

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**KAMUSAL ALANDA SANAT
VE
KENTSEL MEKANA ETKİLERİ**

İSTANBUL'DA HEYKEL UYGULAMALARI İRDELEMESİ

EFE KORKUT KURT

**FBE ŞEHİR VE BÖLGE PLANLAMA ANA BİLİM DALI
KENTSEL MEKAN ORGANİZASYONU VE TASARIM PROGRAMI**

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. ZEKİYE YENEN, YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

İSTANBUL, 2007

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖNSÖZ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. KAMUSAL ALAN KAVRAMI	4
2.1. Kamusal Alan Tanımı.....	4
2.1.1. Kavramlar ve Tanımlar.....	4
2.1.1.1. Kamu ve Kamusalılık	5
2.1.1.2. Kamusal Alan	5
2.2. Kamusal Alanın Tarihsel Dönüşümü	6
2.2.1. Antik Çağda Kamusal Alan.....	7
2.2.2. Ortaçağ Feodal Düzeni ve Burjuva Kamusal Alanının Oluşumu	10
2.2.3. Refah Devleti Modelinden Günümüze Kamusal Alan	12
2.3. Kamusal - Özel Alan Ayrımı ve Toplumsal Anlamı.....	13
2.4. Çoklu Kamular ve Liberal Kamusal Alan Kavramının Eleştirisi.....	16
2.5. Değerlendirme	17
3. KAMUSAL ALAN OLARAK KENTSEL MEKAN	19
3.1. Kentsel Mekanın Tanımı	19
3.1.1. Mekanın Tanımı	19
3.1.2. Kentsel Mekanın Tanımı	21
3.1.3. Kentsel Mekanın Niteliği	22
3.2. Kentsel Mekan ve Kamusalılık.....	24
3.3. Kentsel Mekanın Kamusal Alan Olarak Anlamı.....	26
3.3.1. Kentin Anlamı	26
3.3.2. Kamusal Alan Olarak Kentin Anlamı	27
3.3.3. Mekanın Anlamı	29
3.4. Değerlendirme	30
4. SANAT KAVRAMI VE KAMUSAL ALANDA SANAT	31
4.1 Sanatın Tanımı.....	31
4.1.1. Tanımlar ve Kuramlar	31
4.1.2. Sanatın Tanımının Toplumsal Boyutu.....	35
4.2 Sanatın Toplumsal Önemi ve Anlamı	37
4.2.1. Toplumsal Direnç Alanı Olarak Sanat.....	37
4.2.2. Bireyin Toplumsal Varoluşu Açısından Sanat	39
4.3. Kamusal Alanda Sanatın Tanımı ve Türleri	41
4.3.1. Kamusal Sanatın Tanımı	41

4.3.2.	Kamusal Sanatın Türleri.....	42
4.3.2.1.	Kamusal Sanat Türü Olarak “Heykel”	44
4.3.2.2.	Özgür Bir Dışavurum Alanı Olarak “Sokak Sanatı”	47
4.4	Kamusal Alanda Sanatın Kent Mekanı Açısından Anlamı	51
4.4.1.	Kamusal Alanda Sanatın Mekansal Etkileri.....	51
4.4.1.1.	Kamusal Alanda Sanatın Kentsel Mekana Olan Katkıları	51
4.4.1.2.	Kamusal Alanda Heykelin Yer Seçimi Kriterleri.....	56
4.4.2.	Kamusal Alanda Sanatın Toplumsal Anlamı	58
4.4.3.	Kamusal Alanda Sanatın Eleştirel Yorumu ve Açılımlar.....	64
4.4.3.1.	Sembolik Sermaye ve Parçalanan Kent.....	64
4.4.3.2.	Kamusal Sanatı Özgürleştirme Girişimleri	68
4.5.	Değerlendirme	72
5.	İSTANBUL’DA CUMHURİYET DÖNEMİNDE KAMUSAL SANAT OLARAK HEYKEL UYGULAMALARI VE KENTSEL MEKANLA İLİŞKİLERİ	74
5.1.	Cumhuriyet Dönemi Heykel ve Anıt Heykel Sanatı	75
5.2.	Cumhuriyet Dönemi Kent Heykeli Örnekleri ve Kentsel Mekanlara Etkileri	80
5.2.1.	Cumhuriyet Anıtı, 1928.....	82
5.2.2.	50.Yıl Anıtı, 1973	88
5.2.3.	Açık Sütun, 1993	94
5.2.4.	Akdeniz, 1980.....	98
5.2.5.	Barış anıtı, 1993.....	102
5.2.6.	75. Yıl Anıtı, 1998.....	107
5.3.	Değerlendirme	112
6	SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	115
	KAYNAKLAR.....	119
	EKLER	121
Ek 1	Sokağın Sanatı için Yoldan Çıkmış Manifesto.....	124
Ek 2	Durumcu Manifesto	126
	ÖZGEÇMİŞ.....	129

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1.	Yunan Agora'sının üç boyutlu çizimi	9
Şekil 2.2.	Yunan Agora'sının planı	9
Şekil 2.3.	Stock Market in Amsterdam, 1653 Emmanuel de Witte (1617-1692).....	12
Şekil 4.1.	“Spiral Jelly”, 1970, Utah, A.B.D.	43
Şekil 4.2.	“Broken Circle”, 1971, Emmen, Hollanda.....	43
Şekil 4.3.	“The Belowed”, 1995, Brüksel, Belçika	43
Şekil 4.4.	“Pre modernist ve post modernist”	43
Şekil 4.5.	Monika Pirch, “Welcome”, 2005, Berlin, Almanya.....	44
Şekil 4.6.	Anke Landschreiber “Golden Toys”, 2005, Berlin, Almanya	44
Şekil 4.7.	Banksy, “Phonebox”, Soho Meydanı, Londra	49
Şekil 4.8.	Banksy, “Beach Boys”, Ayrım Duvarı, Filistin	50
Şekil 4.9.	Banksy, “Baloon Girl”, Ayrım Duvarı, Filistin.....	50
Şekil 4.10.	Banksy, “Window Seat”, Ayrım Duvarı, Filistin.....	50
Şekil 4.11.	Banksy, “Ladder Boy”, Ayrım Duvarı, Filistin.....	50
Şekil 4.12.	Banksy, “ Guantanamo”, Londra, İngiltere.....	51
Şekil 4.13.	The Pont Neuf Wrapped, Paris 1975-85 Christo ve Jeanne-Claude	54
Şekil 4.14.	The Pont Neuf Wrapped, Paris 1975-85 Christo ve Jeanne-Claude	55
Şekil 4.15.	The Pont Neuf Wrapped, Paris 1975-85 Christo ve Jeanne-Claude	55
Şekil 4.16.	Tilted Arc, Richard Serra, 1981, heykel, metal, New York (yok edildi).	63
Şekil 4.17.	Tilted Arc, Richard Serra, 1981, heykel, metal, New York (yok edildi).	64
Şekil 4.18.	The Gates, Central Park, New York, 1979-2005 Christo ve Jeanne-Claude	71
Şekil 4.19.	The Gates, Central Park, New York, 1979-2005 Christo ve Jeanne-Claude	72
Şekil 5.1.	“Taksim Cumhuriyet Anıtı”	82
Şekil 5.2.	Taksim Cumhuriyet Meydanı Plan Krokisi.....	84
Şekil 5.3.	Taksim Cumhuriyet Meydanı Görünüş Çizimi	84
Şekil 5.4.	“Taksim Cumhuriyet Anıtı”	86
Şekil 5.5.	“Taksim Cumhuriyet Anıtı” Gece Görünümü.....	87
Şekil 5.6.	“50.Yıl Anıtı”, kaynak: www.mimarlikmuzesi.org	89
Şekil 5.7.	“50.Yıl Anıtı”, kaynak: www.mimarlikmuzesi.org	90
Şekil 5.8.	“50.Yıl Anıtı” Plan Krokisi	91
Şekil 5.9.	“50.Yıl Anıtı” Görünüş Çizimi	91
Şekil 5.10.	“50.Yıl Anıtı”, kaynak: www.mimarlikmuzesi.org	92
Şekil 5.11.	“Karşılıklı Yardımlaşma”, Kemal Önsoy.....	94
Şekil 5.12.	“Açık Sütun” yandıktan sonraki temizleme çalışmaları.....	94
Şekil 5.13.	“Açık Sütun” Plan Krokisi	95
Şekil 5.14.	“Açık Sütun” Görünüş Çizimi.....	95
Şekil 5.15.	“Açık Sütun”, Kaynak: Eczacıbaşı sanal müzesi	96
Şekil 5.16.	“Akdeniz”, Zincirlikuyu Halk bank Genel Müdürlüğü önündeki ilk yerleştirildiği alanda	98
Şekil 5.17.	“Akdeniz”, Galatasaray Meydan'ındaki geçici sergileme	99
Şekil 5.18.	“Akdeniz”, Yapı Kredi Bankası'nın Levent'teki ofis binalarının yanındaki son yerinde	100
Şekil 5.19.	“Barış Anıtı” ve Yakın Çevresinin Plan Krokisi.....	102
Şekil 5.20.	“Barış Anıtı” ve Yakın Çevresinin Görünüş Çizimi	103
Şekil. 5.21.	“Barış anıtı”	103
Şekil. 5.22.	“Barış anıtı”, Kaynak: Eczacıbaşı sanal müzesi.....	104
Şekil. 5.23.	“Barış anıtı” Gece Görünüşü	106
Şekil 5.24.	“75. Yıl Anıtı”	107

Şekil 5.25. “75. Yıl Anıtı” ve Yakın Çevresinin Plan Krokisi	109
Şekil 5.26. “75. Yıl Anıtı” ve Yakın Çevresinin Plan Krokisi	109
Şekil 5.27. “75. Yıl Anıtı”	110

ÖNSÖZ

Mesleki formasyonumun ya da akademik yöneliminin dışında kentler benim için kişisel anlamda çok değerli ve vazgeçilmezler. Yaşadığım ve ya gezdiğim kentler bende yoğun duygular yaratır ve hem fiziksel anlamda yarattıkları çevrelenme duygusu hem de sosyal olarak var ettikleri paylaşım ve ortak yaşam biçimi kendimi (en) kentsel ortamda daha iyi hissetmemi sağlar. Bir kentin tüm fiziksel unsurları üzerlerine sinmiş binlerce yaşam tecrübesini katman katman barındırır ve bu tecrübe katmanlarına kişisel tecrübelerimiz de eklenerek yaşadığımız her an, kenti algıladığımız her saniye zihnimizde derin çağrışımlar yapar. Tümüyle insan ürünü olan kentlerin biçimlenmesi ile ilgili her dokunuş, yaşayan ve algılayan insanların hayatlarına doğrudan müdahale anlamına gelmektedir ve de bu dokunuşta önceliği olan meslek ve bilim insanlarının çok yönlü ve büyük sorumlulukları vardır. Ben bilimsel düzeyde kent ve sanatın birbiriyle ilişkisini ve bu ilişkinin birbirlerine olan yüksek düzeyde katkılarını ortaya koymaya çalıştım. Kent de, sanat da insanın insan olmasında ve özgürleşmesinde en önemli unsurlar ve sonuçlardır. Bu iki konunun birbirleri ile ilişkisi bu anlam temelinden hiçbir zaman uzaklaşmadan ele alınmaya çalışıldı.

Çalışma süresince iki tez danışmanım oldu: Sayın Prof. Dr. Zekiye Yenen ve yardımcı doçentlik ataması tez süreci içinde gerçekleştiği için resmen danışmanım olmadığı halde büyük bir özveri ile çalışmamı tümüyle danıştığım Sayın Yrd. Doç. Dr. Nilgün Erkan. İki bilim insanı ile çalışmak benim için bulunmaz bir fırsattı ve gerek çalışma motivasyonum gerek tezin bilimsel niteliği açısından çok olumlu etkileri ve bilgece katkıları oldu. Her ikisine de çalışmanın en başından başlayarak gösterdikleri cesaretlendirici ve ilerici tutum için öncelikle teşekkürü bir borç biliyorum. Bu ufuk açıcı yaklaşımları sayesinde tez konusunun yüzeysel ve tekrarlanmış bir çalışmanın ötesine geçerek eleştirel düşüncenin zorlu yollarında ilerleyebildiği düşüncesindeyim. Sevgili babam M. Ergenekon Kurt'a yüksek lisans eğitimim boyunca maddi ve manevi desteğinin ötesinde çalışmam boyunca bir arkadaş gibi konuya ilgili yaklaşımı ile düşünsel katkılarından ve yakın ilgisinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca mimari atölyesinde mesleki çalışmalarımı sürdürdüğüm Sayın Barbaros Sağdıç'a yoğun proje çalışmalarını akademik bir süreç ile yürütmeme imkan veren destekleyici tutumu ve editörü olduğu MD Mimarlık ve Dekorasyon Dergisinin yayın kurulunda çalışmalarımın somut olarak işlerlik kazanabileceği bir platform yaratması dolayısıyla teşekkür ederim.

İstanbul, Ocak 2007

ÖZET

Kentsel mekanlar kamusal alanlar olarak toplumsal hayat ve bireyin varoluşu açısından çok önemlidir. Bu önem kamusal alanın toplumların sosyal ve günlük yaşam pratiklerinin ana fiziksel - işlevsel platformunu meydana getirmesinden ve de bunun estetik düzeyini oluşturan içeriğin toplumların ve kentlerin yaşam kalitesinin düzeyi anlamında belirleyici olmasından ileri gelmektedir. Bu açıdan değerlendirildiği zaman kentsel mekanlar toplumdaki farklı gruplarca kamusal alanların oluşturulması ve denetlenmesi adına yapılan iktidar çatışmasının şekillendiği ve somutlaştığı alanlardır. Bu ilişki kentsel mekanların tasarım, üretim veya dönüşümleri süreçlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda bakıldığı zaman, ister kentsel tasarım, planlama veya kent mimarisi ile ilgili pratikler adına, ister kentsel mekanların gösterge anlamlarının analizi açısından ele alınsın, mekanın kimliğini oluşturan bu bağıntıları karşılıklı olarak değerlendirmek ve anlamak bu etkileri toplum yararına yönlendirmek açısından önemlidir.

Sanat fiziksel estetiğin ulaştığı en üst seviyedeki yaratım olarak kamusal alanda uygulandığında içeriğini oluşturan gerçek toplumsal gücünü bulur. Bu güç kentin sanat ile olan karşılıklı olumlu etkileşiminden meydana gelmektedir. Kamusal içeriği ile sanat anlam boyutunu derinleştirirken, kent mekanı da sanat ile yüksek bir estetik düzeye ve güçlü bir toplumsal simgeye kavuşur. Bu açıdan kamusal alanda sanatın kentsel mekan ile ne şekilde buluşacağı hem mekansal parametreler açısından hem de üretilecek eserin içeriğini oluşturacak olan etkiler anlamında dikkatle ele alınmayı gerektirir. Öte yandan kamusal sanatın özgürce üretilmesi ve iyi kurgulanmasının kentsel mekanlara etkisi hem fiziksel estetik hem de sosyolojik anlamları açısından yüksek seviyede olacaktır. Bu süreç kentsel mekanda konumlandırılmış bir sanat eserinden, sanatsal düzeyde kurgulanmış bir kentsel mekan pratiğinin geniş aralığı içinde bir yer alabilir.

Kamusal alanda sanatın kentsel mekana etkilerinin evrensel düzeyde değerlendirilmesine koşut olarak yerel düzeyde Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde en başta gelen kamusal sanat olan heykel sanatı ele alınmış ve İstanbul içinde farklı zamanlarda farklı alanlara yapılmış altı adet uygulamanın analizi ile somut olarak değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Urban places are very important as public spaces in terms of social life and existence of individual. This importance comes as public space is the main physical and functional platform of the social and daily life practices of the community and the base which creates the aesthetics degree of this is determinative for the life standards of the society and the cities. When we evaluate from this angle, urban places are the spaces which the power conflicts take shape and become concrete to form and control the public spaces by different groups. This relationship makes the base of the design, production and transformation process of the urban places. When it is seen from this direction, either discussed for the urban design, planning or urban architecture practices or for the analysis of the meaning of the signs of the urban places; to evaluate and understand mutually these correlations which form the identity of the place is important for canalizing these effects for the benefits of the community.

Arts as the highest degree of the creation which the physical aesthetics reach, finds its true social power when it is applied at the public space. This power comes from the positive interaction of the city with arts. While art is deepening the dimensions of its meaning with the public content, urban place achieve a high aesthetic degree and a strong public symbol. From this angle, how the public arts will meet the urban place require to be discussed carefully in the means of both spatial parameters and the effects which will form the content of the piece. Further more, the effects of public arts to the urban places will increase either in the means of physical aesthetics and the sociological meanings with the production of them freely and well organized. This process can take place from an art object placed in an urban place to the urban spatial practice which is organized in an artistic degree.

Parallel to the evaluation of the effects of arts at the public space to the urban places in international degree, sculpture which is the main public art in Turkey during the Republic Period is discussed and evaluated concretely with the analysis of the six pieces made at different dates and at different places in Istanbul.

1.GİRİŞ

Gerekçe

Kentler kendilerini oluşturan fizik mekansal öğelerin toplamı ile yapısal kimliklerini kazanırlar. Bu fizik mekansal öğeler kentsel mekanlar olarak kentlerin yaşam alanları haline gelir. Bir kente ait kentsel mekanların kent sistemi içindeki kurgusal, estetik ve işlevsel nitelikleri, o kentin siyasi-toplumsal yapısı ve sosyo-ekonomik standartları hakkında bilgi verir. Kentsel mekanlar bu bilginin taşıyıcısı oldukları ölçüde, bu bilgiye ait birçok toplumsal ve politik ilişkiler bütününe hem sahnesi hem de aktif birer aktörüdür. Bu açıdan bakıldığında; kentsel mekanların fizik mekansal özelliklerini ele alırken, bu mekanların sadece görüngüsel nitelikleri ile değil, çok boyutlu politik, tarihsel ve toplumsal bağıntıları ortaya koyularak ele alınmaları bizim bu mekanları algılayışımız ve bu mekanların estetik özelliklerinin kavranışı açısından belirleyici olacaktır.

