

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALAN ESTETİĞİ VE HEYKEL

FAHRETTİN KUZU

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALAN ESTETİĞİ VE HEYKEL

FAHRETTİN KUZU

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, 2009

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALAN ESTETİĞİ VE HEYKEL

Özet

Bu çalışma, Türkiye’de kamusal alanda yapılan plastik sanat uygulamaları özelinde heykel sanatının kent mekânıyla ilişkisini irdelemektedir. Araştırmanın zeminini “Kamusal alan” kavramı ve “Heykel sanatı”nın açık kent mekânıyla kurduğu ilişki, ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve sanatsal olguları, fiziksel estetik toplumsal ve ekonomik koşulların içinde kamusal alanda yapılan heykel sanatının kent mekânıyla ilişkisi oluşturur. Kamusal alan kavramı, Türkiye’de XX. yüzyılın son çeyreğinde siyasi alanda ortaya çıksa da daha önceki dönemlere baktığımızda heykel sanatının kamusal açık mekânlarda üç boyutlu bir formla siyasi göstergeye dönüşmüş ve kamusallığı egemen ideolojinin aracı olarak kullandığını söyleyebiliriz. Heykel sanatı, siyasal erkin himayesinde, kamusal açık mekânlarda kendine yer bulmuştur. Genellikle, egemen ideolojinin aracı ve simgesi olarak kamusal alandaki heykel topluma egemen ideolojiyi yaymıştır. Türkiye’de kamuya açık mekânlarda XX. yüzyılın son çeyreğine kadar sergilenen üç boyutlu çalışmalar, daha çok anıt-heykel mantığı çerçevesinde çıkarken modern özgün heykele rastlamak oldukça güçtür.

Kamusal alan, toplumsal yaşam ve öznenin varoluş temelinde önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda, kamusal kavramının toplumların sosyal, siyasal ve günlük hayatlarını fiziksel ve düşünsel bir platformda meydana getirmesinde ve estetik düzeyini oluşturarak entelektüel bir bilinç ve yaşam kalitesinde belirleyici rol üstlenmektedir. Bu bağlamda kamusal alan ve öznenin ortak bir konsülde birbirine bağlı olarak gelişerek, olgunlaşarak yaşamsal ve özgün bir platform üretebilir.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Alan, Heykel, Kamusal Alanda Sanat, Türkiye’de Anıt-heykel, Kent Mekânı, Heykel ve Çevre.

PUBLIC SPACE AESTHETICS AND SCULPTURE IN TURKEY

Abstract

This study examines the plastic arts public space in Turkey, in the case sculpture and its relationship with urban space. The basis of this study contains *public space* and *sculpture* relations with the open city hall, the country's political stance, artistic phenomenon, physical aesthetic, social and economic conditions in the public domain in the art of sculpture to depict the relationship with urban space. Although, the concept of public space emerged as a subject, mostly in a political sense, in the last quarter of the XX. century, it has turned into a political indicator in three-dimensional form and has shown the publicity of sculpture as means for the dominant ideology. The art of sculpture, under the auspices of political power, found a place in public open spaces and it is seen that it is used as a means and symbol of the dominant ideology to organize the community and spread the ideology in the community. Three-dimensional works, which were used till the last quarter of the XX. century, emerged as monuments within framework and it is hard to find modern and unique sculptures.

The public space has an important place on the basis of social life and the existence of the subject. In this sense, the concept of public space plays a critical and decisive role in an intellectual mind and quality life by forming social, political and daily life in a physical and intellectual platform. In this context, the common council of the public space and the subject can produce an essential and unique platform by getting together.

Keywords: Public Space, Sculpture, Art in public space, Monuments in Turkey, Urban Space, Sculpture and environment.

Teşekkür

Katkısından ve yol gösterici yardımından dolayı Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kurucu dekanı Sayın Prof. Dr. Süleyman Saim TEKCAN hocama ve Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı'nın başkanı sayın Prof. Dr. Halil AKDENİZE'e, çok teşekkür ederim.

Bu teze katkısı geçen, zamanını, rehberliğini ve bilgilerini esirgemeyen başta Sayın Prof. Dr. Meriç HIZAL hocama ve Sayın Prof. Dr. Beril ANILANMERT hocama en derin saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım. Tez yazım aşamasında yardımlarından dolayı tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Yarkın BİÇER'e, Işık Üniversitesi'nin değerli Öğretim Üyelerine ve son olarak aileme, teşekkürü borç bilirim.

Önsöz

Bu çalışma, Türkiye’de kamusal alan kavramı içinde heykelin konumu ve gelişimi ele alınarak hazırlanmıştır. Heykel sanatının kamusal mekân üzerinden izleyiciyle ilişkisini ve bu bağlamda sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik anlamda çözümlenmeler ve eleştiriler sunmaktadır. Bu çalışma kamusal alan kavramının çok boyutlu yapısı içinde kent ve kent mekânının bir unsuru olan Türkiye’deki heykel sanatının nasıl geliştiğini incelemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
Önsöz	iv
İçindekiler	v
Resim Listesi	vii
1. Giriş	1
2. Kamusal Alan	3
2.1 Kamusal Alan-Özel Alan Ayrımı.....	7
2.2 Kent ve Kamusal Alan.....	10
2.2.1 <i>Kent Mekânı Olarak Kamusal Alan</i>	15
2.3 Kamusal Kent Mekânı ve Estetik.....	17
2.3.1 <i>Kamusal Alan'da Heykel ve Kent-Mekân İlişkisi</i>	20
2.4 Siyasi Gösterge Olarak Kamusal Alan.....	26
2.5 Özel Sermayenin Kamusal Alana Etkisi.....	29

2.6 Kamusal Alan ve Sanat.....	33
2.7 Kamusal Alan ve Heykel.....	36
3. Türkiye’de Tarihsel Olarak Kamusal Alanda Heykelin Konumu	44
3.1 Cumhuriyet’in İlanından Önce Kamusal Alan ve Heykel.....	46
3.2 Cumhuriyet’in İlanından Çok Partili Döneme Kadar (1923-1950), Kamusal Alanda Anıt-Heykel İlişkisi.....	53
3.3 Türkiye’de 1950-1980 Arası Anıt Heykel’in Konumu ve Gelişimi.....	75
3.4 Türkiye’de 1980’den Günümüze Kadar Kamusal Kent Mekânlarında Heykel Sanatının Gelişimi.....	91
Sonuç	115
Kaynakça	118
Özgeçmiş	127

Resimler Listesi

- Resim 1** Sfenks, Antik Mısır (<http://www.dunyadinleri.com/misir.html>).....21
- Resim 2** Duamo Kilisesi Meydanı, Milano.....22
- Resim 3** San Pietro Meydanı (Piazza San Pietro), Roma.....23
- Resim 4** Aşk (Trevi) Çeşmesi, Roma (asunundefterinden.com)..... 37
- Resim 5** Karakuş Tepesi (M.Ö. 36-20), Adıyaman.
([http://packagesturkey.com/karakus-tepesi-\(hill\)-](http://packagesturkey.com/karakus-tepesi-(hill)-)).....38
- Resim 6** Stoa, Antik Yunanistan
(<http://www.uu.nl/faculty/humanities/NL/Actueel/Agenda/Pages/>).....39
- Resim 7** Compidoglio Meydanı, Marcus Aurelius Heykeli, Roma.....41
- Resim 8** Etienne Duperac'nın (1568), Michelangelo'nun planına göre Compidoglio Meydanı Çizimi, Roma.....41
- Resim 9** III. Ahmet Çeşmesi Üsküdar (1728-1729, Kayserili Mehmet Ağa)
(<http://www.ibb.gov.tr/sites/aydinlatmaenerji/Pages/Haber.aspx?hid=3>).....48

Resim 10 Aslanlı Kapı Hattuşaş (M.Ö.13. yüzyıl), Çorum. (http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/Mesaj.aspx?id).....	49
Resim 11 Sultan Ahmet At Meydanı, “Hipodrom” (http://urun.gittigidiyor.com/koleksiyon/istanbul-sultanahmet-ve-at-meydani-).....	50
Resim 12 Dolmabahçe Sarayı, Sultan Abdülaziz Atlı Heykeli, 1871, C.F. Fuller. (http://www.odatv.com/n.php?n=-bu-heykelin-basina-gelmeyen-kalmadi-).....	50
Resim 13 Abide-i Hürriyet, 1911 Mimar Muzaffer Bey (akademiktarih.com).....	52
Resim 14 Teyyare Şehitleri Anıtı (1916, Mehmet Vedat Tek), Fatih, (mimarlikmuzesi.org).....	52
Resim 15 Atatürk Anıtı (1926), Heinrich Krippel, Konya.....	56
Resim 16 Zonguldak Atatürk Anıtı (1946), Zühtü Müridoğlu - Ali Hadi Bara. (http://urun.gittigidiyor.com/koleksiyon/zonguldak-ataturk-heykeli-kartpostal-).....	57
Resim 17 Atatürk Büstü, 1927, Pietro Canonica.....	60
Resim 18 Zafer (Utku) Anıtı, 1936, Heinrich Krippel, Belediye Parkı, Afyon (httpokulweb.meb.gov.tr0314973846ilimiz.html).....	61
Resim 19 Zafer (Utku) Anıtı, 1936, Heinrich Krippel, Belediye Parkı, Afyon (http://www.isteaturk.com/haber/4152/zafer-utku-aniti-afyon).....	62
Resim 20 Atatürk Anıtı Sarayburnu, 1925, Heinrich Krippel (http://www.estanbul.com/heinrich-krippel-90242.html).....	65

Resim 21 Taksim Cumhuriyet Anıtı, (1928), Pietro Canonica. (http://tr.wikipedia.org/wiki/TaksimCumhuriyet_An%C4%B1t%C4%B).....	66
Resim 22 Taksim Cumhuriyet Anıtı Genel Görünüm, (1928), Pietro Canonica.....	67
Resim 23 Samsun Anıtı (Onur Anıtı), 1931, Heinrich Krippel. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Onur_An%C4%B1t%C4%B1).....	68
Resim 24 Ankara Zafer Anıtı Ulus Meydanı, 1927, Heinrich Krippel. (http://www.geolocation.ws/v/I/560074043166/ankara-ulus/en).....	69
Resim 25 Bursa Atlı Atatürk Anıtı, (1931), Mahir Tomruk ve Nijad Sirel.....	71
Resim 26 Edirne Atatürk Anıtı, (1931), Kenan Yontu. (http://www.resimdizin.com/resim.asp?rid=oxSSaoozSxqqu).....	72
Resim 27 Şehit Kubilay Anıtı, (1932), Menemen R. Aşir Acudoğu. (http://www.kenthaber.com/ege/izmir/menemen/Rehber/).....	73
Resim 28 İzmit Atatürk Heykeli, (1929), Nijat Sirel. (www.felsefeekibi.com./sanat_alanlari_cumhuriyet_donemi_heykeli .).....	73
Resim 29 Atatürk Zafer Anıtı, (1935), A. Hadi Bara, Adana. (http://www.dergisanat.com/wordpress/turkiyede-heykeltiraslik).....	74
Resim 30 Türkiye rölyefi, Kuzgun Acar, 1966, Ankara, Gima Binası, (http://evvel.org/turkiye-rolyefi).....	76
Resim 31 Anıtkabir Aslanlı Yol, 1951-1953, (30x262) Hüseyin Anka Özkan, Ankara (http://www.pcteknik.net/heykeltras/34690-anitkabir8217de-y).....	77

Resim 32 Anıtkabir Hürriyet Kulesi Üç Erkek Heykel Grubu, Anıtkabir İstiklal Kulesi Üç Kadın Heykel Grubu, (1951-1953), Hüseyin Anka Özkan, Ankara. (http://blog.milliyet.com.tr/huseyin-anka-ozkan--heykeltiras-).....	77
Resim 33 Anıtkabir Başkomutan Meydanı Muharebesi Rölyefi, 1951-1953, Zühtü Müridoğlu, Ankara. (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/).....	78
Resim 34 İMÇ 5. Blokta Rölyef, (1956), Ali Teoman Germaner, İstanbul (http://bengiozkan.blogspot.com/2011/11/kent-miras-istanbul-manufaturaclar).....	79
Resim 35 İMÇ 5. Blok, Rölyef, (1956), Ali Teoman Germaner, İstanbul (http://bengiozkan.blogspot.com/2011/11/kent-miras-istanbul-manufaturaclar).....	80
Resim 36 İMÇ 1.Blok, Kuşlar, 1966, Kuzgun Acar, (1928-1976), İstanbul. (http://bengiozkan.blogspot.com/2011/11/kent-miras-istanbul-manufaturaclar).....	80
Resim 37 İMÇ 1.Blok, Kuşlar, 1966, Kuzgun Acar (1928-1976), İstanbul. (http://bengiozkan.blogspot.com/2011/11/kent-miras-istanbul-manufaturaclar).....	81
Resim 38 Uluslararası Meçhul Siyasi Mahkum Anıtı, (1953), Şadi Çalık, Londra (http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_3_soyut-heykelleri).....	82
Resim 39 Ankara Hacettepe Üniversitesi, Atatürk ve Gençlik Kompozisyonu (1971), Hüseyin Gezer (http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hacettepe_Atat%C3).....	83
Resim 40 Ortadoğu Teknik Üniversitesi Atatürk Anıtı, 1966, Şadi Çalık, Ankara. (odtuhttpwww.mimarlikmuzesi.orgGallery).....	85
Resim 41 Güzel İstanbul, (1973), Gürdal Duyar, Yıldız parkı, İstanbul (http://www.yapi.com.tr/Haberler/guzel-istanbulun-).....	87

Resim 42 Soyut, (1973), 4. Levent, Seyhun Topuz, İstanbul.....	87
Resim 43 İşçi Heykeli, (1973), Muzaffer Ertoran, Karaköy, İstanbul. (red-thread.org).....	88
Resim 44 İşçi, (1976) 2. Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu, Mehmet Aksoy (beyazatlipress.com).....	89
Resim 45 El, (1976), 2. Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu, Kuzgun Acar (beyazatlipress.com).....	90
Resim 46 Kenan Güven Paşa'nın valilik yaptığı dönemde sipariş verilen Atatürk anıtları, (1980-1982), Necati İnci, Hozat/Tunceli.....	92
Resim 47 Atlı Atatürk Anıtı, Necati İnci, Tarsus, Mersin.....	93
Resim 48 Atlı Atatürk Anıtı, Necati İnci, Ilgın Belediye Başkanlığı, Konya.....	93
Resim 49 Tutku, (1989-1994), Azade Köker, Ankara. (galerinev.com).....	96
Resim 50 Periler Ülkesi, (1989-1994), Mehmet Aksoy, Ankara. (ankaraheykelleri.wordpress.com).....	97
Resim 51 Açık Sütun, (1993), Ayşe Erkmen, Tünel, Beyoğlu, İstanbul.....	98
Resim 52 Umut Kapısı, (1993), Meriç Hızal, Üsküdar, İstanbul. (istanbultasarimmerkezi.org).....	99
Resim 53 75. Yıl Anıtı, (1998),Tamer Başoğlu, Beşiktaş. İstanbul. (besiktas_meydani w. anchaaa.devintart).....	100

Resim 54 75. Yıl Anıtı, (1998), Tamer Başoğlu, Beşiktaş, İstanbul.....	101
Resim 55 Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu, İzmit. (http://agaclar.net/galeri/misc.php?do=printimage&i=235).....	103
Resim 56 Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu, İzmit. (http://agaclar.net/galeri/misc.php?do=printimage&i=235).....	103
Resim 57 Uluslararası Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu, Mersin. (mersin.www.wowturkey.com).....	105
Resim 58 Fındıklı Parkı Uluslararası İstanbul Taş Heykel Sempozyumu, İstanbul (http://www.mimarlikforumu.com).....	105
Resim 59 Yaya Sergisi, Nişantaşı, İstanbul (ntvmsnbc.com).....	110
Resim 60 Yaya Sergisi, Nişantaşı, İstanbul (ntvmsnbc.com).....	110
Resim 61 Cumhuriyet Meydanı, Kulu, Konya (wowturkey.com).....	111
Resim 62 Üzüm, Nevşehir.....	112
Resim 63 Horoz, Denizli. (www.manzara.be.com).....	112

GİRİŞ

Türkiye’de kamusal alanın estetik tarihine bakınca neden heykel sanatında bir yoğunluk göremiyoruz çünkü Türkiye’de heykel sanatının tarihsel gelişimi genel olarak özgür ve özgün pratikten uzaktır.

Cumhuriyet’in ilanıyla Türkiye’de, sosyal, siyasal, kültürel değişimler yaşandı. Devletin kamusal açık mekânlarda heykel sanatıyla bu değişimleri ve devrimin ilkelerini benimsetmeye çalıştığını görürüz. Cumhuriyet’in ilanından 1980’lere kadar dar ve kısır bir geçmişi olan kamusal alan estetiğini oluşturan unsurlardan biri olan heykel sanatı bu dönemden sonra gelişen ve yaşamsal bir değer oluşturan olarak görülmektedir.

Bu çalışmada Türkiye’de bir olgu olarak kent mekânlarında uygulanan heykel sanatının kamusal estetik değerini üretilmesinde nasıl bir araç olarak yer aldığı sorgulanmıştır.

Kamusal alan, geçmişe dair referansları ve analizleri içinde barındırır, mekânlarıyla bellek, aidiyet, kimlik ve kaliteli bir yaşam öngörür. Kamusal alan kavramı, sadece sanat ve kültürel anlamda değil, siyaset bilimi, tarih ve sosyolojik alanlardaki araştırmalar için de önemli bir yere sahiptir. Kamusal alan, plastik öğeler içinde odak noktası bağlamında açık kamusal alana uygulanan heykel sanatı özel bir yere sahiptir.

Çok boyutlu bir kavram olan kamusal alan, temelde siyasi ve hukuki bir kavramdır. Toplumsal, kültürel, siyasi ve sanatsal süreçler çalışmanın iki ana bölümü altında toplanmış ve irdelenmiştir. Birinci bölümde kamusal alan kavramının bir bütün olarak sosyolojik, kent kültürü ile fiziksel estetik bağlamı ve kamusal alanın çok boyutlu yapısı ortaya konulmaktadır. İkinci bölümde ise kamusal alan, tarihsel boyutuyla Cumhuriyet öncesinden başlayarak günümüze kadar kamusal kent mekânlarında uygulanan anıt-heykel kavramının gelişimi ve toplumsal, siyasal, kent

mekânıyla anlam ve etkileşimi irdelenmektedir. Bu çerçevede seçilmiş anıt-heykellerden örnekler, tez içinde sunulmaktadır.

2. KAMUSAL ALAN

Kamusal alan kavramıyla, her şeyden önce toplumsal yaşamımız için kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturabileceği bir alanı kast ederiz. (Özbek 2004: 95) Kamusal alanın sadece toplumsal olanı değil, mekânsal olanı da bizi ilgilendirir. Kamusal alanın fiziksel bir mekânı ya da bir coğrafyası olduğu gerçeği, kamusal etkinliklerin kaçınılmaz olarak belirli açık ve kapalı fiziki mekânlar ve kurumlar içinde şekillenmesiyle sınırlı olarak anlaşılmaz. “İnsanın mekândan bağımsız olamaması, toplumsal olanın kaçınılmaz biçimde zamana ve mekâna yerleşmişliği ve mekânın toplumsalın şekillenmesindeki etkisi gibi ilksel nedensellik bağından kaynaklanır.” (Özbek 2004: 228) Kamusal mekânlar, kamuoyunun hayat alanı olarak ortaya çıkmakta, toplanma, tartışma ve fikir mücadelelerinin içeriklerine göre çeşitlilik göstermektedir. Politik ve sosyal konular üzerinde katılımın sağlanarak fikirlerin paylaşımına, isteklerin ortaya konulmasına olanak sağlayan yapılar olarak kamusal alanlar, toplumsal ihtiyaçlar ve hakların ifade edildiği sosyal platformlardır. Kamusal alan, tüm yurttaşlara açık, erişilmesi rahat bir alan olarak ortaya konulur. Bu alanda yurttaşlar, toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayma gibi özgürlükleri gerçekleştirebildikleri kamusal bir gövde oluştururlar.

Kamusal alan kavramı, XX. yüzyılın son çeyreğinde hukuk ve bilim dünyasına bazı önemli düşünürler tarafından ele alınarak günümüz toplumlarına tarihsel bir biçimde ışık tutmaya çalışmaktadır. Daha yakın dönemlere baktığımızda, sanat ve sosyolojinin alanına da sirayet etmiş ve geniş bir perspektif içinde önemli yere sahip olduğu görülmüştür. 1962’de Jürgen Habermas tarafından yeniden ele alınan kamusal alan kavramına yeni çözümler getirirken bir taraftan da tartışma ortamı yaratmıştır. “*Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*” adlı çalışmasıyla kamusal alan tartışmalarına farklı açıdan bakarak, burjuva kamusal alanı ve devletle olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Düşünürlerin büyük ölçekli sosyolojik dönüşüm yaklaşımları ve bu dönüşümleri tasvir ettikleri modelleri dar bir alanda toplumsal, siyasi, psikolojik ve algısal öğeleri mekânsal bağlamda da kullanarak, ele alınmıştır.

Habermas, liberal kapitalist sistemde burjuva toplumunun oluşumuna bağlı kamusal alanı tarihsel bir formda yeniden kurma çabası içindedir. Ve Kamusal alan kavramının devletten, piyasaya ve ailenin mahrem alanından başlayarak düşünsel bir uğraş olduğu ve daha ötesi sorguladığını söyler. “Kamusal Alan kavramıyla, kamuoyunda oluşmuş bazı anlayışların sosyal yaşantımızla ilgili alanı kastedilir.” (Habermas 1990: 36) Bu bağlamda kamusal alan, bütün vatandaşlar için garanti edilmiş bir alandır. Habermas’ın kamusal alan görüşü, kamusal alanı iletişim alanı, eleştiri ortamı olarak belirler. Bu kamusal alan görüşü, Marx ve Engels’i eleştirerek burjuva iktidarının yıkılmasını değil burjuva demokrasinin sınırları içinde egemen olmak gerektiğini dile getiren ve toplumu kuşatan bir sistem olarak ortaya çıkmaktadır. Kamusal alan kavramı devlet-toplum ilişkisini varoluş mahiyetini nasıl kavradığımız ve nasıl yaklaştığımızla ilgili olarak değişir. Kentlerde belirginleşen kamusal alanlar, Yunan kentleri ve Agoralarla başlatılabilir.

“Yunan Şehir Devletleri’nde, özgür vatandaşların ortak kullandığı Koine Polis’in Alanı, tek tek şahıslara ait olan İdia, Oikos’un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal hayat, Biospolitikos, pazar meydanında, Agora’da cereyan eder fakat mekânsal olarak bağlanmış değildir: Kamu, mahkeme ve meclis görüşmeleri biçimine de bürünebilen müzakerede Lexis (konuşma), oluşabileceği gibi, savaşta ve savaş alanlarındaki ortak eylemde Praxis (eylem) de oluşur.” (Habermas, 2005: 60)

Yunan toplumsal oluşumu, kamusal mekân olarak Agora’da gerçekleşir bu nedenle, kamusal ve özel alan birbirinden bağımsız bir şekilde oluşmuştur. Daha sonraki dönemlere ve coğrafyalara özellikle Ortaçağ Avrupası’na baktığımızda, kent-devletler çağında, toplumun özel alandan ayrı bir kamusal alanı olmadığı görülmektedir. Kamusal kabul edilen yerler, egemenliğin vücut bulduğu yerlerdir. Kamusal erkin simge ve araçları olarak temsili/sunumu vardı. “Kilise ritüelleri ve ayinleri, saraylı-şövalye temsiliyeti, barok şölenler, erkin kamusal sunumu örnekleridir.” (Kejanlıoğlu, 1995: 41) Ortaçağ feodal siyasi-ekonomik yapısındaki kamusallık ve bu kamusallığın dönüşümünün tarihin çok önemli bir evresi olarak görülürken bu dönemle birlikte dönüşen, gelişen ve demokratik bir zemine oturmaya başlar.

“XVII. yüzyıl kamusal alanında gelişen ticaretle birlikte, gelişen mal ve haber dolaşımı basının doğmasına yol açmıştır. Bu dönemde düzenli haber akışı kamusallaşmış, halk için ulaşılabilir olmuştur, ekonomi özel alandan, kamusal alana taşınmıştır. XVII. yüzyıl sonlarına gelindiğinde “Kamu” ve “Özel” karşıtlığının bugünkü kullanımına benzer bir biçim almakta olduğunu görürüz. Kamusal sözcüğü herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken “Özel” sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan mahfuz bir yaşam bölgesi anlamındadır.” (Sennett, 2002: 31)

Aristokrat kesimin saray salonlarına sıkışmış ve içine kapalı yapısı erken kapitalist dönem ile ilk burjuva topluluğun oluşumuyla dönüşmeye başlamıştır. Habermas, kamusal erkin bu erke devletle özdeşleşerek sahip bulunan aristokrat kesimden, toplumun diğer kesimlerine doğru kaymasının kamusal alanın kazandığı siyasal/toplumsal niteliğin temelini oluşturduğunu belirtmektedir:

“Saraylı-soylu beyler tabakasının, protokolde görünümü nasıl olursa olsun, son derece bireyselleşmiş olan bu ahbablık zeminini XVIII. yüzyılda, henüz boşlukta salınmakla birlikte belirginleşen “Nezih Muhit”e dönüştürmesi ancak Erken-kapitalist mübadele iktisadı temelinde ulusal ve bölgesel devletin oluşması ve feodal egemenliğin temellerinin sarsılmasıyla mümkün olabilmıştır. Kamusal alan, kamusal topluluk olarak bir araya toplanmış özel şahısların, kamu erkini, kamuoyu önünde meşrulaştırmaya zorlamaya yöneldikleri bir forum olarak kamu erkinden kopuştu. ‘Publicum’ halka, ‘Subjectum’ özneye, hükümetin tebaası ise onun sözleşme ortağına dönüşmüştür.” (Habermas, 2005: 70-71)

Tarihsel olarak, Yunan kentleri *Polis* ve *Agora*’lar, kamusal alanın kavramsal olarak ortaya çıktığı sosyolojik yer olan kolektif bir alandır. XVII. yy.’da ise kamusal alan kapitalist mübadele ile feodal egemenliği temellerini sarsmış ve ulus devlet anlayışının oluşması mümkün olmuştur. Bu süreçle birlikte, yakın tarihe baktığımızda, ‘kamusal’ kavramı özgür bireyler topluluğu olarak değil devlet erkiyle özdeş tutulan bir çerçevede yer almaya başlar. Artık kamusal alan, Ortaçağ’daki özelliklerden uzak, özgür, demokratik bir oluşumla devletle ortak bir zeminde

buluşmuştur. Frazer, bu geçişi toplumsal/sınıfsal mücadeleler bağlamında ele alarak ortaya koymaktadır.

“[...] En nihayet kitle demokrasisinin ortaya çıkışı ile birlikte, toplum ve devlet karşılıklı olarak iç içe geçtiler, devletin eleştirel sorgulaması anlamındaki kamusal alan (Publicity) kitle iletişim araçları aracılığı ile sahnelenen gösteriler, kamuoyunun ürünü ve manipülasyonu halini aldı.” (Frazer, 1991: 56-80)

Manipülasyon mekânizması, postmodern dönemde daha karmaşık bir hal alırken ulus-devletin küreselleşen sermaye iktidarı karşısında güç kaybettiği, bu dönemde devletin çekilmeye başladığı kamusal alan burjuva mekânizması tarafından hızla ele geçirilmektedir. “Kamusal alan” kavramıyla kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşturulabileceğini öngörür, toplumsal yaşamımızın bir parçasını tanımlarken. Manipüle edilen kamusal alan, toplumun erişebildiği ve tüm niteliğiyle vatandaşa açık olan bir alandan sınırlı ve erkin öngördüğü biçimde şekillenen bir alana dönüşmüştür. “Bundan dolayı parlamenter egemenliğin gerçekleşmesiyle birlikte, (kurumlaşmış) sivil toplum ile devlet arasındaki ayırım çizgisi git gide belirsizleşmiştir.” (Frazer, 1991: 56-80)

Kamusal alan kavramının sosyo-kültürel kent mekânlarına formel bir bakış açısı ve interaktif bir düşünce biçimi olarak ortaya konulması, ortak çıkarın ve gerçeğin konuşarak elde edildiği bir alan, formel yapı olarak mekânı da esas olarak konumlanması gerekmektedir. Bu bağlamda Özbek, geniş bir yelpazede kamusal alan tanımlar:

“Sosyal ve ekonomik hakların da kategorisi haline getirilebilmiş, sağlık ve eğitimden, iletişim ve ulaşım dek kolektif ihtiyaçların üretilip sahiplenildiği mekânlar, temel bir kamusal mekânlar kategorisini oluşturur. Kamu yararını gözeterek herkesin eşitçe erişebileceği kamusal hizmet verdiği ölçüde, bu mekânlar kolektif kullanım değeri üretirler. Sosyallik modeli açısından baktığımızda, kamusal mekân esas olarak kent merkezidir, çoklu karşılaşmalara izin veren, “Yabancı” ya da “Ötekiler”e açık alışveriş, çoğulluk, iletişim, katılım değeri taşıyan yerlerdir.” (Özbek,2004: 446)

Bireye biçilen dört duvar arasından evden çıkmak, dışarıya açılan kapıdan adım atmak, kamusal alana çıkmaktır. Kendi alanın olan evin dışına çıktığın an itibarıyla başkalarıyla karşılaşma, iletişime geçmeye, bilgi veya eylem imkân içeren açık veya kapalı mekânlara çıktığımızı gösterir. Kamusal alan, bu anlamda mahremiyetin olmadığı iletişim ve müdahaleye her zaman açık bir durum olarak görülmektedir. Özbek, açık ve kapalı kamusal alanı şöyle açıklamaktadır.

“Bunlar, bir kentteki çok farklı açık ve kapalı kamusal yerler; kentsel toplantı, miting-gösteri meydanlarından, mahallelerle ve tarihi eserlerle çevrili ortak alanlar, yürümeye açık tüm sokak ve pasajlardan, çarşı pazar ve alışveriş merkezlerine, halka açık deniz kıyılarından, sokak aralarına, çocukların sokaktaki oyun alanlarından, futbol sahalarına, kültür ve sanat gösterisi, sergi ve tartışma yapılan yerlerden kitabevi ve okuma topluluklarına, sosyal etkinlikte bulunan vakıf ve benzeri mekânlardan, halk evlerine, kafe ve kulüplerden gösteri merkezine dek uzanır.” (Özbek, 2004: 446)

2.1 Kamusal Alan-Özel Alan Ayrımı

Kamusal alan kavramı, XVII. yy.’da kamusal alan biçiminde özel alan, kamu otoritesinin müdahalelerine karşı kendini savunan bir pozisyondadır. Kişinin görüşü, kimliği, özeli ile biçimlenir. Devletten bağımsız iktisadi etkinliklerden uzak ve kişinin özeli bir alanı olan, dışarıya kapalı, sıcak bir ortamda şekillenir.

“XVII. yüzyıl sonlarına doğru “kamu” ve “özel” karşıtlığının, bugünkü kullanımına benzer bir biçim almakta olduğunu görürüz: “kamusal” sözcüğü, herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken “özel” sözcüğü, kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan mahfuz bir yaşam bölgesi anlamındadır.” (Sennett, 2002: 31)

Burjuva tipi bir kamusal alan, özel bireylerin kendi yaşamlarının kurallarını kendilerinin belirlemeleriyle ilgili taleplerle kamu otoritesinin müdahalelerine karşı savunmacı bir nitelikte oluşturulmuştur. XVII. yüzyılda olduğu şekliyle burjuva toplumunda özgürlüğün kaynağı, özelde ve kişiselde tanımlıyken, Eski Yunan’da

özgürlük kamunun içinde oluşur. “Kamusal alan, insan yaratımıydı. Özel alan ise insanlık durumuydu.” (Sennet, 1996: 131) Temsilci kamusal alanla ilk kez bağlantısını gördüğümüz feodal otoriteler kilise, prensler ve soyluluk uzun bir kutuplaşma dönemi sırasında parçalandılar. XVIII. yy. sonunda söz konusu otoriteler özel ve kamusal alana ayrılır. Kilisenin konumu sorgulanmaya başlanmış, yapılan reformlarla kilisenin otoritesi toplumsal alandan sınırlı bir alana, yani özel alana yönelmiştir. Tarihsel olarak ilk özel alan, garanti altına alınmaya bu uygulamayla başlarken, kişinin dinsel özgürlük alanı olan kilise ile bireyin özel alanı, dinin öngördüğü ilahi dokunulmazlığın altına girmiştir. Özel/kamu alanı ayrımı, feodal tabakalar arasındaki konumu ne olursa olsun, Feodal Lord’un statüsü “kamu” ve “özel” gibi kategorilerin kullanılmasını gerekli kıldı.

XVI. yy.’da Avrupa’da kendisini gösteren ve giderek dünyanın her yerine ulaşan kapitalizm küresel bir hal alarak vardığı yerin toplumsal ve politik süreçlerini etkileyip büyük bir dönüşüm içine sokar, XIX. yy.’da sanayi devrimi ile palazlanmış, olgunlaşmış bir biçim alarak, gelişip günümüze kadar gelmiştir. Bu aşamayı belirleyen ve geliştiren etmenlerin başında sanayileşme ve kentleşme olguları gelir. Kent, sadece kapitalizm tarafından sindirilmiş boyutuyla değil, modernizmin önemli bir fiziksel formu olmasıyla da ortaya çıkar. Modernizmle, vücut bulduğu kent arasında, bir aşamadan sonra neredeyse birebir örtüşen bir ilişki, kollama ve rekabet vardır. Birbirlerinin üzerine basarak yükselirler ve büyürler. XIX. yy.’la birlikte başlayan toplumsal düzen, sanayileşmiş kent toplumu olarak tarih sahnesinde baş rol oyuncusu olmuştur.

