibi sergilemiştir. Bu şekilde Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları, nesnelere, durumları sorgulamaya yöneltir.

Popüler kültür ürünlerinin yarattığı imgeler, batılı insanların günlük yaşamlarının sanata dönüştü bir alan yaratır. Tüketim malları, esin kaynağı olarak kullanılır. Bu arada kitle iletişim araçlarının gerçekliği dolaysız tasvir etmesinden ve pop sanatın bu ürünlerden yararlanmasının bir sonucu olarak da figüratif anlatım sanatsal biçimlendirmede tekrar önem kazanır. **George Segal** ve **Ed Kienholz** gibi sanatçılar gerçek boyutlarda insan ve nesnelere yeniden üretir, üç boyutlu mekan düzenlemeleri oluştururlar. Bu ve benzeri çalışmalar bazen bir müzeyi gezmeye gelmiş turistlerin üç boyutlu kopyaları ya da bir bardaki insanlar gibi her hangi bir şeyi içeren düzenlemeler olabilir. Yalnızca endüstrileşmiş kentsel yaşamdaki reklam imgeleri değil neredeyse tüm yaşam yeniden üretilerek sanatsal bir dile dönüştürülmektedir.

Yaşamın sanata dönüştürülmesi bağlamında iki ve üç boyutlu nesneleştirilebilir çalışmaların yanında, belirli bir mekanda sanatçı ve izleyicinin interaktif katılımlarıyla, bir defalık, nesneleştirilemeyecek (fotoğraf ya da film dışında) bir başka sanat etkinliği ortaya çıkar; happening'ler (olay, eylem). Bazen bir dekorda, özel kurulmuş bir sahnede de gerçekleştirilen bu çalışmalar anlık, içten geldiği gibi seyirci ile birlikte gelişir. Tarihsel olarak fütürist, dadaist etkinliklere gönderme yaparken klasik sergi atmosferinin edilgen seyirci atmosferini yıkıp, işe seyirciyi de katar, aktif, tepki veren bireysel seyirci yaratmayı hedefler. Bu tavır yaşantımızda her an yinelenen tepkisel davranışların sanatsal platforma taşınması oyunudur. İlk kez **Allan Kaprow**'un 1959 yılında düzenlediği happening büyük ilgi görmüş ve çeşitlenerek yayılmıştır. Aralarında çok belirgin farklar olmamakla birlikte Avrupa'daki happeningler "*fluxus*" olarak adlandırılır ve müzik, ses bu eylemlerde daha baskın olarak kullanılır.

Kentin döngüsü ve baskınlığı içinde, konumumuzu ve doğamızı unutturan duruma karşı, kentsel ortamın dışında kentin varlığına duyulan kuşkuyu öne çıkaran, kentsel yaşama adına yok ettiğimiz, uzaklaştığımız doğaya dikkat çeken, *Toprak Sanatı* (Land Art) vb. isimlerdeki yönelimler, bazen bir kent merkezinde, bazen çölde, deniz kıyısındaki topraklarda gerçekleştirilir. Çalışmalar ya da eylemlerin sonuçları belgelenip sergilenebilir. Bir tarlanın yönlendirilerek sürülmesi, çöle bir mil uzunluğunda bir çizgi çekilmesi, deniz kıyısının paketlenmesi, galeri mekanının toprakla doldurulması vb. eylemler aşırı düzenli, kurallı, makineleşmiş, kültürel, doğal olmayan maddelerle biçimlenmiş kentsel yapılara karşı dikkat çekmek, şok etmek ve sorgulatmaya çalışır. Lynton'unda vurguladığı gibi "bu işler, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı, 20. Yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı duyulan birer tepkidir."<sup>49</sup>

Sanat artık tam anlamıyla dışarıya taşınmaktadır, her hangi bir yapı aniden sanat eseri gibi sunulabilmekte ve her hangi bir şey sanat nesnesi olmakta, sanat kavram olarak bir sorgulama evresine girmektedir. Genel olarak bu düşünceleri paylaşan bir sanatsal edim olarak "*kavramsal sanat*" adı altında toplanan arayışlar, çıkış noktasında dada kökenli olup, geniş anlamda sanat fikriyle,

<sup>49</sup> Bkz. (23) LYNTON, 335

sanatın resim, heykel gibi özel bir nesne ve galeri gibi özel bir yerle sınırlı olamayacağı fikrini tartışır. Kentteki her şey gibi sanatın meta özelliğine, kalıplaşmış estetik niteliklere karşı çıkar.