Bu çalışma kent mekanındaki sanatın kamusal boyutu ile hem kendi sanatsal özellikleri açısından hem de mekanın özellikleri açısından bir nitelik kazandığı ve bu niteliğin kent mekanı açısından önemli ve anlamlı olduğu öngörüsü ile yapılmıştır. Bu ekseninde yapılacak olan çalışmanın kentsel mekana, kent sosyolojisi, siyaset bilimi, sanat kuramı ve sanat sosyolojisi gibi geniş bir düşünsel perspektif ve derinlikle bakmak konusunda açılımlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Amaç – hedef

Kentsel mekanlar kamusal alanlardır. Bu vasıfları, “kamusal alan” kavramı ile derinlikli bir sosyolojik analize ve tarihsel vurguya işaret eder. Bu kamusal nitelik, kentsel mekanlara ait başta belirtilen politik-toplumsal bağıntıları ortaya koymak açısından elverişli bir zemin yaratmaktadır. Kent mekanlarının kimlikleri ve bu kimliklerin üretiliş süreci gerçekçi (realist) bir yöntembilimsel analiz ile anlaşılır kılınabilir. Bu çözümleme kentsel mekanları oluşturan tüm politik sistem ile kurulan iktidar ilişkisini ortaya koymak fırsatını verir. Bu diyalektik ilişkinin betimlenmesi/açıklanması kentsel mekanların yeniden üretimi ve tasarımının ilkelerini oluşturmak konusunda önemli fikir alt yapısı oluşturacak niteliktedir.

Bu çok boyutlu bakış açısı doğrultusunda, kentsel mekanların oynadıkları rol ve önem, görüngübilimsel bir bakış açısı ile ele alınarak, mekansal nitelikleri sanatsal bir olgu olarak yeniden değerlendirilebilir. Bu bakış, kentsel alanların fizik mekansal niteliklerine hem estetik hem de toplumsal olarak daha yüksek bir düzey kazandırmak konusunda yeni kapılar açacaktır. Bu; mekanın kendi sanatsal niteliklerinden, sanatın bu mekan içindeki yerine kadar

çok yönlü ele alınabilecek bir konudur. Ayrıca sanat eserinin kamusal bir nitelik kazanarak toplumsallaşması, sanatın toplum üzerindeki dönüştürücü etkisini daha güçlü kılacak kazandırabilecek olanakları ortaya koyacaktır.

Tezin amacı; toplum-sanat-mekan bağıntılarını doğru bir şekilde kurarak, bu bağlam içerisinde kentsel mekanın estetik özelliklerini ve kentsel mekandaki sanatsal olguların önemini ve anlamını etraflıca ortaya koymaktır. Böylece bir taraftan kentsel tasarım, kent ve peyzaj mimarisi gibi disiplinlere, mekanı algılama ve değerlendirme gibi açılardan yeni perspektifler kazandırmak diğer taraftan da kentsel mekan - sanat ilişkisinin kent sosyolojisi ve bunun siyasal açılımlarına vurgu yapmak hedeflenmiştir. Böylece, tez kentsel mekanların biçimleniş süreci ile ve bu süreçte sanatın ve estetik uygulamaların bu bağlamda hangi kriterler ile oluşturulabileceği konusunda bir kaynak niteliği kazanacaktır.

Kapsam

Çalışma farklı disiplinlerde geniş bir bilimsel perspektife açılmaktadır. Bundan dolayı konular, gelişme kısmında tezin içeriği bağlamında, kendi iç bütünlüklerini oluşturacak şekilde 3 ana bölümde ele alınmışlardır. Bu bölümler birbirine eklemlenerek son bölümlere geldikçe genişleyen bir içeriğe sahiptir. Çalışmanın tüm bölümlerinde sosyolojik çalışmalar temelinde oluşturulmuş, konuların toplumsal bağlamları, siyasi ve ideolojik boyutları vurgulanarak ele alınmıştır. Bölümlerin içeriğine bağlı olarak konular derinlikli bir bakış kazanabilmek anlamında tarihsel boyutları ile ele alınarak süreç içindeki gelişimleri ve dönüşümleri, ortaya konulmaktadır.

Yöntem

Tez kapsamında kamusal alanda sanatın kentsel mekana olan etkileri, toplumsal-politik, mekansal-mimari ve sanatsal-estetik yönleri ile ele alınarak kentsel mekan merkezinde somutlaştırılması öngörülmüştür. Bu açıdan “gerçekçi” bir yöntembilimsel yaklaşım ile içerik, mekanın fiziksel unsurlarını hem çeşitli şehir bilimciler tarafından ortaya konulan kategoriler çerçevesinde, hem de görüngübilime dayalı bakış açısı ile ele almaktadır. Fizik mekana bu bakış, sosyal, kültürel, siyasi bağıntıları kurularak, mekanın toplumsal iktidar ilişkileri çerçevesindeki biçimlenişini de ortaya koymaktadır.

Bu anlamda kuramsal içerik oluşturulurken kapsamlı bir kaynak taraması ile kaynakların özellikle konuya derin bir içerik kazandıracak bilimsel düzeyde eserlerden ve araştırmalardan seçilmesi öngörülmüştür. Bu anlamda, yine konunun içeriği gereği güncel yayınlar, çalışmalar kullanılarak, internet gibi iletişim araçları hem kaynak düzeyinde hem de yorum ve

tartışmaların takip edilmesi ile ikincil boyutta da değerlendirilmiştir. Konu ortaya konulurken bilimsel standartlar çerçevesinde eleştirel bakış açıları çalışmanın bütünlüğü ve tutarlılığına katkıda bulunacak şekilde içeriğin temel bir unsuru olarak kullanılmışlardır. Ayrıca yerel örneklerin incelenmesinde alan çalışması yapılarak, çeşitli görsel malzemeler bu çalışmalar ile elde edilmiştir. Bu alan çalışmalarında fotoğraf çekilmiş skeç, plan, kesit çizimleri yapılmış ve çevre gözlem yöntemi ile analiz edilmiştir.

İçerik

Tez çalışması, öncelikle “kamusal alan” kavramının ve bu kavramın tanımının, tarihsel boyutunun ve günümüz toplum modelleri açısından eleştirel bakış açılarının ele alınması ile başlayacaktır. Böylece kamusal boyutunun mekan ve sanat eseri açısından kazanacağı kimlik için güçlü bir alt yapı oluşturulması hedeflenmiştir. Bu alt yapı doğrultusunda mekan kavramı ele alınmakta, kentsel mekanın tanımı yapılmakta, kamusal alan olarak anlamı ortaya konulmaktadır. Bunun ardından dördüncü bölümde sanatın tanımı yapılarak kamusal sanat türleri açıklanmış ve kamusal alanda ortaya konulan güncel sanatsal çalışmalar irdelenmiştir. Sanatın toplumsal anlamı hem politik hem de bireyin anlam dünyası açısından ifade ettikleri açısından bu bölümde ele alınmıştır. Kamusal alanda sanatın özellikleri ile kentsel mekana olan etkisi hem fiziksel boyutu hem de bu fiziksel estetiği temellendiren içeriğin toplumsal boyutu ele alınmakta böylece mekan kent kültürü ve sanat ile ilişkilendirilerek kentsel mekanlardaki uygulamaların estetik ve anlam boyutu ortaya konulmaktadır. Bu açıdan büyük şehirlerdeki çeşitli geçici veya kalıcı kamusal sanat uygulamaları örnekler olarak incelenmektedir. 5. bölümde Cumhuriyet dönemi kent heykeli ve anıt heykellerinin tarihsel olarak oluşumları ve gelişimleri incelenmekte, bu çerçevede konu İstanbul’da seçilmiş örnekler yolu ile irdelenmektedir. Evrensel dilde ortaya konulan kuramsal sonuçlar altıncı bölümde yer almaktadır.

2. KAMUSAL ALAN KAVRAMI

2.1. Giriş

“Kamusal alan” kavramı sosyolojik bir kavram olarak tez konusunun bütünlüğü içinde önemli bir yere sahiptir. Bu önem, kavramın toplumsal-politik içeriğinden ve bu içeriğin bizim kente ve kentsel mekana olan bakışımıza kazandırabileceği derinlikli ve çok boyutlu anlamdan doğmaktadır.

Kamusal alan düşüncesi, öncelikle 20.yüzyılın ikinci yarısında düşünce ve bilim dünyasında bazı önemli düşünürler tarafından ele alınarak kavramsallaştırılmış ve tarihsel bir perspektif içinde günümüz toplumlarına ışık tutmakta önemli bir işlev görmüştür. Bu işlev ışığında farklı düşünürlerin makro-sosyolojik dönüşüm yaklaşımları ve bu dönüşümleri tasvir ettikleri modelleri hem de mikro ölçekli toplumsal, psikolojik ve algısal öğeler mekansal bağlamları da kurularak, ele alınmıştır. “Kamusal alan” kavramının çok boyutlu yapısı bir taraftan bizim kent ve kent mekanına olan bakışımıza ve yorumlayışımıza olanaklar kazandırmakta, diğer taraftan kavramın çok yönlü, kolektif bir düşünsel uğraş gerektiriyor olması (Özbek, 2004:20) konunun ortaya konuşunda belli zorluklar getirmektedir. Bu zorluk temelde kavramın bir taraftan tarihsel süreç içerisindeki dönüşümü bağlamında ortaya konulmasından ve bu tarihsel dönüşümün konunun toplumsal ve siyasi anlam dönüşümünün eşlik etmesinden kaynaklanmaktadır. Buna bağlı olarak, “kamusal alan” kavramını tarihsel boyutu ile ayrı bir başlık altında ele alırken diğer taraftan sosyolojik açılımlar bu tarihsellik ile bir bütün olarak irdelenmiştir. Bu yolla elde edilecek veriler ışığında konunun toplum içindeki bireyin üzerindeki sosyal, siyasi ve hatta varoluşsal etkilerinin ortaya konulmasında ve kentsel mekan ve sanat ilişkisi açısından taşıdığı önemi anlayabilmekte önemli ipuçları sağlanacağı öngörülmektedir.

2.2. Kamusal Alanın Tanımı

Kamusal alanın tanımı “kamu” ve “kamusallık” terimlerinin kavram olarak açıklanması ile yapılabilir. Ancak bu terim açıklamaları konunun içeriğini ortaya koymakta ipucu vermekle birlikte yetersiz kalmaktadır. Bu açıdan kamusal alanın tanımının geniş bir sosyolojik çerçeve ile ortaya konulması gerekmektedir.

2.2.1.Kavramlar ve Tanımlar

Kamusal alan tanımı bir taraftan kamu ve kamusallık kavramlarının tanımı diğer tarafta kamusal alan kavramının tanımı olarak iki aşamalı ele alınabilir.

2.2.1.1. Kamu ve Kamusalılık

Kamu kavramının sözlük anlamı Türk Dil Kurumu Sözlüğü tarafından şöyle açıklanmaktadır.

Kamu: 1. Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü

2. Bir ülkedeki halkın tümü, halk, amme

3. Hep, bütün

Kamusal olanı tanımlarken, sözcük anlamından da açıkça görüldüğü gibi kamusal olan ikili bir anlam taşımaktadır. Bu ikilem temelde sözcüğün “devleti” ve “devlete ait olanı” hem de “devlet dışı” ve “devlete karşıt olanı” (halkı) tarif ediyor olmasından gelmektedir. Bu tarif ayrılığı tarihsel süreçte devletin ve toplumun dönüşümü içerisinde anlam farklılığına uğramıştır. Kamu terimi birbiriyle yakından ilişkili iki görüngüye işaret eder:

1. Birincisi kamu alanında herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir ve mümkün olan en geniş açıklığa sahiptir anlamına gelir,
2. İkincisi kamu terimi içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için ortak olan bir dünyayı ifade eder. (Arendt, 1998: 92)

Bu bakımdan kamusalılık içiçe geçmiş üç ana unsur tarafından şekillenir: birey-toplum-devlet. Kamuyu tanımlarken şunu ortaya koymak gerekir ki, bu genel anlamıyla iki şekilde ifade edilebilir. Birincisi özel olandan ayrı olarak, ikincisi ise kamu gücünün (devlet- yönetsel iktidar) karşıtı bir alan olarak kamuoyu alanı olarak ortaya konulabilir. Bu anlamda devlet organları ve basın medya gibi unsurlar “kamusal organlar” arasında sayılabilir. (Habermas, 2005: 59) Bu açıdan kamusalılık özellikle Arendt ve Habermas tarafından “kamu küreyi devletten ve ekonomiden uzak özel bir politik uzam” ve vatandaş tartışmalarına, iştia, anlaşma ve eylemlerine yuva teşkil eden, kurumsal olarak sınırlandırılmış bir alan” olarak tanımlanmaktadır. Villa ise bunu şöyle tamamlar: “ politik bir eylem sahnesi olarak hizmet edebilen “kamu alanı” yurttaş olarak hepimizin ortak olduğu (yapay) dünya olarak hem eşitliği hem de bireyselliği mümkün kılan bir ara durumdur. (Villa, 1996: 262) Özbek buna sosyal ifadesini genişleterek şöyle vurgu yapmaktadır: “Kamusalılık sadece eleştirel akıl yürütme, bilgi, norm, kural ve prosedür içeren toplumsal düzenlemelerin ürünü değildir; aynı zamanda ortak duyusal algılama, ifade, duygu, beğeni, boyun eğiş, itiraz, isyan, çalışma, anlaşma, yenilgi, tanıma, dayanışma, hatırlama, öğrenme süreçlerini içeren iletişim biçimlerine dayanır.” (Özbek, 2004: 445)

2.2.1.2. Kamusal Alan

Habermas’a göre her şeyden önce kamuoyunun içinde olduğu, özerk politikanın ve onun matrisi olan kültürün üretildiği tüm mekanlar, kamusal mekanlardır.(Habermas, 1997) Özbek şöyle bir kısa tanım getirmektedir: “Kamusal alan toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, dolanıp yayıldığı ve müzakere edildiği toplumsal alanları (kamusal mekanlar); bu süreçte çıkan anlam muhtevasını (kamuoyu, kültür, tecrübe) ve bu anlam üretim sürecini oluşturan ya da bu süreç içinde oluşan kolektif gövdeleri (ulusal birimlerden, ulus altı birliklere ve giderek ulus üstü ve küresel düzleme dek uzanan kamuları) tanımlıyor.” (Özbek, 2004: 24) Özbek şu şekilde tarifini genişletmekte ve kentsel mekanların kamusalılığına vurgu yapmaktadır: “Sosyal ve ekonomik hakların da kategorisi haline getirilebilmiş, sağlık ve eğitimden, iletişim ve ulaşım dek kolektif ihtiyaçların üretilip sahiplenildiği mekanlar temel bir kamusal mekanlar kategorisini oluşturur. Kamu yararını gözeterek herkesin eşitçe erişebileceği kamusal hizmet verdiği ölçüde, bu mekanlar kolektif kullanım değeri üretirler. Sosyallik modeli açısından baktığımızda kamusal mekan esas olarak kent merkezidir; çoklu karşılaşmalara izin veren, “yabancı” ya da “ötekilere” açık alışveriş, çoğulluk, iletişim, katılım değeri taşıyan yerlerdir. Bu anlamda evden ve kendinden dışarı adım atmak, kamusal alana çıkmaktır; yürümek, başkalarıyla karşılaşma, buluşma, konuşma, bilgi üreten yerlere ulaşma, tartışma, dayanışma ve eylem imkanı veren ortak mekanlara çıktığımızı gösterir. 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 kitap evi ve okuma topluluklarına, sosyal etkinlikte bulunan vakıf ve benzeri mekanlardan, halk evlerine; kafe ve kulüplerden gösteri merkezine dek uzanır.” (Özbek, 2004: 446) Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, kamusal alanın tek boyutlu genel bir tarif ile sınırlı anlatımı, konunun toplumsal boyutlarını ve bunun siyasi ve sosyolojik açılımlarını ortaya koymakta yetersiz kalmaktadır. Bu açıdan da konunun Habermas’ın kamusal alan yapısı dönüşümünü tarihsel olarak ele aldığı şekilde, tarihsel dönüşüm paradigması üzerinden ve çeşitli çalışmalar ile derinlemesine ve eleştirel boyutları ile genişletilerek ortaya konulması yerinde olacaktır.

2.3. Kamusal Alanın Tarihsel Dönüşümü

Kamusal alanın kavramsal içeriğini gereğince kavrayabilmek ancak tarihsel bağlamı ve

dönüşümünün ortaya konulmasıyla tam olarak anlaşılabilir. Bu tarihsellik boyutu içindeki kesişim noktaları ve bu noktalardaki toplumsal durum, kamusal alan için niteliksel olarak karşılaştırabileceğimiz modeller sunmaktadır. Bu modeller günümüz demokrasilerinin anlaşılmasında ve eleştirel değerlendirmelerinde de kullanışlı ipuçları vermektedir.

