

BRUNELLESCHI MODERN SANATÇI MİTİNİN İLK TEMSİLCİSİ MİYDİ?

Efe Korkut Kurt*



İnsanlığın tarihi, bir yolcunun iki uzun adımı arasında geçen andır.

İnsanların eylemlerinin insanlar tarafından yargılanması hem gerçek, hem de boştur, yani ilkin gerçek, sonra boştur.

Arayan bulamaz, ama aramayan bulunacaktır.

Franz Kafka
Mavi Oktav Defterleri

0. Giriş:

Rönesans diye adlandırılan dönem modernleşme pratiklerinin elini sürdüğü tüm toplumlarda tarihin ayrıcalıklı ve göz kamaştırıcı bir evresi olarak taçlandırılmış/maktadır. Doğal olarak kabul edebileceğimiz gibi modernizme ait hemen her türlü paradigmanın gözden geçirilmekte olduğu yaklaşık olarak son 45-50 yıldır (Panofsky, 2005), Rönesans diye adlandırılan ve belli bir tarihsel süreçte, belli başlı kent ve coğrafyalarda kendini gösteren bu tanımlamanın daha gerçekçi bir şekilde (zorunlu) ele alınışına tanıklık ediyoruz. Öyle ki bu yeni değerlendirilmenin sonucu olarak da, kült haline getirilmiş bu *daraltılmış* dönemin en fazla rol çaldığı Ortaçağ kültürüne iade-i itibarının yapılması sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada hemen şunu da belirtmekte fayda var ki, bu durum postmodernizm olarak da tanımlanmakta olan bu son döneme ait modernist kalıplara dönük sorgulamanın çok öncesinde bizzat modernizmin en görkemli dönemlerinde açıkça ele alınmış bir mesele idi. Kısa bir hatırlatma ile; "Arts & Crafts" hareketinden, Gaudi'nin mimarlığına, Kandinsky'nin soyut resminin düşünce zemininden, Chrico'dan başlayan sürrealist resim geleneğinin ifade arayışlarına kadar pek çok yerde bu vurguyu bulmak gayet mümkün.

Burada konunun doğrudan içeriğinde bulunmadığından dolayı uzatmadan

ifade etmekte yarar var ki; bu bile 'postmodern'i modernizmden kopartmak yerine, henüz sonu gelmemiş bir sürecin devamında olduğumuz tanımlamasına haklılık kazandırabilecek bir örnek niteliğinde.

1. Rönesans

İster modernizmi üreten toplumsal süreçler olsun, ister "Modernizm" bağlamında üretilmiş tüm kültürel üretimler olsun, Ortaçağ ile Rönesans birbirinden radikal bir şekilde kopartılarak, bu kopuşun aktörleri olarak da sınırlı sayıda sanatçı ve bilim adamına atıfta bulunularak ortaya çıkmıştır. Bu atıfta bulunuş, bir yandan modernizmin kendi ideolojisinin kurgulamasının kaçınılmaz bir ön koşulu, diğer yandan da kolaycı bir bireycilik üretimine zemin hazırlamıştır. Bu sürecin kökenleri Rönesans'ın kendi içinde evrilmeye başlayarak yapılaşmış ve kendi kendini yeniden üretmeye devam etmiştir. Huizinga'nın (2005: 56-57) da belirttiği gibi:

"Rönesans'ı Ortaçağ kültürünün katıksız bir karşıtı olarak göremeyiz, Ortaçağ ile modern çağ arasında bir sınır toprağı olarak da. Ortaçağ'la Rönesans arasında uzanan çizgiler, Rönesans'la on yedinci yüzyıl arasında uzanan çizgiler, Rönesans'ın merkezi boyunca uzanan çizgiler vardır ve bu çizgilerden bazıları on üçüncü yüzyıl gibi erken ya da on sekizinci yüzyıl gibi geç tarihlere uzanır."

Burada modernizme ait bu ideolojik

kurgunun fazlaca önümüze sürdüğü ve Rönesans'ın yeniden daha doğru bir yerine oturtuluşuna salık veren metinlere bile ister istemez sızmış, 'sanat tarihini fazlaca önemseyen', 'aşırı kültür odaklı yorumlamaları' en azından dengelemek adına dönemin genel tarihsel evre içinde nereye oturduğuna kısaca değinmekte fayda var. Bu yönden çağları ve coğrafyaları indirgemeci bir şekilde birbirinden kopartarak oluşan bu bakışın bizi kaçınılmaz olarak götürüleceği kimi sorunların neler olabileceğini günümüz koşullarında daha rahat değerlendirebiliriz.