Kapitalizmin gelişip, dönüştürdüğü ve kendi çıkarlarını gözettiği bu zamanda, insanoğlunun düşünce dünyasının da köklü ve kapsamlı bir biçimde değiştirdiği de görülebilir. “Burjuva hukuk devletinde, kamu erki özel alanın ihtiyaç ve taleplerine bağımlı hale gelmiş ve zamanla bu burjuva kamusalılığı özel alanla kaynaşmıştır.” (Habermas, 2005: 173-302)

Refah devletinin ortaya çıkmasıyla yeni anayasal düzenlemelere göre, iktidarın kaynağı halktır. Devletin müdahaleci bir karakter, özel çıkar gruplarının gittikçe daha fazla kamusal işlev kazanması ve politik süreçlerde belirleyici olması, hukuk ve demokratik devlet olma sürecinde bireyin kazanımlarından biri olan özel-kamusal

alan hakkı gasp edilir durumdadır. Kamu ve özel hayat alanları gittikçe iç içe girmeye başlamış ve bu anlamda burjuva tahakkümü altında sınırlı bir biçimde toplum, yarı-feodal bir görünüm kazanmıştır. Kamu ile özel arasındaki ayırım, Althusser'e göre de önemlidir. Devletin ideolojik mekânizmaları ile baskı mekanizmaları arasındaki ayrılaşmayı vurgulamaya çalışırken şöyle demektedir:

“Kamu ve özel ayırımı, burjuva hukukunda yer alan ve burjuva hukukunun “otoritesini” uyguladığı (bağımlı) alanlarda geçerli olan bir ayırımdır. Devletin alanı bu ayırımın dışında kalır, çünkü devlet alanı “Hukuk üstü”dür. Yönetici sınıfın devleti olan devlet, ne kamusal ne de özeldir. Tam tersine, her türlü kamusal ve özel ayırımının ön koşuludur.” (Althusser, 1995: 34-35)

Yaşadığımız çağda, kamusal alan ve özel alan kavramları siyasal alanda yürütülen demokrasi tartışmalarında yoğun bir şekilde yer almaktadır. Her farklı siyasal bakış, kişi ve kurum kendi özel-kamusal alanını tanımlarken, iktidar veya iktidarın bir parçası olan muhalefet, etkinlik alanını buna göre konumlandırmakta ve toplumu formel bir anlayışla etkilemekte ve dönüştürmektedir. Burjuva Kamusal Alan anlayış, tüm toplumu bir çatı altında toplama çabası içindedir. Toplum bir arada olmaya zorlayan burjuva anlayışı, toplumu yönlendirerek siyasi iktidarla birlikte sanki eşit, özgür bir kominle yaşanabilecek bir toplum varlığı varmış gibi bir görüntü çizmektedir. Ortaya çıkan özel alan, kamusal alanın özgürleştirici niteliğinin tersi (negatif) bir alana dönüşerek, bu haliyle demokratik açılımlara karşı kullanılan bir alan olarak işlev görmektedir.

“Kluge, bunu: “Mahremiyetin Tiranlığı” olarak ifade etmektedir. Bu anlamda özel alan, Kluge'nin “Mahremiyetin Tiranlığı” dediği bir alana dönüşme riski taşır. Özel alana hapsedilen toplumsal sorunlar, kamusal müzakere alanlarından uzak tutularak, demokratik ve eşitlikçi bir çözümden soyutlanır.” (Frazer, 1991: 124) Kluge'nin özel alana getirdiği bu yaklaşıma, öznelere tarafından, bu tiranlığın nedenleri, kendini kamusal olarak ifade etmeye çekinmeye “Küçük Bir Alan Hapsi” demektir. Bu anlayış tarafından baktığımızda, Özbek şöyle açıklamaktadır: “Kluge, kamusal alanın özgürlüğünün, ancak mahrem denen özel yaşam alanının özgür ve gelişmiş olması oranında gerçekleşeceğini öne sürmektedir.” (Özbek, 2005: 447) Özel alana mahrem temelde müdahil olduğu bir durumda, özel alanın gelişemediği, farklı

toplumsal sınıf ve kesimlerin, erkin denetimi hukuki ve ahlaki kuralları, o toplumun genel kültürel yapısı ve zihniyet ufkunun da temelde negatif gösterenleri olarak görülebilir. Kamusal alan kavramının, ne getirip ne götürdüğü bilhassa toplumların nezdinde daha çok görünebilir. “[...] Kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını, düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanıma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı (eşitlik, çokluk ve farklılık) belirler.” (Özbek, 2004: 32)

Kamusal alan, demokrasi tartışmalarının bir parçası olarak kendini gösterir. Bu tartışmanın dünya çapında gelişen neo-liberal dalgayla daha çok büyüyerek kendini daha çok hissettirdiğini görebiliriz. Sovyetler Birliği’nin 1990’da yıkılması sonrası yaşanan gelişmeler, bunun açık bir göstergesidir. Bu açıdan baktığımızda burjuva toplumu olarak ortaya çıkan kitleler dünyanın mahremiyetini ortandan kaldırmış, özel-kamu ayrımını silmeye çalışmaktadır. Hannah Arendt, bunu toplumun lehine çevirmenin yolunu şöyle açıklamaktadır, “Polis’teki aktif yurttaşın yeniden inşası ile mümkündür. Bu ise, kamu ve paylaşılan dünyanın yeniden ortaya çıkarılması, kişilerin kimliklerini var edebilecekleri ve karşılıklı ilişkilerin ve dayanışmanın yeniden kurulabileceği ile mümkündür.” (Arendt, 2009)

2.2 Kent ve Kamusal Alan

Tarihsel süreç içinde kentin çıkış ve oluşumlarına baktığımızda, M.Ö. III. ve II. binlerde, Mezopotamya ve Nil, İndus ve Sarı Irmak Vadileri’nde verimli tarım ürünlerinin biriktirilmesi ve fazlasının takas edilmesi için kurulmuş komuta merkezleri olarak ortaya çıktığını görmekteyiz.

Antik Yunan Kenti, Atina örneğiyle somutlaşan, doğrudan demokrasiyle yönetilen bir kent devletidir. “Atinalılar için *Polis* harita üzerindeki bir yerden öte bir şey, insanların birliğe ulaştıkları yer demektir.” (Sennett, 2002: 32) Kent, gelişip büyüyünce, köyle arasındaki ciddi farkları da beraberinde getirmiştir. Kent, ekonomik ve kurumsal olduğu kadar kültürel, sanatsal, zihinsel ve siyasetin iç içe olduğu mekânları da bünyesinde barındırmıştır. Antik Yunan Kenti’ne bakıldığında, kentte kamu yapıları ve kamusal alanlar egemendir. Merkezi, herkese açık pazar yeri

olan *Agora'dır*. İnteraktif sosyal alanlar olarak tarihte yerlerini almışlardır. Tapınakları ve anıtsal yapıları çevreleyen *Stoa* adı verilen sütunlu galeriler, içten dışa, mahrem alandan kamusal alana geçişin mekânlarıdır. Kent, “Malların ve fikirlerin özgürce değiş tokuş edildiği korunaklı toplumsal mekân” anlamı taşımaktadır. (Holton, 1999: 19) Kent, insanla varolan ögeler bütünüdür. “Kentsel mekânlar ise, toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünü, sanatçılar açısından da birer yaratım alanıdır.” (Kalkan, 2008)

Kamusal alan kavramı olması gereken anlamıyla, kentle birlikte ortaya çıkmış olmasına rağmen, modern kamusal alanın doğuşu, modern toplumun doğuşuyla eş zamanlıdır. Kent mekânının sosyal ve fiziksel verileri temel alınarak tasarlanmış, kent içinde kamusal alanlar yaratan, sosyal ve fiziksel çevresiyle iç içe geçen çağdaş uygulamalar olarak görülür. Yaşayan, gelişen, nefes alan bir organizma olarak kent ve tarımsal ekonomi düzeninde kentler, durağan yaşam koşulları içinde, yüzyıllar boyunca biçimini olabildiğince korumuş ve gelişmiştir. Önce endüstri devrimi ile daha sonra da yaşanan küreselleşmeyle kentlerdeki değişim hızlanmıştır. Kentsel mekân, hızlı bir şekilde değişir, dönüşür hale getirmiştir. Kentleşme olgusu sanayi devrimi ile güç kazanarak özellikle de merkezi konumdaki kentlerin enformel bir yapıda büyümesine ve ölçeklerin değişmesine yol açarken, çoğu kez de denetim dışı gelişmeler nedeniyle bozulmalara yol açmıştır. “Öncelikle Kent, yabancıların bir araya geldiği insani bir yerleşim yeridir. Bu tanımın doğru sayılabilmesi için, yerleşimin geniş, heterojen bir nüfusu olmalı, insanlar arası piyasa mübadelesi bu yoğun ve heterojen yığın birbiriyle etkileşimini sağlamalıdır.” (Sennett, 2002: 62)

XIX. yüzyılla birlikte kentlerin değişim ve gelişimi kentlerin çehresi, müthiş bir hızla artan nüfusun etkisiyle tamamen değişir. Yaşanan ani ve devasa kentsel büyümeye neden olurken, toplumda aşırı biçimde ekonomik farkları da beraberinde getirmiştir. Sefaletin ve servetin yan yana olduğu yapılar olmaya başlamıştır. Bu bağlamda süreci, geçmişten yakın tarihe kadar değerlendiren Habermas şöyle açıklamaktadır:

“Ticari büyümenin en önemli etkilerinden biri şehirlerin büyümesiydi. Ticaretin büyümesi devam ettikçe, yol kavşaklarında, nehir ağzlarında ya da toprak eğiminin elverişli olduğu yerlerde de şehirler oluştu. Şehirlerde canlanan yaşam, tüccarların serbest hareketlerine engel olan feodal

kısıtlamalarla karşılaşınca “Lonca” denilen birlikler kuruldu. Halk kendi özgürlüğü dışında toprağın da özgür olmasını, kendi mahkemelerinde yargılanmayı ve vergilerini kendileri düzenlemeyi istiyordu. Dönem içinde kazanılan haklar, toprak zenginliği yerine, yeni bir servet kaynağı olan para mülkiyeti ile orta sınıfa da yönetime katılma imkânını veriyordu. Paranın ve faizin doğuşu, kilise öğretilerini de etkiledi ve yeni bir gelişme aşamasına girerken inançlar, yasalar, kişisel ilişkiler değişti.” (Habermas, 1982: 23-48)

Kentin, yalnızca yapı bir çevreden oluşmadığı ve kapitalist gelişmenin de gerçek öznesi olarak oraya çıktığını görmekteyiz. Kentin önemi, sadece kapitalizm sistemi tarafından değil, modernizmin de önemli bir fiziksel formu olmasıyla ortaya çıkar. “Modernizmin kalesi: Şehir. Aralarında bir aşamadan sonra neredeyse birebir örtüşen bir ilişki var. Birbirlerini zorunlu kıldılar, birbirlerinin üzerine basarak yükseliyorlar.” (Akaş, 1997: 336-337)

Bu oluşumda, kapitalizmin bütün ilişkileri yeniden üretilmekte ve kentsel mekân düzleminde kapitalizm ayakta kalabilmekte ve hızlı bir şekilde gelişerek kentin her alanına nüfus etmektedir. Diyalektik ilişkiyle kapitalist toplumsal örgütlenme biçimine bakıldığında, her zaman kendini yenilediğini ve önüne geçilmez bir sistemde büyüyerek kenti ve kamusal alanı işgal etmiştir.

Kentlerde ortaya çıkan ve yapı alanları dışında kalan kamu ya da özel mülkiyete ait ve işlevsel ve/veya görsel olarak topluma açık olan kentsel alanlar, ‘Kamusal Açık Alanlar’ olarak adlandırılmaktadır. Kamusal alan kavramı, devlet mülkiyeti ile bağlantılı olmaktan çok Halkın yararlanması, denetimi ve dönüştürmesine konu olan alanlar anlamı taşımaktadır. “Toplumsal yaşamdaki ahenk ve uyumun sağlayacağı gelişme ve ‘kalite’ mekâna yansır ve mekândan yansıtılır.” (Otaner, Keskin, 2005: 109)

Kentlerde var olan, açık kamusal alanlar hareketliliğinin ve kültürünün yansımasıdır. Kentler çeşitliliğin, farklılığın olduğu yerler olduğu kadar, dayanışma ve müzakere edildiği yerler olarak da formel bir yapı olarak varlığını sürdürmektedir. “Hem sanatta, hem de halkın imgeleminde kent uzun zaman uygarlıkla eşdeğer tutulmuştur.

Uygarlık ise, bir arada yaşayan insanların siyasi yurttaşlık bilinci ile birlikte gelişmiştir.” (Holton,1999: 13)

Kent varlığını gösterdiği ve bütünleştiği aktiviteler olarak, uygarlığın, gelişmenin, refahın, estetiğin, ticaretin serbest dolaşımı, sosyalleşme, hareket etme, kolektif yaşam, kültürel politik sosyal yaşam gerekir. Kentlerdeki kamusal alanlar, hareketlilik, yeni işlevlerin doğması ve sosyalleşme, kimlik alanlarıdır. Kent imgesini yaratan öğeler, sokaklar, meydanlar, parklar, yollar, anıtlar, kavşaklar ve bölgeler olarak ortaya çıkar. “Çağdaş dünyanın *Kent* denebilme derecesi, ... çevre ve insan etkileşimi, bu anlamda toplum, mekân ve davranış ilişkileri, bireylerin ve toplumun kendi yaşam koşullarını belirlemesine imkân verir.” (Erdönmez, Aki, 2005: 68) Kent mekânının ne kadar önemli olduğu ve ne kadar olumlu bir biçimde geliştiği görülmektedir. Mekân, bir fiziksel ortam olduğu kadar toplumsal ve düşünsel boyutlu olan bir unsurdur.

“İnsanlar ilk doğayı, doğal olarak bahşedilmiş kavramsal olarak düşünme, biyolojik olanın ötesinde aletler ve makineler yaratma ve bunu insan olmayan varlıkların davranış ve yeteneklerinden çok farklı olan yüksek bir kolektif örgütlenme ve amaçlılıkla yapma kapasiteleri sayesinde değiştirirler.”
(Bookchin, 1994: 42)

Bu alanlarda insanların ve toplumların tercihleri açısından şehirlere farklı özellikler ve imgeler kazandırır. Bu tercihlerin kökenini, insanın kendisi ve çevresi hakkındaki yargı ve tasarımları oluşturarak dönüştürür. “Kamusal alan *Ancienregime*’de nasıl ki nüfustaki maddi ve siyasal değişimlere yanıt olarak geliştirse, büyük-büyükbabalarımız için de şehirdeki çok daha büyük maddi değişimlerin ortasında düzeni korumaya yönelik bir araç olarak varolmuştu.” (Sennett, 1996: 181)

Modern öncesi, modern ve postmodern dönemlere ilişkin mekânsal farklılıkların ilk simgeleri olan kentler, kamusal kent mekânları ve kentlerin gelişmesiyle de ilişkilendirilmektedir. Postmodernist akım öncelikle kentsel mekânda yerini almış ve böylece modernizmin kamusal mekânları da postmodernist akımla birlikte kamusal mekânlara yeni formlar kazandırmıştır. Süslemelerden, tarihsel göndermelerden arınmış, soyut formlar üzerine kurulu, işlevsellik ve teknolojinin gereği olma

amaçlarına sahip bir mimarlıktı modern mimarlık. Postmodern mimarlık bütün avangardlığına karşın, yine de evrensel çözümler bulmaya yönelik, pozitivist bir inanca dayanıyor. “Mimari hala ayrıcalıklı estetik dildir ve muazzam cam yüzeylerin birinden diğerine aktarılan çarpıtıcı ve parçalayıcı yansımalar, süreç ve yeniden üretimin, postmodernist kültürdeki merkezi rolünün paradigması olarak görülebilir.” (Jameson, 1994: 95)

Portoghesi'nin deyişiyle, “Geçmişten ve onun sembollerinden bağımsız bir süreç” başlatma projesiydi modernizm, mimarlığı da adaleti ve eşitliği sağlamak, toplumu değiştirmek, daha doğrusu düzene sokmak için bir araç olarak görüyordu. Sonuçta, mitik bir modern insan tasarımını esas alan modernizm, postmodernlere göre, ancak çirkin çağdaş kentler, beton bloklar çıkarttı ortaya. Örneğin L. Krier'ye bakılırsa, modernizm, “Çirkinlik, zavallılık ve kamu alanlarının yitirilmesine” yol açmıştı. Modern mimarlar, kendi toplum modellerine göre insan kitleleri yaratmak için, kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler inşa etmişlerdi. Kent, topyekün zihinde kurulabilir, müdahale edilebilir bir nesne haline gelmişti.

Le Corbusier, kenti: “İşlevleri ve verimliliği söz konusu olan bir makine” olarak tanımlıyordu. (Zeka, 1994: 12) Kent insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli yapı olarak görülen, fiziki yapısıyla insan hayatını yönlüten ve çevreleyen bir sistem yeni bir anlayış çerçevesinde ortaya konulmaktadır. Biçim ve tercih açısından insan ve toplumlar, inanç ve düşüncelerine göre hareket ederek, kentin oluşumunu sağlayan kentteki bütün faaliyetleri içinde oluşturduğu yapı grupları ve bunları birbirine bağlayan ulaşım, altyapı, araçlarıyla yaşanabilir bir bütünün parçasıdır. Ancak oluşan iktisadi hayat da şehirlerin asli bir unsuru olmuştur. Sosyal iktisadi alanlara ait faaliyetleri yürütmek içinde de insanın oluşturduğu ahlak ve hukuk sistemlerinin uygulanması da ayrı bir unsurdur. Kentte artan ve yoğunlaşan nüfus, bir bütün olarak iktisadi ve idari sistemle devam etmektedir.

2.2.1 Kent Mekânı Olarak Kamusal Alan

Kentlerde belirginleşen mekânlar olarak kamusal alan, Foucault'nun öne sürdüğü gibi, belki de, "XIX. yy. bir zaman ve tarih çağı, XX. yy. ise bir mekân çağı olduğundan, mimarlık tartışmaları meslek içi tartışma boyutunu aşıyor." (Zeka, 1994: 12) Kamusal alan kavramı çerçevesinde kentsel mekânlara dönük okumalar ve yeni üretim alanları oluşturma çabasının dayanağı burada bulunmaktadır. Kamusal alanda üretilmiş bu mekânlar aynı zamanda birer kamusal alandırlar. Bu yaşanan dönüşüm kamusal alanı oluşturan yapılardan biri olarak kamusal mekânı (Public space) kente ve kentsel mekânlara bakışını geliştirebilmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Kentsel planlamanın parçası olan kent mekânı, kullanıcı tarafından formel bir hâl alırken, özne, uzam bir bütün olarak meydana çıkmaktadır. Kent uzamı, fiziki ve sosyal açıdan toplumsal bir bileşen oluşturur, yaşamsal bir hâl alır ve interaktif bir platform olarak şekillenir.

"Yaşanabilir kentsel mekânların, algılamaya, yönlenmeye, imgelemeye, geçmişten gelen referanslarla birlikte ortak bir dil oluşturmaya, ortak bir bellek yaratılmasına izin veren yerler oldukları söylenebilir, ancak bellek oluşturulmasına yardımcı olan bu referanslar, sonradan binaların üzerine yapılandırılan geçmişte kalmış bir takım süslemelerle elde edilemez. Her dönemin ve her yerin kendine ait bir estetiği vardır. Yeni tasarlanan bir yerde de bu bellek zaman içinde oluşacaktır. Bu anlamda nirengi noktaları, hem yönlenmeye hem de kimlik ögesi oluşturmaya elverişlidir." (Firdin, 2000)

Tarih boyunca, kentlerin çeşitli mekânları insanlar arasındaki sosyal iletişim ve etkileşimin geliştiği ortamlar olarak sayısız örnek verilebilir. Kent mekânları sosyal, siyasal, kültürel strüktürleri ve mimari biçimlerini, yaşanan dönemin toplumsal, düşünsel gibi verilerini de yansıması olarak da oraya çıkar. Kimi zaman siyasal ya da dini erkin etrafında birleşen toplulukların eylem alanı olan bu mekânlar, kimi zaman da gündelik hayatın rutin aktivitelerine ev sahipliği yapmışlardır. XVIII. yüzyıla kadar genellikle baskın bir siyasal ve dini otoritenin egemenliğinde olan kent yaşamı, bu dönem sonrasında gelişen kapitalizmin etkileriyle değişime uğramıştır. XVIII. yüzyıldan itibaren sanayi kapitalizminin gelişmesi, yalnızca üretim tüketim ilişkilerini değiştirmekle yetinmemiştir. Kamusal kent yaşamındaki ilişki formlarını

ve kamusal mekânları da etkilemiştir. Kamusal kent mekânları özneyi, bütünüyle çevreleyen bir öge olarak anlam kazanırken, doğal çevre ile toplumsal iletişimi de etkiler.

“Mekân, madde ve boşlukların, uzaklıkların yarattığı ortak etkilerle insanların değişik yorumlarla zenginlik kattığı ve bu olguyu farklı bilinçlerle algıladıkları kabul edilen bir çevre kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle de, mekânın genel kabul görmüş veya standarda bağlanmış bir boyut sınırı olamaz.” (Gezer, 2008: 33-43)

Gezer’in de belirttiği gibi: Kentsel mekân, kent kullanıcısı ve sanatsal kurgu arasındaki ilişkinin boyutu önemlidir. İnsanoğlu, varlığını ölümsüz kılmak için, zaman ve mekâna hükmetmeyi kendinde görev edinmiştir. Doğal çevreyi, kent mekânlarını kamusal alanlarını kendi isteğine ve arzularına göre şekillendirmiştir. Kent mekânı tarafsız pasif olmadığı gibi, kent mekânları oluşturmak için kamusal alanda yürütülen politikalarla sembolik ve fiziksel şiddetle, mücadele vermeyi gerektirir. “Sosyal yapının oluşumunda, kentlilik ve demokrasi bilincinin kazanılmasında etkin rol oynayan kent meydanları toplumsal olayların gerçekleştiği mekânlar olarak kentlerin, kentlilerin gelişiminde beyin görevi görmektedir.” (Kara, Küçükerbaş, 2001: 101-108)

Kamusal kent mekânları, bireyi pasif seyirci konumundan çıkarır ve topluma katılımını sağlar. Kimlik, aidiyet, bellek, imge ve zihinsel harita oluşturur. Kentin önemli meydanlarında tarihsel, kültürel ve siyasi sembollerle, göstergeler etkili olduğu da göz ardı edilemez. Bu çerçevede kamu alanları olarak açık kent mekânları uygun teşhir ve ideolojinin de alanı olarak görülmektedir. Kamusal kent mekânlarında ortaya çıkan imgeler toplumsallaşma sürecinde de önemli rol oynar. “Aslında, anlamlı bir çevre, büyük ölçüde bireyin toplumsal kimliğiyle örtüşür. Bireyin toplumsal kimliği, toplum ve mekâna uyum yeteneği sayesinde çevreye aşina olma ve emniyet duygusunu getirir.” (Ulrich, 2005: 107) Kent mekânındaki göstergeler, sosyo-kültürel yapıda da hissedilmektedir. Kent belleği yaratmada, odak noktası haline getirmede işlevsellik kazanmada, mekâna estetik nitelik kazandırmakta katkıları vardır. Kent mekânları, sosyal gelişmelerin, kültürel

etkinliklerin uygarlıkların oluşup yoğunlaştığı merkezler olarak kentlilik bilincini etkiler.

Mimari anlamda da kentleri biçimlendirmiş olan yapılar, toplumun tarihsel gelişimini ve kültürel düzeyini yansıtır mimari miras oluştururken bir yandan da toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, açığa çıktığı, paylaşıldığı, dolanıp yayıldığı ve müzakere edildiği yaşayanların davranış ve yaşam biçimini belirler. İnsan kamusal kent mekânlarında oluşum ve değişim içinde aynı zamanda, şehirde yoğunlaşan nüfusun çatışmalara sebep olmadan gerçekleşmesini sağlayan idari sistemleri de oluşturmuştur. “Şehri şehir yapan, yalnız evler değil, bütün bu faaliyetlerin içinde barındığı yapılar, yapı grupları ve bunları birbirine bağlayan ulaşım, altyapı, sosyal donanım sistemleri ve bunları ayırıştıran, işleten kuruluşların bütünüdür.” (Cansever, 1997: 125)

Kamusal kent mekânı, fiziksel ortam olduğu kadar, toplumsal ve çok boyutlu bir alandır. İnsanlar, düşünce biçimiyle biyolojik olanın ötesinde araçlar yaratma ve bunu kendi çıkarları doğrultusunda, alana, doğaya hükmetmeye, yeteneklerini, yüksek bir kolektif örgütlenme çevresi sayesinde değiştirirler. Lynch’in üzerinde durduğu imgelenebilirlik ve okunabilirlik kavramlarıyla ilişkilidir. “Kent simgeleri, toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Az çok istikrarlı bir günlük ilişki ağı içinde, öğrenilen toplumsal rol ve normların devamını sağlar.” (Lynch, 2010: 10-13)

Kent mekânı toplumsal alanlar olarak tüm nesnelere çevreleyen, kapsayan bir organizma olarak varlığını sürdürürken, zaman ve mekânın yöntembilimsel bakışıyla, alanın dışında, bağımsız, özerk bir oluşumdan bahsetmek çok zordur. Bu anlamda, öznelere ilgilendiren alanların oluşumu yine öznelere bağlı olarak imgelenebilirlik çerçevesinde ortaya çıkar ve mekân oluşturulur.

2.3 Kamusal Kent Mekânı ve Estetik

Güzelin felsefesi olarak ortaya çıkan estetiği, sanatı, sanat kuramlarını, sanatın toplumdaki yerini, çevreyi, insana ve doğaya dair işlevi ele aldığı ve duyusal, biçimsel sorunlara çözümler üretmeye çalıştığı bilinmektedir. Güzeli sorgulayan bir

alt yapıyla bugüne kadar değişen tanımlamalarla güncelliğini korumuştur. Bu bağlamda, her alanda kusursuzu arayan düşünce biçimi içerisinde nesnel olan mutlak güzeli arayandır Platon (M.Ö. 427-347). Buna karşın, Aristoteles (M.Ö. 384-322): “Güzel yargısı, alışkanlıkların, heyecanların ve kişiliğin etkisindedir, mutlak değildir.” demiş ve farklı bir açıdan bakarak estetiğin uzamını genişletmiştir. Estetiğin objektif bir kavram olmayıp göreceli bir zeminde olduğu ve değiştii görölür. Bugüne gelindiğinde, estetiğin güzelle aynı anlamda ve yapıda olduğunu birçok bilim ve sanat insanı savunmaktadır. Bu açıdan estetiğe yüklenen misyon, yaşıamın estetik özümsemesidir. Estetiğin kuramsal ve formel bir yaklaşımla içerik, biçim ve özne bağlamında değerlendirilmesidir. Bu anlamda estetiğin yaşıamsal bir form kazanması ve topluma yarar ve bilinç kazanmasıyla kamusal alanda hissedilmesi kaçınılmaz olur.

Mekânın üretimiyle ilgili tasarım ve planlama sorunları kentsel estetik sorunlarını da kapsar. Estetik anlayış, kamusal alan yaratma kaygılarını hedef alan, günümüzün bireyci ve sermaye ideolojisiyle şekilleniyor. Kentsel estetiğe ilişkin olarak, her şeyden önce, kentsel estetikten söz ediliyorsa bu öncelikle kamusal mekânların oluşumuyla ilişkilidir. Estetik üzerine tartışma içinde temel işlevi ve kamusal yaşıamı geri alana iten, estetiği toplumun ve halkın yaşıamından koparan bir tasarımcı egosu yerine, estetiği kent yaşıamının, kamusal alan yaratma sürecinin içine sokmak gerekir.

“Kamusal kent mekânları estetiğin alanı olarak ortaya çıkarken, estetiğin alanı yalnızca gerçeğin estetik yoldan kavranması ve güzelliğin bağlı olduğu yasaların bulunması ile sınırlı görülemez, esas olan gerçeğin biçimlendirilmesi ve dönüştürülmesidir. Yani kentsel estetiğin alanı, edilgen bir etkinlik değildir.” (Keskinok, 2011)

Kamusal estetik değerin, edilgen bir unsur olarak görülmeyip toplumsal normlar ve kültürel değerle buluşması, estetiği etkin formel bir yapı içine sokar. Tarihsel anlamda bakıldığında insanlar yapılar da olduğu kadar yarattıkları fiziksel çevrelerde de estetik nitelik aramışlar. Bu anlamda insanlığın varoluşundan beri kaygı ile çevrelerini düzene sokma ve güzel arayışında olmuşlardır. Kentler sistematik bir biçimde doğal ve kültürel öğelerin referanslarıyla bir araya

gelmesiyle biçimlenirken kent estetiği yapıları düzenli ve sistematik bir biçimde parçaları bir arada toplandığı nitelikli, etkin bir bütündür. Gerek kent mobilyaların, gerek fiziki çevrenin düzenlenmesi, bir arada oluşturdukları çevrenin yalnızca insanın biyolojik gereksinimlerinde değil, aynı zamanda çok boyutlu insan psikolojisinde ve entelektüel gelişimde de önemli bir unsurdur. Erdoğan da, kamusal kent mekânı üzerine şöyle demektedir:

“Estetik yaklaşımda orantı ve uyum en önemli olgular olup tasarımda birlik oluşturmanın en kolay yolları olarak nitelenmektedir. Birliğe sahip tasarım öğeleri ya da oluşumlar ise estetik ve güzel olarak algılanmaktadırlar. Çevrede, sanatta, tasarım objesinde birlik sağlanamamış, parçalar organik olarak birbirine bağlı ve uygun değil ise estetik olması da söz konusu değildir ve bunu oluşturan da öğelerin bir araya gelmesinde kurgulanan/oluşturulan düzendir. Kentsel imaj/görüntü ve estetik değerler açısından irdelenecek olursa peyzaj bütünlüğü içinde kenti oluşturan öğelerin değerlendirilmesi gerekmektedir.” (Erdoğan, 2011: 68-77)

Kamusal biçim olarak kent estetiği, belirgin geometrik formların kullanıldığı yapılar ile enformel kent dokusunun entegrasyonu sınırlandırılmış alanlar ve yapılar olarak sağlanmıştır. Bu açıdan mekân kurgulanmaları ile çevresel okunabilirlik, kentsel alan estetiği, kimliği ve estetik göstergeleri olarak açıklanabilir. Aristoteles’e göre, estetik-güzellik olgusunun başlıca nitelikleri olan düzen, simetri ve belirlilik ilkeleri Yunan kentlerinde yaygındır. Bu açıdan Yunan uygarlığında kentsel tasarım özelinde estetik form, geometrik düzende yerini simetri, belli oranların kullanımıyla sağlanan armoni ve matematiksel verilere dayalı olarak gerçekleştirilen kentsel tasarımlar, Yunan kentinin temel belirleyici unsurları olmuştur.

“Yunan dönemi kentleri estetik değerler açısından değerlendirildiğinde tepelerdeki düzlüklerde konumlandırılmış yerleşmelerde geometrik, yamaçlarda konumlandırılmış yerleşmelerde ise organik dokunun kullanıldığı ancak, yapıların tasarımında daima bakışlı denge, hiyerarşi, değişken tekrar tasarım ilkelerinin kullanıldığı, yapıların çevreleri ile birlikte pozitif kentsel mekânlar yaratacak biçimde tasarlanmış oldukları görülmektedir.” (Erdoğan, 2011: 69)

Kamusal kent mekânı ve sanat ilişkisi olarak estetiğin toplumsal kurgularının bir parçası olarak, kentin toplumsal özellikleri çerçevesinde, kamusal sınırları kaldırıcı ve katılımı sağlayıcı bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Kent-sanat bütünleşmesi, yaşam pratiğinin nesneye yansımından başka ne olabilirdi: Bu düşünceden yola çıktığımızda, Aristoteles tarafından, “Bildik malzemelerden işlevler yaratmak” diye tanımlanan sanatın, zaten kent simgeleri çevresinde gezinmek zorunda kalacağı anlaşılmaktadır.” (Zeytinoğlu, 2003: 17) Bu anlamda kamusal mekân estetiği insanların farklı yaşamsal deneyim ve entelektüel bir zeminde kaliteli bir yaşamı sunmaktadır. Kamusal kent alanlarında oluşturulan estetik alanlar, kent kullanıcılarına kaliteli bir yaşam sunarken, birleştirici işlev de üstlenir.

2.3.1 Kamusal Alanda Heykel ve Kent-Mekân İlişkisi

Kentleşme evresinde dinsel-siyasal iradenin temsili ve halkın koruyucusu olarak tapınaklar önünde ve yerleşim alanı girişlerinde yer alan büyük ölçekli açık alan heykelleri, tarımsal yaşam döneminin idolleri olan bereket figürlerini model almıştır. (M.Ö. 2550) Dolayısıyla sanatın büyük bir ivme kazanmasıyla özellikle Mezopotamya’da Ur Kenti’nde ve Mısırda büyük boy taş heykellerin yapımına başlanmıştır.

Bunun toplumsal açıdan önemini Hawass, “*Başlangıçtan Bugüne Ortadoğu’da Tarih ve İnanç*” adlı kitapta şu şekilde açıklamaktadır, “[...] Sanat, servet ve statü sembolüydü. Sanat eserleri iktidar ve istikrarı yansıtıyor, mevcut toplumsal yapıyı güçlendiriyor ve her kültüre özgün rengini kazandırıyor.” (Hawass, 2003) Kamusal mekânlardaki sanat uygulamaları kentlerin fiziki ve sosyal mekânları bakımından kitlelere ulaşma kaygısıyla ortaya konulmaya başlanan heykel, kentsel mekâna hareketlilik, farklılık katarak mekân algısını günceller. “Günlük yaşamın davranış ve işleyişine katıldığı oranda kenti süsleyen objeler nitelemesinden kurtulur ve kendi çevresini yaratır, belirleyici olur, varolduğu mekânın belleğini yaratır.” (Ergin, 2005: 114)

Kamusal kentsel mekânlar, meydanlar ve sokaklar olarak kamusal yaşamın yaşandığı yerler insanların özgürce bir araya gelebildikleri platformlardır. Bu açıdan kentsel

mekânların heykelle olan ilişkisi, kamusal bağlamında önemli fiziki alanlar olarak işlevini yerine getirir. Tarihsel olarak kamusal alana yerleştirilen üç boyutlu çalışmalara baktığımızda, heykelin kamusal yaşam içinde anma ve süsleme amaçlı olarak girdiğini görürüz. Farklı biçimsel üslupla kamusal-kentsel mekânlarda yerini alan heykel kent mekânlarına kimlik kazandırmaktadır.



Resim 1 Sfenks, Antik Mısır.

“Kentsel mekânlarda yer alan heykeller, çevreyi tanımlama, röper noktası oluşturma, insanlara olumlu psikolojik etkiler kazandırma, asırlar boyu sürecek olan kültür alışverişini sağlama, insanları bir araya getirerek kaynaştırma ve en önemlisi içinde yer aldıkları mekâna ve özellikle de kentlere kimlik kazandırma gibi pek çok önemli işleve sahiptirler.” (Demirarslan, 2005: 87)

Açık kent mekânlarında uygulanan heykel, biçimlenmelerine göre mimarlıkla ilişkileri ve yapım kararlarını belirleyen koşullara, kişi ya da kurumlara, yaratıcının tarzına felsefesine ve kimliğine göre çeşitlilik göstermektedir. Kent mekânları da toplumsal iletişim süreçleri yaratarak interaktif bir yaşam alanı oluşturur.

“Heykel, kent mekânında yer aldığında görsel bir obje olmaktan çıkar ve ortak bir belleği oluşturur. Bu andan itibaren kenti süsleyen bir estetik eleman değil, sosyal yaşam dinamiği içerisinde mesajlar oluşturan ve yeni algılamalara açık yeni karşılaşmaları olanaklı kılan ve her defasında yeni üretimlerin kesiştiği noktadır.” (Ergin, 1998: 67)

Toplumsal dinamizmin ağırlıklı bir konumda olduğu kentsel yapıdaki en nitelikli mekânlardan biridir kent meydanları. Heykel sanatıyla toplumsal norm ve form oluşturmaktadır. Kamusal kent mekânlarında uygulanan heykelin tarihsel, kültürel, dini, siyasi süreçlerden geçerek insanoğlunun varoluş ve gelişimine de tanıklık ettiğini söyleyebiliriz.