Sanatın dönemde bu şekilde sorgulanmasının yanında kent yaşamının sanatsal düzlemde ifadesi yönünde fotoğraf kesinliğinden yararlanan bir anlayış olarak “*fotoğraf gerçekçiliği*” - “*hiper realizm*” adıyla da anılan yönelişi de, 1960’lı yıllara damgasını vuran önemli bir etkinlik olduğu için kısaca değinmek gerekmektedir.

“Pop resim gibi, fotogerçekçilik de çalışmanın dışarıdaki kaynağın doğrudan gözlemlenmesiyle değil, fotografik kaynak malzemeye dayanan figüratif bir üsluptur.”<sup>50</sup> İmgeler ya yüksek kalite renkli baskılar, ya da gerçek fotoğraflar temel alınarak titiz bir çalışmayla yeniden üretilir. 1960’lı yılların sonlarında ortaya çıkan bu anlayışa bağlı olarak çalışan sanatçılar, bazen bir dergide ya da gazetede yer alan fotoğrafı aslına oldukça sadık kalarak yeniden üretmektedirler. Bazen de yakın çevrelerinden kendi çektikleri eski model otomobillerin, bir lokantanın, bir vitrinin resmini yapan bu sanatçılara örnek olarak **Richard Estes** ve **Chuck Close** verilebilir.

Estes, “*Amerikan Ekspres Downtown*” isimli eserinde ( Resim 25) Amerikan kent hayatını tarafsız, soğuk bir şekilde nesnelere yüzeysel niteliklerini ön plana çıkaracak şekilde yansıtmıştır. Vitrine yansıyan karşı binaların görüntüleri, metal aksamın parlaklığı, ışık oyunları ile bize neredeyse kusursuz ve göz alıcı bir dünya sunar.

Hiperrealizm Amerikan uygarlığını yansıtmaktadır. Pırıl pırıl arabalar, kafeteryalar, cam ve neon ışıkları, hava alanları. Her şey kusursuz ve insan hatasından arınmış, gerçekten daha gerçektir. Klinik titizliği taşıyan yaklaşımı ve duygudan arınmışlığıyla hiperrealizm dünyayı yüceltirken bir yandan da gizlice eleştirir.

Chuck Close ise arkadaşlarının iyice büyütülmüş fotoğraflarını kullanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. “Close’ resimlerini yaparken fotoğraf makinesine özgü

<sup>50</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 264

ayrıntıları yeniden üretmeye dikkat eder; örneğin diyafram açıklığı geniş tutulduğunda, başın farklı odak bölgelerine ayrılması gibi. Close, amacının yalnızca, “görüntünün içinde bulunduğu bağlamda bağlarının gevşetmeye çalışmak” ve “izleyicinin gerçekliğe bakışına karşı koymak” olarak açıklar.”<sup>51</sup>

Dönemin Avrupa yakasında ise, modern kentli uygarlığının yarattığı hasar, Fransız eleştirmen **Pierre Restany**'nin 1960 da kurduğu “*yeni gerçekçilik*” grubunun önde gelen bir kaç isminin çalışmalarında önemli yer tutar. Grup üyelerinden **Arman** (Pierre Arrmand) gündelik hayattan nesnelere bir araya getirerek yaptığı çalışmalarla üne kavuşur. Restany, grubun kuruluş bildirgesinde “yeni gerçekçiliğin hiç bir tartışma eğilimi gütmeksizin sosyolojik gerçekliği kaydettiği”ni<sup>52</sup> belirtmiş olsa da, Arman'ın çalışmaları, genellikle tüketim toplumunun basite indirgeyici biçimde kınanmasıdır.