Bu açıdan Rönesans'ın hangi toplumsal süreçler içinde ortaya çıktığına değinmekte fayda vardır. Öncelikle, tarihsel süreklilik içinde bir dizi gelişmenin çok katmanlı olarak farklı coğrafyalarda ayrı zaman aralıklarında gelişmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan konumuz açısından en önemli ve modern tarih açısından da öncü sayılabileceklerin başında ise Ortaçağ'da Avrupa'da feodal yapı içerisinde büyüyen kentler ile kırsalın birbirlerinden kopması süreci ve zanaatçı sınıfların bu kentler içerisinde güçlenmeye başlamalarıdır. Kerov'un (2008) ortaya koyduğu gibi:

"Kesin olarak kurulmuş feodalitenin nitelleyici bir yönü, kentlerin zanaat ve ticaret yığınakları, ticarî üretim merkezleri olarak hızla ilerleyişidir. İlk zamanlarda başlayıp kölelikte derinleşen zanaat ile tarım arasındaki ayrılık, duraksamış bulunuyordu.

Feodalite koşulları içinde, zanaatçılıkla tarımın birbirlerinden ayrılımalarının yeni aşaması, birdenbire gelmedi. Feodal toplumda, üretici güçlerdeki ilerlemenin dürtüp hızlandırdığı karmaşık bir sürecin sonucu oldu.”

Bu süreçte özellikle İtalya kent devletlerinin birçok farklı nedenle kapital birikimin artışı ile farklı sınıflar arasındaki iktidar çatışmalarının yoğunlaştığı bir coğrafya olduğunu görmekte fayda var.

“İtalya'nın ve Güney Fransa'nın Bizans'la ve Doğu ülkeleri ile ticaret bağları, (İtalya'da) Venedik, Cenova, Piza, Napoli (Fransa'da) Marsilya, Arles, Narbonne ve Montpellier gibi kentlerin hızla ilerlemesine yardımcı oldu. Bu iki ülkede, ticaret ve zanaat ocakları olarak kentler, daha 8. yüzyılda doğuyorlar; Tuna ve Ren nehirleri vadilerinde ve İngiltere'de ise, kentler, 10. ve 11. yüzyıllarda ortaya çıkacaklardır.” (Kerov, 2008)

Tamda bu sürecin konu açısından en önemli sonucu ise bu dönemde gittikçe güçlenen kent olgusunun içinde sınıflar arası iktidar çatışmasıdır. Bu sürecin sonuçları günümüzde küreselleşen ölçekte devam eden kapitalist sistemin ilk gelişimidir. Bu gelişimde Ortaçağ'ın güçlü cemaat duygusu içindeki “birlikte inşa etme” biçiminden modernizmin “tutkulu birey”inin kuruluşuna tanık oluyoruz. (Damisch, 1996) Bu noktaya tekrar geleceğiz. Burada daha önce değinildiği gibi tarihin içindeki iç içe katmanlar şeklindeki gelişmelerin sekizinci yüzyıldan günümüze kadar olan sürekliliğine bütüncül bir vurgu yapmak yararlı olacaktır. Ve işte bu yeni zanaatçı sınıfın güçlenen rolünün etkilerini de görmemiz gerekiyor.

“Kentlerde zanaatçılık geliştikçe, siyasal yaşamda loncaların önemi artıyordu. Loncalar, iktidarı, patrisyenlerden almaya uğraşıyorlardı. Kolonya, Floransa kentlerinde, savaşım, kentin kilit noktalarını ele geçiren loncaların tam başarısıyla sonuçlandı.” (Kerov, 2008)

2. Sanat/Zanaat

İşte Rönesans'ın görkemli yaratıcılığını dalga dalga üreten bu gelişmeler sanat anlayışı üzerinde de temel bir farklılaşma-

nın zeminini hazırlamaktadır. Bu açıdan Rönesans'a yeniden doğuşunun referans kaynağı İlkçağ'da sanat hiçte bugün bildiğimiz anlamıyla sanat değildi. Larry Shiner, modernizmin içinde üretilmiş ve muhtemelen de gelecekte aynı anlam muhtevasına karşılık gelmeyecek bir sanat anlayışının nasılda mutlaklaştırılmış bir yanılısamayla benimsendiğini ortaya koyan çalışmasında tam da bu noktadan işe başlar:

“Hakikaten, çoğu şey için kesin ayrımlar kullanmış olan Yunanlıların dilinde bizim güzel sanatlar dediğimiz şeyin karşılığı olan hiçbir sözcük yoktu. Bizim genellikle “sanat” olarak çevirdiğimiz “tekne” kelimesi, tıpkı Romalıların ars'ı gibi, bugün bizim “zanaat” dediğimiz şeyleri de içine alıyordu.” (Shiner, 2004: 49)

Shiner'in kapsamlı çalışmasının içinde İlkçağ da dâhil, günümüz sanatının içinde kabul edilen üretimlerin çeşitlenen şekli ve biçimiyle detaylı olarak ele alındığını da hatırlatmakta fayda var. Bu açıdan çalışmanın burada alıntılanan kısmı ile amaçlanan sadece bu tarihsel dönüşüme işaret etmektir. Yine Shiner'a (2004) göre modern anlamda sanatın ve sanatçı mitinin temelleri Rönesans'ta atılmış olmakla birlikte büyük kırılma esasen on sekizinci yüzyılda olmuştur.

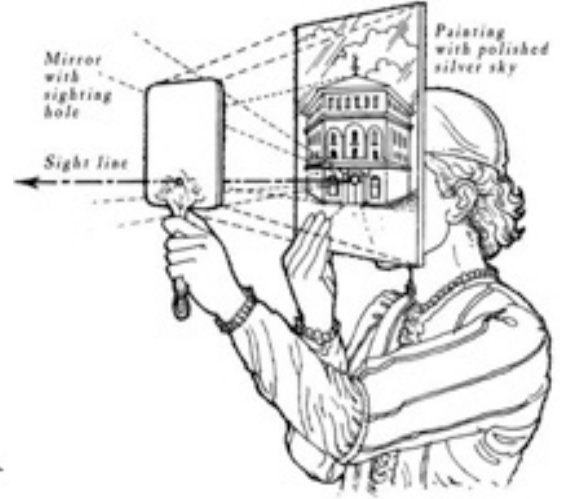
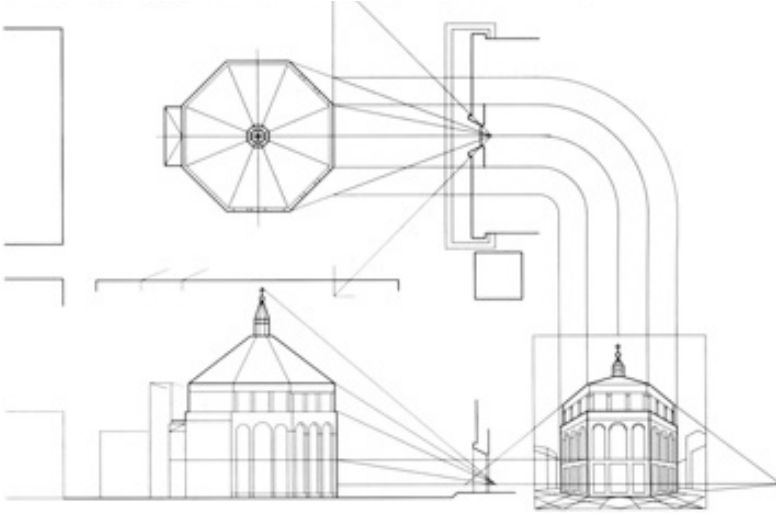
“Kabaca 1350-1600 arası içinde alan ve bizim Rönesans dediğimiz dönem, eski sanat/zanaat sisteminden bizim modern güzel sanatlar sistemimize doğru yaşanan uzun ve kademeli bir geçiş sürecinin başladığı dönemdi aynı zamanda.” (Shiner, 2004: 74)