Heykelin toplumsal ve kolektif düzeyde bir anlam taşıdığını ve varlığını mekânla birlikte ortaya koyarken, çevresel bilinç inşasında, fiziksel mekânla ve toplumsal ritüellerle birlikte anlamlandırıyor. Mekânsal anlam ve düzleminde kentlilik bilincinin ve demokrasinin kazanılmasında heykel önemli görsel görev alırken toplumda bellek ve aidiyet de yaratmaktadır. Buttimer bunu şöyle açıklamıştır: “Kent simgeleri, toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Çevreye aşina olma ve emniyet duygusunu getirir.” (Fırat, 2002: 4) Kamusal kent simgeleri olarak heykel ve plastik öğeler mekânsal yapının öğeleri olarak uygulanır veya değerlendirilir.



Resim 2 Duomo Kilisesi Meydanı, Milano, İtalya.

Toplumsal olarak üretilen göstergeler, kamusal yaşam ve mekân merkeze alınarak üretilir. “Roma Dönemi’nde merkezler çeşitlenir, Agora’nın içinden kopan siyaset forumda yoğunlaşır. Bu siyasi yoğunlaşma, heykellerin de kamusal yapıların içine taşınmasını getirir. Bu dönemde de heykeller Roma’nın tüm başarılarının ve iktidarın biricik ikonlarıdır.” (Parten, Yavuz, 2005:148) Görüldüğü gibi Roma’da kent sokakları, zafer ikonları ve dikili taşlar toplumsal ve erkin simgeleri olarak meydanlarda kentin ana arterlerinde yerini almışlardır. Zafer ve başarıları meşrulaştırmak ve ölümsüzlüğe karşı meydan okumak olarak kamusal alanlarda anıt-heykeller yapılmıştır.



Resim 3 San Pietro Meydanı (Piazza San Pietro) Roma, İtalya.

XX. yüzyıla gelindiğinde değişen ve modernleşen mimari ve çevresel öğelerle kent, karmaşık ve devasa bir görünüme bürünürken içine aldığı bireyi güçsüz ve yalnız hissettirmektedir. Bu yeni dönemle birlikte kamusal kent mekânlarında siyasi iktidar heykelle daha az önem vermeye başlar. XIX. yy.’a kadar anıt heykelin açık kamusal mekânda önemli bir yeri olduğu görülürken bu dönemden sonra özellikle Avrupa kamusal kent mekânlarında anıt-heykel ve mekân arasındaki ilişki çözülmüş ve gözden düşmüştür.

“XX. yy.’la birlikte kamusal kent mekânları’n da Sanatçıların gözettiği, ‘sanatın toplumsal açıdan faydalı’ olması durumu, ortaya konan yapıtın işlevselliği ile ilişkilendirilmiş ve izleyicinin bir şekilde eserle ilişkisi hedeflenerek tasarımlarına yön vermişlerdir. ‘Üretim Olarak Sanat’ sloganını benimseyen Konstrüktivistler, nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını, bütün ilkelerin üstüne yerleştirmişlerdir ve yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimlerin, işlevi en doğru taşıyacak olanlar olduğunu düşünmektedirler.”
(Batur, 1997: 194)

Bu döneme kadar, kamusal alan da üretilen anıt-heykeller önemli devlet adamları krallar ve devletin gücünü ve kudretini simgeleyen heykeller olarak görülmekteydiler. Toplumsal anlamda izleyiciyle ilişkisi bundan dolayı sınırlı kalmıştır. XX. yy.’la birlikte mekân ve özne ön plana alınarak toplumsal işler üretilmeye başlanmıştır. Kamusal kentsel mekânlarının, algılamaya, yönlene, imgelemeye, geçmişten gelen referanslarla birlikte ortak bir dil oluşturmaya, ortak bir bellek yaratılmasına izin veren yerler oldukları söylenebilir. Bellek oluşturulmasına yardımcı olan referansların, her dönemin ve her yerin kendine ait siyasi toplumsal koşullara göre biçimlendiği estetik bir değer katkısı vardır. Kamusal alanda tasarlanan yapıt, bellek ve toplumsal formel yapı oluşturmak için zaman, istikrar sürecinde geçer. Nirengi noktaları, hem imge hem de kimlik ögesi oluşturmaya elverişlidir. Kamusal kent mekânının nötr bir sergileme alanı olmadığı mekân kimliği ve sosyal bir platform olduğu anlam kazanırken işaret ettiği ekonomik, sosyolojik, fiziksel nitelikleriyle yapıtın anlam alanına dahil olduğu ve yeni tip kamusal alana işaret ettiği görülmektedir. Kente ait tasarım ve planlama sürecinde kullanıcı aktif bir rol alır. Bu anlamda kamusal kent mekânlarında uygulanan heykel, kentsel mekânın bir değeri olarak mekânı kullananların zihninde imge, entelektüel bir bakış açısı oluşmasını sağlar.

“Sanatsal ifade yoluyla fiziksel çevreyi, insan ve toplumun bakış açısı ile duygu ve düşüncelerini olumlu yönde değiştirmek, kültür alışverişini sağlamak, insanlar üzerinde birleştirici-kaynaştırıcı etki yapmak, kentsel ve mekânsal imge oluşturmak, estetik yaşantılar ile daha yaşanabilir çevreler oluşturmak, bilinçli olarak tasarlanmış ve yerleştirilmiş heykelin yararlarıdır. Yararlı heykel, izleyici ile iyi iletişim kurabilen heykeldir.” (Öztürk, 1998: 14)

Kent mekânı ve yapıt birbirine tarihsel süreç içinde dönüşen, toplum üzerinde psikolojik etkin bir güç oluşturur. Kentliyi pasif seyirci olmaktan çıkarır, katılımını sağlar. Kentsel mekân, psikolojik, dini, siyasal ve günlük hayatın izleriyle dolu belleği yaratmada, odak nokta haline gelir. *Mekânsal İmaj Üzerine Bir Deneme* başlıklı makalede, insanın mekânla olan psikolojik ilişkisine dair şöyle denmektedir: “[...] Kamusal, yarı-kamusal, yarı özel ve özel mekânlarda yaşamının büyük bir kısmını geçirme durumunda olan insanın davranışı bu elemanların sadece formu değil, ışığı, rengi, dokusu birlikteliğinde şekillenir, yönlendir.” (Çınar, 2007: 29)

Alımlayıcı (özne) ve kentsel kamusal alanda yer alan sanat yapıtı arasındaki yaşamsal ve kültürel değerlerde bir etkileşim ve reaksiyon olduğu görülmektedir. Gezer de mekân ve izleyici arasındaki bağı şöyle açıklamaktadır: “Mekân, madde ve boşlukların, uzaklıkların yarattığı ortak etkilerle, insanların değişik yorumlarla zenginlik kattığı ve bu olguyu farklı bilinçlerle algıladıkları kabul edilen bir çevre kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Gezer, 2008: 33-43)

İlk çağdan günümüze insanoğlu, varlığını ölümsüz kılmak için zaman ve mekâna hükmetmeyi hedefleyerek duygularını, gündelik yaşamlarını kamusal kent mekânlarına üç boyutlu biçimde yansıtmışlardır. Bugün kamusal alanlar olarak kentsel mekânlar, piyasa tarafından manipülasyon sisteminin içine dahil edilmeye çalışılmaktadır. Günümüz kentleri tüketim ve pazarlama mekânizmasının parçası haline gelirken, kentsel mekânlara da bu pazarlama stratejilerinin bir uzantısı olarak topluma müdahalelerde bulunmaktadır. Bu müdahalelerin kapitalist niteliği, kentin tüm yapısal karakterine ve dokusuna nüfuz ederken, kentsel mekânlarda postmodernist kentsel tasarım ilkeleri ile yüzeysel bir biçimde yeniden üretilmektedirler. Düzenlenme/oluşturulma sürecinde kentsel mekânlar, piyasa tekelinde oluşmaktadır.

1970’li yıllardan günümüze kadar geçen sürede yeni tip kamusal sanat varlığının çıktığı ve bu anlamda mekân değerinin değiştiği görülmektedir. Daha kısa süreli bir biçimde inşa edilen sanat yapıtı mekândan bağımsız veya mekâna müdahale edecek bir biçimde yeni ve geçici sanatsal süreçlerin görüldüğü bir ortam ve kamusal kavram oluşmaktadır. Sanatçı, biricik ürettiği sanat yapıtını, mekân olgusunda farklı

bir biçimde dile getirmektedir. Kahraman da bu noktaya değinerek şöyle açıklamıştır:

“Bugünün yapıtı, çevresiyle birlikte var olan bir yapıt. Bu anlayış sanatçının yapıtını çok dilli, çok boyutlu üretmesine yol açıyor. Sanat yapıtı bir yerleştirmeye (Enstalasyon), bir müdahaleyle (Intervention), kısacası mekânla daha önceki dönemlerden oldukça farklı bir ilişki kuruyor. Kamusal sanat da yapıtın bu anlam boyutunu bütünlüyor. Kamusal sanat, bir dayatma içermiyor. Bir öngörüye dayanmıyor. Bu, onu yönetimlerin kentsel alana kimseye sormadan dikilen havuzlardan, anıtlardan, heykellerden ayırıyor.”
(Kahraman, 2003: 54)

Sanatçı, artık özerk ve özgür işler ortaya koyarken kamusal alanda sanatın toplumsal hiçbir aracın elinde olmayan bir niteliğini de vurgular. Yapıtın özerkliğini betimlerken sanatçı daha çok siyasal, dini ve ekonomik parametrelerden bağımsız ve muhalif işler üretmeye başlamıştır. Üretilen sanat yapıtı geçmişe vurgu yaparak tüm sanat ve estetik adına yerleşik değerlerin yeniden sorgulanması anlamına gelmektedir.

2.4 Siyasi Gösterge Olarak Kamusal Alan

Siyasetin sistematik bir biçimde ortaya konulmasının, Platon (M.Ö. 437-347) ve Aristoteles (M.Ö. 384-322) ile başladığı kabul edilir. Toplumu etkileyen genel konular ya da kamu yararına yönelik faaliyetler, siyasetin varlığını ortaya koymaktadır. Kamu yararı, özel çıkarlara göre ahlaken üstün görülmüştür. Aristoteles’e göre, polis ya da kent devlet, kamu yurttaşlık değerlerini ve ahlaki olurluğunu gerçekleştirmek için kurulmuştur. Kant, kamusal kavramının gelişmesiyle ulaşılabilecek bir durumdan söz eder,

“Aklın kamusal kullanımının yaygınlık kazanmasıyla sağlam bir zemin oluşturduğunda, kamusal alan kavramını hukuk ve tarih felsefesi bakımından geliştirmiş, onu hem hukuk düzeninin ilkesi hem de aydınlanma’nın yöntemi olarak ele almıştır. Bu bağlamda aydınlanma’nın gerçekleşmesi, siyasetin

ahlak yasası çerçevesinde yapılmasına bağlıdır. Siyaset, ilkin ahlâka gerekli saygıyı göstermeden bir adım bile atamaz, aslında güç ve karmaşık bir sanat olan siyaset, ahlâkla bir araya geldiğinde böyle olmaktan çıkar.” (Kant, 1984a: 260)

Siyaset, ahlak ve hukuk arasında bir arabulucu olan kamusal alanda, pratik aklın koşulsuz buyruğu tarafından belirlenen özgür, tarafsız ve iletilebilir düşüncelerin serbest ve aleni bir şekilde dile getirildiği bir eleştiri ortamıdır. Siyasi kamusal alan, demokrasi tartışmalarının bir parçası olarak kendini göstermekte ve kamusal alana hükmetmektedir. Her ne kadar devrimci ve yeni yaşam alanları ve çözümler olarak gösterilse de tam anlamıyla bunu sağladığını ve sağlıklı yaşam alanları yaratmak yerine kamusal hayata sirayet edip kendi çıkarını ve ödevlerini yerine getirmektedir.

Foucault, siyasetin biyosiyasete, biyoiktidara dönüşmesini, XVIII. yy.’da değişen ‘Episteme’yle ilişki içinde ele almak gerektiğini savunur. Episteme’yi: “Belli bir dönemin temel kültürel şifreleri” olarak belirler. Foucault XVIII. yy.’da Klâsik Episteme yerine Modern Episteme’ye geçtiğini söylerken, modern devletin köklerini de bu bağlamda ele alır. İktidar, kamusal alan ve siyasetin bir arada, bir bütün olarak, bugün kendini gösterdiği kamusal alanlar, bir çıkmazın içinde ve siyasi erkin, devletin kontrolünde olduğu, açık bir şekilde görülmektedir. Bu durumda kamu dendiğinde devlet ve devlet idaresi, organları, kuruluşları, görevlileri ya da etkinlikleri gibi, devlete ait ya da devlet kontrolünde yürütülen alanlar, mekânlar olarak belirir.

Tarihsel düzlemde bakıldığında, siyasal işlev gören kamu ilk olarak XVIII. yy.’ın başlarında İngiltere’de ortaya çıkar. Kraliçe’nin tedbirlerine ve parlamentonun kararlarına yönelik yorum ve eleştirilerin bir kurum haline gelmesi, İngiltere’de yazınsal kamunun siyasal kamuya dönüşmesine neden olmuştur. Bu, günümüzdeki anlamıyla kamuoyunun da ortaya çıkışıdır. “XVIII. yy.’ın başlarından itibaren, o zamanlar ‘Halkın Sağduyusu’ (Sense Of The People) olarak adlandırılan şeyin, resmi seçim sonuçlarından ayırt edilmesi mutlak hale gelir.” (Habermas, 1971: 84) Halkın sağduyusu, halkın sesi nihayet, bundan böyle muhalefetin dayanabileceği bir güçtür ve daha çok kamusal alanlarda kendilerine yer bulmaya zorlamaya başlamıştır.

Reformlarla giderek genişlemeye başlarken, kamusal alan, bu dönemde siyasal düşünce ve yeni yaşam alanları üreten kamusal topluluğun kurumları gazeteler, siyasal dernekler vb. siyasi kamusal alanların araçları olarak görülmektedir. “Siyasal kamunun görevi bir yandan siyasî hakları içeren normatif kurallar bütünüünün biçimlenmesini sağlamak, öte yandan bu işleyle bağlantılı olarak pazarın işleyişini güvence altına alacak şekilde sivil toplumu düzenlemektir.” (Zabcı, 1997: 67)

Kamusal alan, devlet ve iktidarın kaynağı olan halk arasında ilişkinin kurulduğu, demokrasinin işlediği siyasal alandır. Demokrasinin gereği kamusal alanın özgür, herkese açık, tarafsız, özerk, eşitleştirici olması gerekir. Kamusal alanda özgürleşme, insanın temel ihtiyacı ve parçası olarak görülmektedir. Siyasal anlamda parçalanış, sivil toplum ile siyasal devlet arasındaki parçalanmanın yansıması olarak toplumun üzerinde baskı mekânizması olarak dururken, kamusal alan, topluma, devlet odaklı bir bilinç ve düşsel bir yapı olarak iktidar, güç olarak bakmaktadır.

“Siyasal devletin kendini tam olarak gerçekleştirdiği yerde, insan yalnızca düşüncede ya da bilinçte değil gerçeklikte de, yaşamda da göksel ve yersel olmak üzere ikili bir yaşam sürer: Kendini ortak varlık (Gemeinwesen) olarak gördüğü siyasal topluluktaki yaşam ve özel insan (Privatmensch) olarak davrandığı sivil toplumdaki yaşam, diğer insanları birer araç olarak gördüğü, kendisini bir araç durumuna düşürdüğü, yabancı güçlerin bir oyuncağı olduğu yaşamdır bu. [...] İnsan en yalın gerçekliğinde, sivil toplumda, dünyasal bir varlıktır. [...] Buna karşılık türsel varlık sayıldığı devlette, düşsel bir hükümdarlığın hayali bir üyesidir, kendi gerçek bireysel yaşamından yoksun bırakılmış, gerçek olmayan bir genellekle doldurulmuştur.” (Marx 1970a: 354-355)

Bu alanları yeniden bir araya getirmek toplumsal ve eşit bir biçim sunmak, insana kurtuluşu sağlayacak olan yine toplumsal özgürleşmedir. İktidarın kamusal temsili, doğrudan bir görselliğe, göstergelere göre şekillenmekte ve sistemini güçlendirmekte ve sürdürmektedir. Kamusal somut mekân ve uzamla ilişkili yapı sistemi olarak görülürken, Kahraman’ın sözleriyle:

“Kent ve onu belirleyen ana parçalar olan meydanlar bu nitelikleriyle toplumsal belleğin, kimliğin, aidiyetin oluşumundaki asıl etkenlerdir. [...] Hemen bütün modernite incelemeleri bir ucuyla kentsel alan düzenlemelerine ve onun içerdiği görsellik çözümlmelerine bağlanır çünkü, görsel ideolojinin, dolayısıyla da meydan düzenlemesinin asıl ilişkisi iktidarlardır. Her görsel anlayış ve ona bağlanan mekân düzenlemesi, belli bir iktidar modelinin yansıması veya onun dönüştürülme sürecidir.” (Kahraman, 2003: 109)

Kamusal alanlar kent mekânları, ideolojinin uzamı olarak görülür. Kamusal alan genişledikçe, siyasetin ihtiyaçları sergileme biçimi ve meşrulaştırma yöntemleri de genişlemektedir. Bundan dolayı kamusal alanın genişlemesi farklı türden yeni siyaset biçimlerini de olanaklı kılar. Nüfusun daha geniş kesimleri politikanın öznesi ve nesnesi oldukça yeni bir siyasetin ortaya çıkışı da gündeme geldi. Eric Hobsbawm’ın iddia ettiği gibi, “[...] Resmi tatiller, seremoniler, semboller, marşlar, çeşitli kamusal seferberlikler, hep devletin siyasetinin yeni ihtiyaçlarını karşılamak üzere oluşturduğu yeni politikaları.” (Hobsbawm, 1992: 263-265)

Kamusal mekânlar, insan temelli, özgür ve eşit bir alan olmadığı sürece, sorun devam edecek ve bu bağlamda kent mekânları istenilen düzeyde yaşamsal form kazanmayacaktır. Habermas, öne sürdüğü normatif kamusal alan modeliyle, kamusal alanı parlamenter demokrasinin temel şartı olarak belirlemiştir. Kamusal alan ile demokrasi arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini ele alan Habermas, kamusal alanın normatif bir kategori olarak ele alınması gerektiğini ve hâkim siyasal rejimi eleştirmeyi olanaklı kılan bir ilke olduğunu söylemiştir. Kamusal alanın ve özel alanın yapısal değişime uğradığı günümüzde, Habermas’a göre çözüm, demokratik bir zeminde kamusal söylemi üretmek ve düşünsel-eleştirel bir alanda kamusalılığı yeniden ortaya koymaktır.

2.5 Özel Sermayenin Kamusal Alana Etkisi

Kamusal alan, tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte XVIII. yüzyıla kadar, genellikle baskın bir siyasi otoritenin egemenliğinde olan kent yaşamı, bu dönem sonrasında gelişen kapitalizmin etkileriyle çeşitli değişikliklere uğramış ve

kapitalizmin kontrolünde gelişmiştir. Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı çalışmasında kamusal alanın tarih içindeki gelişim ve dönüşümlerini takip ederek, feodalizmde temsili kamu, sonrasında edebi kamu ve daha sonrasında ise politik kamunun oluşma sürecinden bahseder. XVIII. yüzyıldan itibaren sanayi kapitalizminin gelişmesi ile kamusal kent yaşamındaki değişimle yeni toplumsal bir sisteme geçilmesi de bir milattır. Bu anlamda kamusal mekânların kapitalist sistemin eline tam anlamıyla sirayet ettiği ve değiştirdiği ortadadır.

Kapitalizm öncesindeki dönemlerde kamusal ilişki, gündelik hayatın siyasi, sosyal ve dini aktivitelerinin iç içe geçtiği, kendiliğinden gelişen aktiviteler olarak görülürken, kamusal ilişkinin kapitalizmle birlikte değiştiği ve bu yapıların kapitalizmin yönlendirmesiyle oluştuğudur. Habermas, son olarak, refah devletinde: “Kamusal alanın çöküşünü, kamusal alanın kamusallığını ve özel alanın özerkliğini yitirdiğini ve ideolojik bir söyleme dönüştüğünü” belirtir. “Hukuk devleti, siyasal kamusal müzakereleri anayasal güvence altına almıştır. Burjuva hukuk devletinde, kamu erki özel alanın ihtiyaç ve taleplerine bağımlı hale gelmiş ve zamanla bu burjuva kamusal alanı özel alanla kaynaşmıştır.” (Habermas, 2005: 173-302)

Burjuva oluşum sürecinde gelişen kamusal alan, dönemin belirleyici öğeleriyle biçimlenmiştir. Özel alandaki bireyler kamusal alanda yurttaş olarak mülk sahibidirler. Özel bireylerden kastedilenler cinsiyet açısından erkeklerdir. Habermas’ın burjuva kamusal alan tanımında, katılımcılar mevcut durumla belirtilmektedirler. Kapitalizmin ihtiyaç duyduğu bireyin yaratılması moderniteyle toplum, kişilik ve kültür, bireyin gelişmesinin önünün açılması ve kurumların ihtiyaçları nedeniyle katılımın her alana yaygınlaştırılması da desteklenmiştir. Kamusal alan daraltılırken, sermayenin piyasayı kontrol alanı genişliyor, özel sermaye kamusal alanı kuşatmış bir durumda sosyo-kültürel değerlere hükmediyor. Küresel düzeyde sermayenin sınırsız bir durum içine girmesi, kamusal alanın, iktidarın ve sermayenin ortaklığında kent mekânlarında sınırsız bir şekilde genişlemesine yol açmıştır.

Bir zamanlar özel alanla sınırlı kalan çıkar çatışmalarının kamusal alana da girmeye başlamasıyla, kendi kendini denetleyen pazardan hiçbir şekilde faydalanamayan grup gereksinimleri bu noktada devlet tarafından denetlenme eğilimindedir. Sivil

toplumun grup çıkarlarına dayalı taleplerin arabuluculuğunu yapması gereken kamusal alan, şiddete dayalı çatışmalarda kendini gösterebilen çıkar çatışmalarının ve rekabetin alanı haline gelir. “Bireyler, özel alandaki ekonomik sorunları nedeniyle, bazı haklarla tahkim edilmişlerdir. Devletin özel alana bu şekilde karışması ile özelle kamusal birbirine geçmiş ve sınırları belirsizleşmiştir.” (Kahraman, 2002-2003: 58)

Toplumsal normların oluştuğu ve geliştiği kamusal alan, bu anlamda değişmiş ve partiler, devletle ilişkili olan toplumsal örgütler, siyasal kamusal alan içinde yer almaya başlarlar. Kamusal siyasal otoriteler, mal ve toplumsal emeğin değiş-tokuşunun yapıldığı serbest pazarda siyasal otorite sahibi olmakla kalmazlar, aynı zamanda toplumsal erkler de yeni siyasal işlevlere sahip olurlar. Özel sermayenin kamusal alanı devlet erkiyle birlikte hükmederken, bireyin yalnız kaldığı ve eşit, özgür kamusal alanın bittiği noktadır. Dünyanın her yerinde kentsel mekânlar küresel sermaye ve büyük şirketlerin reklam araçları ile kuşatılmış, işgal edilmiş durumda. Siyasal kamusal alan, zayıflamakta olan burjuva kamusal alanla güçlenmekte ve endüstriyel-ticari kamusal alan arasındaki gerilimli alanların eklenmesi ile ticari formel bir mekân yaratmaktadır. Lefebvre'e göre toplumsal mekânın özünü, daha çok kapitalizm öncesi kentle doğrudan ilişkili toplumsal yoğunluğun bir koşulu durumundaki kent merkezinde kendini gösteren günlük yaşam oluşturur. “Üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin tam yeri, parçalara ayrılmış olmasına karşın çok daha geniş bir mekâna yerleşen kapitalizm öncesi (tarihsel) kenttir.” (Lefebvre, 1974: 66) Bu yüzden üretim ilişkileri, kapitalist sistemin sürekliliğini sağlayan yeniden üretimi, kapitalist etkilerine bağımlı ve mekânsal bir biçimle gerçekleşir.

Buna bağlı olarak da kent merkezi hayatı önem taşımaktadır kapitalist biçim için. Kısacası: “Kent yalnızca yapılmış bir çevreden oluşmayıp, gerçekte kapitalist gelişmenin öznesidir de.” (Lefebvre, 1972: 44) Bu mekânda, kapitalizmin bütün ilişkileri yeniden üretilmekte ve kentsel mekânın düzenlenmesi yoluyla kapitalizm ayakta kalabilmekte ve gelişebilmektedir. Lefebvre'e göre kentin özünü genelde kapitalist ilişkilerin hem sonucu hem de yaratıcısı olan mekânsal bir biçim oluştururken, devlet, yönetsel ve ekonomik egemenliğin soyut mekânını üretir. Bu ise günlük yaşamın ve onun ilişkilerinin yeniden üretimini destekleyen komünal veya toplumsal ilişkilerin reddi anlamına gelir. Lefebvre iki farklı mekân türünden söz

eder. Somut mekân ve soyut mekân diye ikiye ayırır. Somut mekân, insanların kullanımına açık günlük ihtiyaçlara göre biçimlenen ve hizmet eden insanların yaşamını zenginleştiren bir doğaya sahipken, soyut mekân ise sermayenin ve devletin alanı olarak vücut bulur. Hâkimiyet alanı olarak soyut mekânlar toplumu yönlendirmeye ve baskı altında tutarak istediği yaptırırken somut mekânlar ise edinilmiş mekânlar olarak görülmektedir.

Kent mekânında, somut mekâna yönelik mücadeleleri karşısında devlet ve sermayenin soyut mekânı merkeze alan sömürgeleştirme politikalarıyla hayat bulur. Bu anlamda kamusal alan kavramının çelişkili ve tartışılır bir durum arz eder ve toplumsal mücadelelerinde merkezinde bulunur. Kamusal kent mekânları, sermaye ve devlet odaklı bir alan olarak ortaya çıkarken toplumun da direniş alanı olarak görülebilir.

“Kentler, tüketim ve pazarlama mekânizmasının parçası haline gelirken, kentsel mekânlara da bu pazarlama stratejilerinin bir uzantısı olarak müdahalelerde bulunmaktadır. Bu müdahalelerin gerisindeki motivasyonun kapitalist niteliği, kentin tüm yapısal karakterine ve dokusuna nüfuz eder. Kentsel mekânlarda postmodernist kentsel tasarım ilkeleri ile yüzeysel bir üslupta sürekli yeniden üretilmektedirler.” (Kurt, 2011: 2)

Sermaye, doğrudan veya dolaylı yöntemlerle kentsel mekânların da dâhil olduğu kamusal alanların tümüne, kendi sembollerini, kültürel ve sosyal etkinliklerle, sponsorluklar yoluyla, günlük hayatın tamamında toplumsal bilince hükmetmekte. Piyasanın, kültürel kurumlar dahil her şeyin özelleştirilmesi ilkesi, kamusal alanlardaki tüm sanatsal ve kültürel uygulamaların ve etkinliklerin bu manipülasyon mekânizmasının içine korumasız bir şekilde dahil olmasına neden olabilmektedir.

Kamusal alan, günümüzde özel çıkarlar tarafından belirlenen politikaların etkisi altındadır. Bu kurum ve kuruluşlar, kamuya açılma adı altında prestij kazanarak gerçekte kamusal alanda politikalarını güçlendirmektedir. “[...] Sermayenin ve devletin kamusal alanı tümüyle soyut bir mekâna dönüştürmesi ne de çalışan sınıfların kamusal mekânı bütün bu soyutluğundan arındırarak somut mekânlara dönüştürebilmesi mümkündür.” (Bilgihan, 2009) Özel Sermaye, kamusal alan

yaşamını metalaştırmakta ve meta dolaşımına en uygun şekilde düzenlemektedir. Devlet ise bu durumu sermayenin politik ve alan seçim ve değişimlerine desteklemekte ve kamusal alana müdahale ederek sürekli kontrolü altında tutmaya çalışmaktadır.

2.6 Kamusal Alan ve Sanat

Kamusal alan, herkese açık, umumi ve interaktif bir platform olarak oraya çıkarken sanatı da içinde barındırır. Kent yaşamını samimi ve estetik bir değerde geliştirip dönüştürmekle birlikte, izleyiciyle birlikte etkileşim için de yeni yaşamsal estetik değerler üretmektedir. Kamusal mekânda sanat, plastik ve görsel sanatın müze, galeri gibi kapalı ortamlar yerine, günlük hayatın içinde, herkesin ulaşabileceği kamusal mekânlarda izleyiciyle birlikte, galeri ve müzeden farklı bir uzamda deneyimlenerek varolmaktadır. Kamusal sanat, samimi ve etkileşime açık kent yaşamının içinde yozlaşmaya karşı dururken kamusal özgür bir yaşam sunar.

“[...] Sanat yapıtı, çevresiyle yeni bir düşünsel ilişki oluşturur, eğitici bir görev üstlenir. Günlük yaşamın davranış ve işleyişine katıldığı oranda kenti süsleyen objeler nitelemesinden kurtulur ve kendi çevresini yaratır, belirleyici olur, süreç içerisinde fiziksel bir cisim olmanın ötesinde, varolduğu mekânın belleğini oluşturur.” (Ergin, 2005: 109)

Kamusal sanat, kamusal alanda teşhir edilen sanat olarak ortaya çıkarken genellikle, kentlerin merkezlerinde, meydanlarında, açık mekânlarında izleyiciyle buluşur. Kamusal sanat düşünsel alanda muhaliflik barındırır. Sanatı, özneyle kamusal mekânda buluşturmak temas da kurabilmek için, sanatçılar özveriyle çalışmaktadır. İktidarın, sermayenin, elinde olan açık ve kapalı kamusal alanlar, kamusal sanatı dikte edip çoğu kez sansürleyip izleyiciyle salt sanat anlamında buluşmasını engellemektedir.

Kamusal alanda sanat türü olarak en eski ve izleyiciyle doğrudan temas kuran heykel sanatıdır. İlk çağdan günümüze kadar üretilmiş heykel sanatına baktığımızda, çoğu kez kamusal alanda varlığını ortaya koymaktadır. Heykel sanatı, geçmiş zamanlarda

kamusal alanlarda daha çok dini ve siyasi erkin öngördüğü biçimde ortaya konulmuştur. Kamusal alanda heykel sanatı, bazen de toplumsal bağımsızlığın simgesi ve politik reformlar için bir gösterge olabilmektedir. Ergin'in de belirttiği gibi: "Heykel, binlerce insanın yaşadığı kentlerde görerek ve algılayarak günlük yaşantının bir parçası olur ve bir toplumsal bilinç oluşturmada önemli bir misyon üstlenir." (Ergin, 2005: 119) Kamusal alanda üretilen sanat, kamusal kültür yaratırken, sosyal etkileşim, mekân formunu ve de kentin görsel sunumlarını inşa etmeyi de kapsar. Sanat yapıtı duyarlı bir biçimde kamu alanlarında yansıtılan bir imge olarak, toplumsal sorumluluk ve bellek yaratmakla toplumsal kitleye yön vererek, demokratik bir ilişki oluşturmaktadır. Kamusal sanat kentsel mekânda kimlik, imge ve aidiyet hissi yaratır. "Bu noktada şehir bazen sanatın gösterildiği mekân halini alırken bazen de kendisi sanat yapıtı rolünü oynuyor." (Boynudelik, 2006)

Kamusal sanat diyalog ve bilinç oluştururken, kamusal kent mekânlarında yapılan satan yapıtı izleyiciyle birlikte toplumsal değer ve yargıları ileri taşıyarak kolektif bir bilinç oluşturmaktadır. "Bir kentin kimliği, kentin imgesinden ayrı düşünülemez. Bu ikisi aynı şey değildir ancak birbirlerini tamamlar. Kimlik, nesnel bir şey iken (bir yerin gerçekten neye benzediği) imge, kimlik ve yerin nasıl algılandığının bir kombinasyonudur." (Montgomery, 2001) Kamusal sanat, toplumun mekânsal davranışları ve çevre yapısı ile ilgili olarak geliştirdikleri genel imgelere bir bütünlük içinde yer bulur, yapısal çevrenin kurgusu, insanların kentsel mekânları, kentin fiziki, mekânsal ve sosyal yapısının bütün değişkenleriyle karşı karşıya gelebilir. Sanatın toplumla dolaysız bir şekilde karşılaşması, hem sanatın kendi değerleri hem de kente ve kent öznesi üzerinde etkileri açısından dikkate değerdir.

XIX. yy, imgenin egemenliği altında geçerken, XX. yy. form yaratma ve kamusal bir iletişime yönelmiştir. Sorgulama ve yeni arayışlarla bugüne kadar gelen sanat sınırları iyice genişlemiş ve mekânla bir diyalog çerçevesinde tartışmaya başlamıştır. Sanatın mekânla olan ilişkisi evrimleşerek yeni tip kamusal alan oluşturmuş, özne, sanatla mekânla bir platformda kendini göstermeye başlamıştır. Kamusal alanda kendine yer açan, özel yetenekleri olan sanatçı, biricik ulaşılamaz sanat yapıtını kamuya sunarken, müze ve galerileri reddederek sanat yapıtını yaşamın içinde onun ögesi olarak savunmuş ve sergilemiştir. Yeni tip kamusal alan, mekân, izleyici ve

sanatçı ilişkisi sanat yapıtının ortaya konulması aşamasında kolektif bir düşünsel altyapı oluşturur.

“Görsel sanatın müze, galeri gibi kapalı ortamlar yerine, günlük hayatın içinde, herkesin ulaşabileceği mekânlarda, izleyiciyi katılımcıya dönüştürerek deneyimlenmesine olanak veriyor. Amaç, çevremizde olup biten politik ya da apolitik olayları, insan ilişkilerini ve çeşitli dinamikleri izleyiciye göstermekten çok, ortak bir üretim süreci içerisinde bunları görmek için gereken farkındalığı oluşturmak. Sanatçının rolü de süreç içerisinde itekleyici gücü oluşturmak ve bir tür aracılık yapmak. Yeni tip kamusal sanat, hem “Kamu” dediğimiz alana hem de “Kamu” dediğimiz kitlenin katılımına tamamen açık bir yaklaşımdır. (Boynudelik, 2006)

Kamusal alanda teşhir edilen sanat yapıtını, sanatçı, mekânın sosyo-kültürel, fiziki yapısını ve tarihi özellikleri ön planda tutarak üretmektedir. Bu anlamda üretilen sanat yapıtının, toplumla ve kentle olan ilişkisi daha güçlü ve kalıcı olmaktadır. Kamusal çerçevede gerçekleşen kamusal sanat gerçek ve samimi bir formda, sanatsal dil, üslup aracılığıyla sağlanan etkileşimle toplumsal sınıf farklarını ve iletişim sınırlarını kaldırmasıyla daha iyi sağlık düşünsel mekânlar yaratılabilir.