2.3.1. Antik Çağda Kamusal Alan

Tarihsel olarak baktığımız zaman, kamusal alanın ortaya çıktığı bir kentsel yapının ilk olarak Yunan kentleri “polis”lerde oluştuğunu görebilmekteyiz. Yunan kentleri kamusal etkinliklerin yapıldığı birçok mekansal ve yapısal düzeneğe sahip yerlerdir. Bu sosyal ve mekansal örgütlenme modeli çağdaş dönemin kıstasları ile değerlendirildiklerinde, özellikle kamusal alanın niteliği ve doğrudan demokrasinin sürdürülmesine olanak veren yapısı üzerinde durulmaya değer bulunmuştur. Bu olanak Yunan topluluklarının toplumsal yapısının açık bir sonucudur. Yunan toplumu kamusal alanı ve özel alanı tam anlamı ile ayırarak, bu ayırım üzerinden bütün ekonomik, siyasi ve sosyal yaşamlarını dengeye oturtmuştur. Habermas’ın belirttiği gibi: “Yunan şehir devletlerinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (koine) polis’in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) oikos’un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal hayat, bios politikos, pazar meydanında , agorada cereyan eder, fakat mekansal olarak bağlanmış değildir: kamu, mahkeme ve meclis görüşmeleri biçimine de bürünebilen müzakerede (lexis), oluşabileceği gibi, savaşta ve savaş alanlarındaki ortak eylemde (praxis)de oluşur.”(Habermas, 2005: 60) Arendt bunun sosyal- psikoloji boyutuna da vurgu yapar: “Yunan düşüncesine göre insanın siyaseten örgütlenebilir oluşu, merkezinde evin (oikia) ve ailenin yer aldığı bu doğal birlikten sadece farklı olmakla kalmaz, onunla doğrudan bir karşıtlık içine girer. Kent-devletin doğuşu, insanın/erkeğin “özel yaşamına” ikinci bir yaşam tarzını, kendi ‘bios-politikos’unu kattığı anlamına geliyordu. Bu durumda her yurttaş iki varoluş düzenine aittir ve yaşamda, kendinin olan (idion) ile kamusal olan (koinon) arasında kesin bir ayırım ortaya çıkmıştır.”(Arendt, 1998: 60) Bu temel varoluş alanı ayrımı özel- kamusal ayrımında yaşamın rasyonel idamesi anlamında şekillendirilir. Bu yönüyle özel alan, ev sahibi erkek yurttaşın, hayatın idamesini sağlayacak tüm üretime ve hizmete dayalı çalışmalarını örgütlediği ve bu alanda kadınlar ve köleler üzerinden idame edilen hayat, kamusal alanda insani ve sosyal bir iletişim ve üretim alanı olarak yaşanmaktaydı. Habermas buna değinerek, bunun hala sürmekte olan etkisine vurgu yapmaktadır: “Polis’te bir şahsın konumu, ‘oikos’daki despotluğuna bağlıdır. Yunanlıların bilincinde kamu, özel alanın karşısında, bir özgürlük ve istikrar alemi olarak yükselir. Hayat kavgası ve hayati ihtiyaçların karşılanması zorunluluğu ‘oikos’un sınırları içinde utançla saklanırken, polis onur

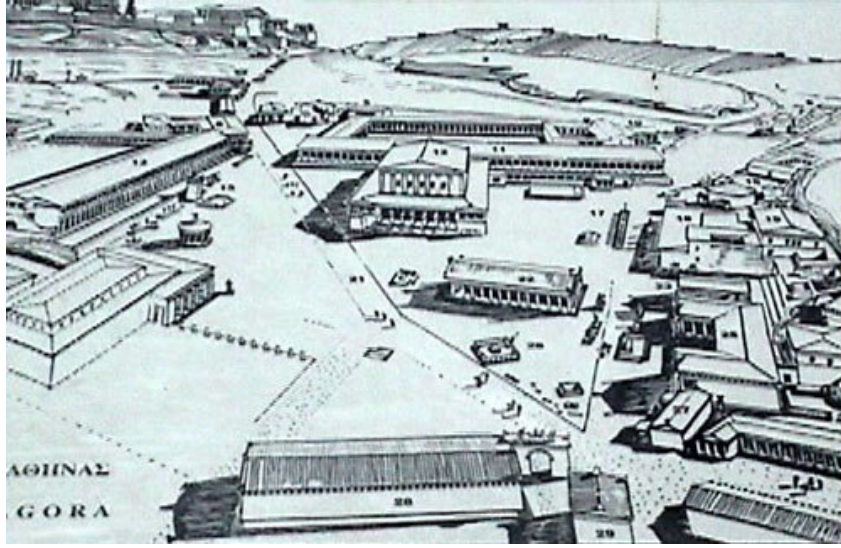
kazanılabilen serbest bir alan sunar: elbette vatandaşlar eşitler olarak ilişki kurarlar (homoioi) ama hiç kimse temayüz etmeye çalışmaktan (aristoiein) geri kalmaz. Aristoteles’in bir katalog halinde derlediği erdemler yalnızca kamu alanı içinde geçerlidir, orada takdir edilir. Bu modelin temelindeki toplumsal formasyon değildir ama ideolojik ülkü, yüzyıllarca geçerliliğini koruyabilen bir zihinsel-tarihsel sürekliliğe sahiptir.” (Habermas, 2005: 61)

Arendt yine özel alana mekanlık eden hane ile ilgili benzer bir yaklaşım getirmekte, toplumsal düzenin sürdürülebilmesinin bir aracı olarak korunmuş olan bir yapıyı ortaya koymaktadır: “Polis’in yurttaşlarının özel yaşamlarını ihlalden alıkoyan ve mülkiyeti kuşatan sınırları kutsal addederek korunmasını sağlayan şey bizim anladığımız anlamda özel mülkiyete saygı değil, dünya içinde bihakkın kendisine ait bir yeri olmayan evsiz bir insanın dünya meselelerine/işlerine katılamayacak olmasıdır. Hanenin ayırt edici özelliği, insanların burada istek ve ihtiyaçların güdümünde birarada yaşıyor olmalarıydı.” (Arendt, 1998: 67)

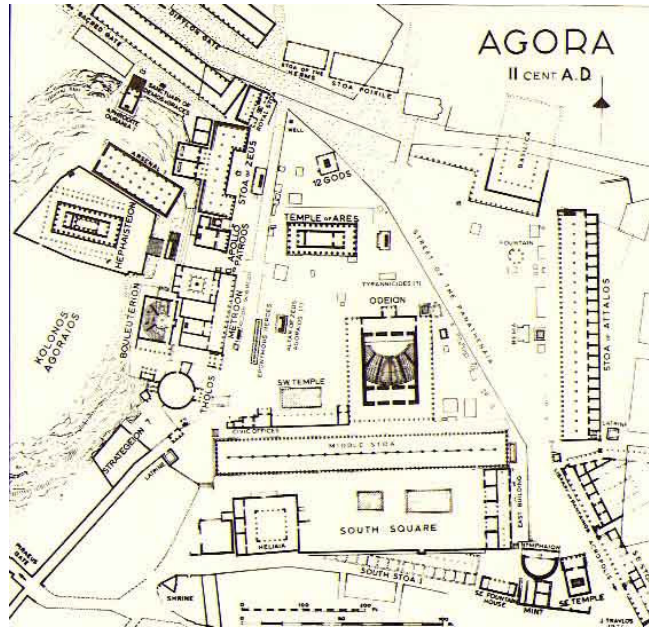
Bu yapısı ile kamusal alan, Yunanlı yurttaş için yapıcı bir sosyalleşme mekanı olarak kurulmakta, bir yandan da bireylerin (özgür/erkek) varoluşsal olarak yapıcı ve üretken bir yaşam alanı halini almaktadır. Bu durumun etkileri bütün tarihi etkileyecek sanatsal/tasarımsal üretimin temel dayanağını oluşturacak denli derin olmuştur. Arendt aynı noktayı vurgulamaktadır: “İnsanlar, kendilerinden birşey olsun diye ya da başkalarına ortak, bu dünyadaki yaşamlarından daha kalıcı bir şeylere sahip olmak istedikleri için kamu alanına girdiler. Romalılar için “res publica”, Yunanlılar için de “polis” her şeyden evvel bireysel yaşamın faniliğine karşı bir teminat, bu faniliğe karşı korunak, ölümlülerin ölümsüzlüklerine olmasa da görelî kalımlılıklarına ayrılmış bir mekan olma özelliğine sahiptir.” (Arendt, 1998: 99-100)

Bu psikolojik etki kadar önemli diğer boyut ise buraların Yunan şehir devletlerinin siyasi yapısının da şekillendiği ve oldukça demokratik sayılabilecek bir yönetsel düzenin oluşturulduğu alanlar olmasıdır. Arendt’a göre “siyasi olmak, bir polis’te yaşamak, kararların zor ve şiddet kullanılarak değil, kelimeler ve ikna yolu ile alınması anlamına gelmektedir. Ataerkil yapıda haneyi yöneten (pater familias) aile reisi, kent yöneticisinin iktidarından çok daha baskın ve güçlü idi, çünkü yönetim ile siyasal olan birbirini karşıtlıyordu.” (Arendt, 1998: 90) Sennett (2002: 16) bunu dil üzerinden de vurgulamaktadır: ‘Res publica’ genel olarak, aralarında aile bağı ya da yakın bağlar olamayan insanlar arasındaki birliktelik ve karşılıklı taahhüt bağlarını temsil eder; arkadaşlık yada aile bağlarından çok bir kitleye, bir “halk”a, bir politik uygulamaya ilişkin bağıdır. Buradan çıkartılacak sonuçlar ilginçtir çünkü

tarih içinde bu kelimenin evrimi günümüz demokratik cumhuriyet modeline ulaşmıştır.¹



Şekil 2.1. Yunan Agora'sının üç boyutlu çizimi



Şekil 2.2. Yunan Agora'sının planı

¹ 'Res publica' İ.Ö. 510- 27 yılları arasında Roma Devletine verilen ad. "Cumhuriyet" olarak adlandırdığımız bu sözcük, o zamanlar yönetim biçimini regnum'dan (monarşi- krallık) ayırmak için kullanılıyordu yani kamu ya da devlete düşen görevlerin ve yararların toplamı, genel anlamda "devlet" demekti. Önceleri rejimi belirleyen deyim sonraları monarşinin zıddı anlamında kullanıldı. 16. yüzyılda Bodin 'res publica' yı eski anlamında, aynı yıl Makyavel "imparatorluğun zıddı olan yönetim" anlamında kullandılar. Daha sonra Montesquieu, "despotik yönetim" in zıddı olarak, "halkın kendi kendini yönetmesi" anlamında kullanarak sözcüğe bugünkü anlamını verdi. Kelimenin tarihsel boyut içindeki gelişimi, Yunan kamusal alanının siyasi etkilerini görmek anlamında bir gösterge niteliğindedir.

2.3.2. Ortaçağ Feodal Düzeni ve Burjuva Kamusal Alanının Oluşumu

Ortaçağ feodal siyasi - ekonomik yapısındaki kamusal ve bu kamusallığın dönüşümünün tarihin çok önemli bir evresini oluşturduğu söylenebilir. Bu dönüşüm burjuva toplumunun yükselişi ve modern topluma doğru açılan bir gidişin ilk aşamasıdır. Bu anlamda kamusal alanın dönüşümü modern toplumun karakteri üzerinde belirleyici bir nitelik taşımıştır. Bu dönemde özellikle Batı topluluklarının bütün dünyayı etkileyecek olan toplumsal dönüşümlerinin ortaya çıkışı kamusallığın dildeki anlam değişimi ile de okunabilir nitelikte olmuştur. “Klasik anlamda kamusal ve özel arasındaki karşıtlık, feodal üretim ilişkileri içinde, “ortaklaşmacı üretim cemaatine ilişkin unsurlarla” bağıntılıdır. Sözgelimi komüne ait olan ve ortaklaşa işlenip kullanılan toprak “kamusal”dır (publica); ortak kullanıma açık çeşme, pazar yeri ise “kamusal yer”dir (loci communes, loci publici). “Umumi olma” anlamında bu kullanım, “genel veya kamusal refah (common wealth, public wealth)” kavramına da kaynaklık etmiştir. Yine Ortaçağ fermanlarında, kamusalın (publicus) “hükmetme, hükmetmeyle ilgili olma” ibaresi ile eş anlamlı kullanıldığı görülmektedir. “Egemenliğin vasıfları”, sözgelimi prenslerin mühürleri, ‘kamusal’ olarak tanımlanmakta ve bu durum, egemenliğin ancak kamusal bir nitelikle temsil edilebilmesinden kaynaklanmaktadır. (Habermas, 2005: 63-64) Kavramın dildeki göstergesini, tarihsel olarak kamusal –özel ayrımının da bu süreç içinde bulmakta olduğunu göstermektedir. Sennett’in ortaya koyduğu gibi; “kamu” sözcüğünün İngilizce’de bilinen ilk kullanımı kamuyu toplumun ortak çıkarı ile bir tutmaktadır. Daha sonra bu sözcüğün kapsamının “genel gözleme açık ve ortada olan” şeklinde yeni bir anlamı daha eklenmiştir. 17. 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) Habermas, benzer bir tarih analizi içinde, kavramın burjuva topluluğunun ortaya çıkışına paralel olan anlam buluşuna dikkat çeker: “Almanca’da 16. yüzyıl ortalarında rastlanan ve Latince “privatus” tan geçen privat (özel) sözcüğü de, İngilizce ‘private’ ve Fransızca ‘prive’ ile aynı anlamdadır ve kamusal görevi olmayanı, devlet aygıtlarının dışında olanı ifade eder. Bunun nedeni, kamusalın bu dönemde “mutlakiyetçilikle birlikte egemenin şahsından bağımsızlaşarak, nesnelleşmekte olan devlete ilişkin olmasıdır. Kamusal topluluk (the public, le public) “özel varlık”ların karşıtı olarak “kamu gücünü” ifade etmektedir. “Kamu kavramı” ise ancak 18.yüzyılda ‘publicite’ ve ‘puplicity’ ile benzerlik kurularak türetilmiş ve özgül olarak “aynı dönemde mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kendi yasalarına göre kurumlaşan burjuva toplumunu” ifade etmiştir. (Habermas, 2005: 70-71)

“Kamusal alan”ın dildeki görüngüsünün ortaya koyduğu tarihsel perspektif, ters yönde toplumsal değişimi ve kamusal alanın aldığı değişen ifadeyi ortaya koymaktadır. Kamusal alanın saraylı-soylu aristokrat kesimin saray salonlarına sıkışmış, dar içine kapalı yapısı erken kapitalist dönemde, ilk burjuva topluluğunun oluşumu ile, dönüşmeye başlamıştır. Bu açıdan Habermas saraylı aristokrasi için kamusal alanın temsili boyutu üzerinde durmaktadır. Bu temsili kamusal kimlik, yeni ortaya çıkan burjuva topluluklarında aynı nitelikte ele alınmayacak, bunun üzerinden kurulan iktidar düzeneği aşınacak ve bu kamusal alanın toplumdaki ifadesi açısından farklılıklara neden olacaktır. Yine Habermas kamusal alanın bu erke devletle özdeşleşerek sahip bulunan aristokrat kesimden, toplumun diğer kesimlerine doğru kayışının kamusal alanın kazandığı siyasal/toplumsal niteliğin temelini oluşturduğunu belirtmektedir. “Saraylı-soylu beyler tabakasının, protokolde görünümü nasıl olursa olsun, son derece bireyselleşmiş olan bu ahlâplık zeminini 18. yüzyılda, henüz boşlukta salınmakla birlikte belirginleşen, “nezih muhit”e dönüştürmesi ancak erken-kapitalist mübadele iktisadi temelinde ulusal ve bölgesel devletin oluşması ve feodal egemenliğin temellerinin sarsılmasıyla mümkün olabilmektedir. Temsili kamunun, monarkın sarayına sıkışan ve keskinleşen nihai biçimi artık devletten ayrılmakta olan toplumun içinde istisnai bir hukuk haline gelmektedir. Özgül, modern anlamıyla özel ve kamusal alanlar, ancak o zaman ayrılmaya başlar... Yasaklayıcı hükümler önceleri sorgusuz sualsiz kamu erkine ait sayılan bir kamusal alana bırakılarak “kamusal nitelikte” kabul ediliyordu; bu süreçte ise 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)

Bu büyük siyasal değişim, kentlerin ve kentlere ait kültür alanlarının da kamusal alan açısından önemini arttırarak günümüz demokrasilerinin ilk sivil müzakere alanlarının kentsel hayat içinde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Habermas bu noktayı özellikle vurgulamaktadır: “sarayın kültürel işlevlerini “şehir”in üstlenmesi ile yalnızca kamunun taşıyıcısı değil, bizzat kamunun kendisi değişmiş oldu. Şehrin varlığı, bütün farklılıklarına rağmen, İngiltere’de de Fransa’da da aynı işlevleri üstlenen yeni kurumlar ile pekişir: bunlar (İngiltere’de) 1680 ile 1750 arasında serpiyen kahvehaneler ile (Fransa’da) devrime kadar Naipitik dönemde ortaya çıkan salonlardır. (Bunlar, hem İngiltere’de, hem de Fransa’da siyasi nitelik kazanan eleştirinin merkezleridir)” Devletten ve devletle özdeş saraylı temsili kamudan kopan ve sivil bir kamusal alanın oluşumuna tanıklık eden bu dönem, bu yapıya ait tüm siyasal dönüşüme de tanıklık etmiş ve sonuçları yüzyıllarca süren ve bugüne kadar gelen bir devlet yapısını

doğurmuştur. Bu yapı Fransız Devrimi ile devlet modelini de yeniden örgütlemiş ve daha demokratik bir devlet modeli kamusal alanın biçimini de etkilemiştir. Bu ara geçiş dönemi Habermas tarafından sivil bir kamusal alan fikri açısından kayda değer bir model olarak savunulması, bu döneme ait kamusal alanın biçimi ve bu yapının sonuçları açısından önemli tartışmalara sebep olmuştur.



Şekil 2.3 Stock Market in Amsterdam, 1653 Emmanuel de Witte (1617-1692)

2.3.3. Refah Devleti Modelinden Günümüze Kamusal Alan

Kamusal alanın tarihsel dönüşüm süreci, burjuva topluluğunun oluşturduğu aristokrasi (devletle bütünleşmiş) ile kurduğu iktidar diyalektiği ile sivil bir kamusal alanın önünü açtığı için kayda değer bir toplumsal gelişme olarak vurgulanmaktadır. Bu ara dönemdeki burjuva kamusu ile diğer toplumsal sınıflar arasındaki ilişkiler ve bunların sonuçları 2.4. ve 2.5. bölümlerde irdelenmektedir. Bu dönemden sonra tarihsel koşullar içerisinde kitle demokrasilerine doğru salınım içeren devlet yapılanması kamusal alanın niteliği üzerinde farklı bir biçim yaratmıştır. Artık kamusal alan ortaçağdaki monarşik özelliklerden uzak, demokratik yapıda bir devletle içiçe geçmiştir. Frazer bu geçişi toplumsal/ sınıfsal mücadeleler bağlamında ele alarak ortaya koymaktadır: “ ..burjuva dışı kesimler kamusal alana ulaştıkça, bu koşullar giderek erimeye başladı. O zaman toplumsal sorun öne çıktı, toplum sınıf mücadeleleri ile kutuplaştı; ve kamu birbiriyle çatışan çıkar gruplarına

parçalandı. En nihayet kitle demokrasisinin ortaya çıkışı ile birlikte, toplum ve devlet karşılıklı olarak içiçe geçtiler, devletin eleştirel sorgulaması anlamındaki kamusalılık (publicity) kitle iletişim araçları aracılığı ile sahnelenen gösteriler, kamuoyunun ürünü ve manipülasyonu haline aldı.” (Frazer, 1991: 56-80) Bu manipülasyon mekanizması postmodern dönemde daha karmaşık bir hal almıştır. Ulus- devletin küreselleşen sermaye iktidarı karşısında güç kaybettiği bu dönemde devletin çekilmeye başladığı kamusal alan bu mekanizma tarafından hızla ele geçirilmektedir. İçine kapalı katı devletçi yapılar uluslar arası güçler ile bu sisteme dahil edilmektedir.