İşte bu toplumun ortak üretiminden bireylerin üstün becerilerine evirilen sürecin ortasında Rönesans belki de bu aralığın ikili unsurlarının gücünü taşımaktaydı. Yaratıcı ifade yeteneğinin toplumsal ilişkilerin epey arttığı dönemlere tekabül etmesi bir tesa-

düf olmasa gerek. Bu, Ortaçağın en büyük kurumsal iktidarı olan Katolik Kilisesinin bağrında bu derece büyük bir sanatsal ifade alanının açılmaya başlamış olması çelişkisini açıklar nitelikte. Bu açıdan yukarıda kısaca ortaya konulduğu ve altyapısal ilişkilerine değindiğimiz gibi Ortaçağ içinde ticaret ve zanaatçı sınıflar güçlenmekteydi. Bu sınıfların içinden doğal olarak belirli gruplar sıvrilerek bu gelişmenin öznelere haline gelmeye başlayacaklardı. Huizinga (2005: 46) tam da bu minör sosyolojik duruma işaret etmektedir:

“On üçüncü yüzyılda bile Aquino'lu Tommaso'nun yanı sıra İbn Rüşçülük gelişmişti. O zaman bile Paris Üniversitelerinin dersliklerinde, İtalya'nın şehirlerinde ve saraylarında ölümsüzlüğü reddetmekle övünen ve kiliseye ihtiyatlı bir bakışı korumayı başaran bir salon hareketleri kuşağı vardı.”





3. Perspektif

Bütün bu süreç içinde perspektifin keşfinin, ya da daha doğru bir ifade ile kullanılma biçiminin önemli bir göstergesel niteliği var. Bu her şeyden önce gelişmekte olan çağın görsel kültürdeki sonuçlarına ışık tutması açısından belirleyicidir. Bu temel belirlenim, Rönesans'la birlikte resim sanatının diğer pek çok sanat türüne göre öne çıkışıyla ve de üretim ilişkileri açısından resme göre ekonomik altyapı ile daha sıkı ve koparılmaz bağları olan, bir ayağı teknik bilimlerde durması zorunlu mimarlık açısından daha da açıktır. Mimari üretim iki gerçekliği bir arada içerir: Bunlardan ilkinin inşa edilmiş ürünün kendisi, diğerini ise mimarın tasarımını aktaran çizim oluşturur. İnşa edilecek üç boyutlu gerçeklikle, bu gerçekliğin iki boyutlu düzlem üzerinde temsil edilmesi, gösterilmesi arasındaki ilişki, mimarlık tarihinin önde gelen belirleyicileri arasındadır. (Köksal, 1994)

Bu açıdan merkezi perspektifin keşfi olgusu resim sanatında doğal gerçekliğin betimlenmesinin bir aracı olarak kullanılması ile dünyevileşen bir sanatsal ifadenin kapılarını açmıştır. Bu ifade biçimini temellendiren süreçler yukarıda ortaya konulmuştu. Bu yeni toplumsal yapının yarattığı yeni bireyin ifade biçimidir.

Bu yeni bireyin "nasıl'ına niçin'ine" gelmeden önce merkezi perspektifin keşfi konusunda bir im koymakta fayda var. Bu açıdan birçok farklı yazar merkezi perspektifin bir Rönesans dönemi keşfi olmaktan epey uzak olduğunu, daha ziyade bu dönemde kullanıma girdiğini iddia etmektedir. Özellikle Florenski (2007) epey eleştirel bir dille merkezi perspektifin do-

ğayı taklitten ibaret zayıf bir sanat anlayışı olduğunu öne sürer. Ona göre Eskiçağ'da perspektif biliniyordu ve daha ziyade tiyatrolar için sahne tasarımında yüzeysel bir kullanıma sahipti. Onun ötesinde bir kullanımın tercih edilmemesi ise "erken sanatlarında ulaştıkları erken bir olgunlaşma aşamasına, hatta üstün bir olgunluk aşamasına işaret ediyordu" (Florenski, 2007: 53).

Florenski dünyevileşen bu sanat anlayışını renksiz ve derinliksiz bulurken tam da bu süreçte kendini gösteren birey merkezli bakışı eleştirmektedir. Bu ortaya çıkan yeni birey Kartezyen mekân anlayışını beraberinde getirmektedir. Bu dünyevileşen süreçte her yerdeki tanrının yerini tek bir yerden bakan bireyin bakışı almakta, bu bakış da fazlasıyla gerçekçi olmaktadır. John Berger bunu çok açık ifade eder:

"Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelemine bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tann'ın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir... Perspektifi kullanan her çizim ve resim izleyiciye dünyanın merkezi olduğu hissini verir... Perspektif tekniği, mekânı figürlerden baskın duruma getirerek, mekânın imgedeki rolünü de değiştirmiştir." (Berger, 1995: 16)

Böylece Yeniçağa, Descartes'in "cogito" suna ve Locke'un "amprizm"ine doğru yelken açılmıştır.