Kamusal alan, sosyo-kültürel açıdan istenilen norm ve biçimde değişerek sınırları aşarken, öznenin kamusal düzlemde kendini özgür ve iletişime açık bir ortamda hissedeceği tek rasyonel mekan olabilecektir. Kahraman, kamusal sanat bağlamında gelişim sürecini şöyle tanımlamaktadır, “Kamusal sanat bir tepkiyi, bir sorgulamayı veya cevabı içerir. Sanatçı, bireysel, artistik, toplumsal sorumluluğu etrafında o tepkisini ortaya koyar. Bu, bir paylaşma, bir katılım, bir etkileşim ve iletişim sürecidir.” (Kahraman, 2003: 52-53) Kahraman’ın da belirttiği gibi kamu ve kamusal sanat herşeyden önce bağımsız ve toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenmelidir.

İktidarın ve sermayenin himayesinde olan kamusal alanın, özgür ve katılımcı iletişime açık olması beklenemez. Bununla birlikte, erkin öngördüğü sanat nesnesi de, toplumda yer edinmeyip anlamsız nesne olarak sahiplenmeyip dışlanacaktır. Adorno’nun belirttiği gibi: “Sanat toplumsaldır çünkü içinde bulunduğu topluma

muhalif bir konumdadır. Onun bu konumunu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olabilmesidir.” (Adorno, 1989: 287)

Kamusal alanın sistem tarafından yönlendirilmesi ve sanatın toplumla buluşması, sömürme ve simgesel politik araç olması, kamusal alanda üretilen sanat, duygu ve coşkudan nasibini almadan toplumla buluşması, sanat nesnesinin hedefine ve amacına ulaşmadan bittiğini gösterir. Kamusal sanat, bu anlamda *kitsch* (kiç) bir kavramın ötesine geçemeyecektir. Oysa sanat yapıtı, toplumda doğal yollarla özgür bir zeminde geliştiğinde ve özneyle buluştuğunda toplumun karanlık derinliklerine inip sorunu çözebilir. Bu anlamda Ergin, sanat nesnesi ve mekân ilişkisini şöyle açıklar: “İçinde sanat yapıtları olan kentsel mekânlar, kent insanının günlük yaşamının bir parçasıdır ve kent insanı ile iletişim içine giren sanat yapıtları kamusal alanda özel bir anlam kazanır, çeşitli psikolojik reaksiyonlar ve duyumsamalar yaratırlar.” (Ergin, 1998: 66-68)

2.7 Kamusal Alan ve Heykel

Kamusal yaşam alanlarına yansıyan en önemli göstergelerden biri, kamusal alanda yer alan üç boyutlu plastik öğelerdir. Kamusal alanda yer alan heykellerin kentte süsleme, anma, dini, politik amaçlarına göre biçimlenmeleri ve mimarlıkla ilişkileri, yapım kararlarını belirleyen koşullara, kişi ya da kurumlara, yaratıcının tarzına, felsefesine ve kimliğine göre çeşitlilik göstermektedir. Bu biçimlenmelerde, mekân-kullanıcı ilişkisini, iletişimini etkileyen süreçler yaratmaktadır. Toplumsal yaşamın değerlerini ve kentsel yaşam kalitesini sergileyen temel mekânsal öğeler, kamusal alandaki kentsel mekânlardır. İnsanların gündelik hayatlarının geçtiği ve herkese açık kentsel çevreler içinde karşılına çıkacak biçimde yerleştirilmiş kent heykelleri, kente ait kültürü simgeleyerek, var olan kültüre yeni anlamlar ekleyerek, tarih boyunca kentsel mekânlarda yerini almıştır.

Yaşanan dönemin gereksinimlerine cevaben farklı amaçlar için kentlerde yer alan heykeller, kimi zaman mimarinin tamamlayıcı bir ögesi olarak kimi zaman çevresindeki her şeyi gölgede bırakacak ya da tek başına alana biçim vererek var olmuşlardır. Heykel, insanın varoluş serüveninde önemli anlam oluşturma aracı

olarak, Rönesans'tan itibaren bağımsız anlamını tanımlamaya başlamış ve kentsel mekân odağı haline gelmiştir. Kentlerde gerek anıt gerekse süsleme amaçlı olarak bulunan heykel, bu amaçların yanında kentsel mekânlarda kamusal değer üretilmesine araç olarak yer almıştır. Seine'in de belirttiği gibi tarihte heykel, kamusal alana anma ya da süsleme amaçlı olarak ya da her iki amacı da gerçekleştirmek üzere girmiştir. (Seine,1992:3)



Resim 4 Aşk (Trevi) Çeşmesi, Roma, İtalya.

Antik Çağ'dan günümüze, mimarlık disipliniyle beraber heykeller, farklı amaçlarla ve bu amaçların sonucu olarak farklı biçimsel dillerde kentsel mekânlarda yer almayı sürdürmektedir. Üretilmiş olan heykellerin büyük bölümü, kamusal alanlar için daha çok kamusal nedenlerden dolayı üretilmiştir. Açık alanlarda ilk heykeller dikili taşlar ve anıtlar olarak ortaya çıkmış ve insanın doğa ile mücadelesini ve varoluş savaşını simgelemiştir.



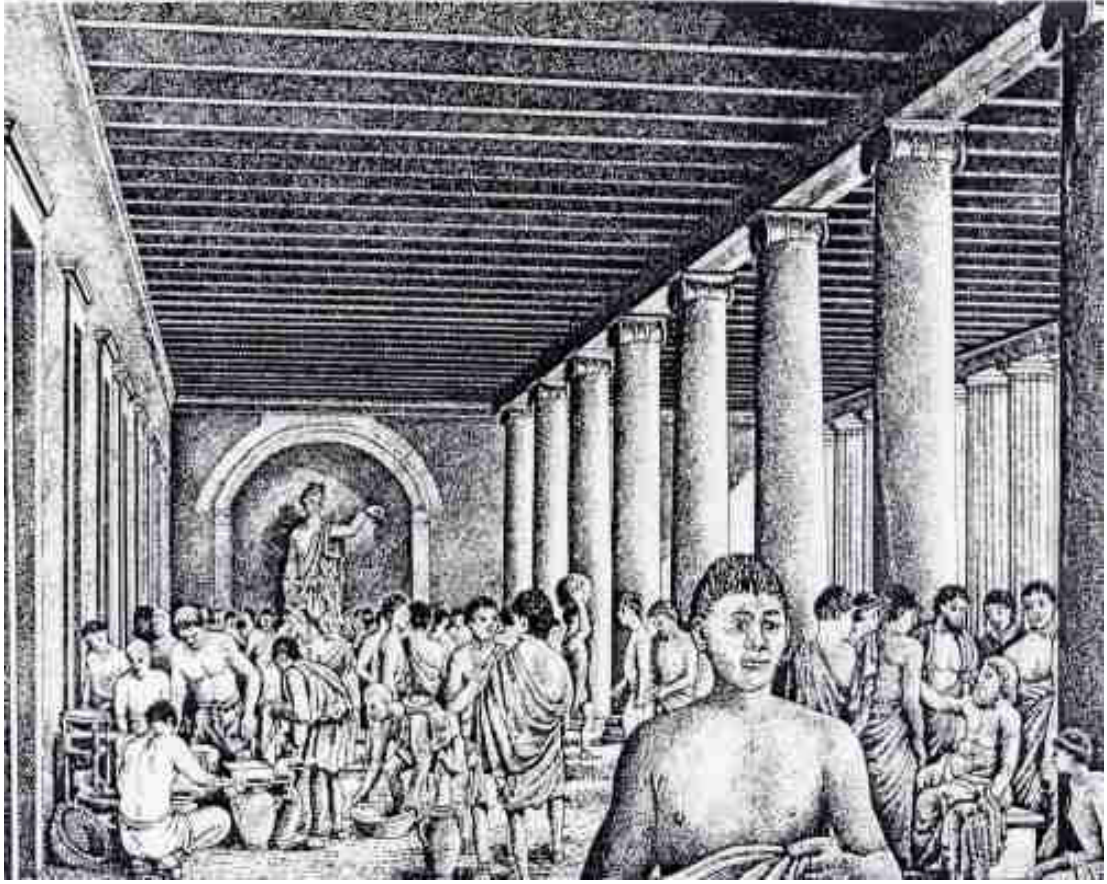
Resim 5 Karakuş Tepesi, (M.Ö. 36-20), Adıyaman.

Kamusal alanlarda yer alan heykel, insan oğlunun politik dini kültürel değerlerine göre şekil alıp değişerek bu güne kadar insanları etkilemeye devam etmiştir.

“Farklı şekillerde, Mısır’da, Mezopotamya’da ya da eski Yunan’da heykel tören alanlarına yönlenme getirmiş, insanın güneş ile ya da magnetik güçlerle ilişki kurmasına aracı olmuştur. Roma Sanatı’nda heykel, gerçekçi portre olarak işlev görmenin yanında kent düzenine de katkıda bulunuyordu. Tarihi öykülerin anlatılmasında, yapıların kutsanmasında, yolların, köprülerin, tepelerin vurgulanmasında ve dünyanın insana aşına kılınmasında aracı oluyordu.”(Erzen, 1996: 18-20)

Kamusal alanda yer alan heykel, mekâna estetik değer katmakla kalmayıp, kentliye sosyo-kültürel anlamda katkı sunarak kamusal çerçevede samimi bir etkileşime açık rasyonel bir alan oluşturmaktadır. Antik Yunan tapınakları ve anıtsal yapıları

çevreleyen *Stoa* adı verilen sütunlu galeriler, içten dışa, mahrem alandan kamusal alana geçişin mekânlarıdır.



Resim 6 Stoa, Antik Yunan.

Antik Yunan şehir devletlerinin merkezi olan *Agora*, çok yoğun bir sosyalleşme mekânıdır. Ticaretin, sanatın ve siyasetin iç içe var olduğu, yaşayan mekânlardır ve burada çok sayıda dinsel heykel yer alır.

“Parthenon’un dış yüzeyini çevreleyen ‘Elgin Mermerleri’ denen ünlü frizler, tasvir edilen geçit töreninde, büyük insan kalabalıklarını ‘Tanrı’ imajıyla yan yana getirdiği için sıradışıdır. Gerçekten de Yunan düşüncesinin temelinde, idealleştirilmiş insana olan güven yatar. Tanrısal olan hiçbir zaman bu kadar insani ve insani olan hiç bu kadar tanrısal olmamıştır.” (Sennett, 2002: 33)

Sennett’in de belirttiği gibi *agoralar*’daki heykelin kamusal alandaki konumu saygın ve dini vecibelerle garanti altına alınmıştır. Kamusal alanda yer alan heykelin konumu, dini siyasi ve mimariyle birlikte çağına göre değişim gösterdiği ve dış

mekân sanatı olarak daha çok ortaya çıkan heykel sanatı kamusal pratiklerin ya da devlet erkinin hizmetindedir. Kamusal alanda oluşturan plastik sanatlar kavramının içeriğini genellikle heykel sanatı dolduracaktır.

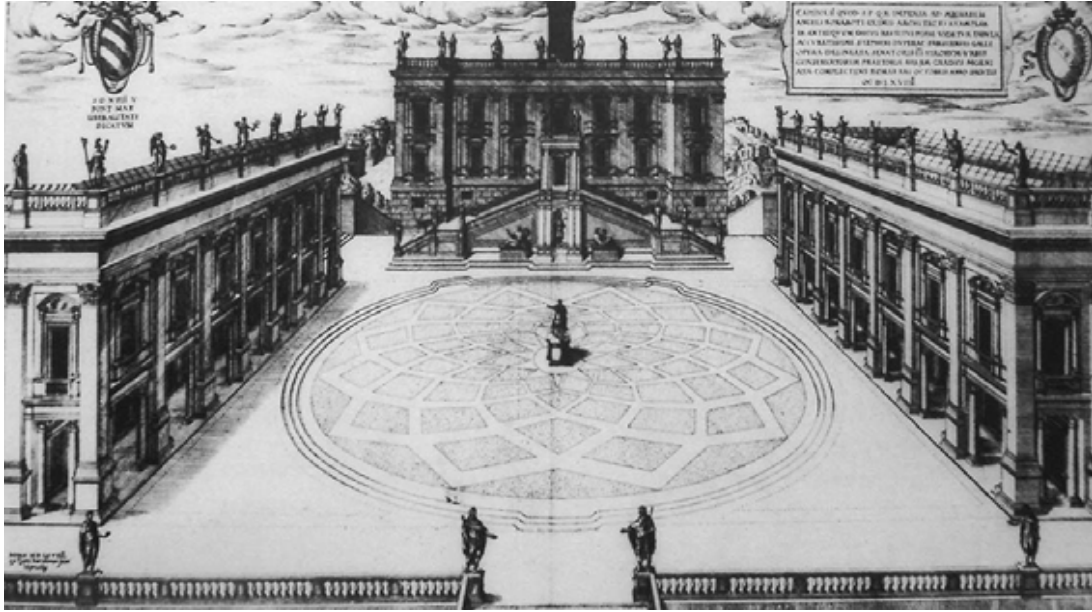
Mimariye bağı olarak gelişen ve mimariyle birlikte uygulanan heykel, Roma Dönemi'yle başlayıp, Rönesans ile güçlenerek, mimariden bağımsızlaşmış ve çevreyi biçimlendiren/etkileyen güçlü anlatım araçlarından biri haline gelmiştir. Ergin, heykelin mimari ve kentsel mekân ile ilişkisinin tarihsel süreci hakkında genel bir açıklama yapmaktadır:

“Heykelin Ortaçağ'da toplumsal ve kolektif düzeyde bir anlam taşıdığını ve içerdiği anlamın ancak çevresel konteksi içerisinde var olabildiğini görmekteyiz. Sanat yapıtı dini yapıların içinde ya da cephesinde yer alırken yalnızca fiziksel olarak bu bütünüün bir parçası olarak değil, yapı ile kurduğu anlam ilişkisi ile varoluyor ve birlikte anlamlanıyordu. Heykelin varolduğu mekânın fiziksel ve anlam düzlemi bağlamında ayrılamaz bir parçası olduğu ortaçağ sanat ve mimari anlayışı Rönesans'la birlikte sanat yapıtının kendi fiziksel sınırlarına çekilme süreci başlarken farklılaşmış ve heykel kendi anlam ve fiziksel gerçekliği ile meydanlarda ve sivil, dini yapı önlerinde, iç hacimlerde yer almaya başlamıştır.” (Ergin, 1998: 66)

Heykel sanatı kendi alanını tayin etmiş ve kamusal kavramı içinde fiziksel çevrenin bir parçası ve unsuru halini almıştır. Michelangelo'nun Papa III. Paul'ün isteği ile yenilediği Roma'daki Compidoglio Meydanı, Marcus Aurelius heykelinin yerleştirilmesiyle kentsel kurucu öğeler içinde yer alan ilk kamusal açık alan heykeli olarak gösterilmektedir. “Mekânın ortasına yerleştirilerek kentsel mekânın odağı durumuna gelmesi ile yeni görev yüklenen bu heykel, tarihte, binaların mimarisi ile mekânın düzenlenmesi ve yerleştirilmesindeki en güçlü örnektir.” (Wagenknecht,1989: 19)



Resim 7 Marcus Aurelius Heykeli, Roma.



Resim 8 Etienne Dupercac'nın (1568), Michelangelo'nun planına göre Compidoqli Meydanı çizimi, Roma.

Kamusal açık alandaki heykel, çevresiyle ilişki içine girip toplumsal mesajlar ve katkı sunmaktadır. XVIII. yy.'ın ikinci yarısından başlayarak heykel ve mimarlıkta hakim olan Neoklasik anlayış içinde mitoloji, tanrılar, din ve erdemle biçimlenen alegorik yaklaşımlar görülmektedir. Bu dönemle birlikte heykel sanatının mükemmel dengeye ulaşması için önceden belirlenmiş kurullarla birlikte daha sağlam bir zeminde kamusal mekânlarda uygulanır hale gelmeye başlanmıştır. XIX. yüzyıla

birlikte heykel sanatı için son derece etkin bir dönem oluşmuştur. Bu yüzyıl boyunca krallar, büyük devlet adamları, yazarlar ya da siyasi olaylar anısına yapılan kamu anıtlarının yanı sıra mezar heykelleri, park ve meydanlardaki dekoratif nitelikte heykeller üretilmiştir. Yapılan bu açık alan heykelleri daha çok anıt ya da sadece sembol niteliklerinden dolayı izleyiciyle ilişkisi belirli sınırlarda kalmıştır.

Kamusal açık alanda heykelin konumu, sosyal yaşam dinamiğinde anıt ve mekân arasındaki bağ açısından genelde siyasi iktidarlar belirleyici olmuşlardır. Bu anlamda anıt-heykeller, siyasi hedefine ulaşsa bile sanat nesnesi anlamında bir yanı eksik kalmaktadır. “Anıt, dikildiği yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel bir dille konuşan, genellikle dikey ve figüratif olan heykeldir. Temsil ve işaretleme anıtın işidir.” (Krauss, 2002: 114) Devletin, heykel sanatını kullandığı ve politik süreçler anlamında heykelin sembolleştiği görülmektedir. Uygarlık tarihi içinde, anıtlar konuları ve mekânlarıyla resmi tarihin yazılması ve yaşatılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Siyasi iktidarların oluşum sürecinde, kamusal alanda plastik sanatların olanaklarından yararlanılmıştır. Siyasi iktidarın el değiştirmesi durumunda önceki iktidarın sembolleri kamusal alanlardan kaldırılır. Yeni iktidarın varlığının ve meşruluğunun kanıtı olarak yeni heykeller kamusal alanlarda kendine yer bulur.

Kamusal mekânlarda plastik öğelerin, nitelikli kamusal sanat eylemlerine, günlük hayat pratiklerine nasıl dahil olabilecekleri sorunsallaşır. Bu anlamda yapıtın anlam alanı ve kamusal yaşamın içinde nitelikli bir yer almasının kaçınılmaz bir biçimde sağlanması gerekmektedir. Kamusal alandaki plastik öğeler kamusal mekânları daha yaşanabilir duruma getirme ve yeni bir kimlik kazandırma sanatı ve sanatçıyı daha geniş çevrelere seslenir duruma getirerek kent içerisinde varlığını duyurmaya ve sanatın sınırlarını genişleterek insanları sanatsal etkinliğe katılmaya çağırır. “[...] sosyal yaşam dinamiği içerisinde mesajlar oluşturan ve yeni algılamalara açık yeni karşılaşmaları olanaklı kılan ve her defasında yeni üretimlerin kesiştiği noktadır.” (Ergin, 1998: 55)

İkinci Dünya Savaşı sonrası, heykel ve mekân kurgusu ön plana çıkarak heykel kamusal açık mekânda daha özgür form ve estetik duruşla halkın içine parklara bahçelere sokaklara kadar kamusal yaşamın merkezine taşınmıştır. İlk açık hava heykel sergisi İtalya’da Spoleto kentinde 1962’de düzenlenmiştir. Düzenlenen

uluslararası açık hava heykel sergisiyle kamusal alanda özneye birebir özgür ve bir şekilde çağdaş sanat yapıtıyla buluşması gerçekleşmiştir. Spoleto’da 52 sanatçının, modern heykeli kentin kamusal açık alanlarında sergilenir. “Serginin küratörü eleştirmen Giovanni Carandente’nin seçtiği sanatçılar, Hans Arp, Alexander Calder, Henri Laurens, Henry Moore, Ossip Zadkine, Jaques Lipschitz, David Smith gibi tanınmış isimlerdir. Japonya, İsrail, Yugoslavya ve Hollanda’dan da katılımcılar vardır.” (Bakçay, 2007)

“Fakat sanatçılar sadece tarihi mekânlarda değil kentin en az çekici olan, en sıradan mekânlarına yerleşip kentin hızına ve kaosuna meydan okudular. Örneğin Calder’in neredeyse yirmi metre yüksekliğindeki Kent Kapısı’nın altından otobüsler geçti. Duesseldorf Akademisi’nin Rektörü, Alman sanat tarihçisi ve eleştirmeni Eduard Trier’e göre bu sergi heykelin müze, bahçe-park kısılcısından kurtulduğu bir dönüm noktasıydı. Heykelin modernist dönemden sonra kent mekânına geri dönüşü ve onu ele alış biçimi yeni bir heykel tanımını gerektirecek derecede önemliydi.” (Grasskamp, 2004: 325)

Sanatçının, mekânın verilerini değerlendirerek çalışması, kamusal alan ve sanat yapıtının o çevrenin fiziksel, kültürel ve tarihi özellikleri ile ilişki kurabilmesine olanak sağlar. Heykel ile çevre arasında bütüncül güçlü bir bağ kurulur. Bu çerçevede heykel toplumun içinde varlığını sürdürerek kamusal yaşam içinde yaşanır bir olguya dönüşür. Toplumsal yaşamda insanlarla doğrudan yüz yüze gelen heykeller kamunun parçasıdır. Kamusal alan heykellerinin alanda yaşayan tüm insanlara, ilettikleri görsel ve imgesel mesaj, insanlara doğrudan iletilir, duyarlı biçimde yansıtılan kamu alanları, ziyaretçilere girdikleri ilişkilerin temelinde kamusal bağ duygusunu kolektif bilinçaltına aşılar.

3. TÜRKİYE'DE TARİHSEL OLARAK KAMUSAL ALANDA HEYKELİN KONUMU

Yaşadığımız coğrafyada kamusal alanda, anıt heykel konumuna bakıldığında, Osmanlı ve Türkiye coğrafyasında, türbeler, dikilitaşlar anıtsal yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu Dönemi'nden beri mimaride görülen taş yontu süsleme ve kabartmalar ya da Anadolu'da Şamanizm etkisi ile oluşturulmuştur. Batı anlamında heykel sanatı, Osmanlı'da Tanzimat Dönemi'nden sonra gelişmiştir. Padişahlar için heykel özelliğinde nişan taşları dikilmiş, yapıların üzerine hayvan figürleri, süs motifleri yer almıştır. Sonraki dönemlerde, kamusal kent mekanlarında figürsüz mimari anıtlara daha çok rastlanmaktadır. Batıda anıtlarla simgeleşen kent meydan anlayışı Cumhuriyetin kurulmasıyla modernleşmenin ilk evresinde görülebildiğinden anıt heykel, olması istenilen yerde değildir.

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde anıt heykellerin yapılmasına başlanması, yeni dönemin başladığının en önemli göstergesidir. Türkiye'de anıt-heykeller, “Yunan ve Roma Uygarlıkları'nda olduğu gibi odak noktası özelliği kazanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde yapılmış olan atlı hükümdar heykeli kentsel mekânda yer alamamış, siyasi liderin kentsel mekânda temsili Atatürk'le gerçekleşmiştir.” (Yeşilkaya, 2002: 149-152) Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilanıyla anıt-heykel ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nin yeni kent anlayışı içinde parklar ve meydanlar kamusal yaşamın önemli merkezleri olarak ortaya çıkmış, bu alanlara ek olarak bulvarlarda ve dönemin kamusal yapılarının bahçelerinde Atatürk heykelleri yer almıştır. “Söz konusu alanlar Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet, çağdaşlık ve laikliğin birer göstergesi olmuştur.” (Yasa Yaman, 2002: 157)

Kamusal sanat yapıtı, toplumsal kültürel pratikleri destekleyen ve tamamlayan bir güce sahiptir, toplumsal kültürel değerleri oluşturan ve kaliteli bir şekilde biçimlendiren, pasif hayata yeni bakış açısı kazandıran, sosyo kültürel değerleri pekiştirir. Kamusal sanat yapıtı, kentin meydanlarında tarihin, imgenin, bilincin ve kültürel beleşin oluşumunu vurgulayarak kentsel mekânda toplumsal katılımı heykel ya da farklı sanat yapıtı ile formel bir kültürel bilinç aşılır. Türkiye’de kamusal sanat kültürünün geliştiğini ve yarattığı kolektif auradan söz edemeyiz fakat ideolojik anlamda Cumhuriyet’in ilk yarısına kadar, kamusal kent meydanlarında heykelin konumu iktidarın görselleştirdiği anıt heykellerle, toplumu kendi çıkar ve ideolojik sermayesine dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.

“50’li yıllardan itibaren hem mekânsal bellek hem de mimariyle hesaplaşarak ifade alanlarını genişleten sanat yapıtı, malzeme estetiğinin ve biçimin ötesinde bir öykü, zaman ve tarihsel bağlam arayışına girmiştir. Toplumsal dönüşüm süreçleriyle örtüşerek süren bu değişim, 60’lı yılların dünyayı yeniden kurma idealleriyle birlikte kamusal alandaki yapıtın anlam alanını genişletirken, kurulu düzenin ve yaşamın sorgulanmasının doğal sonucu olarak malzemesini yaşamdan üretmiştir. Bu süreçte yapıtla ortak alanı paylaşan beden, ölçek olarak değil anlam olarak yapıtın bir parçası olmuştur. Mekânla bütüncül bir kurgu oluşturduğunda anlamlanan müdahaleler, yaşamın niteliğini, toplumsal duyarlılığı ve mekânsal belleği sorgulayan yapıtlar, kentsel alanlarda ya da doğal alanlarda onlara çok da alışık olmayan izleyicinin karşısına dikilerek, görselliğın entellektüel okunmasını zorunlu kılmışlardır.” (Ergin 2005: 111)

Kamusal kent meydanları, toplumsal norm ve yaşam kurgusunun oluştuğu/ oluşturulduğu alanlar olarak değişken ve yoğun toplumsal hareketliliklerin merkezi olarak ortaya çıkar. Kentsel meydanlar, önemli sosyal ve fiziksel formel bir sistemin aracı haline gelir. “Kent ve onu belirleyen ana parçaları olan meydanlar, bu nitelikleriyle toplumsal belleğın, kimliğın, aidiyetin oluşumundaki asıl etkenlerdir. [...] Çünkü görsel ideolojinin, dolayısıyla da meydan düzenlemesinin asıl ilişkisi iktidarlardır.” (Kahraman 2003: 109)

Kamusal alan, kent mekân ilişkisi, mekân ve toplum ilişkisi olarak resmi ideolojinin kontrolü altında mekânı oluşturan sembollerin oluşturulması ve kamusal alanın özel

sermayenin tekeline görselleştiği bir ortam olarak şekillenir. Kamusal alandaki estetik yargıların, resmi ideoloji tarafından yönetilip ne kadar cisimleştiği ortadadır. Türkiye’de Cumhuriyet’in de kamusal alan kavramı, bu anlamda yeni bir kavram olarak XX. yüzyılın son çeyreğinde politik nedenlerle gündeme gelmiş ve yeni anlamlar ve önermeler sunmaktadır. Bu anlamda kamusal sanatın Türkiye’de çıkışı ve kısa süre içinde sanatsal üretim alanı olarak hayat bulduğu alanlar görülmektedir.

“1970’ler dünyanın her yerinde siyasal bilincin, tavrın, etkinliğin doruğa çıktığı bir dönemdir. Kamusal Sanat, bir tepkiyi, bir sorgulamayı veya cevabı içerir. Sanatçı, bireysel, artistik, toplumsal sorumluluğu etrafındaki o tepkisini ortaya koyar. Bu, bir paylaşma, bir katılım, bir etkileşim ve iletişim sürecidir. Bu nedendir ki, iktidarların meydanlara taşıdığı sanattan çok farklı olarak, meydanlarda ortaya çıkmış yapıtlar karşısında iktidarlar çoğu kez ürkerler, onlara tepki gösterirler.” (Kahraman 2003: 52-53)

Kamusal alanda üretilen sanat yapıtı bu anlamda yeni bir oluşum içinde ve yeni kültürel değer üretmek için mekânı araç olarak kullanırken artık özneye doğrudan, dolaysız bir şekilde temas kurmak için mesafe katetmektedir. Bu anlamda Boynudelik günümüz kamusal sanat nesnesiyle izleyici ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

“Buldukları mekânın bağlamına bağlı olarak sanat nesnesi olma özelliğini kazanabilecek nesnelere olduğu kadar herhangi bir nesneye bu anlamı yükleyebilecek olası bağlamların yani mekânların sınırları da ortadan kalkmış görünmektedir. Belki de artık, nesne ve mekân/bağlam ilişkisini tartışmak yerine, sanat nesnesi veya sanatın artık bir süreç olarak görülmesi gereken günümüzde, bu sürecin önemli bir başka yanını, izleyici yanını dikkate alarak, sanatçı ve izleyicinin hangi süreç içinde ve nasıl bir etkileşim ile karşı karşıya geldiklerini değerlendirmek gerekmektedir.” (Boynudelik, 2005)

3.1 Cumhuriyet’in İlanından Önce Kamusal Alan ve Heykel

XVII. yüzyılda başlayan Batılılaşma süreci, II. Meşrutiyet Dönemi’nde, yeni ekonomik, siyasi ve kültürel arayışlarla, farklılıkların iç içe ve bir arada bulunduğu

yeni bir tip kamusal alan içinde yer almaya başlar. Kamusal alan anlayışının oluşmaya başlaması, mekânsal karşılıkların da başlamasına sebep olur. Osmanlı'da XVIII. yy.'da Avrupa ile siyasal, ekonomik ve kültürel alanda ilişkilerin artması, Lale Devri Dönemi'nin başlaması, Batı kültürüne ait bazı değerlerin Osmanlı tarafından keşfi ve kullanımı ile yeni başlayan bir döneme işaret etmekteydi. Yeni dönemin öngördüğü değişim ve reformlar Osmanlı İmparatorluğu'nun yavaş yavaş çözüldüğüne işaret ediyordu. "XVIII. yüzyıl, Osmanlı dünyasında değişimin başladığı değil, aslında değişimin farkına varıldığı dönem olarak tanımlanmaktadır." (Eldem, 1973: 1) Eldem'in de belirttiği gibi, değişimin işareti olarak görülen Batılılaşma süreciyle Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni politik anlayışı ve bulunduğu çağı iyi okuyamaması imparatorluğun çöküşünü de kaçınılmaz kılmıştır.

Batı'ya özellikle de Fransa'ya gönderilen elçilerin XVIII. yy. Avrupası'ndaki kentsel oluşumlardan etkilenmeleri sonucu elçilerde Batılılaşma'nın ilk izleri görülmeye başlar. Gelişen kamusal kent mekânlarında görülmeye başlanan anıtsal nitelikli çeşmelerden söz edilebilir. Mekânsal anlamda kullanılan anıtsal çeşmeler yerin anlamını ve kullanımına ilişkin temsili simgesel yapıtlardır. Lale Devri'nde yapılmış olan 3. Ahmet Çeşmesi, Tophane, Kabataş ve Üsküdar'daki meydan çeşmeleri gibi büyük çeşmeler anıtsal nitelikleriyle buldukları meydanlara yeni anlamlar katan, sosyo-kültürel gelişmeler olarak görülebilir.

Bu dönemde değişmeye başlayan ve kentlere de yavaş yavaş yansıyan kamusal alan anlayışıyla, kent mekânında yine heykel sanatına ait yapıtlara rastlanmaz. XIX. yy.'da modernleşme süreciyle Osmanlı İmparatorluğu'nda devletin gündelik hayata müdahalesinde ve sivil toplumun genişlemesi, kitle siyaseti ve toplumsal seferberlik siyasetin yeni biçimleriyle ilgili olarak önem kazanmaya başlayan kamusal alanın dönüşümü görülmektedir.



Resim 9 III. Ahmet Çeşmesi, 1728-1729, Kayserili Mehmet Ağa, Üsküdar, İstanbul.

II. Meşrutiyet'ten sonra Batılılaşma hareketi, imparatorluk üzerinde her alanda hissedilmeye başlamış, yeni siyaset biçimiyle, kitlelerin pasif edilgen durumdan yerini kalabalıkların doğrudan aktif katılımına dayalı biçimlere bırakmıştır. Kitlelerin gündelik meselelerinin, kamusal alanlarda kamusal meseleler haline gelmesi ve genişleyen kamusal alan ifadesi yeni açılımlara yerini bırakacaktır. Tarihsel süreç içinde Osmanlı'dan itibaren ülkemiz topraklarında kamusal açık alana yerleştirilen plastik öğelere bakıldığında öncelikle çeşmeler, türbeler ve mezar taşları göze çarpmaktadır. Bu konuda Fatma Akyürek “İşlevi ile tanımlanamayan anıt kavramı, Osmanlı toplumuna yabancısıdır. Osmanlı İmparatorluğu anıtları, cami, medrese, türbe, çeşme gibi belirli bir işlevi üslenen mimari yapıtlardır.” şeklinde açıklar. (Akyürek, 1998: 54)

“XVI. yüzyıl ortalarına kadar halkın günlük yaşamı cami, çarşı ve konut çevresinde geçmektedir. Sosyal hayatın içe dönük olması nedeniyle halka açık alanlara ihtiyaç duyulmamış, cami ve külliyelerin avluları halkın toplanma yeri olarak kullanılmıştır. Dini ve kültürel bir merkez niteliği taşıyan bu alanlar Roma Dönemi'nin forumuyla eşdeğer bir öneme sahip olmuşlardır.” (Işın, 1991: 59-94)

İslam öncesi dönemden, özellikle hayvan tasvirli mezar taşlarının Selçuklu Dönemi'nde uğradığı anıtsal değişime ve ardından da Osmanlı dönemindeki son dönemlerine bakıldığında, inanç etkeninin toplumsal sosyo-kültürel bağlamda çok etkin olduğu kamusal alanda üç boyutlu yapıtların olmaması bunun bir göstegesidir.



Resim 10 Sfenksli Kapı, Alacahöyük (Hattuşaş), (M.Ö.14. yüzyıl), Çorum.

Osmanlı Dönemi'nde kamusal alan olarak padişah şenliklerinin düzenlendiği yarı açık yapısıyla görünen tek örnek Sultanahmet'teki At Meydanı tek kent meydanı örneğidir. Osmanlı Dönemi'nde örneğine az rastlanan heykel sanatı ancak belli dönemlerde kapalı alanlarda görünse bile çevrenin eleştirilerine dayanamayıp ya kaldırılmış ya da tahrip edilmiştir.

Sultanahmet Meydan'ındaki Theodosius Dikilitaşın tarihine baktığımızda ise Osmanlı döneminden önce dışardan getirilmiştir. Theodosius Dikilitaşı Roma imparatoru II. Constantius MS 357 yılında tahta bulunuşunun 20. yılı onuruna Nil ırmağı üzerinden İskenderiye şehrine getirtir. MS 390 yılında imparator I. Theodosius gemi ile İstanbul'a getirterek Sultanahmet'te (Hipodrom) şimdiki yerine dikirmiştir. Theodosius Dikilitaş'ını Mısır firavunu III. Tutmosis tarafından MÖ 15. yüzyılda yaptırmış ve Karnak tapınağının yedinci pilonunun güneyine dikilmiştir.



Resim 11 Sultan Ahmet At Meydanı “Hipodrom”, İstanbul.



Resim 12 Dolmabahçe Sarayı, Sultan Abdülaziz Atlı Heykeli, 1871, C.F. Fuller, İstanbul.