Oysa Frazer’ın ortaya koyduğu kamusal alan ulus devlet modeli içinde değerlendirilebilir. Frazer parlamenter demokrasi içinde kamusal alanın biçimlenişine vurgu yapmaktadır: “Kamusal alanın tarihinde dönüm noktası yaratan bu gelişme (parlamenter egemenlik) ile birlikte temel bir yapısal dönüşüm ile karşı karşıya kalırız, çünkü egemen parlamento devletin içinde bir kamusal alan olarak işlev görür. Bundan dolayı parlamenter egemenliğin gerçekleşmesiyle birlikte, (kurumlaşmış) sivil toplum ile devlet arasındaki ayırım çizgisi git gide belirsizleşmiştir.” (Frazer, 1991: 56-80) Bu yapının Türkiye’deki gelişimi benzer bir şekilde ortaya çıkmış, monarşik yapıdan parlamenter Cumhuriyet düzenine geçiş ile kamusal alan resmi ideolojinin büyük ölçüde hakimiyeti altında tutulmuştur. Bu açıdan da kamusal alanlar hem hukuki/ polisiye tedbirlerle hem de fizik mekanlara dönük resmi ideoloji sembolleri ile denetim altında tutularak, mekanlar üzerinden katı bir iktidar alanı yaratılmıştır. Batı’daki burjuva kamusun (ileride daha detaylı değinilecektir) etkinliği ile kurulan sivil denge (ulus- devlet modelinin içinde) Türkiye’de burjuva kesiminin azlığı ve etkisizliği nedeni ile devlet yapısı daha çok devletin sivil ve askeri bürokrasisinin kurduğu iktidar alanını katılaştırmıştır. Postmodern döneme ait gelişmeler, 50’lerden başlayarak 80’lerde zirve noktasına çıkan, devletin sermaye aktararak bir burjuva sınıfının oluşturularak, küresel ekonomiye entegrasyonu hedeflenmiş, bu gelişme ile sermaye kamusal alan üzerinde devlet ile mücadele ortamına girmiştir. Bu durumun mekansal sonuçları, kamusal sanat bağlamında somutlaştırılarak 3. ve 4. bölümde ele alınacaktır.

2.4. Kamusal - Özel Alan Ayrımı ve Toplumsal Anlamı

‘Kamusal alan’ı ele alırken, kamusal alanın tanımı özel alanla olan karşıtlığı ile değerlendirilebilir. Bu değerlendirme bize bir taraftan kamusal alanın toplumsal anlamını ve değerini daha iyi anlayacak fırsatı vermekte, diğer yandan kamusal-özel bağlamının kuruluş biçiminin toplumun yaşamsal niteliği açısından belirleyiciliğini ortaya koymaktadır. Öncelikle Sennett’in kamusal- özel alanın biçimlenişine tarihsel bakışına değinmekte fayda

vardır. Sennett, kamusal alanın günlük yaşam pratikleri içindeki sosyo-psikolojik anlamın ve bunun şehir kültürüne ve mekanına olan etkilerine değinmiştir. Böylece özel-kamusal ayrışmasının dramatik toplumsal ifadesini 18.yüzyıl içerisindeki gelişimi içinde ele almaktadır. “Kamusal” olanın kimleri içerdiği ve “kamuya” çıkıldığında çıkılan yerin neresi olduğu, 18.yüzyıl başlarında hem Londra’da hem de Paris’de öne çıkmaya başladı. Bu arada “kamu” sözcüğü modern anlamını kazanmış ve dolayısıyla artık yalnızca aile ve yakın arkadaş kesimlerinden farklı konumu olan bir toplumsal yaşam bölgesi değil, görece çok çeşitli insanları içine alan, tanıdıkların ve yabancıların olduğu kamusal alan anlamına gelmeye başlamıştır. Bu kamu bölgesinde çok çeşitli karmaşık toplumsal gruplar kaçınılmaz olarak bir araya gelecektir. Bu kamusal yaşamın odak noktası büyük şehirlerdir. Yabancılar karşı duygusal anlamda tatmin edici bir tutum sergilerken aradaki mesafeyi de korumak, 18.yüzyıl ortalarında insan denen hayvanı toplumsal bir varlığa dönüştürmenin aracı olarak görülüyordu. İnsan kendini kamusal alanda kimliklendirirken, öncelikle aile yaşantısı içinde doğasını gerçekleştiriyordu. Kozmopolit merkezdeki kamusal ve özel yaşam alanları ayrımında özlü ifadesini bulan medeni talepler ile doğal talepler arasındaki gerilim yalnızca çağın yüksek kültürüne nüfuz etmekle kalmamış, sıradan yaşam alanlarına da yayılmıştı. Aydınlanma çağında kamusal ve özel coğrafyalar arasındaki mevcut dengenin karşısında, 18.yüzyıl sonu patlayan büyük devrimler ile, daha modern zamanlardaki ulusal sanayi kapitalizminin yükselişinin ardından ufukta kamusal ve özel olana dair fikirlerde temel bir değişim belirir.” (Sennett, 2002: 37)

Sennett’in ortaya koyduğu bu durum, özel alan -kamusal alan bağlamı ile burjuva kamusunca oluşturulmuş ahlaki bir yapı olarak toplumda içselleştirilerek, bu yapı üzerinden kurulan ayrımcılık ile, toplumsal iktidar somutlaştırılmıştır. 18.yüzyıldaki bu toplumsal durumun Antik dönem ilkel ekonomilerinin yarattığı (o dönem yaşamının rasyonel sonucuydu) kamusal –özel alan ayrımının içeriğine benzerliği ayrıca ortaya konulabilir. Fakat Sennett’in belirttiği gibi, 18.yüzyıl şehirlerinde kamusal alanın, Antik çağın ilkel kölecî yapısındaki azınlık erkek-yurttaş kurgusunun bu ahlak üzerinden benzer bir ataerkil yapı, “burjuva- erkek”, için oluşturulduğu sonucuna varılabilir. Sennett bu gelişmeyi şöyle açıklamaktadır: “19. yüzyıl boyunca aile tikel, kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkarak kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler taşıyan, salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü veriyordu. Aile toplumun saldırgan dehşetten kaçışın bir sığınağı haline geldikçe adım adım büyük şehirlerdeki kamusal alan değer biçmek için bir ahlaki kıstas haline geldi. Bu ideal düzen karşısında kamusal düzenin meşruluğu tartışma konusu yapıldı. Ahlak dışı (immoral) bir alan olarak kamu kadınlar ve erkekler için (çok) farklı şeyler ifade

ediyordu. Kadınlar için, kirlenerek ve “kargaşa içinde almış başını giden bir girdap” içine sürüklenerek erdemlerini yitirme tehlikesine girdikleri bir yerdi. Kamu ile rezalet fikri yakından ilişkiliydi. Erkekler kamuya girerek evde baba ve koca olarak kişiliğinde somutlandığı düşünülen baskıcı ve otoriter saygınlık özelliklerinden sıyrılabilirdi. Öyle ki erkekler kamusal yaşamın ahlak dışı oluşunu, kadınlar gibi onun sadece bir rezalet alanı olduğu şeklinde değil, alttan alta bir özgürlük alanı sunduğu şeklinde yorumluyorlardı.” (Sennett, 2002: 37-41)

Bu bağlamda 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) Özbek’in bu noktada Kluge’nin özel alana getirdiği yaklaşımın dikkate değer olduğu görüşü önem taşımaktadır: “ Özneler açısından bu tiranlığın nedenleri, kendini kamusal olarak ifade etmeye utanmaktan, bunun yollarını, biçimini ve dilini öğrenememişlik ve kendi dilini kullanıp geliştirme kanallarına sahip olamamışlığa, toplumsal olarak ezilmiş, parçalanmış, örselenmiş, bastırılmış, dışlanmış, hor görülmüş, ve talihsizleştirilmiş olmaktan, yasaklanmış olmaya ve can korkusuna dek gider. Bu açıdan baktığımızda mahrem olan, kamusalın karşıtı olarak kişisel olana indirgenemez; toplumsal yaşantı içinde her etkinlik alanı açısından ve tüm etkinlik alanları boyunca parçalanmış ve bastırılmış olan ve ortaklaşmacı bir yaşam üretemeyen deneyimi tarif eder. Bu nedenle Kluge, kolektif tecrübenin ufku olarak kamusal alanın özgürlüğünün ancak mahrem denen özel yaşam alanının özgür ve gelişmiş olması oranında gerçekleşeceğini öne sürmektedir.” (Özbek, 2005: 447)

Bu noktada kamusal – özel sayılan alanların ilişkisinde farklı toplumlarda farklı yapıların oluştuğu da ayrıca belirtilebilir. Özbek bu noktaya vurgu yapar: “Sadece farklı toplumsal sınıf ve kesimler açısından değil, farklı toplumlarda, toplumsal kurum ve mekanlarda da kamusal ve özel denen alanlar arasındaki ilişkinin yapılanması, bu ilişkinin yorumlanma, tecrübe edilme ve yarattığı sorunlarla başedebilme tarzları da değişim gösterir. Bu yüzden bir toplumda geçerli olan kamusal ve özel alanlar ayrımı ve bunu düzenleyen hukuki ve ahlaki kurallar, o dönemde, o toplumun genel kültürel yapısı ve zihniyet ufkunun da temel gösterenleridir.” (Özbek, 2005: 454) Bu anlamda Mahçupyan’ın Türkiye’de kamusal alan için getirdiği yaklaşım kayda değer niteliktedir. Mahçupyan Türkiye’deki çözülememiş ataerkil

yapının bu anlamda yarattığı çıkmazları vurgulamaktadır. Ataerkil toplumsal yapıda, özel alan içinde Kluge'nin "mahremiyetin tiranlığı" olarak adlandırdığı sorunların kamusal müzakereden uzaklaştırılarak, öncelikle kadınlara karşı ayrımcığa kılıf olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu anlamda geleneksel koşullanmalar üzerinden üretilen toplumsal cinsiyet politikaları yanıltıcıdır. Kamusal ve özel sayılan alanların ilişkisinde doğal olarak verili olan ve baştan belirlenmiş sınırlar yoktur. Neyin ortak, kamusal bir mesele sayılacağına tamamen söylemsel mücadele sonucunda karar verilebilecektir. Frazer'ın belirttiği gibi: "Demokratik kamusal azınlıklar için geçmişte ortak ilgi nesnesi olmama anlamında özel sayılan bir konuyu kamusal kılmak için başkalarını ikna etme fırsatlarının pozitif güvencelerinin sağlanmasını talep eder." (Frazer, 1991: 124)

2.5. Çoklu (karşıt) Kamular ve Liberal Kamusal Alan Kavramının Eleştirisi

Kamusal alan birbirinden farklı kamuların kültürel ve ideolojik müzakere alanı olarak ortaya konulabilir. Bu anlamda kamusal alan farklı grupların ortak yarar (kamu yararı) bağlamında müzakere yapılan ve çıkarların bu bağlamda savunulduğu bir alan olarak ele alınabilir. Kamusal alanlar, Frazer'ın da belirttiği gibi, sadece söylemsel fikirlerin oluşum ortamları değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin oluşum ve gerçekleşme alanıdır. Frazer şöyle söylemektedir: "Genel olarak eşitlikçi ve çok kültürlü bir toplum fikrinin ancak ve ancak farklı değerlere ve retoriklere sahip grupların katıldığı kamusal alanların çoğulluğunu veri olarak almamız koşuluyla bir anlam ifade edebileceği sonucunu çıkarabiliriz. Bu tür bir toplum, tanımı gereği, kamular çokluğu içermektedir." (Frazer, 1991: 116- 121)

Bu noktada kamusal alanın dönüşümüne tarihsel bakış ile dönmekte fayda vardır. Frazer bu anlamda Habermas'ın burjuva kamusunun ortaya çıkışıyla başlayan kamusal alanın devletten ayrışma sürecinin yetersiz bir bakış olduğunu ortaya koyarak, bu ayrışma sürecinin içindeki toplumsal mücadelelerin gözardı edilerek bu mücadeleden başarı ile çıkan burjuvanın sonuç olarak kamusal alana hakimiyet sağladığını belirtmektedir. Frazer şöyle söyler: "Birbirleriyle çatışmalı kamular liberal burjuva kamusu ile benzer bir dönemde ortaya çıktı. Liberal kamusal alana ait kamulardan bazıları kendi içine kapalı ayrımcı bir nitelik taşımakta idi. Bu ayrımcı nitelik toplumsal cinsiyet konusundaki açık ayrımcılığının ve özellikle burjuvanın daha alçak ve yüksek tabakalardan farkının bir göstergesi haline geldi. Bu normların toplumun diğer kesimlerine de empoze edilerek yaygınlaşması burjuva projesinin kazandığı başarının göstergesidir." Frazer bu noktada burjuva kamusunun kendi lehine yarattığı bu yapının farklı politik ve sosyal manipülasyon yöntemleri ile somutlaştırıldığını ortaya koymaktadır. "Hemen hemen başlangıcından itibaren karşıt- kamular alternatif politik davranış ve alternatif kamusal

konuşma normları geliştirerek burjuva kamusunun dışlayıcı normlarına karşı mücadeleye girdiler. Buna karşı burjuva kamuları bu alternatifleri şiddetle itham ettiler ve daha geniş bir kamusal katılımı bile bile bloke ettiler.” Bu blokaj “kamu yararı” düşüncesini açıkça zedelemiş ve kamusal alanın çıkar gruplarının mücadele alanı olarak kurulmasına sebep olmuştur. Oysa kamu yararı fikri “kamu üyelerinin sözü edilen ortak iyiyi müzakere aracılığı ile keşfedecekleri ya da yaratacaklarına dayanır. Bu müzakereler süreci içinde katılımcılar kendi çıkarları peşinde koşan özel bireyler toplamı olmaktan kurtulur, ortak yararı için birlikte hareket etme yeteneği kazanmış kamusal ruhlu bir kolektif haline dönüşürler. Bu görüşe göre, özel çıkarların politik kamusal alanda yer alması münasip değildir. Özel çıkarlar, olsa olsa, tartışmaların akışı içinde dönüşüp aşılacak olan kamusal müzakerenin politika öncesi başlangıç noktasını oluştururlar... Tam tersine, liberal- bireyci söylem, kişisel çikara dayanan bireysel tercihlerin toplamı olan bir politika anlayışına vurgu yapar. Bu durumda, (kelimenin tam anlamıyla,) müzakere tamamıyla ortadan kalkar. Bunun yerine, politik söylem bireysel tercihlerin kaydedilmesi ve mümkün olduğunca çok özel çıkarı tatmin edecek formüllerin aranmasına dayanan pazarlıktan oluşur (Frazer, 1991: 125). Liberal politik kuramın ortaya koyduğu bu yaklaşımın sağlıklı bir demokratik yapının kurulmasını engellediği söylenebilir. Bu anlamda burjuva kamusunun kitle iletişim araçları ile de gittikçe güçlenen iktidarının, bugünün toplumlarında iyice derinleşen bir toplumsal yapıyı ortaya koyduğunu ve bu kamusal söylemin bir parçası olarak erkek merkezli burjuva değerlerini topluma angaje ettiğini söylemek mümkündür. Bu yaklaşımın ilk bağıntılarını kamusal alan üzerinde burjuva kamusunun yarattığı kültür oluşturmuştur. “Burjuva kamusal alanındaki söylemsel etkileşim statü eşitsizliğinin bağlantıları ve işaretleri olan üslup ve adap-edep protokolleri ile yönetiliyordu. Bu protokoller informel olarak kadınları ve plepyen sınıfların erkeklerini marjinalleştirme ve onların eşitler olarak katılmasını engelleme yönünde işlev görüyordu.” (Frazer, 1991: 116- 121). Bu yapı farklı araçlar ile derinleşerek devam etmektedir.

2.6. Değerlendirme

Kamusal alana ait tarihsel dönüşüm, “kamusal” olanın “özel” olandan ayrı olması anlamında toplum bireyleri açısından kazandığı anlamı ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, sivil ve özerk bir kamusal alanın demokratik bir toplumsal kültürün üretilebilmesi açısından üzerinde durulmaya değer olduğunu da göstermektedir. Toplumun farklı katmanlarının, kendi öznel kimliklerini dayatmadan kamusal yarar esası üzerinden biraraya gelebilecekleri bu alanların üretilmesi hem demokratik yaşam standartlarının yükseltilmesi hem de kent kültürüne ait yaşam kalitesinin daha nitelikli hale getirilmesinde kritik bir öneme sahiptir. Bu noktadan

hareketle kamusal alan üzerindeki iktidar mücadelelerinin anlamının ortaya konuluğu çalışmada bu mücadelenin kentlerde fizik mekana olan açık sonuçlarını değerdendirme fırsatı vermektedir.

3. KAMUSAL ALAN OLARAK KENTSEL MEKAN

Kentsel mekanlar kamusal alanlardır. Kamusal olmaları dolayısıyla kentsel mekanlar 2. Bölümde ortaya konulan toplumsal değişkenlerin merkezleri haline gelirler. Bu açıdan kentsel mekanların fizik mekansal ve sosyal biçimlenişleri ile sözkonusu toplumsal faktörlerin yaşam bulduğu ve şekillendiği yerler olarak çok yönlü olarak değerlendirilmeleri gerektirmektedir. Bu bağlamda kentsel mekanın ne olduğu, toplum ve toplum bireyleri üzerindeki anlamı ve etkisinin nasıl şekillendiği ortaya konulması zorunlu hale gelir. Bu mekansal kıstasların kamusal olma vasıflarıyla ortaya konulmasıyla, kentsel mekanların estetik biçimlenişinin ve içlerinde barındıracakları estetik objelerin ve uygulamaların anlamı ve kriterleri açıklık kazanacaktır.