4. Brunelleschi

Filippo Brunelleschi merkezi perspektifi keşfeden kişi olarak taçlandırılmıştır. Fakat Brunelleschi meselesine gelmeden önce belki de Rönesans'a özgü olarak sa-

natsal ifadenin ulaştığı sorunsalların felsefi ve düşünsel olandan önce kendini gösterdiğini görüyoruz. Bu ne anlama gelmektedir? Sanatın zanaatla iç içe olduğu bu dönemde, henüz özerk, toplumdan kopuk bir mertebeye yerleştirilmemiş olan sanatın toplumsal göstergeleri felsefeye göre daha önce açığa vurduğu ve bir adım önden gittiği sonucuna varılabilir olduğuna mı?

Bu soruyu bir kenara bırakarak Brunelleschi meselesinin nasıl bir mesele olduğu konusuna dönelim. Evet, Brunelleschi çağdaşı ve kendinden sonraki birçok yazar ve otorite tarafından perspektifi icat eden zat ve en önemli erken Rönesans sanatçılarından bir tanesi olarak tanımlanmaktadır. Bu ithaf ilk olarak Alberti'nin metinlerinde ortaya konulmuştur. Leone Battista Alberti, Mimar Brunelleschi ile kurduğu yakın ilişki neticesinde resimde perspektifi sistemleştirdi. 1436 senesinde "Resim Üzerine" adlı kitabında ilk defa üç boyutlu bir görüntünün, iki boyutlu bir levhaya veya duvar yüzeyine resmedilmesine dair kuralları açıklamıştır. İtalyan resim ve kabartma sanatını doğrudan ve derinden etkileyen kitabı ile Alberti, perspektife dayalı Rönesans üslubunun ferah ve geometrik düzenli kusursuz mekânının ortaya çıkmasına sebep oldu. Alberti tarafından Brunelleschi'ye ithaf edilen bu başarıya rağmen merkezi perspektife Albertian perspektif de denilmektedir.

Bu dönemin Brunelleschi önderliğindeki Antik Yunan'a ve Roma'ya dönüş süreci özellikle Vitruvius'un çalışmasını neredeyse kutsal bir metin haline getirdiğini biliyoruz. Bu açıdan perspektif bilgisinin yine bu dönemde bilindiğine ait veriler Vitruvi-

us'un metinlerinde de açıkça görülmekteydi. Fakat Alberti'den yaklaşık bir nesil sonra Filarete, perspektifin kurallı kaide- li bir şekilde ancak Brunelleschi ile ortaya konulduğunu tekrar ilan ediyordu. Bu ko- nuya vurgudaki haklılık ise çağlar arasın- da varolan başta da belirttiğimiz temel kavrayış farkının tam anlamıyla bağlamını ortaya koymaktadır. Husserl'e göre (Da- misch, 1996) Antik Yunan'daki perspekti- fin kullanımı Thales'in idealist bağlamdaki geometrisine dayanmaktayken, Brunel- leschi yarı-deneyci bir bağlama sahiptir. Bu da çağının değişmekte olan tını ile ger- çek anlamda örtüşen bir duruma işaret et- mez mi?

Evet, Brunelleschi öyle ya da böyle bu va- rolan geometri bilgisini resimsel olarak doğru kullanarak merkezi perspektifi yön- temli kullanmış olsa bile, bu bilginin böy- lesine yetkinleştirilmesini onun kişisel mo- tivasyonuna bağlayamayacağımız kesin- dir. Burada kendisine yönelen gayet top- lumsal taleplerin oluşmaya başladığını da burada dile getirmekte fayda var. Bunlar- dan bir tanesi ise Damisch'in (1996) de ortaya koyduğu gibi böylesi bir yönelimi temellendiren gerekçe bunun gelişen kent (kent-kır ayrımını hatırlayabiliriz) bir ihtiyacı haline gelmesidir. Rudolf Wittko- wer kente yapılacak yeni yapıların kentin genel silüeti ve mimari oranlar açısından öngörülebilir olmasının bir ihtiyaç olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu açıdan modern kent mimarisinin ilk bilimsel ve ta- sarımsal çalışmalarını da burada gördü- ğümüz söylenebilir. Aykut Köksal (1994) bu dönüşüme benzer bir şekilde işaret et- mektedir:

“Rönesans'la birlikte, Antik Çağ mimarlı- ğının metafora dayanan kurgusu yeniden belirleyicilik kazanıyor, geometrinin var ettiği oranlar dizgesi son derece güçlü bir biçimde öne çıkıyordu. Artık mimarlık, çizim gerçekliği düzleminde var olanla belirlenecek yeni bir döneme girmiş, saf ak- lın, rasyonalist düşüncenin egemenliğine gidecek yolda ilk adımını atmıştı. Bu aynı zamanda, tarımsal üretim dönemi mimar- lığının doğal dil çağının sona ermeye başladığının da göstergesiydi. Mimarlık kendi bilgi alanını yeniden tanımlamaya başlamıştı.”

Köksal'ın da yukarıda belirttiği gibi bu bil- gi ve de itki ile ortaya çıkan, 'yepyeni bir mimarlık anlayışı' dir ve esasen bu anla-

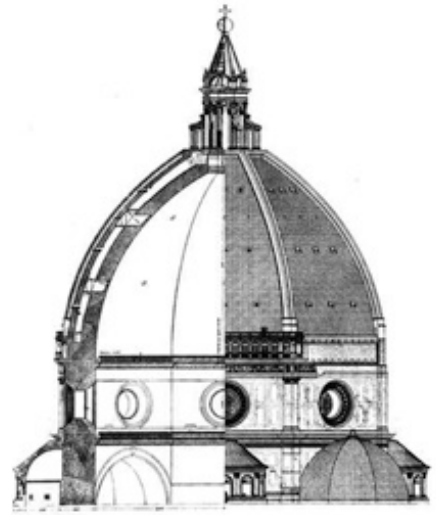
yış, tasarım (designo) ile inşayı birbirinden kopartmanın ilk adımları olmuştur. Böyle- ce iki boyutlu düzlem üzerinde resimsel olarak tasarımılanacak ve bu görsel anla- yışın verileri içinde şekillenecek olan mi- mari, kendisinden önce gelen çağlara oranla çok farklı bir dili de beraberinde getirecektir. Köksal'a (1994) göre de bu çağdaş mimariye kadar sürecek olan farklılaşmanın temelinde yatan nedenler- den bir tanesidir:

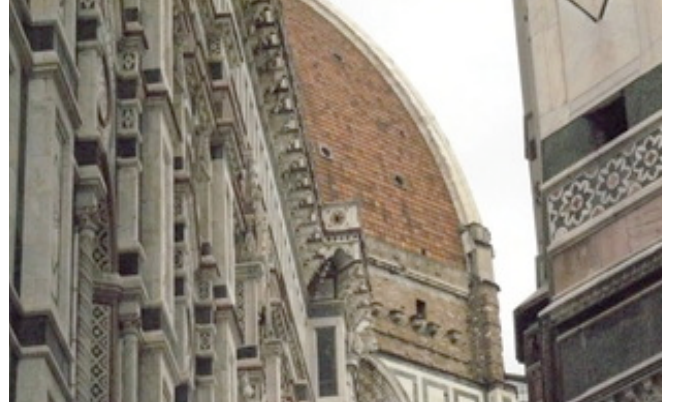
“Üç boyutun iki boyutlu düzlem üzerinde gösterimi, resim tarihinin de temel sorun- sallarından biridir. Modelle betim arasın- daki gösteren/gösterilen ilişkisinin içerdiği anlam bağı, resmin tarihsel değişim süre- cini de anlatır... Bu ilişkinin resimde taşı- dığı nitelik, mimari ürünle gösterimi ara- sındaki ilişkinin niteliği arasında büyük bir koşutluk görüyoruz. Koşutluk yalnızca ili- şkinin niteliğinde değil, ilişkinin doğrudan ürünün kendisini belirlemesinde ortaya çı- kıyor. Mimari gösterim bilgisi bir yandan doğrudan mimari gerçekliği belirliyor, de- ğiştiriyor, bir yandan da kendi özerkliği ni ilan ediyor, giderek inşa gerçekliğinin dı- şında bağımsız bir bilgi alanı oluşturuyor. Mimari gerçeklikle gösterimin birlikte ya da özerk olarak var oluşları, mimarlık tari- hinin doğal dil çağından kurmaca diller çağına ulaşan serüveninde dönüşüm nok- talarını tanımlıyor.”