1970'li yıllarda avangardın liderliği, belirleyici biçimde modern hareketin gerçek öncülleri olan ressamlardan heykeltıraşlara, düzenleme yapanlara ve bedensel sanattan videoya uzanan bir yelpazede geleneksel olanın dışındaki malzemelerle çalışmalara geçmiş görünür. Ancak bu güç değişiminde dikkate değer olan unsur 1970'lerin yeni sanatının, müzelere, başka resmi mekanlara bağımlı olan çok daha kurumsal bir ifade biçimi olmasıdır. Oysa ilk modernistler, tüm resmi kurumlara karşı çıkmışlardır. Kısaca bu yenilikçi sanat aynı zamanda kamunun parasına bağımlıdır.

Lucie-Smith'in de değindiği gibi;

“... özellikle de müzelerin devletin görev alanına girdiği, bunun sağlanamaması halinde yerel hükümetlerin işi olduğu Avrupa'da ve sanata resmi destek verilmesi geleneğinin zayıf olduğu ABD'de bile, yenilikçi sanatçılar giderek, büyük vakıflar gibi yarı resmi kaynaklara bağımlı hale gelmişlerdir. Ancak aynı zamanda, küçük sanatsal mekanların, büyük kurumlarda yer verilmeyen deneysel çalışmaların sorumluluğunu üstlendiği iki katmanlı bir sistem de gelişmiştir. 1970 yıllar, 1980'ler ve 1990'lar boyunca da sürececek bir döngünün başlangıcına tanıklık eder. Bu döngü çerçevesinde ekonomik koşullar ağırlaştığında, sanatçılar kamunun himayesinde girmek zorunda kalırlar; ama ekonomi düzeldiğinde, 1980'lerin başında

<sup>51</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 266

<sup>52</sup> A.g.k., 273



olduğu gibi, özel kişiler ya da kurumların himayesi yeniden önem kazanır. Belli dönemde üretilen sanat türü de kaçınılmaz olarak, baskın ekonomik koşulları, bu koşullara bağlı olarak sunulan himaye tarzını yansıtır.”<sup>53</sup>

1970’lerin sanatını etkileyen, dönemin sanatına öncekilerden daha farklı bir ton kazandıran başa bir etken de, sanatçı-el sanatçısının bir güç olarak Batı toplumunda, özellikle de ABD’de yeniden belirmesi olmuştur. 1960’ların olayları, sanayi toplumuna karşı yaygın bir başkaldırıyı beraberinde getirmiştir. 1970’ler den sonra da görsel sanatlar eğitimi veren okullardan mezun olup, kentteki yarış ortamına girmek istemeyenler doğaya geri dönme, sistemin dışında kalma isteği ile çoğunlukla el becerilerini kullanarak hayatlarını kazanmak yolunda çözümler bulmuşlardır. El sanatlarıyla uğraşanlar “karşı-kültür” şeklinde adlandırılacak akımın önemli bir kesimini oluşturmaktadır.

Bu kesim doğrudan yaratıcı bir şey yapma isteğindedir ancak çağdaş kent ve sanat dünyasının metropol karakteri, fiziksel süreçlerden çok entelektüel süreçleri önemsemesi ve el becerilerini küçümsemesi yüzünden çağdaş sanat dünyasına yabancılaşmışlardır.

Kısa bir süre içinde bu ayrıksı el sanatları dünyası da, bu alanda ortaya çıkarılan ürünlerin daha ucuz, genellikle ev içine uygun ebatlarda olmasından, ayrıca dekoratif olmaktan kaçınılmaması durumundan dolayı daha önceden sanatçılara sunulan özel himayenin büyük bölümünü kendine çekmiştir. Örnek olarak, tekstil alanında yeniliklerin başını çekenlerden, **Dorothy Liebes** ve **Marianne Strengell** gibi tasarımcılar ve **Claire Zeisler** verilebilir.