3.1. Kentsel Mekanın Tanımı

Kentsel mekanın tanımının, mekansal ve sosyal boyutları ile yapılması gerekmektedir. Kentsel mekanın tanımının yapılması, kentin insan için önemi ve toplum kültürü açısından da anlamlarının ipucunu taşımaktadır. Bu ipuçları, kentsel mekanların biçimlenişi ve organizasyonunun, bu mekanların biçimlenişinin kamusal ve toplum yaşamı açısından ne şekilde ele alınabileceği konusunda derin bir bakış kazanmak açısından da önemlidir.

3.1.1. Mekanın Tanımı

Geniş anlamda mekan; tüm nesneleri çevreleyen ve kapsayan, belirlenmemiş veya sınırlandırılmamış bir yaygınlığı andırır. Scheder pozitivist bir yöntembilimsel bakışla şöyle der: "İlim, zaman ve mekanın, eşyanın düzeni, durumu ve sıralanması imkanından başka bir şey olmadığını, eşyanın dışında ve ondan bağımsız bir mekan ve zamanın varolamayacağını öğretir"(Scheder, 1968: 50). Kant, idealist bir yaklaşımla, mekansal algının kişinin kendinden kaynaklanan bir durum olduğu üzerinde durur. Kant, zaman ve mekan kavramlarının deneyden değil, akıldan geldiğini belirtir: "Görülen (madde/nesne) mekan ve zamanın taşıdığı şeylerdir. Bu taşıdıklarından ayrı olarak ne mekanı görebiliriz ne de süreyi yani zamanı algılayabiliriz." Kant'a göre ne zaman, ne de mekan denilen obje vardır (Suner, 1967: 224-245). Bu farklı yaklaşımlar üzerinde yöntemsel bir seçim yapmadan, bu yaklaşımlar ekseninde mekanın tanımının farklı boyutları ortaya konulabilmektedir.¹

¹Mekanın tanımını yaparken önümüzdeki ikinci kriter ise mekanın algısal boyutudur. Mekanın fiziksel gerçekliğinden ötede, insanın bilişsel ve zihinsel olarak algıladığı mekan vardır. Nesnel anlamda nesnelerin boşluk içinde dizilmelerinin oluşturduğu ilişki mekan kavramını oluşturur. Fakat öznel boyutta insan onların durumları arasındaki ilişkiyi ve varlıklarını ancak zihinsel mekan kavramı ile tanımlayabilir. Bu mekanı oluşturan değişkenler kişiden kişiye değişmektedir. Mekan algılarında sosyal yapı, yaş, cinsiyet, fiziksel

Bu bağlamda mekan, sınırlanan bir hacim olarak imgelenebilecek saf fiziksel mekan olarak tanımlanabilir. Bu kolayca metreküp cinsinden hesaplanabilir ve ifade edilebilir. Bu açıdan mekan esasen sınırlayıcıları tarafından oluşturulur. Mekanın belirlenip tamamlanmasında yeryüzü, gökyüzü, bitkiler, duvarlar veya binalar alan sınırlandırmasında katkıda bulunabilirler. Sınırlayıcı öğelerin niteliği ve birbirleriyle olan ilişkileri mekanın algılanmasında rol oynayarak değişik mekan tiplerinin ortaya çıkmasını sağlar ve bu farklı sınırlayıcıların biçimlenişi farklı geometriler yaratır. Mekanı oluşturan sınırlayıcılar kendi niteliksel özellikleri sayesinde doğal, yapay ve karma mekanlar oluşturabilirler. Doğal mekanlar doğa parçalarından, yapay mekanlar duvar, bina gibi yapı elemanlarından, karma mekan doğal ve yapay elemanların birarada bulunmasıyla oluşur. Mekanlar, sınırlayan elemanların doğal ve yapay malzemelerden meydana gelişine göre yumuşak ve sert mekanlar diye de ayrılabilir. Yumuşak mekan kendisini belirleyen yapay elemanlarla birlikte doğal elemanların da oluşturduğu bir mekan tipidir. Bu tür mekanlar içinde bulunan kişileri rahatlatan özelliklere sahiptir. Tamamen yapay elemanlardan oluşan mekanlar ise sert mekanlardır. Bu mekanlarda yapaylığın getirdiği soğukluk ve disipline sokma hissi mevcuttur. Sınırlamanın düzeyi mekanların “serbest” veya “kapalı” olarak oluşmasını kontrol eder. Sınırlamanın azlığından dolayı kullanıcıya geniş bakış açısı sağlayan özgür mekanlar “serbest” mekanlar olarak tanımlanır. Bu mekanlar tek başlarına sahip oldukları etkiden çok açıldıkları diğer mekanlarla birlikte algılanırlar. “Kapalı” mekanlar ise çevrelenmiş güçlü bir mekan yaratımıyla eylemleri kendi içinde toplayan mekanlardır.

Mekanı oluşturan bu iki durumun birarada oluşturduğu mekansal sınıflandırma ise “pozitif” ve “negatif” mekan kavramıdır. Negatif ve pozitif mekanlar, mekanın biçimlenmesiyle ilgilidir. Biçimin her noktadan tam olarak algılanmadığı, işlevsel ve görsel yönden bazı rahatsızlıklar veren, insanların kullanma eğilimi göstermedikleri ve görelî olarak da kendilerini rahatsız hissettikleri mekan “negatif”, her noktadan algılanabilen, kullanıma uygun, insanların kullanıp içinde kendilerini rahat hissetmelerini sağlayan mekan “pozitif” bir mekandır.

etmenler önemlidir. Kişi ya kişisel benliği ya da yaşadığı toplumun bir uzamı olarak çevreyi değerlendirmekte, kalite ve kimlik açısından onu sınıflandırmaya sokmaktadır. (Ünlü, 1991: 328-330) İnsanlar mekan hakkında algılayarak bilgi sahibi olurlar; çevreden çeşitli uyarıcılar aracılığı ile bilgiler alıp, duyu organları ile bunları fark eder, bilinçte onların ayrımlarını yaparak kavrarlar. Bu görsel algılama, bilgiye dönüşür ve hafızaya kaydedilir. (Aydınlı, 1992)

3.1.2. Kentsel Mekanın Tanımı

Kentsel mekanın tanımını yapmak, salt mekanın tanımını yapmaktan çok boyutlu bir yaklaşım gerekmektedir çünkü kentsel mekanın tanımı, sadece hacimsel ve algısal bir konu olmanın ötesinde, toplumsal birçok konunun içine girdiği bir tanımlama gerektirmektedir. Bu açıdan baktığımızda öncelikle “kentler yalnızca insanların barınma gereksinimlerini karşılayan yapılardan oluşmazlar. Kentsel mekan yapıların oluşturulduğu, kentlilerin algıladığı ve tüm kentsel olayların ilişkilendiği bir bütündür” (Susmuş, 1998).

Barınma, ulaşım, dinlenme, çalışma gibi gereksinimlere cevap verecek fonksiyon alanları ve kentsel donatılar kentsel mekanı oluşturur. Kentsel mekanın oluşmasındaki ana amaç sosyal bir varlık olarak ele alınan insana yaşam konforu sağlamaktır (Susmuş, 1998). Laborit şöyle demektedir: “Kent, bir insan ürünüdür. Ama insanoğlu her zaman kentleşmedi, yavaş yavaş kentleşmesinin incelenmesi bize çağdaş döneme dek, tarih boyunca kentin taşıdığı imlem konusunda son derece değerli bilgiler verecektir... Bir insan kümesinin güttüğü erek bir kent kurmak değildir. Onun ereği yaşamak, yapısını sürdürmektir. İnsan kümesi, bu açıdan, diğer canlı varlıklardan ayrılmaz; canlı varlıklarsa; kendisinden daha az karmaşık bir ortamda karmaşık yapısını, örgütlenmesini ayakta tutmaktan başka bir erek gütmeyen bir hücre kümesidir. Demek ki kent bu erekliliği gerçekleştirmeye yarayan bir “araç”tan başka bir şey değildir; sözü geçen ereğin kendisi olamaz” (Laborit, 1990: 21). Laborit’in yaklaşımı güçlü bir modernist etki taşımaktadır. Bu açıdan kentlerin toplumsal bir işlevi yerine getirdiği açıktır: “Toplumsal mekan işlevseldir ve insan faaliyetlerinin toplumsal ürünüdür. Üretim ilişkilerinin içinde yer aldığı ve durmaksızın yeniden üretilerek yeniden şekillenen bir temeldir. İçinde toplumun hareket ettiği geçici dengeler oluşturan bir ilişkiler bütünüdür.” Toplu yaşam sonucu bir dizi ortak ve kişisel gereksinimler doğar ve uygarlık türü, gelişmişlik derecesi, kültür yapısı ya da yönetsel yaptırımın etkisiyle kentlerde bu gereksinimleri karşılayan niteliksel ve niceliksel düzeyleri zaman ve mekan içinde farklılaşan birçok yapılanmış veya yapılanmamış alanlar, mekanlar doğar. Kentin toplumsal yapısının özellikleri sonucunda doğan dinlenme, eğlenme, kültür, eğitim, sağlık, ticaret, spor, yönetim, ulaşım, kamu hizmetleri, altyapı hizmetleri gibi gereksinimleri karşılayan uzmanlaşmış alanlar ve yapılanmalar donatımları oluşturur. Kevin Lynch (1960) kentsel dış mekanı toplumun erişimine açık, insanların aktiviteleri için düzenlenmiş açık alanlar olarak açıklar. Lynch’e (1960) göre kentsel dış mekanın açık olabilmesi erişebilirliğine bağlıdır. Önüne set çekilmiş bir su şeridi veya akşamları kilitlenip kullanılması engellenen bir açık alan kentsel mekan olamaz.

3.1.3. Kentsel Mekanın Niteliği

Kentsel mekanın niteliğinin ortaya konulması, kentsel mekanın tanımını yapmak açısından önemlidir. Çünkü bu niteliklerin ortaya konulması bir taraftan kentsel mekanı anlamakta çok yönlü perspektifler sunmakta, diğer yandan kentsel mekanın dar modernist kavrayışının dışına taşabilme olasılıklarını sunmaktadır.

Ortak kent mekanları insanların etkinliklerine zemin oluşturan, iletişim sağlayan araçlardır. Bir kent kentsel mekanlarının niteliği ile ölçülebilir, bu mekanlar kent halkının aynasıdır, yerel kültürü ve yaşanan zamanı yansıtır, kentin sosyo-ekonomik durumuyla ilgili fikir verirler. Kent dokusu içinde bir bütün olarak düşündüğümüz dış mekanlarda biçimsel niteliklerin yanında, çevresinin sosyal anlamı, işlevi, tarihi ve hatta adı bile mekanın belli bir kimlik kazanmasına yardım eder. Kentsel mekan sosyal etkileşimin en önemli aracıdır; etkileşim için bir pencere, bir kapı sunar.

Kentsel mekanların niteliğini ortaya koymak konusunda farklı araştırmacılar farklı kategoriler getirmişlerdir. Bunlardan ilk olarak Montgomery (2001), başarılı kentsel mekanları şu özellikleri ile özetlemiştir:

- Karmaşıklık,
- Çok büyük sayıda hareket örüntüsü (özellikle yayalar için),
- Birincil kullanımların çeşitliliği,
- İyi biçimlenmiş bir ekonomi,
- Aktif bir sokak hayatı,
- Açık saatlerde çeşitlilik,
- İnsanları harekete geçiren şeyleri içermesi,
- Okunabilirlik,
- İmgelenebilirlik,
- Bilinebilirlik,

Bu genel nitelendirmeden daha daraltılmış bir yaklaşımla Lynch (1960) teki 5 temel öğeyi, yollar, sınırlar, nirengiler, odaklar ve bölgeler olarak, ayırarak kentin okunabilirliği ve zihinde biçimlenmesinin, imgelenebilmesinin yani bir kimlik kazanmasının önkoşulu olarak ortaya koymuştur. Lynch'in "okunabilirlik" ilkesinin üzerinde durmaktadır. "Okunabilirlik" aydınlık seviyesi, arka plan zıtlığı ve okuyan kişinin özrüne, okuma mesafesine bağlı olarak değişmektedir. Bu özellikleri nedeniyle okunabilirlik çevresel ve mimari bir kavram olarak kullanılabilir. Kentin okunabilirliği kavramı ilk olarak Lynch'in Amerika'da üç kent

üzerinde yaptığı araştırmada ortaya atılmıştır. Lynch'e (1960) göre kentsel mekanın okunabilirliği, kentsel mekanın kolayca farkedilmesi ve belirli bir doku olarak organize edilmesi kolaylığıdır. Düzenli, okunabilir bir kentsel mekan somut bir referans sistemi, bir aktiviteler veya bilgi düzenleyicisi olabilir. Böyle bir strüktür bireye seçme olanağı ve dahafazla bilgi edinme için başlangıç sağlar. Lynch'e göre kentin okunabilirliğini beş elemanının (yollar, düğüm noktaları, bölgeler, çevre işaretleri ve sınırlar) özelliklerinin anlaşılması etkilemektedir”(Erem, Erkmek, 2003: 51-59).

Rob Krier ise kentsel mekanı meydanlar ve sokaklar olarak ele almış ve bunların doğru ve tanımlı kurulmasıyla, taşıtların yayalara baskın hale getirilmemesiyle kentsel mekanların niteliklerinin artacağını belirtmiştir (Krier, 1979). Kent mekanını oluşturan yapılanmış yada yapılanmamış mekanlarda, toplumsal yaşamın nicel ve niteliksel özellikleri sonucu beliren gereksinmelerin karşılanması gerekmektedir. Bunun karşılanması yollar, meydanlar veya serbest alanlarda yer alan özel donatım öğelerinin oluşturulmasıyla gerçekleşir. Bu öğeler kent mobilyaları, bitkisel düzenlemeler veya oyun-spor gibi fonksiyonel alanlar olabilir. Fakat kentsel alanlar içinde meydanların özellikle önemi büyüktür. “Toplumsal dinamizmin ağırlıklı bir konumda olduğu kentsel yapıdaki en nitelikli mekanlardan biri kent meydanlarıdır. Kent meydanları kent devletlerden günümüze önemlerini yitirmemiş, işlevlerini her çağda korumuştur. Sosyal yapının oluşumunda, kentlilik ve demokrasi bilincinin kazanılmasında etkin rol oynayan kent meydanları toplumsal olayların gerçekleştiği mekanlar olarak kentlerin ve kentlilerin gelişiminde beyin görevi görmektedir” (Kara, Küçükerbaş, 2001: 101-108).

Kentsel mekanının sağladığı önemli işlevler vardır. Bunlar; Psikolojik gereksinmelerin sağlanması: Bu gereksinimler çeşitlilik, zevk, hayal, keşif, gezi, kalabalıkla iç içe olma durumu, sessizlik ve hareketlilik, hız ve durağanlık, yerlerin tanımı, ortak yaşamın sembolleri ile giderilmektedir. Kendiliğinden, ferdi ya da ortak girişimler programlı karşılaşma, raslantısal karşılaşma, bilgi değişimi, güven, bekleme, başıboş gezme, kültür, gösteri, değişik iletişim, eğitim, öğrenme oyunları kent mekanının sağladığı sosyal işlevlerdir. Hizmetler, ticaret gibi ülkelerin ekonomik altyapılarının sürdürülmesinde önemli servisler kentler tarafından sağlanır (Susmuş, 1998).

Kentlerin niteliğini oluşturan özelliklerden bir tanesi de kentsel mekanın sembolik değerleridir. Bu sembolik değer, Montgomery ve Lynch'in üzerinde durduğu imgelenebilirlik ve okunabilirlik kavramlarıyla ilişkili, fakat bunların ötesine geçen niteliktedir. “Kent simgeleri, toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Bu simgelerin, üzerinde düşünülmeden kabul edilen varlığı, az çok istikrarlı bir günlük ilişki ağı içinde, öğrenilen

toplumsal rol ve normların devamını sağlar. Aslında, anlamlı bir çevre, büyük ölçüde, bireyin toplumsal kimliği, toplum ve mekana uyum yeteneği sayesinde, çevreye aşina olma ve emniyet duygusunu getirir.” (Buttimer, 1980) Appleyard’a (1970) göre “kentsel mekan sosyal ve politik bir anlam içerir. İnsanların bir mekanı önemli bir sembol veya referans olarak kabullenmeleri, bir anlam yüklemeleri için mekanın kullanıcıları olmaları gerekmez. Önemli olan deneyimlerdir” (Susmuş, 1998). “Yaşanabilir kentsel mekanların, algılamaya, yönelmeye, 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 yapıştırılan 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 elverir.” (Firidin, 2000) Bu açıdan çevre işaretlerinin önemli rolü vardır. Curl’e göre, çevre işareti “bir sınırın anıt veya işaretleyicisi, karakteri, kalitesi ve boyutları ile kültürel önemi olan bir bina veya strüktür” olarak tanımlanmıştır. (Curl, 1992) Belingrad ve Peruch’a göre bir “çevre işareti” birey için mekandaki anlamlı, dikkat çeken herhangi bir özelliktir ve yön bulmayı, yönelmeyi ve mekanın okunmasını destekler (Belingrad, Peruch, 2000). Lynch’e göre çevre işareti, yer ve yönelme hissi veren, statik ve fark edilebilir ancak gözlemcinin içine giremediği dış referans noktalarıdır. Bunlar genellikle basitçe tanımlanmış fiziksel nesnelerdir: bina, işaret, bir mağaza veya dağ olabilir. Kullanımı mekanın içinde bulunan birçok olası eleman arasından bir tanesinin seçilmesi ile olur. Bazı çevre işaretleri uzaktan görülür. Bazıları ise yereldir ve sadece belirli bir noktadan görülebilmektedir, kimlik oluşumunun ipucudur. (Lynch, 1960) Lynch’e göre ana ve ikincil tipte çevre işaretleri vardır. Bazı araştırmacılara göre üçüncü tip çevre işareti ise, belirli bir grup insan veya birey tarafından paylaşılandır (Al-Kodmany, 2001). İçinde bulunulan çevrede insanın o çevreyi okumasında çevre işaretlerinin varlığının önemi ve gerekliliği vardır. Yapılan araştırmalarda çevre işaretlerinin belirlenebildiği bir çevrenin okunması, çevre işaretlerinin varlığının algılanamadığı bir çevreye oranla daha az hata ile yapılabilmektedir (Jansen-Osmann, 2001) Lynch’e göre bir yol çevre işaretlerinin yardımıyla daha kolay öğrenilir. Hedefe doğru yönelmeyi sağlayan çevre işaretleri ağ içinde diğerlerinden daha stratejik konumda yer alır ve diğerlerinden daha iyi hatırlanırlar (Erem, Erkmen, 2003: 51-59).