“XVI. yy.’da İbrahim Paşa, Macaristan’da gördüğü birkaç heykeli Sultanahmet Alanı’na diktirmiş, çevrenin eleştirileri bir süre sonra heykellerin yerlerinden edilmelerine neden olmuştur. III. Selim bir İtalyan sanatçı tarafından yapılmış heykelleri gizlice saraya getirmiştir. At üzerinde kendi heykelini yaptırmış olan Sultan Abdülaziz, tepkiler nedeniyle heykeli saraya kapatmıştır.” (Parten, Yavuz, 2005: 147)

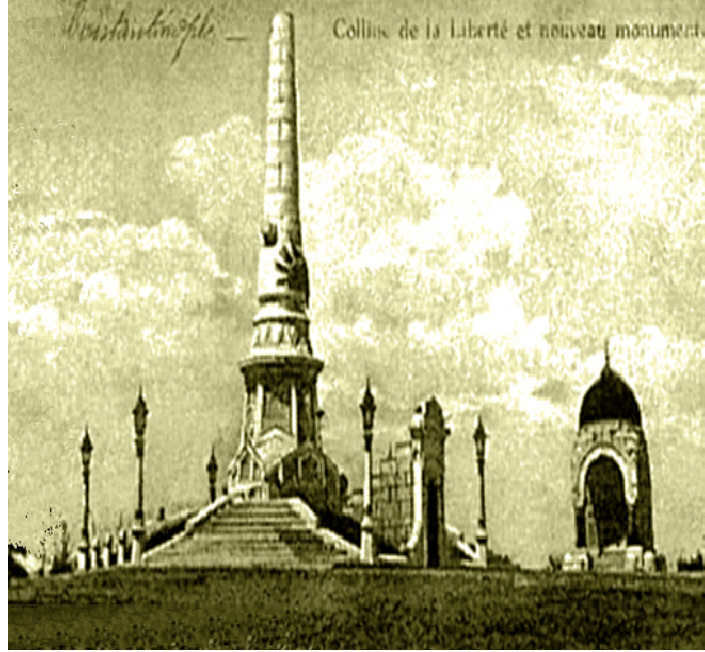
Osmanlı Dönemi’nde saray ve saray çevresiyle sınırlı kalmış olan heykel, kamusal alanda kendine yer bulamamıştır. Selçuklular’dan beri kamusal alanlarda üç boyutlu yapıtların olamaması ve buna karşılık kamusal alanda yer bulan tek sanat eserleri mimari taş yontu süslemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Anadolu’da özellikle Şamanizm’in etkilerinin yaşadığı Türkmen çevrelerde yaygın olan hayvan biçiminde mezar taşları açık alanda heykel sanatı bağlamında değerlendirilir.” (Renda, 2002: 139) Heykel sanatının kendine yer bulamamasının temel nedenlerinden en önemlisi İslâmi inanışa aykırı düşmesidir.

Heykel sanatı kamusal alanda vücut bulmak için, Cumhuriyet’in ilanını beklemek zordunda kalacaktır. Heykel Sanatı içinde üç boyutlu yapılar olarak anıt, ancak Tanzimat’la birlikte gelişmiştir. Kamusal alanda ilk anıt girişimi 1840 yılında olmuştur ve Gülhane Parkı’na dikilecek olan bu çalışma gerçekleştirilememiştir. Açık alana yerleştirilen anıtlar, genellikle heykeltıraşlar değil mimarlar tarafından projelendirilmiş ve kamusal alanda kendine yer bulmuştur. Bunlar kutsanmayı ve iktidarını pekiştirmek amacıyla devlet erki tarafından yaptırılan ilk anıtlardır.

“Tanzimat Dönemi’nde Gaspare Fossati’nin Hatt-ı Serif ve Artin Bilezikçi’nin Tanzimat Anıtı, Meşrutiyet Dönemi’nde İstanbul’da mimar Vedat (Tek) Bey’in ‘Hava Şehitleri Anıtı’dır. Osmanlı Dönemi’nde bir Osmanlı vatandaşı tarafından dikilen ilk anıt Şişli Abide-i Hürriyet Anıtıdır. Bu anıt mimar Muzaffer Bey tarafından yapılmış 31 Mart olayı sonrası Meşrutiyet’in kuruluşu anısına 1911 yılında dikilmiştir.” (Renda, 2002: 171)

Bu anıtlar, Osmanlı tarihinin kamusal alandaki ilk anıtlarıdır. Yapılan anıtlar da türbe mimarisine göndermede bulunarak, tarihte sıkça görülen bu anıtlar ölü kültü olarak genelde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Dönemi’nde Batılı biçimlerde heykel

örnekleri Tanzimat ilanından sonra görülmeye başlamıştır. “Tanzimat Dönemi yöneticileri Avrupa’daki heykel ve anıt uygulamalarını duymuşlar ve Tanzimat Fermanı ertesinde 1839’da Gülhane Parkı’na dikilen adalet taşıyla ilk uygulamayı başlatmışlardır.” (Renda, 2002: 140)



Resim 13 Abide-i Hürriyet 1911, Mimar Muzaffer Bey. Şişli, İstanbul



Resim 14 Teyyare Şehitleri Anıtı, 1916, Mehmet Vedat Tek, Fatih, İstanbul.

Diğer bir anıt-heykel projesi “Artin Bilezikçi adlı Paris’te yetişmiş bir mimar tarafından hazırlanarak Paris sergisinde yer alsa da, Kırım Savaşı’ndaki Osmanlı-İngiliz, Fransız ittifakını vurguladığı için Osmanlılarca kabul görmemiştir. (Renda, 2002: 141)

Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma sürecinde izlediği kültürel politika sosyal ve kültürel zemini olmadığı için Osmanlı Dönemi’nde heykel açık alanda yaşama şansı bulamamıştır. Heykel disipliniyle tanışma süreci de son dönemlerde Batılılaşma mantığıyla oluşmuştur. 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması ve Batılı anlamda klasik eğitim disipliniyle Ticaret Nezareti’ne bağlı ilk akademik kurum olarak şekillenmiş ve eğitim vermeye başlamıştır. “Fakat Türk heykelciliği Sanayi-i Nefise’nin kuruluşundan Cumhuriyet’in ilanına kadar geçen süre içinde bilinçli bir gelişme kaydetmemiştir.” (Kedik, 2005: 125)

1882 yılında Sanayii Nefise Mektebi’nin açılmasıyla heykel eğitimi verilmeye başlanmıştır. Roma’da eğitim almış olan Yervant Oskan’dan başka Sanayii Nefise Mektebi’nde eğitim verebilecek heykeltıraş bulunmamaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk heykel hocası otuz iki yıl emek vermiş olan Yervant Oskan (1855-1914)’dır. Sanayi-i Nefise’de ilk mezunlardan Türk heykeltıraş İhsan Özsoy’dur. Bu tarihten 1923’e kadar geçen sürede yetişen önemli heykeltıraşlar, İhsan Özsoy (1867-1944), İsa Behzat (1875-1916) ve Mehmet Mahir Tomruk (1885-1949)’tur. Heykel alanında Cumhuriyet öncesi dönemde yetişmiş önemli bir isim olan Nijad Sirel (1897-1959) ise Sanayi-i Nefise’de öğrenim görmeden kendi imkânlarıyla Almanya’ya heykel öğrenimi için gitmiş ve eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönmüştür. Bu sanatçılardan Avrupa’da da eğitim almış olan İhsan Özsoy, 1908 yılında Osgan Yervant’ın yerine Sanayi-i Nefise’de hocalığa başlamıştır.

3.2 Cumhuriyet’in İlanından Çok Partili Döneme Kadar (1923-1950) Kamusal Alanda Anıt-Heykel İlişkisi

Kamusal alan kavramı, Avrupa’da XVI. yy.’dan bugüne kadar tartışılırken, Türkiye’yi etkilemeyi, 1980’li yıllarda sonra başlar. Türkiye’de 80 darbesinin ardından, o güne kadar Cumhuriyet projesine zarar gelmesin diye dış dünyadan

gözlerden ırak bir şekilde kendi içinde sorunları çözmeye çalışmaktadır. Kamusal alan kavramı böylece, Türkiye’de özellikle 1990’lı yılların başlarından itibaren çeşitli akademik yayınlarda ele alınmaya, kullanılmaya ve politik konularda tartışılmaya başlandı.

Osmanlı İmparatorluğu’nun, Batılılaşma sürecinde izlediği kültürel politika sosyal ve kültürel zemini olmadığı için, Osmanlı döneminde heykel açık alanda yaşama şansı bulamamıştır.

Ulusal Kurtuluş Savaşı’nın hemen ardından, Cumhuriyetin ilanı ile Atatürk Devrimleri, bütünlük içinde herkesi kucaklayarak geniş kapsamlı reformlar olarak ortaya konulur. Bu reformlar, Atatürk’ün dünya görüşüne, bilim, uygarlık, kültür ve sanat anlayışına dayanır. Kültür sanat alanındaki, reform gelişmeleri “bütünlük” ilkesi göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

“Cumhuriyet’in ilanından sonra devrimlerin uygulanabilmesi için, saltanat ve hilafetin etkilerinin silinmesi de gerekmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının karakterini oluşturuyordu. Bu politikanın ülkenin her yerinde herkese uygulanan bir program olması hedeflenmişti. Bu kültürün yaygınlaşmasındaki en önemli mücadele alanlarından başlıcası eğitim alanıydı.” (Tansuğ, 1996: 157)

Bu amaca hizmet için, öncelikle Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretimin Birleştirilmesi Kanunu) çıkarılmıştır. “3 Mart 1924 tarihli Tevhid-i Tedrisat Kanunu, öğretim ve eğitimin birliğini sağlamış ve bunun yanı sıra medreselerin de kaldırılması gerekmiştir.” (Yücel, 1983: 417) Cumhuriyet’in ilanı ile kültür alanındaki gelişmelere hız kazandıran, devrim niteliğinde olan Arap harflerinin kaldırılıp, yeni Latin alfabesinin kabulü olmuştur. Yeni dönemle başlayan toplumsal ve kültürel anlamda değişimlerin özünü oluşturan adımların çağdaşlaşmayı ve sanatsal alt yapıyı oluşturduğu görülmektedir. Yeni yüzyılın ilk çeyreğiyle başlayan moderleşme ile birlikte anıtkel kavramının da ortaya çıktığı ve yavaş yavaş yayılmaya başladığı görülürken daha sonraki dönemlerle bu kavram ülkenin her yerine yayılacaktır. Daha önceki dönemlere baktığımızda Osmanlı Dönemi’nde yapılmış olan sultan Abdülaziz’in at

üstünde heykelinin kamusal kent meydanlarında ya da halka açık alanlarda sergilenemediği görülürken, Cumhuriyet'in ilanıyla siyasi lider figürü, kamusal kent mekânında Atatürk heykeliyle vücut bulmuştur.

“Türkiye’de heykel sanatının benimsenmesinde, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma programında anıtlara ideolojik olarak gereksinim duyulmasının payı büyüktür. Cumhuriyet Halk Fırkası’nın ‘cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, lâiklik ve inkılâpçılık’ olarak belirlediği ilkelerin, ‘Türk Tarihi, millî kültür, ilmî hareket tasavvuru’ içinde görselleştirilmesinde ve kamuya benimsetilmesinde önemli unsurlardan biri de anıtçılık hareketi oldu.”
(Yasa Yaman, 2011: 56)

Ortaya çıkan kamusal mekânlarda anıt-heykel fikri Cumhuriyet Dönemi’nin yeni kent anlayışı içinde açık kamusal alanlar kamusal alan ve siyasi göstergenin önemli merkezleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu alanların pek çoğunda uygulanan Atatürk heykelleri, Kurtuluş Savaşı, çağdaşlık ve laikliğin birer sembolü olmuştur.

Cumhuriyet Devrimi’nin homojen bir toplum yaratma çabası içinde 1930’da Halkevleri açılır. Cumhuriyet Dönemi’nde kurulan ulusal kültür merkezleri olarak Halkevleri’yle, Cumhuriyet inkılablarını yaymak ve iktidarın hizmetinde halka kamusal alan ve kentler üzerinden kamusal bilinç yaratmak için her ne kadar oluşturmak istense de halk, istenilen amaca ulaşamayacak ve 1951’de Halkevleri sona erecektir.

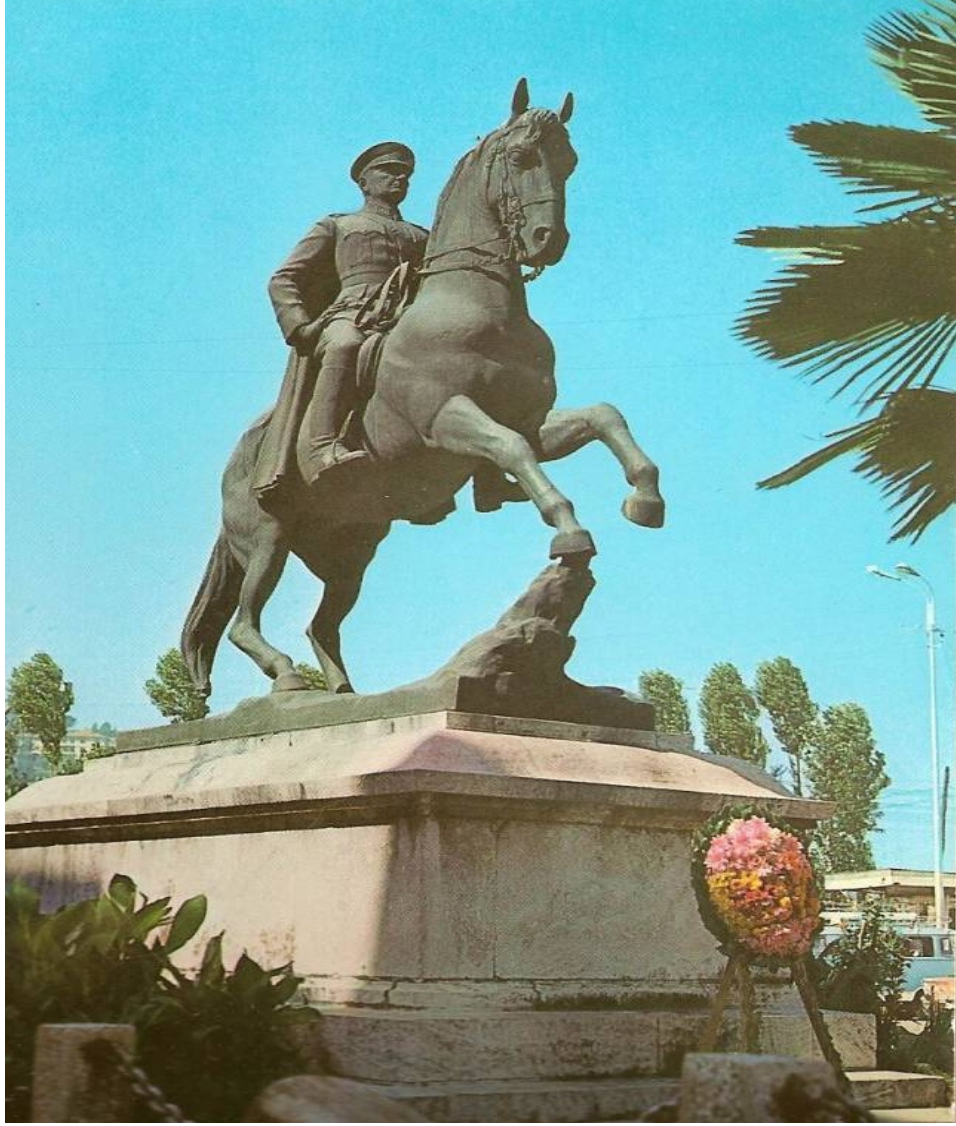
“Halkevleri’ne 1930’lu yılların Parti/ Devlet özdeşliğinden ötürü, Hükümet Konağı kadar büyük önem verilir. Bu nedenle Halkevi binaları kent merkezinde, Cumhuriyet Meydanı ile birlikte ele alınır. Cumhuriyet meydanlarının mekânsal tarifinde Halkevi binası ve Atatürk heykelinin önemli görevi vardır. Bursa, Zonguldak, Konya, Mersin Halkevleri’nde olduğu gibi Halkevi binası ve Atatürk heykeli bir arada bulunur ve Cumhuriyet Meydanı’nı tanımlar.” (Yeşilkaya, 1999: 187)

Cumhuriyet’in kamusal mekânları ve kentsel meydan olan Cumhuriyet meydanları, meydanı oluşturan yapılar, meydanda yer alan Gazi Heykelleri ile anıtsal ve ideolojik

bir yapı ve iskelet oluşturan, yeni kimliğin inşa edildiği ve siyasal erkin kendine yer ağtığı mekânlar olarak ortaya ıkar.



Resim 15 Atatürk Anıtı (1926), Heinrich Krippel, Konya.



Resim 16 Zonguldak Atatürk Anıtı, (1946) Zühtü Müridoğlu - Ali Hadi Bara.

Kamusallığın göstergesi olarak kurulan Halkevleri, ulusal bilincin oluşmasını sağlarken yeni kamusal bir yaşam sunmaya çalışmaktadır. Ulusal kültür atölyesi olarak görev yapan Halkevleri, çalışmalarını dokuz bölümde toplamıştır.

“1. Dil, tarih ve edebiyat. 2. Güzel sanatlar. 3. Temsil. 4. Spor. 5. İçtimai yardım. 6. Halk dersaneleri ve kurslar. 7. Kütüphane ve neşriyat. 8. Köycüler. 9. Müze ve sergiler.” Bunların içinde ‘Güzel Sanatlar, Müze ve Sergiler’ bölümlerinin görevleri, Türk ulusuna güzel sanatlar sevgisi aşlamak, tarihi yapıtların ve anıtların daha iyi korunmalarını sağlamak için ilgili kurum ve kuruluşlarla işbirliği yapmak, müzelerimizi zenginleştirmek olarak özetleniyordu.” (<http://atam.gov.tr>, 2012)

Halkevleri'nin amacının, CHP ilkelerini amaçlayarak, halkı moderleştirmek ve yeni kültür politikalarını herkese duyurmak ve yeni Osmanlı İmparatorluğu'ndan farklı kamusal bir alan oluşturmak olarak söyleyebiliriz. Batı ülkelerinde, kamusal kent meydanlarında simgeleşen anıtlar ülkemizde ancak XX. yy.'da görülebildiğinde kentsel meydan anlayışı, hem anıt hem de diğer açık alan heykelleri konusunda olması gereken yerde değildir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Anadolu'nun fiziksel olarak yeniden yapılandırılması, bayındırlık etkinliklerinin artırılması başlıca programlardan biridir. Avrupa'dan getirilen uzmanlar tarafından planlanan yeni bir kent anlayışı oluşturmak için işe başlanmıştır. Kentin meydanları ve parkları kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak ortaya çıkmaya ve çağdaş kent anlayışı içinde kaliteli yaşamı önemsenmeye başlamıştır.

Cumhuriyet kentlerini, Osmanlı kentlerinden ayıran kamusal alan özelliği olarak göze çarpan bu kent alanları, anıt heykellerin uygulanması için uygun görülmüş ve giderek her yere konulmasıyla anıt heykellerin çoğaldığı görülmüştür. Bu gerçekleştirilen anıt heykeller siyasi iktidar tarafından ideolojik bir araç olarak kullanılarak, devletin milli mimarisini ve sanatını işleyerek rejimin öngördüğü biçimde Osmanlı İmparatorluğu kamusal alan yaşamından farklı ve Batı'ya dönük bir şekilde tasarlayarak devletin resmi rejimini üstelenerek gerçekleştirmiştir. Bu nedenle yaratılan

“Yeni kent anlayışı içinde oluşturulan ve yeni bir işlev üstlenen Hükümet Konağı, Halkevi binaları, Gazi İlkokulları, Adliye, Defterdarlık gibi diğer Cumhuriyet yönetimi yapıları ile Gazi ya da Cumhuriyet bulvarları üzerinde yer alan ‘Cumhuriyet Meydanları’ Atatürk heykelleriyle birlikte düşünülmüşlerdir.” (Yeşilkaya,1999: 140-147)

Atatürk heykelleri genellikle kentin bu yeni işlevinin merkezinde odaklanır ya da kamunun bir araya geleceği düşünülen meydan, cadde, park, müze, vb. alanlarda yer alır. Cumhuriyet yönetimi, batının ve burjuvazisinin önerdiği modernlik ve çağdaş yaşamı tasarlarken odak nokta Anadolu olarak görülmektedir. Yeni idari, siyasi ve kültürel merkez olarak da Ankara şehri seçilir. Kurulan yeni kent merkezleri, Osmanlı'nın ticari yapılanmanın çevresinde odaklanan merkezi dokusundan farklı olarak Türklük ve ulusal bilinç içinde oluşturulmaktadır.

Mustafa Kemal Atatürk, 1922'den başlayarak verdiği çeşitli söylevlerde öğretmene, sanatçıya, ressam ve heykeltıraşlara görevler düştüğünü açıkça dile getirmiş, onlardan, yaşanan Kurtuluş Savaşı'nı, bunun nedenlerini, uygar bir Türkiye'nin dünya üzerindeki varlığını tanımak istemeyenlere anlatmaları gerektiğini belirtmiş. 22 Ocak 1923 yılında Bursa'da yapmış olduğu konuşmasında bu alandaki endişeleri giderici şu sözlere yer vermiştir:

“[...] Dünyada uygarlığa ulaşmak, ilerlemek, gelişmek isteyen herhangi bir ulus ister istemez heykel yapacak ve heykeltıraş olacaktır. Anıtların şuraya buraya tarihsel anılar olarak dikilmesinin dine aykırı olduğunu ileri sürenler, şer'i hükümleri gereği gibi araştırıp incelememiş kişilerdir. [...] Heykeltıraşlığı en yüksek derecede ilerletecek ve yurdumuzun her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek çocuklarımızın anılarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir.” (M.K. Atatürk 1923)

Atatürk'ün sanat ve heykelle duyarlı yaklaşımı sonraki yıllarda da devam etmiş ve heykel sanatının yaygınlaşmasından ödün vermeyerek daha sonraki yıllarda da heykel yapımını destekleyen söylemlerde bulunmuştur.

“Türkiye’de anıt/heykelden beklenen ideolojik gösterim belli, tanımı açıktır. Yaklaşık 1933-1945 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı’nı da içine alan bir zaman diliminde, anıt/heykel anlatımına kaynaklık eden kültürel oluşum, Almanya ve İtalya Milli Sosyalizmi ile Rus Enternasyonalizmi’nden, ABD’de Roosevelt’in başlattığı Yeni Düzen (New Deal) programı kapsamında gündeme gelen toplumsal sanat projesi (Public Works of Art) ve New York’ta Komünist Parti’nin içinde çeşitli sosyal gerçekçileri barındıran değişik sanat yaklaşımlarından etkilenmiştir. Bu süreçte sanat, Avrupa’da ve Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi Türkiye’de de siyasi propagandanın anıtsal bir aracı haline gelmiştir.” (Yasa Yaman, 1996: 94-137)

Erken Cumhuriyet Dönemi’nden başlayarak idealize edilen anıt heykeller ve “Gazi Heykelleri”ni yurdun dörtbir yanına yayma ve kamusal kent ve köy meydanlarında gerçekleştirmek her ne kadar istenmişse bile tam olarak gerçekleşmemiştir. Cumhuriyet ideolojisinin hedeflediği geniş kitlelere yayılmış bir kültürel ve

demokratik dönüşüm sınırlı bir şekilde kamusal alanlara taşınmıştır. Kentsel meydanlardaki anıt heykeller, uzun yıllar resmi ideolojiye hizmet etmekten başka nitelik kazandıramamıştır kamusal alanlara. Heykel kavramı Atatürk büstü ve anıtlarıyla özdeşleştirilmiştir.



Resim 17 Atatürk Büstü 1927, Pietro Canonica.

Cumhuriyetin kamusal alan sembolleri olarak anıt heykeller çoğalarak gelişmeye ve bellek oluşturmaya daha sonraki dönemlerde de devam edecektir. Kamusal alanda sergilenen anıt-heykelerde sanatsal estetikten ziyade ideolojik içerik ön planda olduğu için, salt sanat nesnesi olarak değerlendirmek güçtür. Daha sonraki dönemlerde devam edilen anıt-heykeller, her iktidarı ve ideolojide farklı biçimlerle ve yaklaşımlarla kullanılmış ve kendi ideolojisinin simgesi olarak sahip çıkılmış ve kamusal alanlarda temsili bir biçimde kullanılmıştır. Daha sonraki dönemlerle birlikte sanatsal estetik ve kültürel değer kazanacaktır. Türkiye’de siyasi olaylarla gündeme gelen heykel, toplumsal ve kültürel katkıdan çok devlet tarihi ve misyonunun göstergesi olmaktan öteye gidememiştir.

Devrimlerin uygulanışında, “İktidar tarafından ideolojik bir araç olarak tasarlanan ve kullanılan Cumhuriyet mimarisi ve sanatı devleti-rejimi temsil etme görevi üstlenmiş.” (Yeşilkaya, 1999: 187) Bu yaklaşımın amacı, Cumhuriyet’in kuruluş temellerini yaratmak ve bu temellerin kamusal alanlarda ulus devlet bilinci geliştirerek, toplumu şekillendirmek ve yön vermek için anıt heykeller ve cumhuriyet

meydanlarıyla bu misyonu pekiştirmek, nitelik kazandırmak olarak görülmektedir. Kamusal alanın sembolleri olarak anıt heykel çoğalarak gelişmeye devam ederken, “çağdaşlaşmak” ve “kalkınmak” devrimin amaçları ön planda tutulmaya çalışılarak uzun bir süre toplumsal bir bellek oluşturma için gayret gösterilmiştir.

Kamusal mekânlarda yer almaya başlayan anıt-heykeller, Cumhuriyet’i ve ideolojinin temsilcileri olarak kentlerin yeni kamusal meydanlarında görevlerini yerine getirirler. Devletin resmi söyleminin araçları olarak siyasi otorite eliyle, toplumsal ve birleştirici bellek aşlamaya ve siyasal erkin tek başına yüceliğini oluşturmaya çalışmaktadır. Kamusal alanda uygulanan anıt heykeller hükümetin ve yerel yönetimlerin ideolojik isteklerini, yapı ve imge olarak uygularken, uygulanan anıt heykellerin bütçesinin çoğu devlet tarafından karşılanır.



Resim 18 Zafer (Utku) Anıtı, 1936, Heinrich Krippel, Belediye Parkı, Afyon.



Resim 19 Zafer (Utku) Anıtı, 1936, Heinrich Krippel, Belediye Parkı, Afyon.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve yeni siyasi değişimin parçası olarak ülkedeki üst idari kurumları modern dünyaya uygun şekilde düzenlenme süreci, yeni şehirleşme ve kamusal kültür politikalarını da beraberinde getirmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından, 1. Ulusal Mimarlık Akımı'nın ilkelerini kamusal alanlara yansıtmaya başlanmıştır. Anadolu'nun kentleşmesine ve kentlerin fiziksel olarak yeniden yapılandırılmasına büyük önem verilmiştir. Avrupalı ve yerli uzmanlar tarafından plânlanan bu yeni kent anlayışı içinde meydanlar ve parklar kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma merkezleri oldu. Gerçekleştirilen kentsel dönüşüm ve yeni yapılar Osmanlı kamusal alan anlayışından farklı ulus-devletin, laikliğin ve Cumhuriyet'in göstergesi olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye'deki kentleşme ve kamusal kent merkezleri sanatsal uygulamalar ve mimari geçmişe oranla önemli bir değişim yaşayarak üretilmeye ve bu süreçten başlayarak çağdaş normlarda mimari ve kentsel dönüşüm örnekleri verilmeye başlanmıştır. Kamusal sanat uygulamaları genelde anıt-heykel üzerinden yoğunlaşmıştır. Bu uygulamaların

yapılabilmesi için yurt dışından heykeltıraşlar getirilmiştir. Kentsel mekânlar devlet merkezli bir yapı içinde kamusal alanlara sirayet etmiştir. Bu açıdan Türkiye Cumhuriyeti'nin modern bir ulus-devlet olma yolundaki ilk sembolü kamusal alanda anıt heykeller olmuştur. Kamusal mekânların heykellerle donatılması hedeflenmiş, eğitim yönündeki eksikleri gidermek için girişimde bulunulmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi'ne ilk giren Türk heykeltıraş İhsan Özsoy'dur. 1923'e kadar geçen sürede yetişen önemli heykeltıraşlar, İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mehmet Mahir Tomruk ve Ali Nijat Sirel'dir. Bu sanatçılar, Rudolf Belling eğitim vermeye başlayana kadar akademide eğitim verdiler. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Atatürk ve yöneticilerin en önemli sorunu, bilim, sanat ve teknik alanlarındaki profesyonel anlamda eğitimcilerin az olmasıdır. Bu yüzden, bilim, sanat ve teknik alanlarında yetiştirilmek üzere Avrupa'ya genç, yetenekli öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır. Gönderilen öğrenciler yetişinceye kadarki döneme kadar yabancı uzmanlardan yararlanılmıştır. 1924 yılında Paris ve Münih'e 22 kişilik ilk öğrenci kafilesi gönderildi.

Batı ülkeleri bu bağlamda kültürel kaynak ve plastik sanat anlamında Türk sanatı için önemli olarak görülmüştür. Yurtdışına gönderilen ilk kafilede heykeltıraş yoktu. Ancak daha sonra 1925 yılında Paris'e Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) kurucularından Ratip Aşir Acudoğu gönderilmiştir. Sonraki yıllarda akademi öğrencilerinden Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman gönderildi. Daha sonraki dönemde (1950) akademide eğitim görmüş olan Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu yurtdışında öğrenimlerini tamamlayıp döndükten sonra akademide atölye hocaları olarak göreve başlayacaklardır. İlk Türk kadın heykel sanatçılarımızdan Sabiha Bengütaş, akademide öğrenimine başlamış daha sonra o da İtalya'ya eğitim görmek için gitmiştir. II. Dünya Savaşı nedeniyle bu uygulama sekteye uğramıştır. Uygulama, 1946 yılında İlhan Koman'ın yurtdışına gönderilişiyle yeniden düzene girmiştir.

Kurulan Cumhuriyet'in ilkelerini ve ulusal bilinci uyandırıp halka benimsetmek, birliği güçlendirmek için yeni tip kamusal alanda anıt heykeller dikilmeye başlanacaktır. Yurt dışından uzman heykeltıraşlar çağrılmaya başlanmıştır. Yurtdışından çağırılan ve anıt siparişi verilen heykel sanatçıları, Avusturya'dan

Heinrich Krippel, İtalya'dan Pietro Canonica ve Ankara Güven Park için yine Avusturya'dan çağırılan Anton Hanak ve Josef Thorak'tır. Ayrıca akademide eğitim vermek için Almanya'dan heykeltıraş Rodolf Belling (1937) çağırılmış ve daha sonra anıt siparişleri de verilmiştir.

“Türkiye'nin tek sanat eğitim merkezi olarak varlığını sürdüren Güzel Sanatlar Akademisi'nde, 1932 yılında gerçekleştirilen reformun sonucu olarak heykel atölyesinin başına getirilen Alman sanatçı eğitmen Rudolf Belling'in ısrarla vermek istediği klasik-antik geleneğin uygulama sahası, sadece devlet ve onun temsil gücü olan anıt fikrini doğruluyor. [...] Belling'in 1937-54 tarihleri arasında verdiği eğitim, yurtdışına öğrenci gönderiminin durakladığı döneme denk geliyor.” (Çalikoğlu, 2006: 21)

Kurtuluş Savaşı temalı anıtlar tüm şehirlerde boy göstermişti. Heykel ulusal kimlik ve bellek yaratma sürecine hizmet etmeye en elverişli sanattı. “Cumhuriyetin ilk yıllarında anıt heykeller büyük bir ciddiyet ve sorumluluk bilinciyle, devletçe oluşturulan uzman jürilerin seçim ve denetimiyle uygulanmıştı.” (Kedik, 2005: 130) Anıt heykel uygulamaları için sipariş verilen ilk heykeltıraş Heinrich Krippel, 3 Ekim 1925'de Türkiye Cumhuriyeti'nde ilk anıt uygulamasını Atatürk Anıtı olarak, İstanbul Sarayburnu Parkı'na dikmiştir. Cumhuriyet'in ilanından 1970'li yıllara kadar kamusal alana yapılan heykellerin hemen hemen hepsi anıt-heykel niteliğinde olup Başkomutan Atatürk olarak görülmektedir.

“Cumhuriyet'in mimarlık ve heykel anlayışı gerçekten de neo-klasik bir temele oturur. Bunlar, bir anlamda, kişiye yukarıdan bakan, otoriter bir tavrı yansıtan yapıtlardır, çünkü iktidarı temsil ederler, genellikle içinde yer aldıkları meydanla bütünleşirler ama o meydan insandan uzaktır, bir dokunulmazlık, erişilmezlik içerir, hiyerarşiktir. Kaldı ki yapıtların hemen tamamı devlet yöneticileri, kurtarıcılar ve siyasilerin heykelleridir. Heykellerin büyük çoğunluğunun hükümet konağının önünde yer alması bu süreci ve anlayışı besler. Sivil yapıt yok denecek kadar azdır.” (Kahraman, 2005: 105)



Resim 20 Atatürk Anıtı Sarayburnu,1925, Heinrich Krippel. İstanbul. (Kamusal açık alan için yapılmış ilk figüratif heykel örneğidir.)

Atatürk heykelleri, plastik değerden soyutlanmış estetik nitelikten uzak resmi ideoloji ve kapital değer olarak ortaya çıkarken toplumdan da uzaklaşarak dokunulmazlık elde ediyordu. Anıt-heykeller toplum tarafından, Atatürk denilince heykel sanatı, heykel sanatı denince Atatürk akla gelecek şekilde algılanır.

“Bizim ülkemizde genel olarak, 'heykel' denince tek bir şey anlaşılır: Atatürk Heykeli. Atatürk Heykeli'nden anlaşılacak şeyse, öncelikle ‘Estetik’ değildir, olmadığını, gördüklerinizi şöyle bir aklınızdan geçirince anlarsınız. Çoğunun oranları bozuktur, anatomisi oturmamıştır, hemen hemen hepsinde fazlasıyla resmi, tuntuvaraklı bir duruş vardır, çünkü sorun sanat değil, ulusal bir ritüeldir. Böyle olunca da doğallık ortadan kalkmakta, ‘Yaratıcılık’ kovulmaktadır.” (Belge, 2005)



Resim 21 Taksim Cumhuriyet Anıtı (1928), Pietro Canonica, İstanbul.

İstanbul Taksim Meydanı'nda bulunan Kurtuluş Savaşı temalı heykel, kent meydanıyla birlikte tasarlanmış, mekân yapıt ilişkisi çerçevesinde yapılan ilk kamusal açık alan heykeldir. Bundan sonra, Konya'daki Atatürk Anıtı, Ankara Ulus Meydanı'ndaki anıt, Samsun, Dumlupınar, Afyonkarahisar'daki anıtları sıralayabiliriz.

Cumhuriyetin en önemli göstergelerinde biri olan Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın çevre düzenlemesi ve kaidesi mimar Giulio Mongeri, heykelin yapımı da Türk heykeltıraşlardan Ali Hadi Bara ve Sabiha Bengütaş'ın yardımıyla İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica tarafından 1928 yılında yapılmıştır.



Resim 22 Taksim Cumhuriyet Anıtı Genel Görünüm (1928), Pietro Canonica, İstanbul.