1980’li yıllara gelindiğinde ise eylemler, gösteriler, land art, kavramsal sanat gibi çok çeşitli yönelişlerin yanında yeniden tuval resmine gönderme yapan çalışmalar karşımıza çıkar. Özellikle Almanya’da ortaya çıkan bu eğilim, resmin dolaysız ve dışavurumcu yanıyla ilgilenir. Yüzyılın başında geleneksel estetik değerleri sorgulayıp, kentsel yaşamdaki farklılıkları, savaş sonrası sıkıntıları, yabancılaşma gibi insani duyguları dile getiren sanatsal eğilimlere yeniden duyulan

<sup>53</sup> Bkz. (19) LUCIE-SMITH, 305

bu ilgi sadece dışavurum bazında değil, figür resmi ve tuvale dönüş olarak; kolaj, montaj, fotoğraf, karikatür, grafitti olmak üzere bir çok anlatım olanağını bünyesinde barındırır.

Hasan Bülent Kahraman; "**Sandro Chia, Enzo Cucchi, Carlo Maria Mariani, George Bazelit, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Jullian Schnabel, Helmut Middendorf, Jean Michael-Basquiat, Keith Haring, Eric Fischl, David Salle** gibi önde gelen isimlerin, modernizmin figüratif söyleminin yeniden değerlendirilmesinin peşinde olmadıklarını aksine iflasını dile getirmek istediklerini"<sup>54</sup> vurgulamaktadır. Burada öne çıkarılan aslında modernizmin otoriter yanı, farklı olana karşı çıkan sert yapısıdır.

Yeni dışavurumcu ya da diğer figüratif anlatımdaki sanatçıların tavırlarının ve çalışmalarının kentsel bağlamdaki ilişkilerini baktığımızda yüzyılın başındaki dışavurumcu ya da gerçeküstücü eylemlerden, günlük yaşam imgelerine, tüketim kültürüne, geçmiş dönemin sanatsal biçimlerine yapılan göndermelerden, günümüzün ticari dünyasına bir çok şeyle yakın bir ilişkide olduklarını görebiliriz.

Örneğin Alman sanatçı Anselm Kiefer, Beuys'un öğrencisi olmuştur ve dolayısıyla daha önceleri kavramsal işleriyle tanınmıştır. Modernizmin tarihsel süreci içinde bozulmasına, içine kapanmasına karşı çıkarak, Almanya'nın geçmişindeki acı ve sıkıntılarla dolu olan süreci yeniden gözler önüne koyan çalışmalar yapmıştır. Biçimsel tavır olarak dışavurumculuğu benimseyen Kiefer, siyah, kahverengi gibi koyu renkleri kullanması, kalın boya tabakalarıyla, büyük boyutlu tuvalerde geçmişte yaşananları, üstü kapatılan olayları sorgular ve gündeme getirir. Kiefer, savaş sonrası yıkık yapıları, geniş perspektifli iç mekanlar, şiddet ve korku içindeki Almanya tarihinin geçmiş trajik manzaraları tüm resimlerinde ana tema olarak alır. Güçlü doku sezgisi ile Kiefer, bazen kağıtlar ve tahta baskılarla tuvale müdahale eder sıkça yinelediği bu formları tekrar boyar.

---

<sup>54</sup> H. Bülent KAHRAMAN, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, 69

“**Varus**” isimli resimde (Resim 22) Alman tarihinin ilk dönemlerine göndermede bulunan Kiefer, Romalı general Varus’un Alman kabile şefi Arminius tarafından MÖ.9. yüzyıl Teutobergerwald’da yenilmesini anlatır. Dışavurumcu boya sürüşü, kompozisyonu ve iç içe geçmiş ağaç gövdeleri ile sıkıntı ve gerginlik ve ölümü hissettiren sanatçı tuvalin çeşitli yerlerinde kullandığı yazı ve boya damlalarıyla da geçmişin acı ve ölümlerini vurgular.

Amerikalı sanatçı Jean Michael Basquiat ve Keith Haring, Amerikan sokaklarındaki duvar yazılarını ve resimlerini sanatsal düzlemde ifadelendiren diğer sanatçılardandır. Bu sanatçılar aynı zamanda yazı, çizim, karikatür, ilkel resim anlayışlarına duydukları yakınlıkla, çok geniş kültürel göndermeleri olan, zengin çalışmalar yapmışlardır. Günümüz kentlerinin çok kültürlülüğü, çok çeşitli yerlerden gelen insanların yarattığı çok seslilik duvarlara grafiti olarak yansımıştır. Çocuk resimlerinin basitliğine, anlatılacak olan hikayenin en kısa yoldan dile getirilmesine, bu çalışmalar biçimlendirilirken önem verilen gerçeklik duygusu, konunun en dramatik şekilde dile getirilişine verilen önem belli başlı özellikleri olarak sayılabilecek nitelikleridir grafitinin. İlkel sanatın etkileri, dramatik ifadelerin yoğunluğu, yazıların basit ve özlü olması, saf yanılla bu resimler daha çok insani sıcaklığı, tedirginliği, karmaşayı, modern parçalanmayı oldukça iyi bir şekilde dile getirmektedir.