3.2. Kentsel Mekan ve Kamusalılık

Kamusallık bağlamında kentsel mekanın her şeyden önce ortak kullanım alanlarının fizik

mekansal kullanımları için işlevsel bir düzenek sağladığından dolayı kritik bir önemi mevcuttur. Kentsel mekanlar, meydanlar ve sokaklar olarak kamusallığın yaşandığı yerler insanların özgürce bir araya gelebildikleri kullanım alanlarıdır. Bu açıdan kentsel mekanlar kamusallık bağlamında önemli fizik mekansal bir işlevi yerine getirir. Bu anlamda kentsel mekanların kamusallık bağlamındaki özellikleri, tüm toplumu yaşam biçimleri ve demokrasi standartlarını ortaya koymaktadır. Bu açıdan kentsel kamusal alanların çok farklı türde biraraya gelişlere ne derece el verdiği, bu alanların toplumun farklı katmanları arasında ve toplum – devlet mekanizması arasındaki ilişkilere hangi biçimlerde ortam yarattığı ayrıca önemlidir.

Bu işlevin ötesinde kentsel mekanların simgesel niteliklerinin sosyo-psikolojik toplumsal işlevleri ve anlamları vardır. Bu anlamların yukarıda belirtilen iktidar ilişkileri ile doğrudan ilişkili ve bileşenlerinin daha karmaşık olduğu söylenebilir. Cassirer, bu açıdan simgeselliğin insan için önemini şöyle açıklar: “ Her organizmanın belli bir alıcı ağı ve belli bir etkilenme ağı vardır. Bir türün, dış uyarıları aldığı dizge ve onlara tepkide bulunduğu dizge birbirleriyle bağlantılıdır. Diğer türlerden farklı olarak, insanda bir üçüncü halka olarak simgesel dizge ortaya çıkmaktadır.” Bu saptama, “insanın yalnız fiziksel bir evrende değil, aynı zamanda simgesel bir evrende yaşamakta” olduğu anlamına gelir. “Dil, söylence, sanat ve din ise, bu evrenin parçaları ve insan yaşantısının karmaşık dokuları” olarak karşımıza çıkar (Cassirer, 1980). Uras’a göre de, “insanda simgeselleştirilmemiş hiçbir yaşantılama bulunamaz.” Ayrıca simge, bir toplumsal yaşama katılma aracı olarak da önemli bir rol üstlenir. “ Bir kültürel topluluğun toplumsal bir üyesi, yani özne olmak için, diğer kültürel özneler arasındaki simgesel ağa katılmak gerekir. “ Sembolik belirlemelerden bağımsız bir eylem, refleks ya da hayvansal bir güdü niteliği taşımaktan öteye geçemeyeceği için, özne-nesne ilişkisi ancak sembolik yapılar yoluyla oluşturduğu “ben” ya da kendini bir gösteren ile temsil etme imkanı sayesinde özne kurulur” (Uras, 1993: 48-49). Toplumsal yapının bir üyesi olarak öznenin varlığının en temel koşulu olan dil ise, “bir biçimler dizgesi olarak anlam taşır” (Uras, 1993: 54). Tüm toplumlarda kültürel anlamlar “toplumsal bir arka planın bilinçdışı, ancak son derece ussal mekanizmalar yardımıyla soyut bir biçime dönüştürülmesi” sonucu ortaya çıkmaktadır (Akın, 1990: 57). Bu açıdan yaklaştığımız zaman kentsel mekanların simgesel niteliğinin semiyolojik (göstergebilimsel) ifadesi mekanın algısal süreçlerinin anlamlı sonuçlarını ortaya koymaktadır. Bu anlamda genel olarak kent bir dil olarak nitelenecekse, bu söylemin içeriğinin kamusal ifadesi, toplumsal belleğin ve özne bilincinin tüm koşullanmalarının bu içerikten etkilendiğidir.

3.3. Kentsel Mekanın Kamusal Alan Olarak Anlamı

Kentsel mekanların kamusal alan olarak anlamını ortaya koyabilmek için, mekanın ve kentin toplumsal anlamlarını irdelemek yerinde olacaktır.

3.3.1. Kentin Anlamı

Kentin anlamı, mekanın toplumsal açıdan kazandığı ideolojik boyutun somutlaştığı noktaya işaret eder. Bu açıdan da kentin nasıl okunduğu konusuna dönmek yerinde olacaktır. Bu açıdan Barthes'in işaret ettiği semiyolojik yaklaşım önem kazanmaktadır. Ona göre kenti bir metin olarak görmek gerekmektedir. Barthes'in dediği gibi “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: 210).

Bu teknikte, her şeyden önce simgeleştirmenin, “dolmuş bir anlam ya da son bir anlam içine kapatılamayacak karşılıklı bağıntılar dünyası” olarak tanımlanması gerekir. İşlevlerin ileri derecede özellik kazandığı mekanlarda bile bu ilk görünümün ötesine geçmek ve “şehrin anlamsal betimlemesini tek birimle sınırlandırmamak” gerekir (Yenice, 1998). Fouque'da, insanların kenti algılama yöntemleri temelinde bir kentsel semiyoloji geliştirmiştir. Fouque'a göre, olası tek başlangıç noktası semantik karşıtlıklardır. Bunlar (yer olarak, periferiye karşı merkez, uzağa karşı yakın ve kalite olarak, açık engelsiz olana karşı yoğun) insanların kent algılarını belirleyen ve kentle ilgili sözel görüşlerinin analiz edilmesiyle kurulan karşıtlıklardır. Bu yaklaşımı daha somut bir şekilde ele alan ve tarihsel bir bakış ile yaklaşan Ludrut'a göre modern kent de geçmişin kentlerinin yaptığı şekilde iletişim kurmaktadır, bugün kentin mesajının içeriği yabancılaşma ve sınıflı toplumun çelişkileridir. Yine de kent yalnızca sabit/kararlı yabancılaşma durumunun bir yansıması değil, aynı zamanda tarihsel eylemin meydana geldiği yerdir. Böyle bir eylemin kentin anlamını ne şekilde değiştirebileceği, Castels tarafından analiz edilmiştir. Castels kentin, tarihsel eylem sınıflı toplumu aştığında, yeni bir anlamla dolacağını savunur (Yenice, 1998). Olsen'de kenti bir metin olarak okuma girişimini belli gruplarla ilişkilendirmiş, topluma bir bütün olarak yansıtmamıştır. Kentin tüm toplum tarafından uzlaşılmış tek bir okuma ve anlamlandırma biçiminin olmadığını kabul etmek “sosyal grupların kente yerleştirmeye çalıştığı çelişen anlamları da öngören, farklılaşmış bir açıklama” getirmektedir. Bu durumda, “kentin anlamları, sınıf mücadelesi içinde farklılaşan ve çelişen çıkarlar doğrultusunda çoğuldur” (Ocak, 1996: 32).

Dorfles de, mimarlığın anlamının, “objeleri, olayları ve oluşumları harekete geçiren ve tüm

objeleri, olayları ve işaretlerle varolanları birbirine bağlayan bir yöntem olarak” düşünülebileceğini belirtir. Bu kavramsal sistem, “çevremizdeki şeylere bir anlam verebilme yeteneğimizde yatmaktadır” çünkü işaretler kendi bilincimiz ve fenomenoloji dünyası arasındaki hatlardır. Bu durumda işaretler, “ her türlü iletişimde ilk ve hazırda kullanılan araçlar” olmaktadır (Dorfles, 1969: 39). Bu açıdan kişinin bilincinin, toplumsal ortak bir yaratı alanı (mekanı) olan kentlerin bu bilinç ile kurduğu simgesel etkileşim ile biçimlendiği söylenebilir. Bu ikili yapı, kentleri ve kentlerin barındırdıkları söylemin ne derece hayati bir anlam boyutu olduğunu ortaya koymaktadır. Dellaloğlu, insanların kentleri inşa ettikleri gibi, kentlerin de insanları inşa ettiğini söylemekte, bu açıdan, modern kent sosyolojisi bağlamında, kentin özneyi üreten ve aynı özneyi yok eden ikili, çatışmalı, paradoksal boyutuna vurgu yapmaktadır. Dellaloğlu şöyle söyler: “ Kentin öznesi, hiç kimse ile herkesin birbirine değdiği noktadır. Kentin öznesi “ben” sözcüğünü çok kullanır. Ürettiği her tümcenin içinde neredeyse bir “ben” vardır. Eğer herkes “ben” ise, aslında hiç kimse “ben” değildir. “Ben” içi boş bir iddiaya dönüşür kentte” (Dellaloğlu, 2001: 73). Modernliğin kenti özneye yuva yaptığını belirten Dellaloğlu, bu noktada Simmel’in modern kent tanımına yaklaşarak kentin özneyi yaratan anlamının rasyonel toplumsallığın temeli olduğunu ortaya koyar (Dellaloğlu, 2001: 76).

3.3.2. Kamusal Alan Olarak Kentin Anlamı

Duby’e göre kent: “ orada oturan insanların sayısı ya da faaliyetleri tarafından” değil, “hukuki statüsünün, toplumsallığın ve kültürün özel çizgileri tarafından” karakterize edilmiştir (Sarıbay, 1996: 37). Cansever, “şehri, toplumsal hayata, insanlararası ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en aza indiği ve bu ilişkilerin yoğunluk kazandığı yer” olarak tanımlamaktadır (Cansever, 1996: 125). Mulgan (1995: 206) ise, daha derin bir bakış ile, “kentler yalnızca insanların kolektif bir biçimde anlamlar üretme ve dünyadaki yerlerini tanımlama süreçleriyle ilgilendikleri takdirde vardır” diye ifade etmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda kentin temel görevi, “geniş kitlelerin birbirine karışacağı ve etkileşimde bulunacağı, ekonomik mal ve hizmetler kadar, insani etkinlikleri ve yeteneklerini de değiş-tokuş edebildikleri, sürekli iletişim ve işbirliği yoluyla, bunlar olmadan körelecek olan ortak bilgilerini uyarıp etkinleştirebilecekleri, uygun maksimum sayıda olanakların sağlanması” olarak belirlenir (Mumford, 1968: 128). Bu açıdan kentlerin toplumsal mekanizmanın işlevsel gereksinimlerini karşılamak için vazgeçilmez araçlar oldukları ortadadır. Sosyolojik olarak modern kenti bu açıdan ilk ele alanlardan olan Simmel bunu vurgulamaktadır: “...kasaba yaşantısı karşısında metropol yaşantısı, “insanları yürek yerine beyinle tepki vermeye

zorlamakta”, bu sayede “yükseltilmiş bir kavrayış ve aklın üstünlüğü” ön plana çıkmaktadır. (Simmel, 1996: 81-82) Ona göre kent yaşamı “yaşamak için doğayla yapılan mücadeleyi, insanlararası bir mücadeleye dönüştürmektedir. Bu süreç farklılığı, “incelmeyi ve toplumun ihtiyaçlarının zenginleştirilmesini teşvik etmekte” ve bu durum, “toplum içinde kişisel farklılıkların” ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Simmel, 1996: 88). İnsanın mekanda yer alış tarzı “aktif bir tarz” olduğu ve insan “mekanda bir yer işgal etmek suretiyle varolduğu” (Bilgin, 1990) için mekan da insanla birlikte “yaşanan mekan” haline gelir. Bu bağlamda, ortak kullanıma dayalı ve ortaklık bilincinin hissedildiği yerler olarak kamusal mekanlar da orada yaşayan kamunun sahip olduğu ve o “kamu”yu oluşturan bireylerin toplumsal ya da gündelik deneyimlerine bağlı olarak “üretildiği/kurulduğu” ortak mekanlar olarak anlam kazanacaktır (Yenice, 1998). Bu açıdan da modern kentin öznesi, kentin kamusal alanlarında yapıcı ve rasyonel gereklerin hayata geçirilmesi için biraraya gelir. “Özgürlük ve çoğulculuğun yaşam alanları” olarak kentleri; “özgür olma ihtiyacı” ve “sayısız özgürlük talebi ile birarada nasıl yaşanabileceği” sorusu arasındaki denge arayışı ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda kent “sayısız faktörün her gün değişen dinamik hareketlerini ortak bir payda da buluşturan organik bir kimliğe de sahiptir” (Demirkan, 1996: 22). Böylece kent, denge arayan ve yaratan kurumlarıyla, hak ve ödevlerin uyumuyla ve farklı toplumsal kimlikler arasında uzlaşmaya yönelik mekanizmalarıyla, doğal bir biçimde kamusal alanın üretildiği ve yaşandığı mekanlar olarak ele alınabilecektir.

Daha önce ortaya konulduğu gibi, Arendt ve Habermas kamusal alanı; insani varlığın ileri ve ulaşılması gereken bir düzeyi olarak değerlendirmektedirler. Bu açıdan devlet otoritesinin ve piyasanın bağıntılarından özerk, konuşma yolu ile siyasi katılımın gerçekleştiği kurumlaşmış bir söylemsel etkileşim alanı olarak kamusal alan, demokratik bir toplum düşüncesi açısından hayati bir öneme sahiptir. Bu anlamda kamusal alan düşüncesi, toplumsal yaşam biçimlerinin bir toplamı olarak, uygar insanlar arasındaki ilişkinin ve herkesin eşit düzeyde hak sahibi olduğu kamusal iletişimin sembolik alanı olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan kentsel mekanların, kamusal iletişim ve etkileşim bağlamında “görüngübilimsel”(semiyolojik) anlamlarını tekrardan irdelemekte fayda vardır. Kentsel mekanların ortaya koyduğu bu dil etkileşimsel açıdan belirleyici niteliktedir. L. Mumford’a göre kentin “iletişim tekeli” ve politik kontrolünün zorladığı sınırlandırmaları aşmak için; onun “süreçlerini, işlevlerini ve amaçlarını yeniden düzenlemek”, “nüfusunu, insanların karşılıklı ilişkilerini, yerel gereksinimler üzerindeki yerel kontrolü kolaylaştıran birimler olarak dağıtmak” gerekmektedir (Mumford, 1996: 172). Bu gelişmeyle değiştirilecek olan ise, “kentin modeli” değil, “kenti oluşturan her türlü kurum, örgüt ve birlik” olmalıdır çünkü, “toplumsal amaçta

herhangi bir değişiklik ya da üretimi daha yüksek insani ilişkilere uydurma girişimi” olmaksızın, bugünün mekanik/elektronik olanaklarının gerektirdiği değişimler gerektiği biçimde değerlendirilemeyecektir (Yenice, 1998).

3.3.3. Mekanın Anlamı

Mekan kişisel ve toplumsal anlamda hayati işlevleri oluşturur. Her birey “kendini mekan ile ilişkilendirir” ve “mekan içinde kendini yerleştirir.” Kendisini merkeze yerleştiren ve ölçü olarak kullanan kişi “kısaca bir öznedir” (Lefebvre, 1997: 9). H. Lefebvre, mekan konusunda üçlü bir ayrım sunar: “Mekansal pratik” özellikle duyu organları bağlamında “algılanan” bir mekanla ilgili bir kavramdır. “Mekanın temsil ediliş” ile üretim ilişkilerinden kaynaklanan kodlar ve göstergeler ile bilimsel, kuramsal ve teknolojik bilgiler kastedilmekte, böylece “düşünülen” mekana gönderme yapılmaktadır. Son olarak ise, kodlanmış ya da kodlanmamış karmaşık sembolik ifadelerin, kültürel inançların ve geleneklerin kurduğu, “yaşanan mekan”dan sözedilir (Mutman, 994: 184).

Yaşanan mekanlar yer ve zaman boyutlarından bağımsız düşünemeyiz. Yer mekanın aidiyet hissini veren önemli bir boyutudur. Bu aidiyet hissi kişinin varolduğunu hissettiği mekanı “benimseme”si ile mümkün olabilir. Bu açıdan, mekanın anlamını ortaya koyarken “benimseme”nin rolü irdelenmelidir. Kelime olarak benimseme “ben” kökünden türemiştir. Ben kök anlamı ile özdeşlik, içtenlik, özlük, kişilik, ıra, alışma, yaklaştırma, uzlaştırma, uyum, düzen, dizi ve bunun gibi anlamları içeren sözcüklerin kaynağıdır (Eyüpoğlu, 1989). Ben psikoloji biliminde kişiyi öbür varlıklardan ayıran bilinç olarak tanımlanırken, felsefede bir kimsenin kişiliğini oluşturan temel öge olarak genel bir ifade bulmaktadır. Bu bağlamda benimseme kavramının kişinin mekan ile kurduğu özdeşlik ve uyum ile sağlanabileceğini söylemek mümkündür. Mekanlar, kendi kimlikleri ile kişilerin sosyal kimliklerinin belirlenmesinde bağlamsal işaretler olarak hizmet ederler (Sarbin, 1983).

Mekanın aidiyet hissi açısından benimseme ile olan bağı, daha önce ortaya konulan “okunabilirlik” kavramına işaret etmektedir. Bu açıdan çevrenin dilinin gereğince hissedilebilmesi ancak mekanın okunabilirliği ile mümkündür. “Kolay okunabilir olma benimseme ve ait olma duygusu yaratarak anlama-anlamlandırma olgusuna katkı sağlar (Aydınlı, 2002).