Taksim meydanı, İstiklal caddesi, Pangalaltı, Gümüş suyu ve Sıraselvilerden gelen yolların birleşmesiyle oluşmuştur. Anıt, meydana hakim bir noktada alanla bütünleşmiştir. Anıtın dikildiği yer daha önce meydan özeliğini taşıyor, Cumhuriyet Anıtı'na karar verilmesinden sonra çevre düzenlenmesi yapılmıştır. Anıtın kaidesinin mimari üslupla kurulması ve anıtın çok figürlü olması onu dönemin diğer anıtlarından ayıran en önemli özelliklerden biridir. Heykel kompozisyonunun tamamı bronz dökümdür, kaidesi mermerden yapılmıştır. Anıtın toplam yüksekliği onbir metre olup figür heykellerin boyu iki metredir. Dört cepheli Cumhuriyet Anıtı'nda kurtuluş savaşı ve Cumhuriyetin kuruluşunu simgeleyen kompozisyonlar yapılmıştır.

Cumhuriyet Anıtı, köklü Osmanlı tarihine ve geleneğine karşı İstanbul'un en kozmopolit yeri olan alana, Cumhuriyet ideallerini gücünü ve birliğini anıtlıştırarak simgeleştirmiştir. Anıt-heykel yoluyla görselleşen imgeler, Cumhuriyetin devrimlerini, Cumhuriyetin yeni kamusal alanlarıyla toplumsal bir bellek ve kimlik oluşturmaktadır.



Resim 23 Samsun Anıtı (Onur Anıtı) 1931, Heinrich Krippel.



Resim 24 Ankara Zafer Anıtı Ulus Meydanı 1927, Heinrich Krippel, Ankara.

Türk heykeltıraşlar, anıt sorununa yoğun bir ilgi göstererek Türk ulusunun kimliğini ve tarihini sembolleştirecek anıtların yabancılar tarafından yapılması çelişkisine son vermek istemişlerdir. 1930 yılından itibaren Türk sanatçılar da kamusal alanlarda görev almaya başlar ve kamusal alanda yabancı heykeltıraşlara ihtiyaç bırakmayan bir varlık göstererek ve kamuoyunun desteğini alarak göreve başlarlar.

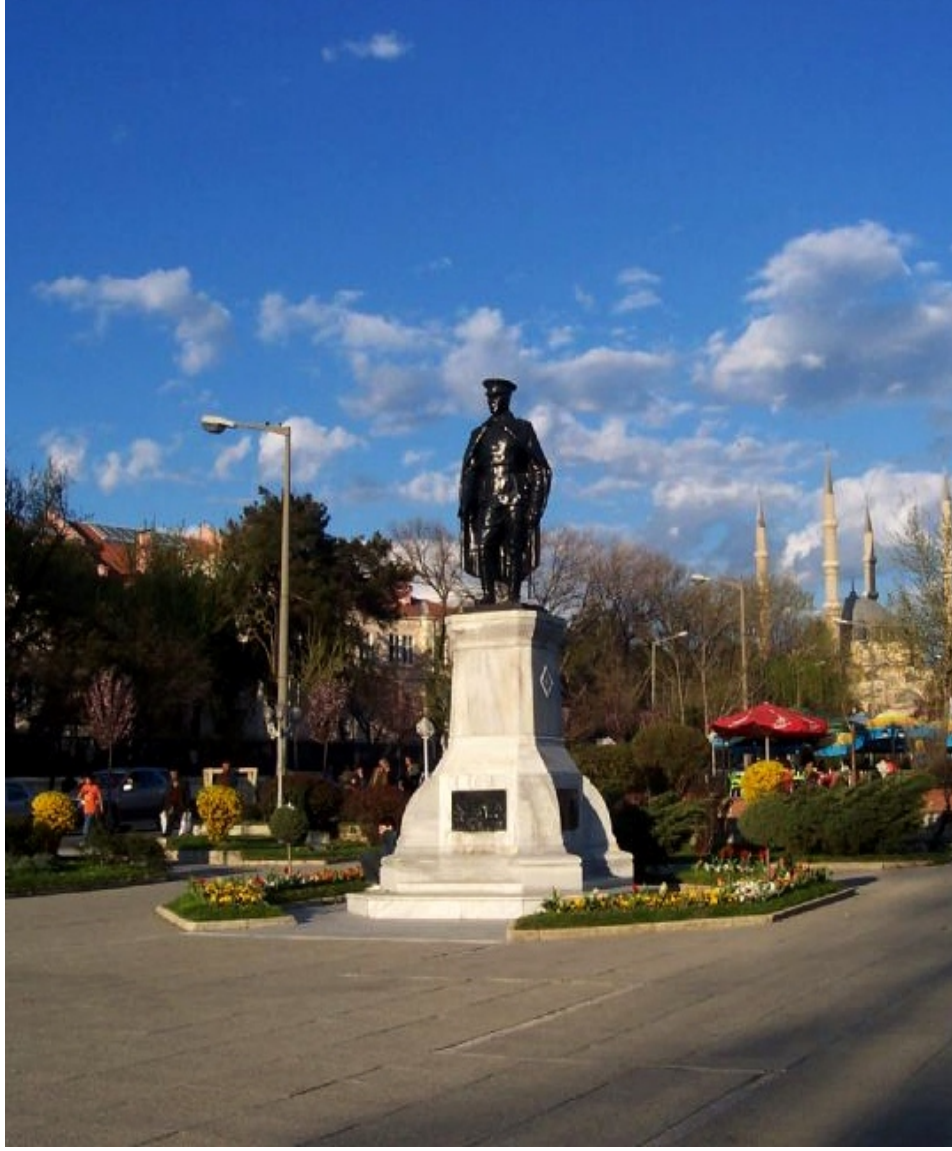
‘‘Aynı toprak parçasını, aynı tarihi, aynı ülküyü paylaşmayan ve gelecekte de paylaşmayı düşünmeyen insanların milli mücadele ve inkılâp ruhunu yansıtmayacağı sonucuna varılır. Bu nedenle başarısız da olsa, güçleri ölçüsünde abide ve heykellerin Türk sanatçılara ısmarlanması ve bu yolla sanatçıların maddî ve manevî anlamda desteklenmesi kararlaştırılır.’’ (Akkaya, 2003)

1930’lu yıllarla başlayan yeni süreç ile, Türk heykeltıraşlar aktif bir şekilde anıt-heykel yapımına başlamıştır. 1928 yılında Taksim Anıtı’nda Canonica’ya yardım eden, ilk deneyimini yaşayan Türk heykeltıraşlar olarak Sebiha Bengütaş ve Ali Hadi Bara olur. İlk döneminde yetişen Türk sanatçıları arasında Ratip Aşır Acudoğu, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Kenan Yontunç’la ilk kadın heykeltıraşlarımızdan Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki’yi sayabiliriz.

Türk heykeltıraşlar kamusal kent mekânlarında uygulanan anıt-heykellere yoğun bir ilgi gösterirler. Yerli sanatçılar anıt piyasasını artık eline geçirmiş ve yön vermeye başlamıştır. 1929-1938 yılları arası yapılan anıt-heykellere baktığımızda açık kamusal alanlara 22 anıt-heykel yapılmış bunların sadece beşi yabancı heykeltıraşlar tarafından yapılmıştır. Diğer 17 heykel ise dört Türk heykeltıraşlar tarafından yapılmıştır.



Resim 25 Bursa Atlı Atatürk Anıtı, (1931), Mahir Tomruk ve Nijad Sirel, Bursa.



Resim 26 Edirne Atatürk Anıtı (1931), Kenan Yontu.

Cumhuriyet Dönemi'nin, Türk heykeltıraş tarafından gerçekleştirilen ilk anıt heykeli Nijat Sirel'in İzmit Atatürk Heykeli'dir (1929). Daha sonra 1931'de Kenan Yontu'un Edirne'deki Atatürk anıtı ve diğerkleri gelmektedir. Türk sanatıları destekleyen kamuoyu oluşmuş dönemin gazete ve sanat dergileriyle aydın ve sanatı kesim, bu düşünceyi savunmuş ve birçok kesim tarafından desteklenmişlerdir. Bu dönemde yerli heykeltıraşlar tarafından yapılan önemli bazı anıtlar olarak, 1931'de Bursa'da Mahir Tomruk ve Nijad Sirel'in birlikte yapmış olduğu Atlı Atatürk Anıtı, 1932'de de Ratip Aşir Acudoğu'nun Menemen Şehit Kubilay Anıtı ve Ali Hadi Bara'nın Adana Atatürk Anıtı ve 1934 yılında Kenan Yontu tarafından yapılmış Silifke Atatürk Anıtı olarak görülebilir.



Resim 27 Şehit Kubilay Anıtı (1932). R. Aşir Acudoğu, Menemen/ İzmir.



Resim 28 İzmit Atatürk Anıtı (1929), Nijat Sirel.



Resim 29 Atatürk Zafer Anıtı (1935), A.Hadi Bara, Adana.

Avrupa'daki öğrenimlerini tamamlayıp yurda dönen ilk Cumhuriyet kuşağı sanatçıları arasında özellikle ressamlar çok aktif olurlar. 1932 yılında Ressam Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Abidin Elderoğlu ile heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek "D-Grubu"nu kurarlar. D-Grubu, Avrupa'daki sanat atmosferinin izlerini taşıyan sergiler ve yazdıkları yazılar ile ilk kez bir entelektüel olgu yaratmışlardır. Ülkemizdeki ilk kişisel heykel sergisi 1932 yılında Zühtü Müridoğlu'nun Gülhane Parkı içindeki, Alay Köşkü'nde açmış olduğu sergidir. Burdan da anlaşılacağı gibi heykel sanatı ancak açık kamusal mekânlarda uygulandığı kadar varolabiliyordu. Heykel sanatının halka ulaşmasında ve

entellektüel bir bilinç oluşturmada d-Grubu, sınırlı bir başarı ortaya koymuştur. Heykel sanatı daha çok kamusal alanda yapılan anıt-heykellerle etkili olmuştur.

3.3 Türkiye’de 1950-1980 Arası Anıt Heykel’in Konumu ve Gelişimi

Türkiye’de çok partili döneme geçişle birlikte, 1950 seçimleri ve halkın desteğiyle oyların % 53,3’ünü alarak iktidara gelir. Cumhuriyetin ilanı ile yeni dönemle birlikte açılan Cumhuriyet ilkelerini savunan ve devlet rejimini yayan kurumlar 1951’de yeni dönemle birlikte Demokrat Parti tarafından kapatılmıştı. Adnan Menderes mecliste açıkladığı hükümet programında: “Millete mal olmuş inkılâpların mahfuz tutulacağını.” belirttiğinde halkın benimsemediği devrim uygulamalarını yeniden gözden geçireceğinin de haberini vermiş oluyordu.” (Uzun, 2008: 188-189) Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki yenilikler, sistematik bir şekilde ideolojik temellerle oluşturulan kamusal anlayışının ileriye götürülebilmesi için zemin hazırlamıştır. 1950’li yıllarda çok partili sisteme geçişle birlikte oluşmaya başlayan sivil toplum örgütleriyle kamusal anlamda farklı düşüncelerin ortaya konulabileceği bir ortam oluşması sağlanmıştır.

Erken Cumhuriyet İdeolojisi doğrultusunda, belirli ulusal bilinç, hedefler, sorumluluklar, bir bütünü oluştururken, kamusal alanda bireyleri özgürleştirmeye dayanan politikaların yerine, çok partili dönemle birlikte daha çok halkın isteklerine kısa vadede cevap verecek şekilde, altyapı gerektirmeyen popülist bir sisteme dönüşmektedir. Kültür, sanat, kamusal politikalar da günün yaklaşımı içinde gelip geçici, bir durum olmuştur. Modern Türk heykel sanatı’nın gelişimi yavaş olsa da yine de kamusal alanda modern heykel uygulamaları olarak 50’li yıllar yeni bir başlangıcın habercisi olmuştur. “1950 başları resim sanatının soyut bir dünya anlayışını gündemine oturtmasıyla eşzamanlı olarak modern Türk heykeli de insancı-soyut bir faaliyet içerisine giriyor.” (Çalıköğlü 2006: 21)

“Türkiye’de 1950 sonrasının politik kadrolarının önemli bölümünün, merkezi hükümette olsun, yerel yönetimde olsun, heykel sanatı konusuna uzak durmaları, ülkemizin kamusal alanlarında modern heykel uygulamalarının

oldukça sınırlı bir sayıda ve ülke çapında güdük kalmasına neden olmuştur.”
(Gürel, 2006: 11)



Resim 30 Türkiye rölyefi, 1966. Gima Binası Kuzgun Acar, Ankara.

Çok partili dönemin en önemli heykel uygulamaları, 1951-1953 yılları arasında Anıtkabir’de gerçekleştirilmiştir.

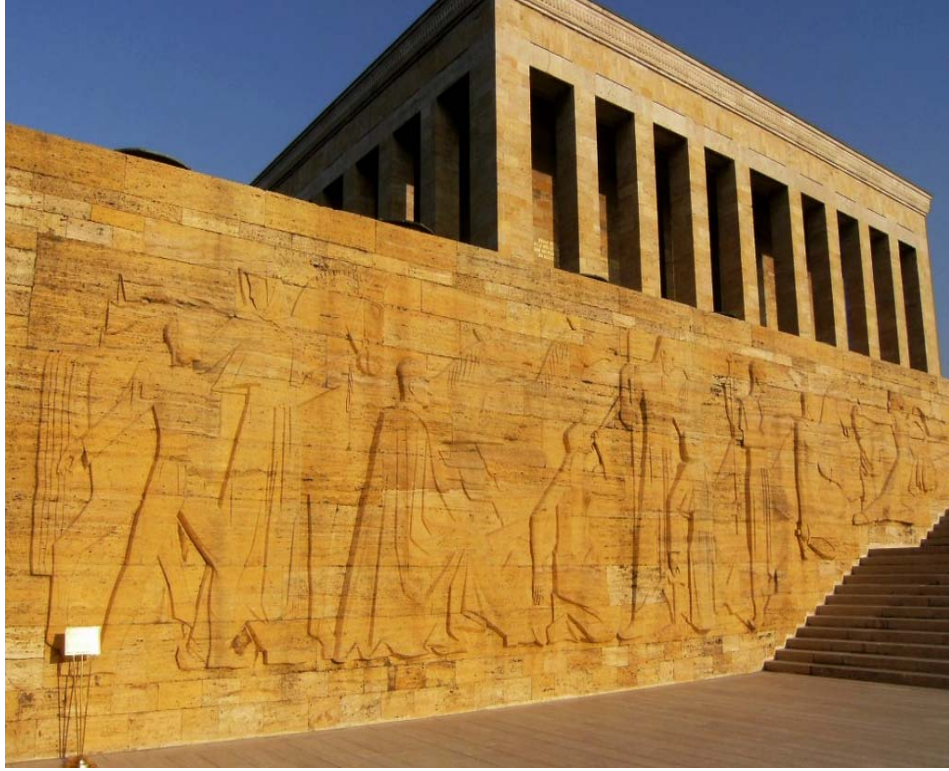
‘‘Hüseyin Anka Özkan, Nusret Suman, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Kenan Yontunç ve Hakkı Atamulu’dan oluşan heykeltıraş grubunun, Rudolf Belling’in denetiminde Anıtkabir’in giriş yolu, zafer alanı, şeref holü, anıta çıkan merdivenlerin iki yanındaki taş duvarlar, kuleler, söylev kürsüsü ve bayrak direği kaidesi olmak üzere değişik yüzey ve mekânlarda gerçekleştirdiği heykel ve kabartmalar, tören yolunun aslan heykelleri dışında, dönemin mimari/sanat ilişkilerine uygun olarak tasarlanan stilize rölyeflerdir.’’ (Elibal, 1973: 324-328)



Resim 31 Anıtkabir Aslanlı Yol (1951-1953), Hüseyin Anka Özkan, Ankara.



Resim 32 Anıtkabir İstiklal Kulesi Üç Kadın Heykel Grubu, Anıtkabir Hürriyet Kulesi Üç Erkek Heykel Grubu (1951-1953), Hüseyin Anka Özkan, Ankara.



Resim 33 Anıtkabir Başkomutan Meydanı Muharebesi Rolyefi, (1951-1953), Zühtü Müridoğlu, Ankara.

Kamusal alanda Erken Cumhuriyet Dönemi'ne nisbeten Atatürk anıtlarının azaldığı Demokrat Parti Dönemi, ekonomik kalkınmaya daha çok önem vermiş ve turistik otel, banka, işhanı gibi yapı inşaatları bu dönemde daha çok görülmeye başlanmıştır. Ankara'daki devlet binalarının anlamını güçlendiren kabartmalar dışarıda tutulursa, bu dönemde bina cephelerinde ve içlerinde mozaik, fresko, rölyeplerde de artış olmuştur. Bir yandan da kamusal açık alanlarda hızlı bir şekilde cami projeleri gerçekleştirilmiştir. Bu dönem, cemaatlerin ve tarikatların güç kazandığı bir dönem olmuştur. Bana bağlı olarak Atatürk anıtlarına saldırılar artmış ve birçok Atatürk büstü kırılmıştır. Bunun üzerine Atatürk heykellerine saldırılara karşı, korunması için valiliklere tebligat gönderilmiştir. Bunun akabinde saldırılara karşı önlem olarak bir yasa tasarısı meclise sunulur, teklif meclis kurulundan geçerek 25 Temmuz 1951 tarihinde yasalaşır.

“Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun :

Kanun Numarası: 5816, Kabul Tarihi: 25/07/1951, Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi: 31/07/1951, Yayımlandığı Resmi Gazete Sayısı: 7872

Madde 1 - Atatürk'ün hatırasına alenen hakaret eden veya söven kimse bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır. Atatürk'ü temsil eden

heykel, büst ve abideleri ve yahut Atatürk'ün kabrini tahrip eden, kıran, bozan veya kirleten kimseye bir yıldan beş yıla kadar ağır hapis cezası verilir. Yukarıdaki fıkralarda yazılı suçları işlemeye başkalarını teşvik eden kimse asıl fail gibi cezalandırılır.

Madde 2 - Birinci maddede yazılı suçlar, iki veya daha fazla kişiler tarafından toplu olarak veya umumi veya umuma açık mahallerde yahut basın vasıtasıyla işlenirse hükmolunacak ceza yarı nispetinde artırılır.

Birinci maddenin ikinci fıkrasında yazılı suçlar zor kullanılarak işlenir veya bu suretle işlenmesine teşebbüs olunursa verilecek ceza bir misli artırılır.

Madde 3- Bu kanunda yazılı suçlardan dolayı Cumhuriyet Savcılıkları'na re'sen takibat yapılır.

Madde 4 - Bu kanun yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

Madde 5 - Bu kanunu Adalet Bakanı yürütür.” (Tekiner, 2010: 163)

Kanun, Atatürk'ün manevi şahsına veya temsililerine saldırılara yönelik önlem ve ona ait anıtları koruma amaçlı olsa da kanunla birlikte artık Atatürk anıt-heykelleri dokunulmazlık içinde eleştiriden ve estetik nitelikten uzaklaşarak resmi anlamda bir kült nesneye dönüşmüştür.



Resim 34 İMÇ 5. Blokta Rölyef (1956), Ali Teoman Germaner, İstanbul.



Resim 35 İMÇ 5. Blok, Rölyef, 1966, Ali Teoman Germaner, İstanbul.

1950'lerin önemli diğer uygulamalarından biri Unkapanı'ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'dır. 1956'da İstanbul Belediyesi'nin bu alanda çalışan esnafı tek çatı altında toplamak amacıyla yaptığı altı bloktan her birinin cephelerinde ve mekânda Kuzgun Acar (Duvar rölyefi), Füreya Koral (Seramik pano), Bedri Rahmi Eyüboğlu (İki mozaik pano), Eren Eyüboğlu (Mozaik pano), Yavuz Görey (Dekoratif havuz-çeşme), Ali Teoman Germaner (Duvar rölyefi), Sadi Diren (Seramik pano), Nedim Günsur (Mozaik pano)'un değerlendirmelerine tahsis etti. Bu karar, dönemin güncel sanat yapıtlarına yer verışı ve mimar-sanatçı işbirliği açısından İMÇ'yi ayrıcalıklı bir komplekse dönüştürdü. (Kalkan, 2008)



Resim 36 İMÇ 1.Blok, Kuşlar, 1966, Kuzgun Acar (1928-1976), İstanbul.



Resim 37 İMÇ 1.Blok, Kuşlar, 1966, Kuzgun Acar (1928-1976), İstanbul.

1951’de Paris’te kurulan uluslararası bir sanatçı birliği olan *Groupe Espace* Türkiye’de 1953’te oluşturulmuştur. Bu geçişle birlikte, Türkiye’de en çok konuşulan ve desteklenen kamusal sanat ortamını entellektüel bir çizgiye ulaştırma hedefi ile kurulan Espace Grubu, İlhan Koman, Hadi Bara ve Mimar Tarık Carım tarafından oluşturulmuştur. Çağdaş heykel sanatının temel meselesi olan mekâna odaklanır ve kamusal alan ve sanat ilişkisine kuramsal bir yaklaşım getirme çabası içinde oluşmuştur. “1955’te yayımladıkları bildireleriyle kent, mimari ve plastik sanatlar birlikteliğinin uyum ilkelerini ve sorunlarını gündeme getiren önemli bir duruş sergilemişlerdi.” (Gezer, 1984: 325)

Kamusal Kent alanlarında entellektüel bir yaşam alanı yaratmak için mekânı toplumsal ve doğal yapısıyla bir bütün olarak değerlendirerek, bu doğrultuda kamusal kent mekânlarında uygulanabilir, pratik çözümler önermek Espace Grubu’nun temel amacıdır. Farklı disiplinleri bir araya getirerek sanatçıları mekân zemininde buluşturmak, halkın bulunduğu, ürettiği kamusal mekânları mimari formlar içinde tasarlayarak kamusal yaşamı sanatla etkin hale getirmektir. Toplumsal ekolojik projeler üretmek için sanat ve mimarlığın birlikte çalışması gerektiği vurgulanır, somut öneriler getirirler, kamusal kent mekânları için sunulan somut önerilerinden biri de, kent mekânında özel problemlerin çözülmesi için, her biri mimarları, ressamı, heykeltıraşları, plastik sanatçıları da içeren komisyonlar acilen kurulmalı ve hayata geçirilmelidir.

“Her ne kadar 1950 sonrasında soyut formların vasat hale gelmesi, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında kentlerin Nazi estetiği dışındaki formlarla tanışmasına vesile oluyorsa da 1960 ve 1980 darbeleri sanatı rahat bırakmayacak ve “anıt” tekrar tekrar gündeme gelecektir. Bunun doğurduğu sonuç da kuşkusuz özellikle Atatürk heykellerinin “anti-estetik” bir hal alması ve kaidesiyle bir tabu haline gelmesi olacaktır.” (Pelvanoğlu, 2011)

İkinci Dünya Savaşı sonrası heykel alanında önemli bir gelişme olan, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün (ICA) uluslararası olarak düzenlediği, 14 Mart-30 Nisan 1953 tarihleri arasında Tate Gallery (Tate Britain)'de sergilenen “Bilinmeyen Siyasal Hükümlü” (The Unknown Political Prisoner) heykel yarışması Türk sanatçıları da heyecanlandırmış, 57 ülkeden 3500 kişinin başvurduğu yarışmaya Türkiye'den Ali Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Şadi Çalık, soyut işleriyle ve Rudolf Belling figüratif bir maketiyle katılmıştır. (Reg Butler'ın büyük (£4500), Mirko Basaldella, Barbara Hepworth, Antoine Pevsner ve Naum Gabo'nun aynı değerde eşit (£750) dört ödülü kazandığı yarışmanın jürisi, seçtiği 80 eskize de ödüller verdi. Zühtü Müritoğlu (4. grup B serisinden bir ödül) ve Şadi Çalık (4. grup B serisinden bir ödül) bunlar arasındaydı. (Gezer, 1984 : 326)



Resim 38 Uluslararası Meçhul Siyasi Mahkum Anıtı (1953), Şadi Çalık, Londra.

Türkiye'ye yine bakacak olursak, bu dönemlerde birkaç istisna dışında kişisel heykel sergisinden bahsetmek bile çok zordur. Heykeltıraşlar için yine görünür olmanın tek koşulu, kamusal kent mekânlarıdır. “1950’lerin heykel alanındaki itici gücü Anıtkabir heykel ve rölyef grubudur ki, bu da sanatçı-kurucu iktidar özdeşleşmesinin bir başka uygulamasıdır.” (Çalikoğlu, 2006: 22) 1970’li yıllara kadar kamusal alanlarda anıt-heykel uygulamaları dışında özgün, estetik niteliğin ön plana çıktığı yapıtlara rastlamak zordur. Anıtlarda ise Cumhuriyet’in modernist, heyecandırıcı ruhundan eser kalmamıştır. “1940’ların ortalarından itibaren, az sayıda özgün örnek bir yana, anıt heykeller yetkin olmayan kişiler tarafından yapılarak meydanlara dikilmiş estetik değerden yoksun çok sayıda heykel adeta çevre kirliliğine yol açmaya başlamıştır.” (Kedik, 2005: 130)

Türkiye, 27 Mayıs 1960’da gerçekleştirilen askeri darbe müdahalesiyle Atatürk’ün anısını tazelemek, devrim ilkelerine bağlılığını göstermek amacıyla anıt yapımı yine çoğaldı. Kamusal kent meydanlarında Atatürk Anıtı bulunmayan illere anıt diktirmek üzere Milliyet Gazetesi’nin 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra düzenlediği kampanya, devletin resmi ideolojisini, anıt heykelle verilen misyonu yine ortaya çıkarır. Anıtlar bu dönemden başlayarak artan bir hızla, üniversite kampüslerine ve beldelere kadar yerleştirilmiştir.



Resim 39 Hacettepe Üniversitesi, Atatürk ve Gençlik Kompozisyonu (1971), Hüseyin Gezer, Ankara.

Askeri yönetim sırasında, Demokrat Parti kapatıldı, başbakan Menderes'le iki bakanı 'suçlu' bulunarak, 1961'de idam edildi. Türkiye halkoylamasıyla yeni anayasayı kabul etti ve askeri yönetim 1961'de sona erdi. 27 Mayıs darbesiyle oluşan iktidar değişikliği ve 1961 Anayasası, hayatın tüm alanlarını kapsadığı gibi kültürel alanda da önemli sonuçlar doğurdu. Darbenin ardından sendikalar artık daha çok alanlara inmiş toplumsal ve siyasal yaşamda söz sahibi olmaya başlamıştı. Yeni dönemle birlikte köklü ekonomik değişiklikler ve toplumsal kaos ortamı gelişmiştir. Hızlı sanayileşme ile kırsal nüfus kentlere hücum etmeye başlar ve bununla birlikte gecekondulaşma artmıştır. Özellikle kentlerde oluşan bu hızlı toplumsal değişim, beraberinde kimlik sorununu da getirdi. 1960'lı yılların sonlarına doğru siyasal düzlemde hızlı ve köklü dönüşümlerle kent-köy çatışmasına dönüşmüştür. 1960 askeri darbesiyle birlikte, yabancı sermaye yavaş yavaş ülkeye sirayet etmiş ve sosyo-ekonomik politikalarda rol almaya başlar başlamaz, siyasi iktidar ithal sermayeye ve ekonominin patronlarına büyük destek vermeye başlar. Bu durum endüstrileşmeyle birlikte, sermaye ve üretim araçlarının tekellerde toplanmasını hızlandırır.

Bu dönemde, uluslararası sanat camiasında Türk heykeltıraşlar, adlarından söz ettirmeye başlamışlar, uluslararası platformlarda önemli başarılarla imza atmışlar. 1961'de Kuzgun Acar Paris Gençler Bienali'ne katılmış ve bienalde birincilik ödülünü kazanmış, bu ödül sayesinde "Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde" kişisel sergi açmıştır. Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Kuzgun Acar dokuz heykel çalışma ile "6. Sao Paolo Bienali'ne" katılmışlardır. Paris Rodin Müzesi'nde açılan II. Çağdaş Uluslararası Heykel Sergisi'ne Türkiye'den Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı, Şadi Çalık katılmıştır. Ayrıca 1962'de İlhan Koman 31. Venedik Bienali'nde yer almıştır. Türk Plastik Sanatları'nda üretim, 1970'lere gelinceye değin, resim ve heykelde geleneksel motiflerle bağdaştırılmış soyut ile anlatımcı figüratif resimlerle ve Kurtuluş Savaşı, Atatürk imgesiyle anıt-heykel şeklinde sınırlı kalmıştır.

1960'lı yılların en önemli anıt-heykel uygulaması hiç şüpheyle 1965 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi yerleşkesine konmak üzere açılan "Atatürk Anıtı" heykel yarışmasıdır. Yarışmada Atatürk ilkelerini anlatan eseriyle soyut anlayışı ve figüratif anlatımı birleştiren Şadi Çalık'ın eseri birinci seçilir. Bu döneme kadar yapılan

Atatürk anıtlarından tamamen farklı ve özgün olan eser, mekân ve heykel birlikteliğiyle Türkiye’de kamusal alana yapılan ilk çağdaş eserdir.



Resim 40 Ortadoğu Teknik Üniversitesi Atatürk Anıtı, 1966, Şadi Çalık, Ankara.

Beton üzerine bronz giydirme tekniğiyle yapılan anıtın, geometrik ana bloğu doğal bir kaideden oluşturulan tepenin üstüne yerleştirilmiştir. Mimari öğelerle inşa edilen anıt, mekânla bütünlük ilişkisi kurarak özneye her cepheden farklı form sunan bir bütünlüğe sahiptir. Formel açıdan birbirinden keskin bir biçimle ayrılan, farklı anlamlar yüklenen parçalar aynı zamanda herbirinin diğeriyle ilişki içerisinde bütünlük sağladığı görülür. Büyük parçaların yüzeyleri, kitap sayfası gibi bütünlük oluştururken Atatürk’e ait sözler ve devrimlerini içeren kabartma yazılarla donatılmıştır. Anıtın ön cephesinde işlenen figüratif biçim diliyle en önde peleriniyle Atatürk yer alır. Atatürk’ün arkasına doğru derinleşen ve genişleyen formda art arda dizilmiş genç, erkek ve kadın figürleri betimlenmiştir. Figürlerin hepsi sivil kıyafetli olup Atatürk’ün koruması ve liderliğinde Türk geçliğı betimlenmiştir. Ayrıca bu eserin diğeri bir önemi ise Türk anıt-heykel geleneğinde alışlagelmiş olan yüksek, ulaşılmaz kaide-heykel geleneğini kırmasıdır. Soyut Çağdaş formla figüratif birliktelik kusursuz bir biçim oluşturularak, anıtta kütle ve boşluk dengesinin önemi vurgulanmaktadır.

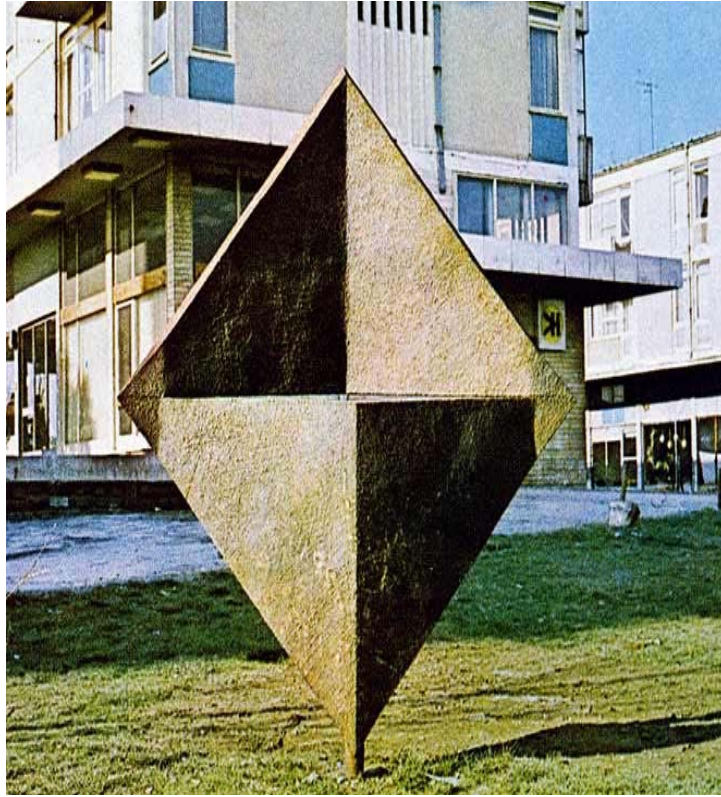
1970’li yıllara gelindiğinde, 9 Mart 1971’de darbe teşebbüsüyle yine Türkiye Cumhuriyeti siyasi bir bunalım yaşayacaktır. Darbe her ne kadar başarılı olmasa da daha sonraki 1980 darbesine zemin hazırlamıştır. Kültür sanat alanında normalleşme ve anıt heykel geleneğinden, sıyrılma amacıyla İstanbul’un çeşitli kentsel mekânlarına 20 sanatçının eserinin yerleştirilmesi gibi uygulama gerçekleştirilmiştir. Heykelin “Anıt estetiği”nden “Çağdaş estetik”e ilk yolculuğu olarak kabul edilen bu etkinlik, doğrudan halkın katılımıyla olmasada tematik ve soyut anlatımlara geçişin ilk adımlarından biri olarak öncü gösteriliyordu.

1973 yılı kamusal alanda Cumhuriyet’in 50. yılı etkinlikleri dolayısıyla, 29 Ekim 1973’te İstanbul’da çeşitli parklara, kamusal kent meydanlarına, kavşaklara, açık alanlara 50 heykel yerleştirilmesi etkinliği Türk heykel sanatı için bir dönüm noktası niteliğindedir. Ancak 50 heykel düşünülmüş, ekonomik nedenlerden ve ödeneğin karşılanmaması nedeniyle, 20 heykel uygulanmıştır. “13 Eylül 1973 tarihinde seçilen 20 sanatçının gönderdiği eskizler ve fotoğraflar kurul üyeleri tarafından onaylanır.” (Asher, 1974: 106)

1970’li yıllara kadar Cumhuriyet’in 50. yıl etkinliği dışında, heykel sanatı anıt mantığı dışında kamusal alanda yaşama şansı pek bulamamıştır. 1970’li yılların sonuna doğru özel sermayenin sanat alanına girmesi ve özellikle bankalar olmak üzere yatırım yapmasıyla sanat piyasası hareketlenmiştir. Bu dönemle birlikte özel sanat galerilerinin artması sonucunda sanatçılar da artık devletten bağımsız bir şekilde çalışmaya başlar. Heykel sanatı, sergi salonlarında yine çok az bir yere sahiptir. Özel galerilerde açılan sergiler ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne katılan ressamlarla ve heykeltıraşların niceliksel karşılaştırılması bunun en açık kanıtıdır. Cumhuriyet’in 50. yılı etkinliği için yapılan eserler halk ve devlet tarafından ilgi ve alakadan nasibini alamayacak ve eserlerin başına gelmedik şey kalmayacaktır. Ali Teoman Germaner şöyle açıklamaktadır: “[...] Daha ilk günden güncel siyasal, hoyrat ve iyi niyetle açıklanamayacak yaklaşımlarla, bu güzel girişime gölge düşürüldü. Kimi heykeller tahrip edildi, kimi siyasal polemik bahanesi yapıldı.” (Germaner, 1999: 63)



Resim 41 Güzel İstanbul (1973), Gürdal Duyar. Yıldız Parkı, İstanbul.