### 3. SANATSAL YORUMUM

Kent, **bir zihin durumudur.**<sup>55</sup>

Ben de kentte doğmuş ve doğal çevresi kent olmuş ve kentle olmuş bir birey olarak tüm kodlamalar, şekillendirmelerden dolayı, bunlar için/bunlara karşı kavramsal ve biçimsel olarak ben de durumumu, konumumu, kendimi ve kendi zihin durumumu sorguladım, sorguluyorum.

2000'de mezuniyet projem olan "İstanbul 2000" konusu ile her gün çıktığım kent yolculuğumun ilk görüntüsü olan otobüs duraklarından Zincirli Kuyu köprüsünü, İstanbul manzarası olarak betimledikten sonra çeşitli konumları ve yerleri birleştiren yapısıyla İstanbul'un biçimselliğine köprüler üstünden bakmaya çalıştım. Ardından kentteki sıkışmışlık durumundan kaçmak ve bu kalabalık içindeki yalnızlığı ırdemek, konumumu ve durumumu algılamak için baktığım/ kaçtığım gökyüzü aramaları çatılar ve onların sakinleri olarak da bacalara panoramik ve biçimsel bir bakışa beni götürdü. Bu bakıştaki kendi gerçeğimle oynamak için kurduğum "kentteki bacaları nesneleştirme" oyunum ise 2005 sonunda "bizlerin kentteki nesneleştirilme" durumumuz üstüne odaklanmaya dönüştü.

Kentli durumu ya da öznel olarak kentin değerleri içinde bizlerin durduğu konumlar ve roller ile ilgili yaptığım resimlerde, hediye paketleri ve etiketler; sahip olma arzularımızla, tatmin olmak, mutlu, başarılı ve iyi hissetmek için hedeflediklerimiz ile, onaylanmak, sevilme ve sevmek için başkalarından ve kendimizden beklentilerimizin içsel ihtiyaçlarımız için boş ve ilgisiz olmalarının sembolleri olarak tekrarladığım elemanlar oldular.

Açıkçası resmin diliyle, kendi başlarına durabilmelerini hedeflediğim işlerimde, kendi içsel çatışmalarım/ parçalanmalarım ile eş zamanlı, yer yer kentte sürekli etki alanında kaldığımız kitle iletişim araçları, reklam sektörü vb. etkisiyle

---

<sup>55</sup> James DONALD, *The Immaterial City*, 49

direkt, anlık grafik ve pop bir Őekil izleyip, resmi yűzeyde tutmaya çalıŐırken, yer yer kente rağmen içinde bulunmaya çalıŐtıĐım daha spiritűel ve metafizik bir bakıŐ açısı ile daha zamansız, daha derin ve farklı bakıŐ noktalarıyla kendimi ifade etmeye çalıŐtım.



#### 4. SONUÇ

Kentler, insanın kendi kurduğu, düşlerinin gerçek olduğu bir göstergeler dünyasıdır. Kentler doğanın, insanın düş gücü, aklı, bilimsel ve teknolojik devrimler aracılığıyla dönüştürülmesiyle oluşturulmuş, renkli, zengin, birçok farklı yaşam biçimini içinde barındıran mekanlar olduğu gibi, bu düşlerin, aklın ve teknolojinin hızla gelişiminin içinde yalnızlaştırıcı, yabancılaştırıcı, korkutucu ve yıkıcı da mekanlardır.