Bu bağlam içinde mekanın üretilme sürecinin, mekanın anlam boyutunu ortaya koymak için ne ifade ettiğini vurgulamak gerekmektedir. H. Lefebvre’e göre mekan, esas olarak toplumsal bir faaliyetin ürünüdür ve bu nedenle de “basitçe nesneleri, şeyleri içeren bir çevrim ya da

alan olarak düşünülemez.” Öyleyse mekan bir boşluk değil, tersine, tanım itibarıyla, her zaman ‘işgal edilmiş’ tir. Toplumsal mekanların toplumsal olarak üretilişinin iki sonucu vardır: Birincisi, “doğal ya da fiziksel olarak adlandırılan mekanın kaybolmaya yüz tutması”, ikincisi ise, “her toplumun, kendi mekanını üretiyor olmasıdır.” (Mutman, 1994: 185) Mekan “yaşamın üretim ilişkileri kökenine dayalı olarak şekillenen, tanımlanmasında, anlatımında, algılanmasında, üretilmesinde, tüketilmesinde, kısacası yaşanılmasında bir anlam olan, ideolojik bir boyut” kazanmaktadır (Karabey, 1980: 27).

3.4. Değerlendirme

Kentsel mekanın kamusal alan olması ile kazandığı anlam, kente ve mekana ait özellikleri ile insan ve toplum için anlam boyutunu derinleştirir. Bu boyut insanın bir taraftan üretiminin ve yarattığı toplumsal sistemin göstergelerini taşıyarak şekil kazanırken, bu şekil tüm yaşamının belirleyicisi haline gelir. Bu anlamda kentsel mekanların kazandığı biçim insanın yaşamında ve üretilmesinde temel bir etkidir. Bu yönüyle de bu mekanların biçimlendirilişi toplumsal iktidar çatışmalarının da temellendiği bir içerik kazanır. Bu açıdan kentsel mekanların niteliği çeşitli kriterler ile medeni ve çoğulcu yaşam biçiminin gereklerine uygun olarak düzenlenmelidir. Bu düzenlemelerin düşünsel arka planı yukarıda belirtilen anlam gözönünde bulundurularak oluşturulursa kentsel mekanların nitelikleri artar. Bu nitelik artışı insan yaşantısını etkiler ve olumlu anlamda geliştirir. Bu açıdan toplumsal gelişmenin ve dönüşümün verilerini anlayarak kentsel mekanların mekansal kalitelerini arttırmak çok yönlü olarak önem kazanmaktadır.

4. SANAT KAVRAMI VE KAMUSAL ALANDA SANAT

Kentsel mekânlarda sergilenecek ve konumlandırılacak sanatsal uygulamaların doğru bir şekilde tanımlanması önemli bir konudur. Bu bölümde ilk olarak sanatın düşünce tarihi içinde kazandığı farklı tanımları farklı başlıklardaki kuramlar içinde ele alınarak sanatın tanımının toplumsal boyutu irdelenecektir. Bu kavramsal zemin üzerine kamusal alanda sanatın tanımı ve türleri açılarak, ‘Heykel Sanatı’ ve ‘Sokak Sanatı’ ayrı birer alt başlık olarak incelenecektir. Bu iki sanat türünün ayrıca incelenmesinin nedenleri; birincisi heykel sanatı ve sokak sanatının kamusal - iktidar odakları ve sanatın ilişkileri anlamında çoğu zaman iki ayrı noktada durmalarından dolayı, sanatın toplumsal anlamı ile mekansal anlamı arasındaki kimi zaman çatışmalı durumu ortaya koymasından, ikinci olarak ta heykel sanatının çalışmanın 5. Bölümünde ana inceleme konusu olarak kentsel mekan ile kurduğu ilişkinin irdelenecek olmasından ileri gelmektedir. Sanatın ve kamusal sanatın gerçekçi bir şekilde anlaşılması ancak bu olguların toplumsal anlamlarının derinlikli ele alınışlarından geçmektedir. Bu açıdan kamusal sanatın toplumsal önemi ve anlamı sosyal ve politik içeriği ve birey açısından kazandığı varoluşsal anlamları vurgulanacaktır. Bu noktada kamusal sanatın kentsel mekânlarda kazandığı biçimsel/estetik ve toplumsal içerik ele alınarak kademeli olarak oluşturulan kavram çatkısı mekânsal boyutu ile somutlaştırılacak, böylece kamusal sanatın kentsel mekânda yarattığı etki, kentsel mekânların kamusal alanlar olarak sanat yapıtları ile buluşmalarının karşılıklı etkileşimi ve bu etkileşimin yarattığı iki yönlü anlam derinliği ortaya konularak gerektiği gibi açıklığa kavuşacaktır.

4.1. Sanatın Tanımı

Sanat kolay tanımlanabilecek bir kavram değildir. Toplumsal kültürün estetik boyutunu ve bireyin varoluşsal ifadesini oluşturan bu olgu kısa tanımlarla açıklanamayacağı gibi tek bir kuram ile de ifade edilememektedir. Bu açıdan günümüz sanatı ve düşünce düzeyi içinde, tarihsel olarak değişen kuramsal açıklamalar ortaya konulabilir. Bu açıklamaların bugün geldiği nokta da elbette zaman içinde yetersiz kalacak ve daha ileri boyutlarda ele alınacaktır.

4.1.1. Tanımlar ve Kuramlar

Sanatı tanımlamaya öncelikle sanatın ve sanat eserinin sözlük anlamları ortaya konularak başlanılabilir. Bu açıdan Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ndeki (www.tdk.gov.tr) açıklamalar aşağıdaki gibidir:

Sanat:

1. Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık.
2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım.

Sanat eseri:

Yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eser.

Sanatın genel anlamda ne olduğunu belli tanımlar getirerek ortaya koymak çok zor değildir. Fakat bugün sanatın kapsamlı bir tarifi konusunda ortak ve kesin bir açıklama yapmak mümkün görünmemektedir. Bunun birinci nedeni sanatın tarifinin düşünce ve sanat üretimi tarihi boyunca dönemlerin kendi koşulları ile bağıntılı olarak farklı anlamlar verilerek açıklanmış olmasından gelmektedir. İkinci neden ise çağımız kültüründe neyin sanat olduğu konusun yeterli bir uzlaşmayla ifade edilememesinde yatmaktadır. Bu bağlamda sanatın tanımlamasını öncelikle tarihsel bir perspektif içinde belli kuramları ortaya koyarak, daha sonrada bu kuramların ötesinde daha kapsamlı bir tanım üzerinde durulacaktır. Aşağıda söz konusu kuramlar açıklanmıştır.

a) Yansıtma Kuramı:

Yansıtma kuramı adından da anlaşılabilceği gibi ilk şeklini Platon'un idealist felsefesinin bir uzantısı olarak almıştır. Platon'a göre resimde, edebiyatta özü veya ideali değil, görünüş dünyasını" yansıtır. Sanatçılar, mutlak güzelin, 'idea'nın yansıması (taklidi) olan eşya ve canlı varlıkları (dünyayı) ikinci bir kez yansıttıkları, yani yansıtılanı yansıttıkları için bizi hakikate yaklaştırmaz, ondan uzaklaştırır (Doğan, 2003: 144). Yansıtma kuramına göre sanat,

sanatçının çevresindeki dünyayı belli bir estetik kaygı ile idealize formlar ve biçimlerle ortaya koyma biçimidir. Bu kurama göre sanat eserlerinde gördüğümüz doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserlerinde bunları yansıtır. Böylece doğaya bir ayna tutmuş olur.

Yine yansıtma kuramı içine girebilecek ama Platon'a zıt bir sanat anlayışına sahip Aristoteles ise sanatın geneli ve özü yansıttığını ileri sürer. Aristoteles sanatı kişideki ideal yansıtmadan ziyade, daha evrensel gerçeklerin ortaya konulması olarak görerek konuyu daha nesnel bir boyuta taşır. Bu nedenle sanatçı, bizi gerçeklikten uzaklaştıran değil, onu açıklayan, ona yaklaştıran bir insandır (Doğan, 2003: 144).

Sanat tanımı Antik felsefeye dayandıran neo-klasiklerce genel tabiatın ve idealleştirilmiş tabiatın yansıtılması olarak ele alınmıştır. Neo-Plâtoncu Plotinos’a göre sanat “formların (ideaların) kopyalarını değil, doğrudan doğruya formları” yansıtmaktadır (Doğan, 2003: 144). Bu kuram görüldüğü gibi özellikle Antik döneme uygun bir düşünsel tanım getirmekte ve sanatı tek boyutlu bir yaratı ilişkisine, sanat yapıtını da doğanın idealize edilmiş estetik bir boyuta dönüştürmesi olarak ele almaktadır. Bu sanatsal yaklaşım, Antik Yunan ve ondan etkilenen Antik Roma’nın sanatsal ve düşünsel temelleri üzerine kurulmuş olan Rönesans döneminde Avrupa’da da etkisini sürdürmüş, bu etki aynı zamanda mimari ve kent tasarımı alanlarında mekânsal ifadesini bulmuştur.

b) Anlatımcılık Kuramı:

Anlatımcılık kuramı yine belli bir tarihsel perspektif içinde sanata daha bireysel bir açıklamanın getirildiği ve sanatçının merkez alındığı bir kuram olarak kabul edilebilir. Bu kuram zamanlama olarak özellikle Avrupa toplumların içindeki büyük toplumsal ve kültürel değişimlerin olduğu bir dönemin anlayışını yansıttığı söylenebilir. Sanatın Rönesans ile siyasal ve ekonomik toplumsal bağlamlardan koparak özerk bir alana yerleşmeye başlaması sürecinin (Aydınlanma) bu kuramın tanımını etkilediğini ortaya koymak yanlış olmayacaktır. Bu anlayışa göre sanat, doğanın idealist veya nesnel bir aynası olarak kabul edilmekten çıkıp sanatçının doğayı ve çevresini süzgecinden geçirerek öznel bir şekilde ortaya koyduğu bir süreçtir.

Bir aydınlanma dönemi yazarı olan Tolstoy’un bu konudaki yorumu açıklayıcıdır. “Estetik bakımdan önemli olan, sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir. Eser artık bir ayna olmaktan çıkmakta ve sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere olmaktadır. Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabilir ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir. İnsanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcüklerde belirlenmiş biçimler aracılığı ile onlara aktarması- sanat eylemidir” (Tolstoy, 1966: 120). Anlatımcılık kuramının dile getirdiği sanat tanımı, sanatçının birey olarak kurulu düzen ile açıkça mesafe koyduğu bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Bu açıdan sanatçının bireysel kimliği sanatsal yaratısı açısından bir öncü olma ve var olan düzen ile çatışma olasılıklarını doğurması açısından anlamlıdır ve yeryüzüne etkileri çok büyük olmuştur. Bu yönü ile de kamusal alanlara çıkacak sanat eseri bu olumlu çatışmalı durumun sahnesi ve hatta bizzat nesnesi

haline gelecektir.

c) Duygusal Etki Kuramı:

Duygusal etki kuramı ise sanat izleyicisi üzerinden sanatsal olanı değerlendiren bir bakış açısı getirmektedir (Doğan, 2003: 146). Bu kuram sanatın anlatımcılık kuramında açıklanan toplumsal bağlamına benzer etkilerle, hatta sanatın toplumsal unsurlardan kopukluğunu daha da derinleşmiş bir biçimi olarak görmektedir. Sanat estetik etkisi ölçüsünde değerlendirilmekte ve bir beğeni ve tüketim ürünü olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda duygusal etki kuramına göre; sanat eseri, izleyicinin merkezde olduğu bir bağlamda değerlendirmeye alınmaktadır. Bu açıdan değişen izleyici profili, sanatsal değerlendirmeyi tümüyle değiştirmektedir. Böylece sanat ürünü toplumdaki egemen grupların güdümüne girmekte ve kendi öznel anlatım gücünü yitirmektedir. Bu Marcuse'un sanatın estetik biçiminin eleştirisine uygun bir durumdur. Sanat biçimsel estetiğin ön plana çıktığı, yabancılaştırıcı işlevini yitiren olumlayıcı bir anlatı haline gelmekten kurtulamayacaktır.

Bu açıdan bakıldığında zaman, özellikle postmodern dönemin sanatının bu yaklaşıma zaman zaman uygun bir biçim aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anlayış sanattan daha kuşatıcı bir şekilde tüketim toplumu ideolojisinin doğrudan hükmettiği mimari ve kent tasarımına daha açık bir şekilde yansımıştır. Bununla beraber bu dönemde kentsel kamusal alanlarda sergilenen kimi güncel sanat çalışmaları duygusal etki kuramına uygun bir yapıda tüketici kültüre yakın ve doğrudan günlük yaşama sokulmuş bir sanat olarak postmodern içerik(sizlik) sorunundan (bkz. bölüm 4.4.3) dolayı eleştirilmektedir.

d) Biçimcilik Kuramı:

Bu kuram “sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özelliğin, eserin kendi yapısında, yani eserin kendi unsurları arasında kurulan bir düzende olduğunu” söyleyen; “eser bir şeyi yansıtmak, sanatçının duygularını dile getirmek, okurda duygular uyandırmakla sanat eseri olmaz; o, yaratılmış bir şeydir ve onu sanat eseri yapan şey, kendi yapısında, tamamı ile kendine özgü bir takım özelliklerdir” diyen kuramdır (Doğan, 2003: 146). Hegel sanatı, “Ruhun madde içindeki görünümü” olarak nitelemiştir. Tüm bu tanımlardaki ortak nokta sanatçının anlatmak istediği olguyu “biçim verme” yöntemi ile gerçekleştirme çabasıdır. Yani sanatçı, hoşça giden bağlantılar yaratma, duygu, düşünce ve ruhsal deneylerini anlatmak veya yalnızca kendisini anlatmak, yorumlamak işini ancak “biçim verme” yöntemi ile vurgulama çabası güder ve bu doğrultuda biçimcilik kuramına göre sanat, oyun biçiminde, karşılıksız algılama olayı veya yaratma durumu diye nitelendirilebilir. Böylece sanatın özerk alanı daha da derinleşerek, sanat kendi içine kapalı bir yüksek değer kategorisi haline gelmektedir. Bu kuram sanatı ve

sanat eserini daha karmaşık bir bakış ile ele alarak sanatı katı yörüngelerde değerlendirmekten belli ölçülerde uzaklaştırmaktadır. Fakat bu ele alışı özellikle çağdaş sanatın hangi otorite tarafından değerlendirileceğini veya herhangi bir uzman değerlendirmesinin ne ölçüde mümkün olabileceğini açıklamakta yetersizdir.

Bu kuramların tamamı sanat kavramını sözü geçen dar, özerk bağlamı içinde kalarak ele almışlardır. Oysa 20.yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan ve tüm sanat tarihini ve sanat mekanizmalarını sorgulayan avangardist akımlar sanatın bu dar ele alınış biçimini tümü ile değiştirerek yeni bir sanat algılamasını ortaya koymuşlardır. Böylece sanatın tanımı toplumsal unsurlardan kopuk kendi içine kapalı bir “estetizm” konusu olarak ele alınmaktan tümü ile uzaklaşmıştır. Günümüz sanatı çok farklı anlatım biçimleri ve yaklaşımlar ile sanatın çok farklı tariflerine dayanan eserler üretmektedir. Bu anlamda özellikle kamusal sanat türlerinden bahsedildiği zaman sanatın tanımını toplumsal boyutu ile ele almak zorunluluk taşımaktadır.

4.1.2. Sanatın Tanımının Toplumsal Boyutu

Sanatın tanımı, 20.yüzyıl içinde özellikle birey- toplum ilişkilerinin yeni ele alınış biçimleri doğrultusunda toplumsal bağlamı içinde yeniden tanımlanmıştır. Bu tanım bir yandan sanatın kendi tarihsel gelişimi içinde, avangardist sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla somutlaşırken diğer yandan büyük sosyal ve siyasal değişimler bu tanımlama biçimleri üzerinde etkili olmuştur.

Artık sanat nedir sorusu, bir toplumsal olgu olarak varlığı, kökeni, oluşum ve gelişim koşulları, amacı ve en başta genel toplum yaşamıyla ilgisi içinde bir bütün olarak düşünülmekle sağlan bir çözüme ulaşamayacağı açıktır. Sanat- toplum ilişkisi bu bağlamda toplumsal ilişkilerin aldığı karmaşık biçim doğrultusunda çok yönlü olarak değerlendirilmesi gereken bir boyutta kavranmaktadır. Bu kavrayış realist bir yöntembilimsel yaklaşımla, sanatın görülmesi zor toplumsal bağıntılarını açığa çıkartarak yapılabilir. Bu açıdan bakıldığında zaman öncelikle sanatın toplumsal üretim içindeki tek kalıcı araç olabildiği ortaya konulmalıdır. Toplumsal üretim araçlarının tarihsel süreç içinde değiştiği ve tarihe gömüldüğü düşünüldüğü zaman, sanatın toplumsal yaşamın ne kadar ayrılmaz bir parçası olduğu görülebilir. Bu kalıcı olma vasfı ile sanat üretimle ve üretici çalışmayla doğrudan ilişkisini yitirdiği halde yaşamasını sürdürmüştür (Doğan, 2003: 143–151).

Bu noktadan yola çıkarak sanatın toplumsal güçler ile olan ilişkisinin sanatın tanımı ve varoluşsal özellikleri açısından ne kadar önemli olduğu görülebilir. Sanat, üretici güçlerin doğrudan bir parçası olmaktan bu varoluşsal özellikleri gereği özerk kalabilmesi, sanata bu

toplumsal çatışmaların ifade edilme aracı olma vasfını kazandırır. Böylece sanat, gücünü başkaldırı ve karşı çıkışında bulabilir. “Böylesi derin bir başkaldırının, günlük yaşam içerisinde sürekli insanın yanında bulunması, zamanla onu alışkanlıklarımızdan biri yapabilir. Bu durumda dönüp şu soruyu sormak gerekir; şimdi artık alışkanlığımız haline gelmiş olan gerçek sanat eserleri, bir dönemler alışkanlıklarımıza karşı büyük bir mücadele alanı açmamışlar mıydı? Sorunun yanıtı, kuşkusuz öyle bir mücadele alanından geçmeden sanat dediğimiz alanın gerçek anlamda üretilmesi olanaksızdır, biçiminde verilebilir.”