Filarete'nin hemen ardından Manetti'de “Vita di Filippo Brunelleschi” isimli kiti- bında Brunelleschi'ye aynı payeyi verir- ken, daha da ileride Vasari'nin “Della Pittu- ra”sında perspektif designo'nun hizme- tinde yaratıcılığı arttıran bir teknik buluş olarak nitelenmektedir ve Brunelleschi'nin yaklaşık 200 yıl önceki hayatının hikâyesini yazarken aynı kabulü tekrarlamaktadır: “Brunelleschi perspektifi bulan çalışmalari yapmıştır.”

5. Netice

İşte tam bu noktada Rönesans'a atfedilen ve çağların birbirinden bu kaba saba ayrı- mının açık bir örneği ile karşı karşıya gel- diğimizi düşündüğümüz bir noktada bulu- yoruz kendimizi. Rönesans'ı biraz da mit- sel bir şekilde yücelterek çağlar arasın- daki iç içe geçişlerle oluşan gelişmeleri belki de daha kolay tarif etme ihtiyacının kaçınılmaz bir sonucu olmaktan biraz daha fazlası var bu tutumun altında. Bu da mo- dernist kültürün temellendiği yeni birey





anlayışının ön plana çıkışıyla bağlantılıdır. Yukarıda da daha önce değinildiği gibi, toplumsal yapının dönüşümleri içinde tarımsal cemaat örüntülerinin karşısında kentleşmekte olan yeni sınıflar çıkmaktadır ve bu sınıflar Rönesans'ta hümanizma düşüncesini yeşerterek bu yeni bireyin üretimini gerçekleştirmektedir. Bu açıdan bu özellikli zanaatçılar arasından, sanatsal ve teknik gelişmenin önünü açacak "özel" bireyler modern kültürün yeni kahramanları olarak kurulacaklardır. Bu noktada mitleştirme kaçınılmaz olarak devreye giren bir ara sonuç niteliğindedir.

Mit dediğimiz şey Northop Frye'e (1982) göre başlıca karakterleri doğaüstü yaratıklar, tanrı, yarı tanrı vs. gibi insanlardan çok daha güçlü kişiler olan, olayları farklı bir dünyada, bildiğimiz zamanın öncesinde geçmiş soyutlamaya dayalı öykü dizgesidir. Olayların inandırıcı ya da mantıklı olması gerekmez. Öykü kulaktan kulağa yayılırken olaylar anlatıcının istediği biçimde değişebilir (Özer, 2006). Modernizm ihtiyaç duyduğu kahramanlarını bu mitsel süreçler içerisinde üretmiştir ve Damisch'e (1996) göre Brunelleschi belki de bu kahramanların ilkidir.

Dipnotlar:

1- Alman filozof Jürgen Habermas "Modernizmin henüz tamamlanmamış bir proje" olduğunu, bu yaşanan düşünsel buhranın gelip geçici olduğunu ve modernizm projesinin ilerlemeci, insan merkezli ve 'ütopya' fikrinden kesinlikle vazgeçilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Habermas "Postmodernizm"i yeni sağın kapitalist ekonomisinin aldatıcı bir düşünsel cihazı olarak değerlendiriyor. Modernizmin yol açtığı sorunları kısmen kabul etmekle birlikte postmodernizmin modernizmden bir kopuş olduğunu reddediyor.

2- 'Patrisyenler: Feodal Dönemin bir evresinde ortaya çıkan aristokrasi, kent halkının en zengin bölümü. Patrisyenler; belediye toprakların-

daki mülk sahiplerini, büyük tüccarları, tefecileri ve kente oturan küçük feodalleri içine alıyordu. Halk kitleleri ise zanaatçılar ve ailelerinden oluşuyordu.

3- Shiner, Larry, 2004, *Sanatın İcadı - Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

4- Larry Shiner çalışmasında özellikle Helenistik ve Roma dönemlerinde Eski Yunan'dan farklı olarak üst sınıflarda başlayan ve günümüzdeki sanat tanımlamasını çağrıştıran bir ilgi ve ayrımdan bahsediyor.