Resim 42 Soyut (1973), Seyhun Topuz, 4. Levent, İstanbul.



Resim 43 İşçi heykeli (1973) Muzaffer Ertoran, Tophane, İstanbul.

Pelvanoğlu bu süreçte ortaya çıkan heykellerin başlarına geleni şöyle açıklar: "Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul"u "Müstehcen" bulunur, Muzaffer Ertoran'ın "işçi'si saldırılara hedef olur, Nusret Suman'ın "Mimar Sinan"ının akıbeti bilinmez, "Namık Denizhan'ın "İkimiz"i dış etkenlere bağlı tahribat nedeniyle kaldırılır, Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta yer alan "Birlik"i 1986 yılında park düzenlemesi sırasında Belediye kompresör tabancasının hedefi olur, Bihrat Mavitan'ın Harbiye Hilton Oteli önündeki "Yükseliş"i 1984 yılında yol yapım çalışmalarına kurban edilir, Ferit Özsen'in Arnavutköy Akıntıburnu'nda yer alan "Yağmur"u doğanın gazabına uğrar, Füsun Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki "Soyut Kompozisyonu" 1985 yılında Belediye Başkanı Bedrettin Dalan döneminde ortadan kaldırılır, Seyhun Topuz'un 4. Levent girişinde yer alan heykeli 1984 yılında doğal şartlardan dolayı yıkılır, Tamer Başoğlu'nun Yenikapı'daki "Soyut Heykeli" 1986 yılında yok olur, Yavuz Görey'in Taşlık Parkı'ndaki "Soyut Heykel"inin malzemesinin çalındığı (bronz) düşünülür, aynı şekilde Metin Haseki'nin "Soyut Heykel"i de malzemesinin bakır oluşu nedeniyle hiç edilir. 20 heykelden geriye Kamil Sonad'ın Gülhane Parkı'ndaki "Çıplak"ı, Zerrin Bölükbaşı'nın Harbiye Orduevi bahçesindeki

"Figür"ü, Aloş'un Bebek Parkı'ndaki "Soyut Heykel"i, Zühtü Müridoglu'nun Fındıklı Parkı'ndaki "Dayanışma"sı, Hüseyin Anka Özkan'ın Gümüşsuyu Parkı'nda yer alan "Yankı"sı, Kuzgun Acar'ın Gülhane Parkı'ndaki "Soyut Heykel"i, kalmış sayarsak şayet Muzaffer Ertoran'ın "İşçi"si ve oradan oraya sürüklenen "Güzel İstanbul" ile Hakkı Karayiğitoğlu'nun "Bahar"ı kalır. Kalanların büyük çoğunluğunun da hali ortadadır." (Pelvanoğlu, 2005)

Bir diğer önemli gelişme, Antalya'da Türkiye'nin ilk heykel sempozyumunun düzenlenmesidir. 27 Eylül 1975'te 12. Antalya Festivali kapsamında ahşap-taş uygulamalı heykel sempozyumunu Prof. Ferit Özşen ve Prof. Tamer Başoğlu'nun girişimleri ve Antalya Belediyesi'nin desteği ile gerçekleştirildi. "Katılımcılar, Hasan Safkan, Müfide Aksoy, Bihrat Mavitan, Meriç Hızal, Faik Erdoğan Sarma, Hayri Karay ve Timur Şeneş'di." (Bakçay, 2007: 87) 1976'da ikincisi düzenlenen "2. Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu"ndaki çalışmalar, siyasi nedenlerden dolayı saldırıya uğramıştır. Katılımcılar arasında Mehmet Aksoy, Cihat Aral, Kuzgun Acar, Orhan Taylan gibi sanatçıların bulunduğu sempozyum, saldırıya uğramıştı. Bunun sonucunda eserlerin bir kısmı kırılmıştır. Bu nedenlerden ve siyasi baskı yüzünden sempozyuma ara verilmiştir.



Resim 44 İşçi (1975) 1. Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu, Mehmet Aksoy, Karaalioğlu Parkı, Antalya.



Resim 45 El, 1975, (Haşim İşcan Anısına) 1. Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu, Kuzgun Acar, Karaalioğlu Parkı, Antalya.

Türkiye’de plastik sanatların çağdaşlaşması yönünde, 1970’li yılların sonunda atılan önemli adımlardan biri de modern heykel ve yeni sanat eğilimleri ile anıt heykel geleneğini kırmaya çalışılmasıdır.

Diğer bir önemli gelişme de, Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından ilki gerçekleştirilen ‘‘Günümüz Sanatçıları’’ sergisiydi. 1979 Yılında ilki gerçekleştirilen sergide özellikle çağını yansıtan heykel anlayışlarıyla ve heykel-mekân kavramına kavramsal yaklaşarak işler üretilmiştir. Yeni Eğilimler Sergisi’ne kavramsal bir yaklaşımla işler üreten, Füsün Onur ve Ayşe Erkmen gibi önemli sanatçılar katılmıştı. Henüz kamusal kent mekânlarında işler üretmeseler bile bu durum çok önemli bir gelişmedir.

Türk heykel sanatının gelişimi, çağın gerektirdiği işlerin ortaya çıkması ve yeni reformcu sanatçılarla, heykel sanatı modernist anlam ötesine taşınarak mekân, yapıt ile birlikte kurgulanmıştır. Bu durumu sanat tarihçisi Beral Madra şöyle ifade etmektedir, ‘‘Yeni eğilimlerin en önemli özelliği, heykeli bir portre ya da bir kaide üstünde duran bir sanat nesnesi olmaktan kurtarıp, sanat yapıtı ya da uluslararası ortamda olduğu gibi ‘Tümel Sanat’ kavramını on yıl kadar geç de olsa gündeme

getirmesidir.” (Madra, 1987: 61) Heykel sanatının ortamında, uluslararası boyutta yapıtlar üretmede yeni kapılar araladığı görülmektedir.

3.4 Türkiye’de 1980’den Günümüze Kadar Kamusal Kent Mekânlarında Heykel Sanatının Gelişimi

1980’le birlikte, dünyada ulus devletlerin gücü zayıflamaya başlarken, ekonominin yönetiminde burjuva sınıfının aracı olan sermayenin, yani ekonomik iradenin gücü artmaya başlamıştır. Türkiye’de yeni kapitalist ortam yaşamaya başlarken, dünyada sermaye gruplarının doğrudan güç kullandığı tekelci kapitalizm çağı yaşanıyordu. Ulusal sınırları kapitalist araçlarla aşan bu sermaye güçleri daha da büyüebilmek için ulus devletlerin sosyo-politik süreçlerine doğrudan ya da dolaylı olarak müdahale ediyordu. XXI. yy.’da globalleşen dünyada politik, sosyal kültürel birçok alana el atmış olan sermaye grupları ulus devlet anlayışını yok etmeye başlamıştır.

“80’lerde büyük sermaye gelişiminin önündeki engeller birer birer kaldırılmaktaydı. Reagan ve Thatcher’ın neo-liberal politikalarına uyum sağlanması için ithal ikameciliğin yerini serbest piyasa ekonomisinin alması gerekmekteydi. Ayrıca ekonominin yeniden yapılanması, Türkiye gibi çevre ülkelere, IMF’ye ve yabancı bankalara olan borçların ödenmesi için gerekli bir çözüm olarak dayatılıyordu. Sosyal devletin yükümlülükleri, fiyat sübvansiyonları, ulusal sanayi, liberalizme uyum sağlamak için acilen gözden çıkarılmalıydı.” (Avcioğlu, 1998)

Türkiye’nin liberalizme uyum sağlaması için yapılması gerekenler, 1980 başında ekonomik kararlarla belirlenmişti. Toplumsal muhalefetin çok güçlü olduğu 1970’li yıllarda sendikalar güç ve güven kazanmış, emek çerçevesinde birleşen bir siyasal ve kültür bilinci oluşmuştu. Bu gücü kırmak için İMF, Türkiye’ye dayattığı yeni ekonomik kararlarla yeni politik süreci başlatmıştır. Bunun sonucunda, 12 Eylül 1980 günü askeri darbe gerçekleştirildi. Askeri darbenin yasaklayıcı politikaları, her alanda kendini hissettirmeye, başlamış ve bu yasaklayıcı politikalar da 1982 Anayasası ile güvence altına alınmıştır. 1983 genel seçimlerinin ardından yönetime gelen ve kendisini liberal sağ parti olarak adlandırılan ANAP iktidarı Özal dönemi

olarak geçmiştir. “1980’leri karakterize eden bu dönem, Özal’ın Cumhurbaşkanı olduğu ve ANAP’ın erken genel seçimleri kaybettiği 1991’e kadar olan dönemi işaret etmektedir.” (Gürsel, 1998: 804)

“Askeri müdahale, Uluslararası Para Fonu tarafından tavsiye edilen ve ekonomiyi daha büyük açıklığa ve liberalizasyona kavuşturacak ve yeni yapılanmayı öngören Ortodoks politikalarla özdeşleştirilen bir rejimi yerleştirmiştir. Bu hem devlet sektörünü çarpıcı bir biçimde küçültmeyi, hem de ülke ekonomisini küresel kapitalizmin tek tip mantığı içine yerleştirmeyi amaçlamaktadır.” (Keyder, 2002: 21-22)

1980 sonrası liberal özelleştirme politikaları, batının neoliberal (yeni liberalizm) politikalarının Türkiye’ye etkisi olarak ortaya çıkar. Toplumsal ve ekonomik yaşamdaki hızlı değişim, mimari yapıtlarla birlikte plastik sanatları da içine almıştır. Türk Çağdaş Sanatı’nda 1970’li yılların getirdiği yenilikçi rüzgârların hızı, 1980 darbesiyle sekteye uğramış, darbe sonrasında Atatürk’ün doğumunun 100. yılı kutlamaları kapsamında Atatürk’ün anısını yeniden tazeleme amacıyla anıt-heykel yapımına ivme kazandırıldığı görülmektedir.



Resim 46 Kenan Güven Paşa'nın Valilik yaptığı dönemde sipariş verilen Atatürk anıtları, (1980-1982)
Necati İnci, Hozat/ Tunceli.

XXI. yy. da tarihi görevini tamamlamış olan anıt-heykel uygulamaları, içi boşaltılmış, ticari bir kimlik kazanmıştır, bu tarihten sonra bazı sanatçılar aynı kalıptan çoğaltarak farklı kaideler üstüne koydukları polyester Atatürk heykellerini doğudan batıya kamusal kent meydanlarına uygulamıştır.

“Bu heykellerin çoğunda Cumhuriyet idealleri ve Kurtuluş Savaşı’na dair anlatıların yer aldığı kaide rölyeflerinden vazgeçildiği, söylemin içeriksizleştirilerek Atatürk’ün tek başına vazgeçilmez bir lider ve koruyucuya dönüştürüldüğü, bir anlamda mitleştirildiği izlenebilir.” (Yasa Yaman, 2011: 71)

YÖK’le birlikte çoğalan üniversite yerleşkeleri, okullar, askeri alanlar, şehitlikler, kamu binalarının önleri Atatürk büst ve heykelleriyle dolmuştur.



Resim 47 Atlı Atatürk Anıtı, Necati İnci, Tarsus, Mersin.



Resim 48 Atlı Atatürk Anıtı, Necati İnci, Ilgın Belediye Başkanlığı, Konya.

1980 Darbesi'nden sonra toplumsal yapıda gözlenen değişimle beraber, yeni liberalist politikalarla çağdaş sanat, ancak 1980'li yılların ortasında toparlanabilmiş, bir statü göstergesi olarak sanat nesnesine olan talep bu ara dönemde artmıştır.

1980'lerin ilk yarısı, özel sanat galerilerinin sayısının arttığı, sanat piyasasının güçlendiği yıllar olmaya başlamıştır. Çağdaş sanat varoluş gerekçesini, ancak 1980'li yılların ikinci yarısında ortaya koymuş ve önemli gelişmelere sahne olmuştur. 1984'ten 1988'e kadar her yıl Hareket Köşkü'nde düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri", ilk kez çağdaş sanatın ağırlıklı olarak sergilendiği sergilerdir. Daha sonra, bu sergiler daha küçük grupların katılımıyla, "A, B, C, D Sergileri" adı altında Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenmeye başlanır, A, B, C, D sergilerinde disiplinler arası çeşitliliği ile farklı ve özgün çalışmalar ortaya konulur. Örneğin, A Sergisi'nde Cengiz Çekil AKM'nin yanma olayını gündeme taşır. Sergi salonundaki dikdörtgen kolonu, yakılmış tahtalarla, çevresini de su ile kaplar. Çekil, kurgu ve yerleştirmelerinde yaşama ait fiziksel olayları, enerji-direnç, yaşam-ölüm gibi karşıt kavramları irdelerken, farklı malzeme anlayışıyla bir sunum gerçekleştirmiştir.

1980 yılında önceleri İstanbul Festivali kapsamında sonraları Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenen "Günümüz Sanatçıları Sergileri" önemini yitirmeden günümüze kadar gelmiştir. Çağdaş sanat sergileri, farklı eğilimlerin ve yeni kavramların denenmesi için bir platform olma özelliği taşımaktadır. Ülkemizde bir diğer önemli gelişme de 1986 yılında yapılmaya başlanan ilk Uluslararası Asya-Avrupa Bienali Kültür Bakanlığı'nın Ankara'da düzenlediği bienaldir. Daha sonra İstanbul'a taşınan bienal 1987'de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından küratörlüğünü Beral Madra'nın yaptığı, 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi düzenlenmeye başlandı. Uluslararası İstanbul Bienalleri, Türkiye'de çağdaş sanat bilincinin yerleşmesine ve Türk sanatçıların uluslararası platformda söz sahibi olmalarına olanak tanımıştır.

"Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat

uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır.” (Madra, 2003: 71)

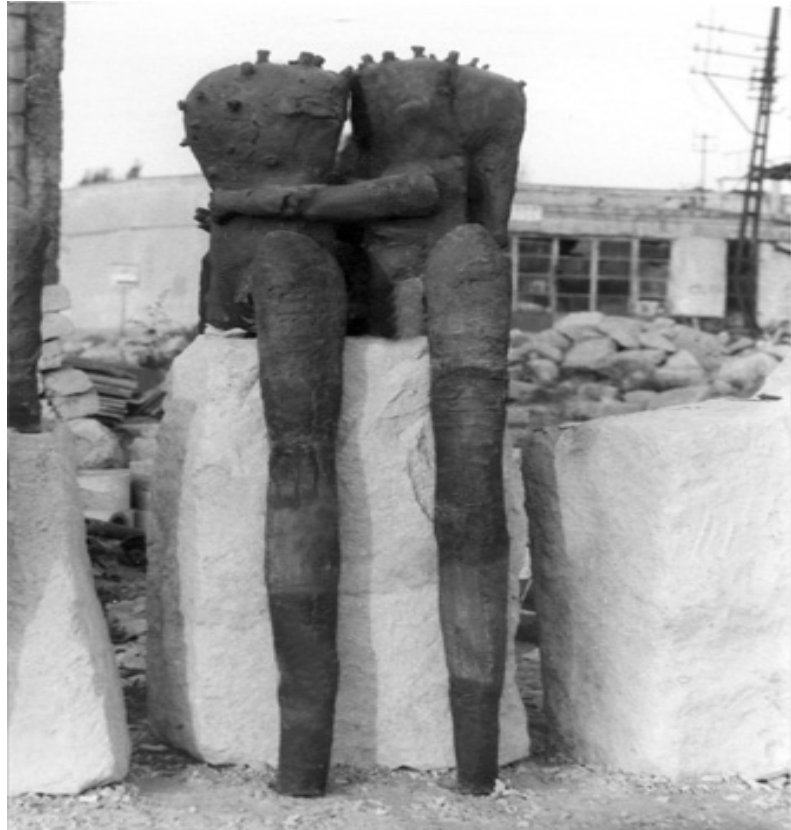
İlk İstanbul Bienali'ne katılan yabancı sanatçılar, Jean-Michel Alberola, Marcus Lüpertz, François Morielllet, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorru gibi dünyaca ünlü sanatçılardır. Türkiye'den ise Erdağ Aksel, Mustafa Altınbaş, Handan Börüteçene, Metin Deniz, Erol Eti, Ayşe Erkmen, Mehmet Güteryüz, Gülsün Karamustafa, Azade Köker, Behçet Safa, Sarkis gibi sanatçılar yer almıştır.

Bienal mekânları, Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, ve Askeri Müzede gerçekleştirilmiştir. Yapılan bienal, sanat yapıtlarının mekânsal bağlamla ilişkisini önermektedir. İlk İstanbul Bienali, Türk çağdaş sanatçılarıyla uluslararası çağdaş sanatçıların karşılaşmasında önemli bir rol aldı. Ülkemizde çağdaş sanatın ilk örnekleri, 1970'lerden bu yana görülmeye başlarken, Batı'daki kökleri yüzyılın başına kadar uzanan çağdaş sanatla paralel olarak postmodernizm, feminizm, postyapısalcılık, yapısökümcülük, küreselleşme gibi yeni düşünce sistemlerinden etkilenmiştir. Türkiye'de sanat, toplumsal, ekonomik, siyasî değişkenler sisteminde yer almaya başlarken bu bağlamda modern iletişim sistemlerinin gelişimi sayesinde çağdaş sanat, kültürel alışverişin, oluşan çok kültürlü ortamında aracı olma pozisyonundadır. Her iki yılda bir düzenlenen bienal, 1989 yılında yine küratörlüğünü üstlenen Beral Madra tarafından “2. İstanbul Bienali” adıyla düzenlenmiştir. Etkinliğin teması “Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat” olarak belirlenmiş, Bienal'de, Sol-LeWitt, Daniel Buren, Richard Long, Jannis Kounellis, Anne ve Patrick Poirer gibi dünyaca ünlü sanatçılar yer almıştır.

Bir diğer önemli gelişme, Ankara Büyükşehir Belediyesi'nce “Çevresel Sanat Etkinlikleri” adıyla 1989-1994 yılları arasında yapılan çevresel sanat etkinliğidir. “Sanat kurumlarının katkısıyla tasarlanmış yapıtlar, İmar ve Çevre Danışma Kurulu'nun değerlendirmeleri sonrasında uygulamaya sokulmuştur.” (Şavaş, 2010) Bir çevresel heykel, iki anıt, on bir heykel, kaldırım figürlerinden oluşan işler farklı mekânlara yerleştirilmiştir. Heykellerin bir bölümü proje kapsamından uygulanmadan çıkartılmıştır. Ancak 1994'te belediye, yönetimin değişmesiyle uygulamaların gerçekleştirilmesini engellemiştir. Ankara Büyükşehir Belediye yeni Başkanı olan İ. Melih Gökçek, Azade Köker'in “Tutku” ve Mehmet Aksoy'un

“Periler Ülkesi” adlı heykellerini, “İnsanların bakıp orgazm oldukları” gerekçesiyle kaldırtmıştır. İ. Melih Gökçek kendisini şu sözlerle savunmuştur: “Ahlâksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm.” (Artun, 1994)

90’lı yıllara gelindiğinde, sanat ortamında az sayıdaki müze ve galerilerin himayesi altında olan sanatçılar, büyük sermaye gruplarının sanat ortamına nüfuz etmesiyle, tekelci bir sanat ortamında kalmışlardır. Kültür ve sanatın , özel sektörün sponsorluk ilişkilerine göre geliştiği ve yol göstermeye bıraktığı müzeleri, galerileri, medyası, bienalleri, festivalleri, üniversiteleriyle Türkiye’de sanat artık az da olsa devlet desteğiyle özel sektörün ve semayenin insafına bırakılır bir duruma gelmiştir.



Resim 49 Tutku (1989-1994), Azade Köker, Ankara.



Resim 50 Periler Ülkesi (1989-1994), Mehmet Aksoy, Ankara.

“90’lı yıllar Türkiye’de çağdaş sanatın gelişmesiyle birlikte Batı ile eş zamanlılığın yakalandığı yıllardır. 80’li yıllarda da yerleştirme ve performans gibi çağdaş anlatım dilleri kullanılmıştı. Fakat 90’larda sanatın düşünsel yapısı değişti, kavram biçimin önüne geçti. Sanatçılar sosyal bilimlerin ve felsefenin kavramlarıyla tanışıp, onlar üzerinden işler üretmeye başladılar.”
(Bakçay, 2007)

Türkiye çağdaş sanatın öngördüğü görsel dili, nesne-imge, bağlam-anlam ve kavram-biçim sorunsallarını tartışmaktadır. Artık 1990’lı yıllarla birlikte yeni modern çağdaş heykel anlayışıyla kavramsal bir zemine oturan heykel sanatı anıt estetiğinden, modern estetiğe dönüşmeye başlamış ve kısa sürede özgün, çağını yansıtan yapıtlar üretilmeye başlanmıştır.

1993 yılında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen “Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği”, Nurettin Sözen’in belediye başkanlığı döneminde yapılmış, projenin danışmanlığını Nilüfer Ergin üstlenmiş ve İstanbul’da belirlenen 30 mekân seçilmiş ama daha sonra 10 mekâna

indirilmiş, proje ekibinde mimarlar, sosyologlar, heykeltıraşlar, sanat eleştirmenleri, şehir planlamacıları ile ilk kez kamusal açık kent mekânlarıyla sistemli bir şekilde üç boyutlu yapıtlarla bir bütünlük içinde düşünülmüştür. Sanatçılardan “Mekân odaklı işler üretmeleri istenmiştir. Sanatçılardan mekânın toplumsal verilerini göz önüne tutmaları beklenmektedir, fakat elde edilen sonuçlar tartışmalıdır.” (Bakçay, 2005: 51)

Teslim edilen, 55 yapıttan 10’u gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtların sanatçıları, Ümit Öztürk, Vedat Somay, Adem Genç, Meriç Hızal, Mümtaz Işingör, Ayşe Erkmen, Işlar Kür, Rahmi Aksungur, Ertuğ Atlı ve Hakkı Karayığitoğlu’dur.



Resim 51 Açık Sütun (1993), Ayşe Erkemen, Tünel, İstanbul.



Resim 52 Umut Kapısı (1993), Meriç Hızal, Üsküdar, İstanbul.

Bu dönemde, kamusal alanda uygulanan Atatürk anıtlarına baktığımızda, estetikten yoksun, seri üretim nesnesine dönüştürülmüş ve kişileştirilmiş imgenin anıt-heykel görselliğiyle kapladığı yer, XXI. yüzyılın değişen çağdaş sanat yorumundan uzak, sosyolojik, kültürel değer dışında yer alıyordu.

Kamusal alanda yapılan yeni Cumhuriyet ve Atatürk Anıtları'yla, hükümetlerin ve yerel yönetimlerin kontrolsüz bir şekilde boş açık kamusal alanları doldurma amacıyla yine eski geleneğin izinden devam ettiği görülmektedir. Örnek olarak, 1998 yılında Tamer Başoğlu tarafından Cumhuriyet'in 75. yılı anısına Beşiktaş'a dikilen anıtı gösterebiliriz. Bu anıt-heykelde Cumhuriyet'in anıt kültür geleneğinin devam ettiğini ve kamusal alanda anıt heykel uygulamalarının bir mesafe katetmediğini açık bir şekilde görmekteyiz.

Heykel, her ne kadar postmodern bir anlayışla tasarlanmış olsa da Cumhuriyet ideallerinin yansıtıldığı heykel geleneğinin dışına çıkamamıştır. Heykelde sadece

malzeme ve form anlayışı değişmiştir, heykel ve kamusal alan ilişkisi XIX. yüzyıl anıt-heykel geleneğiyle aynıdır. Mimariye ait malzeme ve cephe formlarını andıran cam ve granit kaplama yapısıyla günümüz rasyonel mimarisinin kentsel dokuya yaptığı göndermeyle mimari gelenekten uzak kimliksiz bir ifadeyi kente taşımıştır.

Anıt-heykel, dikey bir silindirik forma sahip, ayna kaplama bir strüktür, bu strüktürü taşıyan granit ayaklar ve strüktürün alt kısmında bulunan Atatürk figürünün yer aldığı heykellerden oluşmaktadır. Her şeyden önce heykel dikey yüksekliği ve geniş kesitiyle bulunduğu açık mekâna ciddi bir baskı kurmaktadır. Pelvanoğlu, anıt heykelin yapısını: Faşist estetiğin geri dönüşü’’olarak yorumlamaktadır. (Pelvanoğlu 2005)



Resim 53 75. Yıl Anıtı (1998), Tamer Başoğlu, Beşiktaş, İstanbul.

Heykelin ana gövdesinin üzerindeki figürler, ana gövdeye benzer bir renkte olduğu için formel açıdan okunamamakta, ana gövdedeki silindirik formun, form açısından mekana hiçbir katkısı bulunmamaktadır. Heykelin yerden yükseltilerek yaya

geçişlerini engellememesi olumlu bir unsur olsada anıtsal ve mekânsal açıdan ifadesi olmamasıyla birlikte heykelin strüktürü su kulelerini anımsatmaktadır.

Heykelin ana strüktürü üzerindeki figür heykellerin boyutlarının ana strüktürle orantısız olması, renklerinden dolayı algılanamaması, heykel-mekân arasındaki anlamsız oransızlığın, mekân ve insanlar üzerindeki ezici yapısı, heykelin kendi iç dinamiksel açıdan okunmasını engellediği gibi kendisini olumsuz bir şekilde ifşa etmektedir.



Resim 54 75. Yıl Anıtı (1998), Tamer Başoğlu, Beşiktaş, İstanbul.

Beşiktaş merkezinin ana noktasına konumlandırılmış 35 metrelik anıt yayaların geçiş noktasında bulunması nedeniyle yayaların geçişi ancak heykelin altından sağlanmaktadır. “Boyut kültürüyle iktidarı yüceltirken figürlerin biçim dili de Nazi estetiğini anımsatır. Anıtsallığın tek ölçütünü boyut kültürüyle çözümleyen zihniyet, kendini “çok” veya “daha” Atatürkçü olarak göstermenin yolunu yine devasalık

üzerinden bulmuştur.” (Tekiner 2010: 254) Heykelin mekânsal anlamda, alandan kopuk ve mimariyle hiçbir şekilde bir bağının olmaması kadar çevreye verdiği ezici duygu kadar halkta da algısal, olumsuz anlam yaratmaktadır. Mekânın çevresinde bulunan iki önemli yapı olan simgesel değeriyle mekâna kimlik kazandıran Sinan Paşa Camii ve Barbaros Hayrettin Türbesini de formel ve çevresel açıdan olumsuz etkilemektedir.

Heykel, yaya kullanımının yoğun olduğu bu alanda konumlandırılması ve yarattığı kütleli ve ezici etkisiyle mekândaki yoğunluk ve kaotik etkiyi arttırmakta, anıt-heykelin ifadesi olan değer katma, simgesellik, yalınlık, okunabilirlik (v.b.) gibi özelliklerden tümüyle uzaktır.

Bu dönemin heykel sanatı için getirdiği en önemli gelişme ise, ülkenin pek çok kentine yayılan heykel sempozyumlarıdır. Heykellerin, kamusal alanda yapılan anıt heykel geleneğinden uzaklaşarak yerel yönetimlerin desteğiyle, modernist yapıtlar olarak çıktığı görülür. Sempozyumlar açık alanlara, parklara ve kamusal kent alanlarına heykel kazandırarak, izleyiciyi modern heykelle buluşturmuştur. Kamusal açık alanlarda yapılan heykel sempozyumlarının halkla iç içe bir platformda gelişmesi, izleyicinin heykellerle interaktif bir süreç içinde, yaratım sürecine tanık olması onu anıt-heykelin bıraktığı olumsuz izlenimlerden yavaş yavaş uzaklaştırmıştır. Uluslararası nitelikte gerçekleşen pek çok heykel sempozyumu, sanatçılar arasında verimli, kolektif ve eğitici bir süreci de beraberinde getirir.



Resim 55 Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu, İzmit



Resim 56 Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu, İzmit.

Türkiye’de ilk heykel sempozyumu, 1975 yılında Antalya’da düzenlenmiştir. ‘‘Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu’nu’’ 1993 yılında İzmit Değirmendere ve Avşa Adası Heykel Sempozyumları izlemiştir. Avşa Adası heykel Sempozyumu’nun başlığı ‘Hadi Bara 1. Granit Heykel Sempozyumu’ olarak belirlenmiş, Tamer Başoğlu, Ferit Özşen, Meriç Hızal, Ziyaettin Nuriyev, Erim Bayrı, Remzi Savaş ve Selçuk Yılmaz’ın katılımıyla gerçekleşmiştir, fakat daha sonraki yıllarda sempozyuma ara verilmiştir. Yerel yönetimlerin değişmesi ve başka nedenlerden dolayı daha sonra da sempozyumların sekteye uğradığını görmekteyiz. Aynı sene içinde başlayan Zühtü Müridoğlu anısına ‘‘Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu’’ ise belediyenin desteğiyle uzun yıllar devam etmiş ve günümüze kadar gelmiştir.

Bu dönemde yapılan önemli heykel sempozyumları: 1995 yılında Yalova 1. Mermer Heykel Sempozyumu, 1996 yılında İzmit Saraybahçe Belediyesi ve Mimar Sinan Üniversitesi işbirliğiyle düzenlenen 1. Uluslararası Şadi Çalık Mermer Heykel Sempozyumu, Bursa Uludağ Üniversitesi’nin düzenlediği Uluslararası Kamu Alanında Sanat Sempozyumu, 1997 yılında Hacettepe Üniversitesi’yle düzenlenen 1. Antalya Taş Heykel Sempozyumudur.

Ayrıca 1998’de Hatay 1. Ulusal Yesemek Bazalt Taşı Heykel Sempozyumu, ayrıca 1998 yılından beri süren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve İzmit Saraylar Belediyesi’nin ortaklığıyla gerçekleştirilen, Uluslararası Saraylar (Prokonnesos) Mermer Heykel Sempozyumu, 2000 yılında Taşucu Belediyesi Mersinli heykeltıraş Hüseyin Gezer adına Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin danışmanlığında I. Uluslararası Hüseyin Gezer Taşucu Taş Heykel Sempozyumu, Milas 1. Uluslararası Türk Japon Mermer Heykel Sempozyumu, 2001’de Maltepe Belediyesi tarafından İstanbul-Maltepe Heykel Sempozyumu düzenlenmiştir.



Resim 57 Uluslararası Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu, Mersin



Resim 58 Fındıklı Parkı Uluslararası İstanbul Taş Heykel Sempozyumu, İstanbul.

2002'de İstanbul'da 1. Uluslararası Büyükçekmece Heykel Sempozyumu, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi tarafından 1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu gerçekleştirilmiş ve Ankara'da Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu'na başlanmıştır.

2003 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi'nin desteğiyle Fındıklı Parkı'nda düzenlenen 1. Uluslararası İstanbul Taş Heykel Sempozyumu, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Hereke Belediyesi ve Marshall A.Ş. işbirliğiyle gerçekleştirilen 1. Uluslararası Hereke Mermer Heykel Sempozyumu ve aynı yılda Edirne'de İlhan Koman Heykel Sempozyumu Rektörlük Karaağaç Yerleşkesi'nde yapılmıştır. Ayrıca Tosyan Sanat Galerisi tarafından gerçekleştirilmekte olan ve üretilen yapıtlarla Aspat'ta bir açık hava heykel müzesi oluşturulması amacıyla 1. Bodrum Aspat Açık Hava Heykel sempozyumları da yapılmaya başlandı. 2004 yılında 1. Uluslararası Isparta-Eğirdir Taş Heykel Sempozyumu, aynı yılda Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Taş Heykel Sempozyumu düzenlenmiştir.

2005 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 1. Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, Muğla 1. Uluslararası Karya Taş Heykel sempozyumu ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve İçhisar Belediyesi, ortaklığıyla Ulusal 1. Merfes Mermer Heykel Sempozyumu düzenlenmiştir. 2006 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi 1. Uluslararası Heykel Sempozyumu Eğirdir /Isparta, 2007 Marmara Üniversitesi 1. Ulusal Haluk Tezinar Taş Heykel Sempozyumu/İstanbul, 1. Uluslararası İlhan Koman Taş Heykel Sempozyumu/Edirne, 1. Uluslararası Kuzgun Acar Taş Heykel Sempozyumu Nilüfer Bld.– Bursa, 1. Ulusal Çukurova Üniversitesi Taş Heykel Sempozyumu, Adana'da 2009'da da uluslararası nitelikte devam etmiştir .

2009 yılında Didyma Uluslararası 1. Taş Heykel Sempozyumu, Aydın ve 1. Karabük Ulusal Metal Heykel Sempozyumu yapıldı. 2010 1. Uluslararası Bakırköy Heykel Sempozyumu, 2011 yılında 1. Ulusal Hattuşa Taş Heykel Sempozyumu Çorum ve 1. Ulusal Taş Heykel Sempozyumu Halfeti/Şanlıurfa, 1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu Kartal Belediyesi tarafından İstanbul'da yapılmıştır.

Yukarıda belirtilen sempozyumlar genelde görüldüğü gibi üniversite ve yerel yönetimlerin desteği ve sanatçıların katkılarıyla yapılmıştır. Sempozyumların bazıları yerel yönetimlerin ve üniversitelerin desteği ile benimsenip sürdürülür. Bunlara Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin Uluslararası İstanbul Taş Heykel Sempozyumu örnek olarak gösterilebilir. Fakat bazıları da yeterli desteği ve ilgiyi görmeyip bir sene ya da birkaç sene devam edip son bulmuştur. Yerel yönetimlerin değişmesi veya iktidarın öngördüğü ölçüde sempozyumlar sekteye uğrayarak geleneksellik kazanamamaktadır.

Sempozyumlar, ülkemizi uluslararası camiada daha iyi tanıtmak ve ulusları bu platformlar aracılığıyla tarihi ve kültürel bir bağ kurarak, halkı modern heykel sanatıyla tanıştırmak, yapılan yapıtları günümüz sanatının dinamikleri ve sanatın kendi özgü doğası üzerine araştırmayı şehrin sanatsal konjektüründe bir hareketliliği ve genişlemeyi hedeflemektedir. Sempozyumlar şehirler, ülkeler, disiplinler, sanatsal anlayışlar arasında bir diyalog zemininin oluştururken kamusal varlığıyla açık hava müzesi-sergisi oluşturmaktadır.