Daha önce bahsedildiği gibi sözcük anlamıyla daha çok yönetsel ve siyasal bir anlam taşıyan, yönetsel örgüt birimi anlamına gelen kent, üretimdeki insan gücünün yerini sanayideki gelişimle makine gücünün alması ile sanayi kentlerine dönüşmüştür. Ve günümüz kentleşme modellerinin birincil biçimlendirmesini oluşturmuştur. Sanayi öncesi kentlerdeki yaşam feodal ilişkiler ile biçimlenirken, sanayi sonrası kentlerinin kapitalist üretim biçiminin değer sistemlerine göre biçimlenişi, kapitalist düzenin sanayi kentlerinde ilişkileri belirleyen öge olmasına yol açmıştır.

Kent mekanı özünde sosyal ilişkilere dayanan bir yaşam alanının tanımlaması iken, kapitalist üretim biçiminin de bir sonucu olarak yaşamsal edimlerin göz ardı edildiği bir çevrenin oluşumu ile birey nesneleşmiştir. Sistemin kaçınılmaz sonucu olarak tüketim zorunluluğu gündeme gelmiş, tüketimin artması ve yönlendirilmesi için kent ortamında bireylere sürekli olarak yeni düşler ve arzu nesnelere gösterilmiştir, gösterilmektedir.

Daha önce bahsedildiği gibi Benjamin'in tanımlamasıyla uyurgezer bireylerin, tüketmek için şartlandıkları arzu ve ihtiyaç nesnelere ile içsel tatmin

elde edememeleri daha çok tüketime tekrar yol açarken, bireysel ve toplumsal kırılmalar, kopuşlar, yıkımlar ve mutsuzluklara sebebiyet vermektedir.

Kentler, bizim imgelemlerimizle yapılanmış ve yapılanmakta olmakla birlikte imgelememize eş zamanlı etkileri vardır. Kentlerin imgelemleri güçlüdür ve kendi etkilerine sahiptir. Bazı durumlarda bizim kentten yabancılaşma hissimizin üstesinden gelmek için yaptığımız girişimlerimizi temsil ederler ve hiç kuşkusuz bu tepkiler bir tür gerilim kaynağıdır. Bu yüzden de bizim imgelemlerimiz kentin sorunlarından kaçış olabildiği gibi, direnme de olabilir. Bazen de ikisi birden.

Sanatta da bu yansımaların karşılığı olarak kırılmalar yaşanır. Bu gelişmelerin ışığında, geleneksel biçim anlayışı yıkılır ve sanat bir olasılıklar alanına dönüşür, art arda gelen yeni sanatsal söylemler de bunun en güzel göstergeleridir. Sanatçılar tüm bu gelişim ve dönüşümün içinde kente ve sisteme kendi yaklaşımlarını sunarlar. Sanatçılar kendi duruşları ve bakış açıları ile içselleştirdikleri durumları üretimleriyle dışa vururlar.

20.yy boyunca sürekli olarak kendini yıkan ve tekrar yapılandıran, kendini sorgulayan halde gördüğümüz sanat, tümüyle karmaşık bir estetik, toplumsal, ekonomik, hatta zaman zaman siyasal değişkenler sisteminde yer alan başka bir değişkendir ve bireyin ve toplumun nasıl etkilendiğini, dönüştüğünü, teknolojinin ve kentlerin gelişimiyle, hayal gücü ve üretim olanaklarının çoğalmasıyla bir yandan özgürleşir ve gelişirken eş zamanlı nasıl yabancılaşıp, kısıtlanıp, çatıştığını, kaybettiği özgürlüğünü tekrar tekrar aradığını bize sunmaktadır.

Sonuçta kentler bizim zihin durumumuzun göstergeleridir. Bu noktadan gerçekçi bir bakış açısıyla bakarsak, “tehlike çanları çalmaktadır, kentler depremler, bombalar, hastalıklar ve yoksulluk ile kırılmaktadır. Kentle ilgili durumlar o kadar acıklıdır ki saçma sapan gözükürler.”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Bkz. (5), DONALD, 51

## 5. KAYNAKLAR

ASLANOĞLU, Rana (1998), **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, Asa yayınevi, Bursa

BECH, Henning, (1999), "Citysex: Representing Lust in Public", **Love & Eroticism**, Sage Publications Ltd.,

BENJAMIN, Walter (1993), **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul

BERMAN, Marshall, (1999), **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul

CONNOR, Steven (2001), **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul

DONALD, James (2000), "The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies", **A Companion to the City**, ed. G. Bridge – S. Watson, Blackwell, London

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

FEATHERSTONE, Mike (1996), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

GERMANER, Semra (1996), **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

HARVEY, David (1997), **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul

HAUSER, Arnold (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul

KAHRAMAN, H. Bülent (2002), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 2. basım, Everest Yayınları, İstanbul

KELEŞ, Ruşen (2006), **Kentleşme Politikası**, 9.baskı, İmge Yayınevi, İstanbul

KURT, Cüneyt, (2001), **Modernizm ve Postmodernizm Tartışmaları Ekseninde 20. Yüzyıl Batı Resminde Kent Olgusu**, yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

LUCIE-SMITH, Edward (2004), **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev:Ebru Kılıç-Begüm Kovulmaz- Osman Akınhay, Akbank, İstanbul

LYNCH, Kevin (1996), "Çevrenin İmgesi", **Cogito dergisi: Kent ve Kültürü**, Çev: İlknur Özdemir 8, 153-161

LYNTON, Norbert (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, 2. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

PADDISON, Ronan (2001), **Handbook of Urban Studies**, Sage, London

PILE, Steve (2000), "Sleep Walking in the Modern City", **A Companion to the City**, ed. G. Bridge – S. Watson, Blackwell, London

PILE, Steve (1996), **Body and City**, Routledge, London

RUHRBERG- SCHNECKENBURGER et al,(2000), **Art o the 20<sup>th</sup> Century**, Tashen RİGEL, Nurdoğan (2003), **Kadife Karanlık**, Su Yayınları,İstanbul

SENNETT, Richard (1999), **Gözün Vicdanı**, Çev: S. Sertabiboğlu- C. Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

TANİLLİ, Server (1996), **Uygarlık Tarihi**, 9. baskı, Çağdaş Yayınları, İstanbul

TANILLİ, Server (2002), **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, Cilt: VI, 4. basım, Adam Yayınları, İstanbul

<http://artchive.com/artchive/H/hopper/nighthwk.jpg.html>

## 6. ÖZGEÇMİŞ

### Yasemin ERDİN

Web: [www.yaseminerdin.com](http://www.yaseminerdin.com)

E-mail: [mail@yaseminerdin.com](mailto:mail@yaseminerdin.com)

- 1978 Ankara'da doğdu.
- 1995 Nişantaşı Anadolu Lisesi'nden mezun oldu.
- 2000 Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Neş'e Erdok Atölyesi ve Asım İşler Gravür Atölyesi'nden mezun oldu.
- 2001-2002 Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Tayfun Erdoğan Atölyesi'nde çalıştı.

### SERGİLER

#### Kişisel

- 2005 "İsimsiz" Eskiz Düzenlemesi, Sinematek Salonu, Levent Kültür Merkezi
- 2004 "Otoportre İçin Eskizler", Galeri X-ist

#### Karma

- 2006 "Genç Yetenekler", Kızıltoprak Sanat Galerisi
- 2005 "Genç Açılım", Pera Müzesi
- 2004 14. Tüyap Sanat Fuarı, Akademikiler- TÜYAP
- 2004 65. Devlet Resim ve Heykel Sergisi
- 2003 "Art-Alan", Kargart- Masalevi- Ağapia
- 2003 Karma Resim Sergisi, Esenyurt Belediyesi Kültür Merkezi
- 2002 30. DYO Resim Yarışması Sergisi
- 2002 7. Deniz Müzesi Resim Yarışması Sergisi
- 2002 "Mirrors and Ghosts" Resim Sergisi, Cacaofabriek, Helmond , Hollanda
- 2000 "5+5" Resim Sergisi, Zihni
- 2000 "2000 Mezunları Sergisi", Osman Hamdi Bey Salonu, M.S.Ü.
- 1999 "Düşler ve Yaşlar" Resim Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu, M.S.Ü.
- 1998 1. Kalp Vakfı Sergisi, Taksim Sanat Galerisi
- 1996 Resim Sergisi, Pradelles, Fransa