5- "Perspektifin asıl kökeni tiyatrodur. Bunun nedeni, teknik ve tarihsel bir olgu olarak perspektifi ile kullanan tiyatro olması değildir yalnızca; temelinde çok daha derinlikli bir nedenin gücü yatar: Dünyanın perspektifle yapılan temsili tiyatraldır." (Florenski, 2007: 53)

6- Decartes'ın açtığı rasyonel alanın yirminci yüzyılın felsefesine ve göstergebilime doğru açılan adımlarını hatırlatmakta fayda var. Çünkü bu dizgenin bir ucu pozitivist mekân anlayışının karşısına dikilmiş bir felsefi görüştür. Husserl göstergebilimsel tavrıla doğal tavrı arasındaki ayrımı ortaya koyar. Doğal tavrı, dünyaya karşı çoğu insanın her zaman aldığı tavrıdır. Husserl'e göre, bu tavrıda, ben, mekân içinde sonsuzca yayılan ve zaman içinde sonsuzca oluşan bir dünyanın bilincindeyim. Ben, onu aracsız olarak sezerim, tecrübe ederim. Görme, dokunma, işleme v. s. yoluyla cisimsel şeylerin, benim için yalın bir biçimde orada olduğunu görürüm. Onlara özel bir dikkat gösterelim ya da göstermeyelim onlar orada mevcutturlar. Husserl'e göre, fenomenolojinin (göstergebilimin) konusu olan görüngüler varlıklarını doğal tavrın ötesinde kazanmaktadırlar. Bu görüngülerin birer görüngü olarak ortaya çıkabilmeleri için doğal tavrı bırakmamız gerekmektedir.

7- Vitruvius, 2005, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara

8- Bu açıdan Rönesans ile başlamış modern tarihe eleştirel bir bakışa sahip olan Florenski'nin (2007: 68) veryansın edercesine yaklaşımları açıklayıcıdır:

"Ancak yakın geçmişimizde biz bu aydınlanmanın kesinlik ve değiştirilemezliğinin yalnızca varsayımlar üzerine kurulu olduğunu öğrendik

ve Ortaçağ konusunda dehşete düşmemize neden olan özellikle sanatla ilgili her şeyin bizzat bu tarihçiler tarafından tasarlanmış olduğunu hem tarihsel hem de bilimsel ve felsefi olarak anlamış olduk."

Kaynakça:

1- Berger, J, (1995), *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul

2- Cassirer, E, (2004), "Birey ve Evren", *Rönesansın Serüveni*, s.19-24, YKY, İstanbul

3- Damisch, H, (1996), "The Origin of Perspective", *The Prototype-Part Two*, s.58-156, Cambridge

4- Florenski, P, (2007), *Teresten Perspektif*, Metis Yayınları, İstanbul

5- Frye, N, (1982), "Myth, Fiction and Displacement The Modern Tradition", Eds. Richard Elman, Charles Feidelson, Jr., s.574-590 Oxford University Press

6- Huizinga, J, (2004), "Rönesans Sorunu", *Rönesansın Serüveni*, s. 24-60, YKY, İstanbul

7- Hause, A, (1999), *The Social History of Art-Volume II, Renaissance, Mannerism, Baroque*, Routledge, New York

8- Köksal, A, (1994), *Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği, Arredamento Mimarlık*, sayı:60, Boyut Yayınları, İstanbul

9- Panofsky, E, (2004), "Kendini Tanımlamamı, Kendini Tanınamam mı?", *Rönesansın Serüveni*, s. 11-19, YKY, İstanbul

10- Panofsky, E, (1972), *Renaissance and Renaissance in Western Art*, Icon editions, New York

11- Panofsky, E, (1991), *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, Kabalcı Yayınları, İstanbul

12- Pound, E, (2004), *Bütün Eleştiri Klasik Tanımlama Yönünde Bir Çabadır.* *Rönesansın Serüveni*, s. 63-74, YKY, İstanbul

13- Shiner, L, (2004), *Sanatın İcadı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

14- Özer, S, S, (2006), "Mitleştirme ve Sanat: Sanatın İşlevi Üzerine Düşünceler", H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, "Sanat ve...", Ankara

*Efe Korkut Kurt

U&L Architect (ITU Architectural Design/PhD)