Türkiye'de, 2000'li yıllarda kültür ve sanat ortamı için yeni çağdaş yapıtların galerilerden satın alınıp özel mekânlara taşınması ile, kamusal alanlarda kendini gösteren sanat yapıtları arasındaki görsel tüketime dayalı fark dikkat çekicidir. Bu dönemde pek çok disiplinin bir anda ortaya çıktığı görülmektedir. Türkiye'de pek çok yeni plastik sanat uygulaması da toplumun görsel tüketimine sunulmaktadır. Genel eğilim olarak görülen kavramsal sanat ve bunu takiben, yeni dışavurumcu, minimalist, soyut dışavurumcu, pop-sanat, enstalasyonlar (yerleştirmelere), performanslar, video sanatı'na rastlamak artık daha mümkündür. Bu yıllarda özel müze kurma girişimleri hızlanmış, disiplinlerin iç içe geçtiği ve teknolojik olanakların sınırsız kullanılmaya başlandığı gibi sanat akımları da sıklıkla görmekte ve izleyiciyle daha sıkı bağ kurmaktadır. Germaner'e göre, 1980'lerde genç kuşak olarak gördüğümüz sanatçılar, kendilerine hazırlanan bu ortam içinde, araştırma ve etkilenme alanlarını alabildiğince genişleterek ve toplumsal gerçekçilikten çok eleştirel gerçekçiliğe ulusallıktan çok evrenselliğe eğilerek üretiyorlar. (Germaner, 1998: 25)

2000’li yıllarla birlikte özel müzelerin arttığı, kavramsal modern sanatları ve özgün muhalif sanat yapıtlarının desteklendiği görülmektedir. 2001’de Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi açılır, ama akabinde tartışmaları da beraberinde getirir. Türkiye’de kendini güncel sanatlar müzesi olarak tanımlayan bu kurum eleştiri almakta ve henüz yeterli bir 'Modern' sanat yapıtına sahip olmayan bu özel kurumun yeterliliği tartışılır. 2002’de Mardin'den Diyarbakır'a, Kars'tan Batman'a Doğu'daki 15 kentten 37 genç sanatçı, fotoğraf, video yerleştirme, performans ve resimleriyle ilk sergisini yaptı. Proje İKSV eski Genel Müdürü Melih Fereli'nin Proje4L'nin Yürütme Kurulu Başkanlığı’nda yürütüldü. Aynı yıl Eczacıbaşı Holding’e ait Garanti Bankası, Platform Sanat Galerisi’ni açtı. 2002’de Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi ziyarete açıldı. Bir başka önemli gelişme de 2004 yılında Eczacıbaşı topluluğunun ilk yatırımı, proje yönetim finansmanını ve çekirdek koleksiyonu sağlamasıyla İstanbul Modern açıldı. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan, açılıшта Eczacıbaşı ailesinin yanında bulundu. Aynı yıl, Koç ailesi, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi’ni açtı. Özel sermaye artık sanat ortamına resmi bir geçişle sesini duyurmaya başlamıştır.

Kamusal kent meydanlarına baktığımızda, bu dönemde Atatürk heykelleri, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin tanımladığı Cumhuriyet alanlarındaki anlamını yitirip değiştiği görülmektedir. Bu dönemde gördüğümüz önemli gelişmelerden bir tanesi de İstanbul’daki yaya sergileridir. Yaya sergileri kamusal kent merkezlerine yeni bir ivme kazandırırken, çağdaş yeni tip kamusal alana işaret eder. 2002 yılında “İstanbul Yaya Sergileri” adı altında ilki başlamıştır. Etkinlik halkın sanatla bütünleşmesi ve sergilere gidemeyen halkı sanatla buluşturma ve kamusal platformda yeni açılımlar yaratma olarak görülmektedir. Katılan sanatçılar, mekâna özel işler üretmiş, İstanbul’un Nişantaşı semtinde gerçekleştirilen ilk etkinlik, açık kamusal alanda yayaların geçtiği trafiğe kapalı alanlar tasarlanarak yapılmıştır. 40’a yakın sanatçının eserlerinin yer aldığı sergide:

“Sosyal boyutu-kent, sokağa, kısacası bize ait, bize açık mekâna dair söz söylemesi, kamusal mekân, 'ortak mekân' dediğimiz olguyu bize hissettirmek istemesi ve belki bu hissedişten hareketle her birimizin toplumun daha katılımcı bireyleri olabileceği düşüncesini taşıması. Çoğumuzun otomatığe bağlanmış

hayatlarında bir yerden diğerine yetişirken, şöyle bir durma, etrafına başka bir gözle bakma önerisi getirmesi.” (Antmen, Rona, 2002: 74)

Serginin küratörlüğünü Fulya Erdemci üstelenmiştir. İstanbul Nişantaşı Yaya Etkiliği'ne katılan sanatçılar şunlardı: Erdağ Aksel, Gülçin Aksoy, Nevin Aladağ, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Gökhan Avcıoğlu, Recai Aynan, Bağımsız Fason Hareketi (Murat Bayındır, Enis Özbek, Ertuğ Sönmez, Murat Şahinler) Selim Birsal, Önder Büyükerman, Hasan Çalışlar/Kerem Erginoğlu, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Ereğ, Köken Ergun, Ayşe Erkmen, Leyla Gediz, Ali Gürevin, Şirin İskit, Arhan Kayar, Merve Kitabçı, Ebru Özseçen, Aziz Sarıyer/Derin Sarıyer, Nevzat Sayın, Ahmet Soysal, Özlem Sulak, Fuat Şahinler, Murat Şahinler/Recai Aynan, Hale Tenger, Ahmet Tercan, Canan Tolon, Mürüvvet Türkyılmaz, Emir Uras Demet Yoruç'tur. Küratör Nişantaşı'nın seçilmiş olma nedenini şöyle açıklamıştı: “Modernleşme sürecini sağlıklı yaşamış, kentsel doku kalitesi, yaşam standartları ve kamusal alan kullanımının en yüksek, yaya hareketinin ise rahat olduğu bölgelerden biri olduğu için Nişantaşı'nı seçtik.” (Yayasergileri.org, 2002)

İstanbul Yaya Sergileri'nin ikincisi ise 2005 yılında, Koç Holding, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Beyoğlu Belediyesi, Dream Design Factory ve İstanbul Sanat Tanıtım ve Araştırma Vakfı İşbirliği ile düzenlenmiştir. Sergi mekânı olarak da Karaköy ve Tünel Meydanı seçilerek sergi gerçekleştirilmiştir. Sergi, Tünel Meydanı'ndan başlayıp, tarihi metroyla Karaköy'e inen ve Galata Köprüsü, Haliç kıyısı ve Karaköy İskele Meydanı'nı içine alır. Dokuzu yabancı olmak üzere yirmi üç sanatçının eserleri sergilenir.

Etkinliğe katılan sanatçılar şunlardır: İsmail Hakkı Altunbezer, Halim Özyazıcı, Ayşe Erkmen, John Körmeling, Haluk Akakçe, Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, Ömer Ali Kazma, Callum Morton, Kemal Önsoy, Ebru Özseçen, Karın Sander, Aziz Sarıyer, Eve Sussman, Loannis Savvidis, Murat Şahinler, Fuat Şahinler, Ayten Başdemir, Yakup Çetinkaya, Auke De Vries ve Canan Tolon.



Resim 59 Yaya Sergisi, Nişantaşı, İstanbul.



Resim 60 Yaya Sergisi, Nişantaşı, İstanbul.

Her ne kadar kamusal mekân, kültür imgeleri ve mimari ön planda tutularak işler üretilmişse de özünde tam başarılı olamamıştır. Kent mekânıyla kültürel bir imge yaratamamış halk, birçok işin farkına bile varamamıştır. Sergi kültür, kimlik ve kent hayatına, temas etmek istese bile aynı sorunsalın içinde olmadığı için sanatçı ve organizatörlerin bunda pek de başarılı oldukları söylenemez. Daha önceki etkinlikler ve kamusal alana yapılan heykel geleneğinde yapılan hatalar kamuoyu üzerinde görülebilir.

Sanat yapıtını atölyede üretilip kamusal mekânda, kamuoyuyla buluşturarak tepeden inme sokaktan habersiz, açık kamusal alana uygulanan başarısız örnekler olarak devam ettiği görülmektedir. Kamusal kentsel mekândaki öğelerin görüngübilimsel (semyolojik) anlamını, Barthes çok güzel açıklamıştır: “Şehir bir söylemdir, bu söylem de gerçekten bir dildir: Şehir sakinleriyle konuşur, biz, içinde bulunduğumuz kenti konuşuruz, bunu da orada yaşayarak, orada dolaşarak, ona bakarak yaparız.” (Barthes, 1999)



Resim 61 Cumhuriyet Meydanı, Kulu, Konya.

Erken Cumhuriyet’le birlikte başlanan kamusal alanda anıt-heykele, 2000’li yıllarla birlikte özellikle 2002 seçimleri sonrası Cumhuriyet sembolleri olan anıt-heykele karşı baskı ve saldırılar görülmektedir. Kamusal kent mekânları geçmişte olduğu gibi cami, yine meydan anlayışının önemli bir unsuru olmaya başlamıştır. “Anıt heykeller özellikle ilçelerde törenlerde çelenk konulmak üzere yerel yönetim yapılarının önünde konumlandırılmış ve heykellerin arka planı minarelerle taçlandırılmıştır.” (Yasa Yaman, 2011) İmgeler çeşitlenmiş, Atatürk’ün yanı sıra Osmanlı padişahları, paşaları, vezirleri gibi pek çok eski semboller kullanılmaya başlanmış. Yeni siyasi iktidarın kendi kamusal alanını tarihsel ve kültürel anlamda yeniden inşa ettiği kamusal kent mekânlarını da okunabilir bir duruma getirmiştir. Bu olgunun oluşması, kamusal alandaki iktidar ilişkileri ifadesine işaret etmektedir.

“Tarihsel ve kültürel süreçlerden süzülerek gelen ortak kullanım alanları kentin siyasi, ekonomik, sosyal dönüşümlerini, yapıtlarında biriktirmekte ve kente ilişkin kimlik bu doku üstünden okunabilmektedir. Hepimizin örneklerini bildiği gibi halk festivalleri ve pazarları alanlara taşırken, merkezi otorite kalıcılığını ve gücünü hissettirmek istediğinde kamusal alanları kullanır, yönetim biçimini ya da sembollerini alanlara taşır veya alanlardan kaldırır.”
(Ergin, 2005: 110)

XXI. yüzyılın ilk çeyreğinde siyasi erkin yarattığı yeni kent mekânları bu anlamda kendi çıkarlarını gözetip kimlik oluştururken kamusal alan üzerinden de kitsch kültürünü ve kimliksizleştirmeyi de beraberinde getirmiştir. Kamusal açık kent mekâlarında artık ortaya çıkan Anadolu ozanları yanında kentlerin sembelleri olan inek, pamuk, horoz, kiraz, biber, karpuz, üzüm, ve benzeri gibi pek çok üç boyutlu uygulamalara rastlanmaktadır.



Resim 62 Üzüm Heykeli, Nevşehir.



Resim 63 Horoz Heykeli, Denizli.

2006-2007 yılları arasında Santral İstanbul'un Avrupa Birliği Kültür Programı çerçevesinde Bilgi Üniversitesi, Helsinki Sanat ve Tasarım Üniversitesi, Maison des métallos Paris, Artbox.gr, Anadolu Kültür ve diğer destekçi kuruluşlarla "Yeni Kültürel Pratikler ve Trans-Avrupa diyalogu içinde Kamusal Sanat" başlığı altında bir yıl süreyle gerçekleştirdikleri sergi, söyleşi, konferans ve panellerle kamusal alan sorunlarına ışık tutmaya ve katkı sunmaya çalışılmıştır. Bu etkinlik kavramsal çerçevesini şöyle belirtmiştir, "Kentsel sosyoloji ve siyaset çalışmaları alanlarında, kamusal mekân ve kamusal alan kavramları üzerine yoğunlaşmak, teorik ve soyut bir bakış açısından, kamusal alan demokrasinin merkezi ve bireysel gelişimin esas ögesi kabul edilir." (Aksoy, Ertürk, 2008: 12-13) Projenin alt başlığı "Kamusal Alan ve Güncel Sanat Olarak" belirlenerek proje mekânları, İstanbul Helsinki, Selanik, Paris, Eskişehir ve Diyarbakır olarak belirlendi. Kentlerin herbirinde kamuya açık bir şekilde paneller düzenlenerek sanatçıyla halk bir araya getirilmiştir.

"Avrupa'dan gelen sanatçıların proje ekibi ve kentlerin yerel yönetimleri ile beraber geliştirdikleri, çalıştıkları kenti ve Türkiye'yi tanıma fırsatı buldukları, kent sakinlerini ve her kentteki farklı uzmanlık alanlarından grupları da (Kamu danışmanlığı, miras, bellek ve tarih, inşa edilmiş çevre, parklar ve kamusal alanlar ve sosyal iletişim) işin içine kattıkları bu proje, kamusal alanda sanat sorununu panel, söyleşi ve sempozyumlarla da desteklemiştir." (Aksoy, Ertürk, 2007: 194)

Bu dönemde kamusal alan kavramını irdeleyen tartışmaya açan başka önemli bir gelişme de 2009-2010 yılları arasında Avrupa Birliği tarafından finanse edilen uluslararası bir etkinliktir. AB-Türkiye Sivil Toplum Diyalogu: Kültür Köprüleri programı kapsamında Anadolu Kültür ve Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi işbirliğiyle British Council tarafından yürütülen Benim Kentim / My City projesi sayılabilir. Ülkemizden İstanbul, Çanakkale, Konya, Mardin ve Trabzon kentlerinin yanı sıra Berlin, Dortmund, Helsinki, Londra, Varşova ve Viyana kentlerinin dahil olduğu kapsamlı bir etkinlik olarak yapılmıştır. Katılan sanatçılar, Mark Wallinger, Andreas Fogarasi, Joanna Rajkowska, Clemens Von Wedemeyer, Minna Henriksson, Caner Aslan, Işıl Eğrikavuk, Leyla Gediz, Güneş Terkol, Can Altay, Gülsün Karamustafa'dır.

Etkinlik kapsamında sergiler, söyleyişler, paneller, sinema belgesel gösterimleri gibi disiplinlerarası bir platformda izleyiciyle buluşmuştur. Büyük şirketlerin birleştiğini ve sanatı da yönetmeye talip olduğunu görmekteyiz. Önemli bir karşı iktidar oluşturan küresel kapitalizmin, uzunca bir süredir güçlerini doğrudan kamusal meydanlarda ve bunu meydanlardaki anıt/heykellerle göstermekten ziyade farklı teknik ve platformlarda gösterdiği görülmektedir. “Kültür ve sanatın yeni patronları, meydanları devlete bırakıp kendilerini farklı kamusal alanlarda var ediyor, sanatı küresel ekonominin bir nesnesi haline dönüştürüyorlar.” (Yasa Yaman, 2010: 44)

Görüldüğü gibi yakın tarihte ele alınan kamusal alan kavramı, meydanlar ve meydanların anıt-heykelle olan ilişkisi farklı bir şekil ve konjüktürde devam etmektedir fakat, geleneksel devlet iradesinin kamusal meydanlarda sirayet ettiği mantığın çok da değiştiği söylenemez. Kapitalizimin farklı araç ve kurumları tarafından sürdürülen kamusal alanlar, sınırlı bir alanda “sanat” üretmekte, toplumu yönlendirmek ve kendileri için uğraş göstermektedir.

SONUÇ

Kentlerde belirginleşen kamusal alanlar, Cumhuriyet öncesi Türkiye’de açık kamusal alan kullanımı, Osmanlı’nın sosyal ve kültürel yapısının etkisiyle saray, köşk ve ev bahçeleri gibi özel alanlar olmuştur ve halka açık kamusal alanlar olarak görülen alanlar mesire yerleridir. Tarihsel süreç içinde kamusal alanın oluşumuna baktığımızda Osmanlı’nın çöküşüyle ve Cumhuriyet’in ilanıyla başladığı söylenebilir. Genel kamusal kavramına baktığımızda kentlerde ortaya çıkan ve Yunan kentleri Agoralar’dan başladığı görülmektedir. Avrupa toplumunda ise yüksek Ortaçağ Dönemi’nden itibaren kamusal alanda, devletin egemenlik simgeleriyle erkin temsili sunumu vardır.

Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanıyla yeni yeni ortaya çıkan kamusal alan, devletin etkinlik alanı ve simgesi olarak belirginleşmiştir. Kamusal alan kavramı ile her şeyden önce toplumların sosyal ve kültürel yaşantımızla ilgili alanı kastedilir. Bizde sanıldığı gibi tersine devletin vücut bulduğu alan olarak şekillenmiştir. 1950’li yıllarla birlikte göçe bağlı olarak başlayan hızlı kentleşme, devletin çözüm ve istihdamda yetersiz kaldığını ve buna bağlı olarak toplumun kendi iç dinamikleriyle çözümler bulmaya çalıştığı görülürken, buna bağlı olarak kentlerde sonuç olarak günümüze kadar gelen çarpık kentleşme ve gecekondulaşma olmuştur. Bu anlamda kamusal alan kavramı toplumun kamusalından çok resmi ideolojinin hakimiyet alanı olarak gelişmiştir.

Birinci bölümde genel olarak kamusal alan kavramı, tarihsel, toplumsal ve sanatsal açıdan söz konusu önerilerin oluşabileceğine zemin hazırlamak için irdelenerek açıklanmıştır. Buna bağlı olarak, ikinci bölümde, Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasal konjonktür ve sosyo-kültürel açıdan sorgulanarak, mekân-heykel ilişkisi içinde heykel sanatının Türkiye coğrafyasında oluşumunu, gelişimini tarihsel açıdan

ortaya koymaya çalışmaktadır. Buna bağlı olarak öncelikle Cumhuriyet ilanından önce başlayarak kamusal alan kavramı içinde kent mekânlarında ortaya çıkan anıt mantığını ve Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan yeni süreç ile birlikte anıt heykelin ortaya çıkması ve daha sonraki dönemlerde modern heykelin gelişimi açıklanarak eleştirilmiştir.

Bu çalışmada, birinci bölümde kentlerde belirginleşen kamusal alan kavramı çok boyutlu yapısıyla gerek kamusal-özel alanıyla gerekse toplumsal, kültürel, sanatsal, estetik, siyasal, özel sermayenin ve heykel ve mekân ilişkisi bağlamında irdelenmiştir. Genel olarak çalışmanın ana konusu olarak belirginleşen kamusal alan kavramı ve heykelin açık kent mekânıyla kurduğu ilişki ve resmi ideolojinin kamusal alanları ve buna bağlı olarak kent mekânlarını erkin himayesinde ve simgesi olarak belirginleştirdiğidir ve kamusal alana, Türkiye'de tarihsel perspektiften bakıldığında monarşik bir yapıdan parlamenter Cumhuriyet düzenine geçişle kamusal alanın oluştuğu ve günümüze kadar devlet erkinin alanı ve simgesi olarak geliştiği ve dönüştüğü görülmektedir. Bu anlamda heykel sanatının oluşturduğu mekân aurası ve özneyle olan ilişkisi nedeniyle siyasi rejimin açık ve kapalı kamusal alanlarda simgesi ve ideolojisinin bekçisi olarak misyon biçilmiştir.

Türkiye'de açık kamusal alanlarda yer alan heykellere baktığımızda 1970'li yıllara kadar yapılan heykellerin tamamına yakını Atatürk olup, Türk büyüklerinin ve siyasal erkin temsil edildiği heykeller görülmektedir. Anıt heykel mantığının dışında, sanatçının özgün üslubu ile yaklaştığı modernist ve çağdaş heykeller bu dönemden sonra yavaş yavaş görülmeye başlanmıştır. Bu dönemden sonra, özellikle son 20 yılı kapsayan süreçte ulusal ve uluslararası heykel sempozyumlarının yapılması ve yaygınlaşması ile çağdaş heykel uygulamalarına rastlamak az da olsa daha mümkündür. Kamusal kent mekânıyla sosyal ve fiziksel verilerden yola çıkarak yeni sosyal sorumluluk ve kent, imge ve özne çerçevesinde yapıtlar ortaya çıkarıldığı görülmektedir.

Atatürk anıtları özelinde ise, o toplumdaki manevi değerini korusa da açık ve kapalı kamusal alanlarda kapital üretim nesnesine dönüştürülmüş, manevi değerinden uzak, milli bayramlarda hatırlanan ve çelenk ile süslenerek güçleştirilmiş bir nesneye dönüştürülmüştür. İmgesiyle anıt-heykel geleneğinin ikonlaşmış biçimiyle XXI.

yüzyılın değişen sosyolojik, kültürel sanat ortamında uzak bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Bu olumsuz durumun oluşmasının sebebi, öncelikle siyasi partilerin ve yerel yönetimlerin kendi çıkarları ve ihtirasları yüzünden Atatürk heykellerini kullanarak kamuoyunu etkilemek ve yönlendirmek istemesidir.

Somut olarak yapılması gereken, kamusal alanda sanat desteklenmeli ve devlet tarafından imar kanununda yüzdeler dilimde koruma altına alınmalıdır. Kamusal alanda yapılan yapıtın, geniş kapsamlı bir tabanda halkla birlikte, yerel yönetimlerin iş birliğiyle, dernek ve sivil toplum kuruluşların birlikteliğiyle oluşturulan özerk komisyonlar tarafından belirlenmesi gerekmektedir. En azından geçmiş dönemde ve günümüzde uygulanan sanat yapıtlarının, toplumca benimsenmemesi ve mekândan kopuk bir şekilde ortaya çıkması azalacaktır.

KAYNAKÇA

Artun, Ali, ed. (1994) “Çevre-Sanat” Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevresel Sanat Etkinlikleri Kataloğu

Aksoy, Ayla. Ertürk, Eylem, (2008) “Kavramsal Çerçeve” Kamusal Alan ve Güncel Sanat, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Adorno, Theodor W, (1990) “Eleştiri, Toplum Üzerine Yazılar” çev: M. Yılmaz Öner İstanbul: Belge Yayınları,

Arzu Parten, Seda Yavuz, (2005) “Kültür Politikaları Bağlamında Türk Heykel Sanatı” Kocaeli: Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiri Kitabı

Akkaya, Gülcan Başar, (2003) “Türkiye Cumhuriyetinin Atatürk Dönemi Kültür ve Sanat Anlayışı” Sanat ve Bilgi, Plastik Sanatlar Eğitim Dergisi, sayı: 2

Akyürek, Fatma, (1998) “Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma” (Sanatta Yeterlik Tezi, Yayınlanmamış), İstanbul: MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü

Akaş, Cem, (1997) “Dünyanın Büyüsü” *Cogito* 10, Öyleyse Descartes, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Aşier, Mustafa, (1974) “İstanbul'da 20 Heykel” Kültür ve Sanat, Sayı:3 (Aralık 1974)

Althusser, Louis, (1991) İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, çev: Yusuf Alp, Mahmut Özışık (3. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları

Boynudelik, Zerrin İren, (2005) ‘‘Sokaklarda Sanat’’ Sanart 5. Uluslararası Sempozyum Ve Sanat Etkinlikleri, Bildiri Önerisi

Boynudelik, Zerrin İren, (2006) ‘‘Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleş’’ İstanbul: Sanat Dünyamız, S: Kış

Barthes, Ronald, (1999) Göstergibilimsel Serüven, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Batur, Enis, (1997) Modernizmin Serüveni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bakçay, Ezgi, (2005) ‘‘Türkiye’de Açık Alan Heykelinin Gelişimi’’ Kocaeli: Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı

Bakçay, Ezgi, (2007) ‘‘İstanbulda 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi’’ (Yüksek lisans tezi) İstanbul: MÜGSF. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Bookchin, Murray, (1994) Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü, Çev: Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Cansever, Turgut, (1997) ‘‘Şehir’’ Cogito Dergi, Kent ve Kültürü, (3.Basım) Sayı: 8, İstanbul

Çalikoğlu, Levent, (2006) ‘‘Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel, Anlatım Gücü, Bellek ve Ölçek’’Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Sergi Kataloğu, İstanbul: İstanbul Modern

Çınar, Bülent, (2007) ‘‘Açık Alan Heykelinde Plastik Çözümlemeler Etkisi Açından İzleyici Yapıt İlişkisi’’ (Sanatta Yeterlik, Yayınlanmamış) İstanbul: MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doğan, Avcıoğlu, (1998) ‘‘Türkiye’nin Düzeni II’’ İstanbul: Tekin Yayınevi

Demirarslan, Deniz, (2005) “Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları” Kocaeli: Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı

Ergin, Nilüfer, (2005) “Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar” Sanat ve Sosyoloji, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Ergin, Nilüfer, (1998) “Heykel ve Çevre” Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Erzen, Jale Nejdet, (1996) “Mehmet Aksoy” İstanbul: Bilim Sanat Galerisi

Elibal, G. (1973) Atatürk ve Resim Heykel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları,

Eldem, S. (1973) Türk Bahçeleri, İstanbul: Kültür Bakanlığı Türk Sanat Eserleri: 1

Eric, Hobsbawm, (1992) “Mass Producing Traditions: Europe 1870-1914,” The Invention of Tradition, Ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge: Cambridge University Press

Erdoğan, Elmas (2006) “Çevre ve Kent Estetiği” ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi, Cilt:8 Sayı:9

Erdönmez, M.Ebru, Aki, Altan, (2005) “Açık Kamusal Kent Mekânlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri” MMGaron YTÜ Mim Fakültesi E-dergisi, cilt 1, Sayı 1

Fırat, Serap, (2002) “Kentsel Mekânlarda Kamusal Alan” Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, Sayı:11

Firidin, Ebru, (2000) “İnsan Davranışları- Kentsel Mekân Etkileşimi Kadıköy Çarşı İçi Örneği” (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: M.S.Ü.

Frazer, Nancy, (2004) “Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Var olan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı” Kamusal Alan, İstanbul: Hil Yayınları

Foucault, Michel, (1993) Cinselliğin Tarihi, çev: Hülya Tufan, İstanbul: Afa Yayınları

Germaner, Ali Teoman, (1999) “Cumhuriyetimizin 75. Yılında Ülkemizde Heykel Olgusuna Genel Bir Bakış” Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayını

Germaner, Semra, (1998) Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İstanbul: Türkiye İş Bankası ve Tarih Vakfı Ortak Yayını

Gezer, Hüseyin, (1984) Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Gürsel, Seyfettin, (1998) “1980’li Yıllar ve Sonrası” Cumhuriyetin 75. Yılı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Gürel, Haşim Nur, (2006) “Anlatım Gücü, Bellek ve Ölçek, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı” Sergi Kataloğu, İstanbul Modern

Gezer, Hale, (2008) “Mekân Ve Mekânın Algılanması” Mimarlıkta Malzeme Dergisi, Sayı 7, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayını

Habermas, Jürgen, (2005) Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, çev: T. Bora, M. Sincar, İstanbul: İletişim Yayınları

Habermas, Jürgen, (1990) “Kamusal Alan Kavramı” çev: Şenol Durgun, Türkiye Günlüğü, Sayı: 12 Güz

Habermas, Jürgen, (1971) “Strukturwandel der Öffentlichkeit” Berlin: Herman Luchterhand Verlag GmbH

Holton, J.R.(1999) Kapitalizm, Kentler ve Uygarlık, Çev: Ruşen Keleş, Ankara: İmge Kitabevi

Hawass, Zahi, (2003) “Başlangıçtan Bugüne Ortadoğu’da Tarih ve İnanç” İstanbul: Natioanal Geographic

Işın, E. (1991) İstanbul'da Modernleşme Öncesi Gündelik Hayat, İstanbul için Şehrengiz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Jameson, Fredric, (1994) “Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültürel Varlığı” Postmodernizm (Jameson, Lyotard, Habermas), Hz.Necmi Zeka, Çev: Gülelgül Naliş, İstanbul: Kıyı Yayınları

Kahraman, Hasan Bülent, (2005) Sanatsal Gerçeklikler, Olgular, Öteleri, İstanbul: Agora Kitaplığı

Kahraman, H. Bülent, (2003) “Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu” İstanbul: Agaro Kitaplığı

Kahraman, Hasan Bülent, (2003) “Post-Fenomenolojik Devlet Tasavvuru: Hegelci ve Arendtci Kısıtlamalar ve Yeni Bir Sivil Toplum inşa Olanağı ” İstanbul: Doğu Batı, Yıl 6, Sayı:21,

Keyder, Çağlar, (2002) “İstanbul Küresel Yerel Arasında” çev: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları

Kejanlıoğlu, Beybin, (1995) “Kamusal Alan, Televizyon ve Siyaset Meydanı” İstanbul: Birikim Dergisi, Şubat, Sayı: 70

Kedik, Ayşe Sibel, (2005) “Günümüz Türk Heykeli ve Gençlerin Sanat Ortamında Varoluş Koşulları” Kocaeli: Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiri Kitabı

Kant, Immanuel, (1984a) “Ebedi Barış Üstüne Felsefi Bir Deneme (1795)” Seçilmiş Yazılar içinde, çev: Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lynch, Kevin, (2010) Kent İmgesi, çev: İrem Başaran, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Lefebvre, Henri, (1974) “La Production de l'Espace” Paris: Editions Anthopos.

Lefebvre, Henri, (1972) “La Pensée Marxiste et La Vile” Paris: Casterman

Madra, Beral, (2003) “iki Yılda Bir Sanat” (Biental Yazıları 1987-2003), İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Madra, Beral. (1987) “1977-1987 Geçmiş Bir On Yıla Bakış” Hürriyet Gösteri, sayı: 73

Marx, K. Zur Judenfrage, (1970a) “Marx-Engels Werke” Band 1, Berlin: Dietz Verlag.

Montgomery, D, W, (2001) Environmental Geology, McGraw-Hill Companies

Otaner, Z. Füsün, Keskin, Ahmet, (2005) “Kentsel Gelişirmede Kamusal Alanların Kullanımı” İstanbul: İTÜ Dergisi/a, sayı 1

Özbek, Meral, (2004) Kamusal Alan, Ed: Meral Özbek, İstanbul: Hil Yayınları

Öztürk, Banu, (1998) “Peyzaj Mimarlığında Heykel” Yüksek lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

Parten Arzu, Yavuz Seda, (2005) “Kültür Politikaları Bağlamında Türk Heykel Sanatı” Kocaeli: Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiri Kitabı

Renda, Günsel, (2002) “Osmanlılarda Heykel” 20. yy.'da Heykel, sayı: 82, İstanbul: Sanat Dünyamız

Rosalind, Krauss, (2002) ”Mekâna Yayılan Heykel” Sanat Dünyamız, Sayı 82: İstanbul

Sennett, Richard, (2002) Kamusal İnsanın Çöküşü, çev: S. Durak, A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Sennett, Richard, (2002) Ten ve Taş, çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları

Seine H., (1992) “Contemporary Public Sculpture” Oxford University Press, Oxford, preface, s.3

Tekiner, Aylin, (2010) Atatürk Heykelleri (Kült, Estetik, Siyaset), İstanbul: İletişim Yayınları

Tansuğ, Sezer, (1996) Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi

Uzun, H. (2008) “1951 Yılında Kırşehir’de Atatürk Büstüne Saldırı Olayı ve Tepkiler” CTAD Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, c: 4, sayı: 8

Ulrich, Mai, (2005) “Doğu Alman Kentlerinde Kültür Şoku ve Kimlik Bunalımı, Mekân, Kültür, İktidar- Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler” Der: Ayşe Öncü-Petra Weyland, İstanbul: İletişim Yayınları

Ünsal, Yücel, (1983) Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, İstanbul: Eczacıbaşı Yayınları

Wagenknecht Harte, Kay, (1989) “Site + Sculpture” Van Nostrand Reinhold New York

Walter Grasskamp (2004) “Art The City-An Italian and German Tale, Public Art” Germany: ed. by. Florian Metzner

Yeşilkaya, N. G. (2002) “Osmanlı’da ve Cumhuriyet’te Anıt Heykeller ve Kentsel Mekân” Kış, Sayı: 82, İstanbul: Sanat Dünyamız Dergisi

Yaman, Zeynep Yasa, (2002) “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel”, Kış, Sayı: 82, İstanbul: Sanat Dünyamız Dergisi

Yaman, Zeynep Yasa, (2010) “Kamusal Alanda Anıt/Heykel Uygulamaları” Benim Kentim, Ed: Özge Açıkkol & Seçil Yersel, İstanbul: Mas Matbaacılık

Yeşilkaya, N. (1999) “Halkevleri: ideoloji ve Mimarlık” İstanbul: İletişim Yayınları

Yaman, Zeynep Yasa, (1996) “1950’li Yılların Sanat Ortamı ve Temsil Sorunu” Kış, sayı: 79, İstanbul: Toplum ve Bilim

Zeynep Rona- Ahu Antmen, (2002) Türkiye’de Sanat Yıllığı, İstanbul: Sanat - Bilgi - Belge Ltd. Şirketi Yayınları

Zeytinoglu, Emre, (2003) Sanatın Suç Ortakları, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Zabcı, Filiz Çulha, (1997) “Siyasal Kuramda Kamusal Alan Sorunsalı: Habermas ve Arendt” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Zeka, Necmi, (1994) “Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre”, Postmodernizm (Jameson, Lyotard, Habermas), Hz. Necmi Zeka, çev. Gülelgül Naliş vd., İstanbul: Kıyı Yayınları

İnternet Kaynakları

www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=100157 (Erişim: 15 Nisan 2012) Anonim, (2003)

<http://hacettepe.academia.edu/ZeynepYasaYaman/Paper> (Erişim: 13 Şubat 2012)

Yaman, Zeynep Yasa, “Kamusal Alanda Anıt Ve Heykel” (2011)

www.yayasergileri.org (2002) (Erişim: 23 Aralık 2011)

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=141116> (Erişim: 25 Nisan 2012) Belge, Murat (2005)

<http://www.britishcouncil.org/tr/turkeyarts-culture-my-city.htm> (Erişim: 1 Şubat 2011) Ayla,Aksoy (2007)

<http://www.gorselsanatlar.org/insanin-sanatsal-gelisimi/> (Erişim: 08 Şubat 2011) M.K. Atatürk, Bursa Nutku, (2008)

<http://www.birgun.net/city> Bilgihan, Gökhan (2009)

www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0185.htm (Erişim: 12 Şubat 2012) Pelvanoğlu, Burcu (2011)

www.sanalmuze.org (Erişim: 12 Şubat 2012) Pelvanoğlu, Burcu (2005)

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/theunknownpoliticalprisoner/default.shtm> (Erişim: 10.02.2010)

[,http://www.gazeteparc.com/h31638-modern-mimarininisingesi-unkapani-imcyi-ne-yapmali.html](http://www.gazeteparc.com/h31638-modern-mimarininisingesi-unkapani-imcyi-ne-yapmali.html) (Erişim: 07 Şubat 2011) Kalkan, Ersin (2008)

<http://www.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=52&RecID=1295> Keskinok, H.Çağatay (2007)

<http://remzisavas.tripod.com/giris/giris>. (Erişim: 07 Aralık 2011) Savaş, Remzi (2010)

<http://www.sanalmuze.org> (Erişim: 14 Nisan 2012)

<http://atam.gov.tr/?p=1435> (Erişim: 12 Mayıs 2012)

<http://pdf.gen.tr/> Kurt, Efe Korkut (2011)

http://www.agr.ege.edu.tr/zfdergi/edergiziraat/2001_cilt38/s1/101-108, Kara, B, Küçükerbaş, E.V. (2001)

<http://plato.stanford.edu/entries/arendt/> (15.5.2009) Hannah, Arendt (2009)

Özgeçmiş

2009 Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü Lisans mezunu.

Yurtiçinde ve yurtdışında eserleri müze ve özel koleksiyonlar da bulunmaktadır. Birçok kişisel sergi açtı ve pek çok karma sergiye katıldı, ayrıca kamusal alanda birçok heykel çalışması bulunmaktadır. Halen çalışmalarına İstanbul'da özel atölyesinde devam etmektedir.