Bu noktadan yola çıkarak sanatı toplum- sanatçı ilişkisini, bu ilişkinin sanata ait değeri daha açık bir şekilde ortaya koyduğu görülebilir. Sanatçı “ben” olarak sanatını üretirken ortak sorunsalları ortaya koymaktadır. Artık sanatçının “ben”i çağımızın toplumsallık modeli içinde daha güçlü, daha bağımsız ve yalıtılmış bir kimlik kazanırken, ürettiği sanat ortak bir bilinci ve duyguyu ortaya koymaktadır. “Bireyin sesi koronun sesinden ayrılmıştır, ama her kişilikte o koronun yankısı bugün bile sürüp gitmektedir. Toplumsal ve ortak öge “ben”de özelleşmiştir, kişiliğin özü ise toplumsal olarak yaşamaktadır” (Fischer, 2003: 39). Yani artık daha bireysel üretilen sanat bu “sanatçı birey” üzerinden yine toplumsal ifadesini bulmaktadır.

Sanatçı toplumsal bağlamı ile ortaya koyulduktan sonra, sanat yapıtı da toplumsal bağlamı ile ortaya konulabilir. Sanat yapıtının hangi kıstaslar ile ele alınması ve değerlendirilmesi gerektiği önemli bir konudur. Neyin sanat yapıtı olduğu veya sanatsal değere sahip olduğu konusunun toplumsal bir bağlamı vardır. Bu da sanatın bireysel deneyimlerin kapalı bir beğeni ifadesi olarak açıklanmasının yetersizliğidir. Sanat yapıtı ancak toplumsal bir uzlaşma konusu olarak ele alınabilir. Bu açıdan sanat yapıtının tanımının tümüyle toplumsal bir olgu olduğunu göstermektedir. Fakat bu tanımlama kendi içinde belli sorunsallar gizlemektedir. “Bu durumda risk, verdiği yargının kesinliği üzerinde uzlaşmaya varılmış bir kurum tarafından öyle olduğu kabul edilen her "parça"nın iyi olduğunu bize dayatan buyurucu bir kanıtı baş eğmek ile " zevkler ve renkler" değişimin öznel niteliğini dogma katına yükselterek bir uzlaşmayı olanaksız kılan anlık izlenimin ifadesi arasında gidip gelmektir” (Lenoir, 2005: 13). Bu sorun özellikle modernizmden postmodernizme geçilen süreçte daha da derin hale gelmiştir. Sanatın toplumun hangi kesiminin değer yargıları içinde ele alınabileceği, yüksek kültür- kitle kültürü ikilemi içinde zor bir tanımlama sorunu haline gelmiştir. Modernist dönemde sanatın tanımı yüksek kültür bağlamında ortaya konulurken, postmodern süreç içinde sanatın toplumun büyük kısmı tarafından tüketilir hale gelmesi ile nitelik sorunu gündeme gelmektedir. Böylece gündelik hayata daha fazla katılan sanat, üretici güçlerin sanatı tüketim/gösteri toplumunun bir unsuru olarak kullanması tehdidini ortaya çıkartmıştır.

Bu konu özellikle sanatın kamusal alanlarda uygulanan türleri açısından daha ön plandadır ve ileri bölümlerde geniş bir şekilde ele alınacaktır.

4.2. Sanatın Toplumsal Önemi ve Anlamı

Sanatın önemi ve anlamı toplumun içindeki kişiler ve gruplararası ilişkiler ve bu ilişkilerin matrisinde ortaya çıkan ifade biçimleri/yöntemleri ile bireyin öznel varoluş alanı ve ifade ettikleri açısından iki ana eksenle ortaya konulabilmektedir.

4.2.1. Toplumsal Direnç Alanı Olarak Sanat

Sanatın toplum için hayati denebilecek bir önemi vardır. Bu anlamda sanatı ‘dar kitle kültürü - yüksek kültür’ bağintısında sınırlamadan iki ayrı boyutta değerlendirmek olasıdır. Bu boyutlardan birincisi toplum ve toplumu oluşturan/ yöneten mekanizmalarla uyumlu bir sanat iken ikincisi toplumu dönüştürücü gücü olan bir sanattır. Adorno’ya göre sanat bir yandan toplumu kendisinde, kendi tarzında bir içerikle bulundurur, onu özümleyerek; diğer yandan aynı sanat, topluma karşı sanat anlamında, toplumsal itiraz olur (Adorno, 1989). Bu toplumun tek düzeleştiği sırada ona karşı çıkan devrimci, öncü sanattır. Sanat toplum içinde kendi özerk ve özgür alanını koruduğu süre içinde bulunduğu toplumun anti-tezini kendi içinde saklar. Adorno’nun belirttiği gibi “Sanatın toplumsallığı ne üretildiği sürecin erdeminden ne de içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanır. Sanat toplumsaldır; çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Onun bu konumunu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olabilmesidir. Böylece sistem tarafından denetlenen ve topluma sunulanın dışında kalan her tür toplumsal tercih varlığının devam etmesini sağlar, bu da toplumda umudun ayakta kalmasına imkân verir” (Dellaloğlu, 2001: 11). “Yanlış bütün içinde varolan, fakat yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan en son hale sanattır. Bu hale ilkin yanlış bütün içinde doğruluğu barındırır, ikinci olarak bu yanlış aşmak olanağını saklı tutar; böylece sanat daha iyi bir geleceğin modeli olur. Sanat toplumu yansıtmaz, tam tersine ona doğruyu gösterir” (Tunalı, 1989: 126–127).

Özellikle kapitalist toplumsal örgütlenme içinde burjuva toplumu, kamusal alanları kendi çıkarları doğrultusunda kontrol altında tutarak sistemin devamını sağlama almaya çalışır. Bunu yaparken de kamusal alanlardaki tüm gösterge araçlarını buna alet etmektedir. Sanat koruduğu özerk alanı ile burjuva toplumunun bir olumsuzlaması haline gelir ve burjuva değerleri tarafından ele geçirilen alanlarda bir “getto” oluşturur. “Sanatın bu sınırlanmışlığı, onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlar” (Dellaloğlu, 2001: 50). Böylece de sanat, etkin toplumsal sınıfların ve grupların kendi

ıkarlarının ve değer yargılarının muhafazasını sağlayabilecek etkilerden belirli ölçülerde korunabilir.

Sanatın bu eleştirel g bmsel özellikleri ile değil, içeriğinden ortaya çıkan bir estetik seviye ile oluşur. Buna sanatın estetik bmi denilebilir. “şu bir gerçek ki, estetik bm, sanatı saf ve basit gncellikten, sınıf mücadelelerinin güncelliğinden uzaklaştırır” (Marcuse,1989: 22–23). Bu estetik bm Marcuse’a göre sanatın özerkliğini gerçek kılarak “status quo”cu anlayışa olumsuzlama olan bir “karşı bilinç”e yol açar. Bu “karşı bilinç” bulunduğu toplumu yansıtarak değil ama o toplum içindeki özerk alanı sayesinde topluma verdiği görüntüler ile ortaya konur. Picasso’nun “Tablolarım, duvar süsleri değil, kavga araçlarıdır” cümlesiyle dile getirdiği gibi, bu görüntüler bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırı unsurları haline gelirler.

Sanatın oluşturduğu bu “karşı bilinç” toplumu değiştirici ve dönüştürücü bir nitelik taşır çünkü bu tutum sürekli bir devrimsel nitelik kazanarak, toplumun geçmişinden taşıdığı gelenekleri ve bu geleneklerin yozlaştırıcı taraflarını hedef alır. Toplum geleneksel, durağan değerlerin konforlu alanından sanatın eleştirel okları ile uyandırılır ve sanatın yenilikçi ruhu tarafından dönüştürülür. Bu en açık bmini de ideolojik alanlarda yapar ve özellikle sınıflı toplumlarda önemi artar. Marcuse’un belirttiği gibi; “İdeoloji olarak sanat, egemen ideolojiyi “geçersiz kılar”; sınıf içeriğini “idealleştirir”, stilize eder ve böylece özgül sınıf içeriğinden öte genel hakikatin yuvası olur” (Marcuse, 1989: 89).

Toplumsal yapının dönüşümü ile sanatın yapısı da bu değişime yeni karşılıklar/karşıtlıklar üreterek dönüşmüştür. Rönesans ile özerk bir yapıya kavuşan sanat, gelişen süreç içinde burjuva toplumu içindeki özerk alanı sayesinde bir “karşı bilinç” oluştururken 20.yüzyılın ilk yarısında bu özerk alan avangardist akımlar ile ortadan kaldırılmaya çalışılmış fakat bu hareketlerin kendilerinin sanatın toplum içindeki özerk alanın içine dhil edilmesi ile birlikte ortadan kalkmıştır. Daha ileri süreçte sanatı toplumla ve gündelik hayat ile daha derin ve dolaysız bir ilişki içine sokma işteği ile yeni avangardist yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yeni sanat akımlarında geleneksel sanattan farklı olarak sanat iletişimsel bir nitelik kazanarak “eylem olarak sanat” haline gelmiştir. Bu durum, Marcuse’un (1989) ortaya koyduğu gibi sanatın kendi başına dolaysız bir siyasi güç niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu sanatsal yaklaşımlar günümüz sanatının teori ve uygulamaları açısından önemli etkiler yaratmış ve bir zemin oluşturmuştur. Bu açıdan kentsel mekânlar ve kent kültürü bu oluşan yeni sanatsal bimler ve yönelimler için de önemli birer konu ve alan haline gelmiştir. Bu konu kamusal alanda sanatın açılımları bağlamında geniş bir şekilde ele alınacaktır.

4.2.2. Bireyin Toplumsal Varoluşu Açısından Sanat

Sanat, birey için hem öznel psikolojisi ve anlam dünyası hem de bu anlam dünyasının üretildiği toplumsal varoluşu açısından çok önemli ve hayati bir yere sahip olmuştur ve olmaktadır. Fischer, “Sanatın Gerekliliği” isimli çalışmasında, sanatın toplumsal anlamını antropolojik bir bağlamda uzun uzun irdeleyerek, sanatın birey için anlamını ortaya koymuştur. Ona göre sanat “İnsanın ilk topluca yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silahıydı. Sanat başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde sanat bu çatışmaların niteliğini anlamının varolan insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu” (Fischer, 2003: 239). Fischer, bu anlamda Aristoteles’in görüşlerini örnek vererek, sanatın görevinin ona göre duyguları artırmak, korkuyu ve acıyı yenmek, böylece de kendini ‘tragedya’daki benzeşmeden kurtararak alinyazısının rasgele düzeninin üstüne çıkabilmesi olduğunu vurgulamaktadır. Seyirci bu sanatsal tüketim sürecinde gerçeklikle karşılaşma yaşamaktadır. “Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gerekliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel çelişkiler sorununu çözmektir. Ödevi yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama sevinci aşılacak, toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp iş bölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanlarını belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak, bireysel hayatı “toplumsal hayata”, kişisel evrensele yöneltmek, insanın yitirilmiş birliğini yeniden kurmaktır” (Fischer, 2003: 43).

Bu anlamda sanatın toplumsal hiçbir aracın elinde olmayan bir niteliğini vurgulamak gerekmektedir. “Duygululuk, içten gelen coşku ve pratik üzerine kurulmuş olan sanat, gelişimin belirli bir anında insanın tümel varlığına az ya da çok derin şekilde ulaşır, onu, ‘dile getirir’. Bilgi, tanımlama yoluyla, gelişmiş, işlenmiş, açık ve kavramsal düşüncenin ötesine geçemez. Oysa sanat ve estetik faaliyet, doğal ve toplumsal varlığın henüz karanlık derinliklerine inebilir” (Lefebvre, 1997: 112–113).

Sanatın bu derinliklere inebilmesi, onu kavrayabilmesi, daha da önemlisi onu estetik bir biçimle ortaya koyabilmesi sanatın nitelikli bir iletişim olgusu olduğuna açıkça işaret etmektedir. İnsanın ürettiği bütün unsurlar dış dünyasının parçalarını oluşturur. Tüm bu parçalar aynı zamanda insanın iç ve dış yaşamını simgeleyen, tanımlayan ve genişleten şeylerdir. Toplumsal bir varlık olan insan için insansal olan herşey toplumsal yaratılara

dayanır. Bu anlamda toplumsal yaratılar bireyin toplumsal iletişimi açısından belirleyici niteliktedir. “İletişim insanlığı olanaklı kılan ağı örür ve evrimsel gelişimi doğrudan denetler” (Baynes, 2004: 34–35). Bu iletişimin belki de en nitelikli iletim aracı ise sanattır denilebilir.

Bu iletişimsel özelliği açısından bakıldığında sanat, bireyler için bir paylaşım alanına dönüşür. Bu paylaşım bağlamında, sanat insanlığın gerçek amacının gününbirlik çıkarlar ötesinde bir noktada olması gerektiğine yönelik büyük sözleri kendi tekil ve özgün dünyasından üreterek, insanın doğa karşısında, insanın insan karşısında ve insanın büyük sorunlar karşısında ezilmeden geleceğe doğru adım atmasına büyük katkı üretir. Sanat eseri insanların yaşama dair göremedikleri farklı boyutları ve diğer insanların deneyimlerini ve tecrübelerini ortaya koyar. Ayrıca sanat bu eserlerin birbirleri ile etkileşimlerinden oluşan bir literatür ve kültür bütünü üretir. Bu anlamıyla sanatın düşünsel bir süreç olarak bireyler üzerindeki etkisi ayrıca vurgulanabilir. Hem sanatçılar hem de eserler, metalar üzerine kurulu olan alışverişten farklı bir alışverişi aşılar, keşfedilmemiş ve denenmemiş sunarak, yeni bir iletişim yolu açmayı hedefler.

Bireyin sanatla kurduğu etkileşim, onun benlik durumu ve dünya içinde kendisini algılayışı açısından da önemlidir. Sanat kişiyi doğrudan etkileyerek daha iyi ya da daha kötü yapmasa da onda yarattığı sorular ve kurduğu deneyimlerin paylaşım alanı zihinsel bir işlev haline gelir. Bu yönüyle sanat özgün dili ile kişiye bilinçaltı ve bilinçüstü süreçlerde etkileşimsel bir düşünsel paylaşım alanı yaratır. Nietzsche “sanatın ilk ve en önde gelen görevi hayatı güzelleştirmektir... Bu yüzden bütün çirkinlikleri gizlemeli ya da dönüştürmelidir ancak bu muazzam görevi yerine getirdikten sonra sanat denen o özel durumla, sanat üretiminin sanatıyla ilgilenebilir. Bu güzelleştirme, gizleme ve dönüştürme güçlerinin fazlasına sahip olduğunun bilincindeki bir kişi sonunda kendisini bu fazlalığın yükünden sanat eserleri yoluyla kurtarmaya çalışacaktır. Bu durum, belli koşullarla, bütün bir ulus için de geçerlidir.”

Nietzsche’nin belirttiği bu güzelleştirme, gizleme, yabancılaştırma ve dönüştürme durumu, sanatın niteliğine bağlı iki ayrı boyutta yaşanır. Birinci boyutta, kurulu gerçeklik içinde güzeli, yüceyi ve eğlenceyi ortaya koyan sanatın, ikinci boyutu kurulu gerçekliğin karşısında dikilir ve kişiyi bu gerçeklik karşısında yabancılaştırır. Marcuse bu boyutu ifade etmektedir. “sanat her zaman güzelleştirme ve yüceltmeden, eğlence ve onaylamadan daha fazla ve daha başka bir şeydir. En gerçekçi “aura” bile kendi gerçekliğini kurar: erkekleri ve kadınları, nesneleri, manzaraları, müziği gündelik hayatta söylenmemiş, görülmemiş, duyulmamış olanı açığa çıkarır. Marcuse, sanatı “yabancılaştırıcı”dır, şeklinde açıklamaktadır” Fakat bu yabancılaşma yapıcı bir niteliktedir. Doğan “Sanat insanın maddi ve tinsel yönden gittikçe

yoksullaşması demek olan yabancılaşmayı en açık, en belirgin biçimde ortaya koyarak, insanlara bu yabancılaşmayı aşma bilincini verir, tümel insana doğru gidişlerinde onların ellerinden tutar” (Doğan, 2003: 197).

Sanat insanları “gündelik gerçeklik” ten uzaklaştırır. Bunu kendi anlatım dili ile ortaya koyar. Bu anlatım dili önümüzdeki gerçekliğin ifade biçiminin dışında bir ifade biçimi ile ortaya konulmaktadır (Marcuse, 1989).

4.3. Kamusal Sanatın Tanımı ve Türleri

Kamusal sanatın tanımı ve türleri, kendi içeriklerinden ziyade konumlandırıldıkları mekânın yeri dolayısı ile yapılmaktadır. Bundan dolayı, kamusal sanat çok çeşitli sanatsal uygulama türlerini içinde barındırmaktadır.

4.3.1. Kamusal Sanatın Tanımı

Kamusal sanat, ister açık alan olsun ister kamusal olarak girilebilen yapılar olsun, kamusal alanda teşhir edilen sanattır.

Birçok kamusal sanat eseri heykeller, anıtlar ve anıtsal eserler şeklindedir; fakat modern sanat işlevi anıtsal olmayan fakat bulunduğu doğayı veya yapıyı çevreyi bütünlemek olan figürsüz (non -figurative) sanatı beraberinde getirmiştir. Kamusal sanat genellikle dayanıklı ve bakımı kolay malzeme kullanılarak kontrolü zor alanlarda, özellikle açık mekânlarda sergilenmektedir. Heykelsi malzemeler: taş, beton ve bronz, demir ve alüminyum gibi metallerden oluşurken ve düz sanat olarak duvar resimleri ve freskler sayılabilir. Kamusal sanat yapıların ve alanların yapımında ya da yenilenmesinde mimari ve peyzaj ile bütünleştirilmelidir.

Bazı kamusal sanatçılar, açık alanın sunduğu özgürlüğü kullanarak, galerilere sığmayacak çok büyük işler yapmayı tercih edebilirler. Kamusal sanatçılar Michelangelo, Pablo Picasso ve Joan Miró gibi büyük ustalardan, Claes Oldenburg ve Pierre Granche gibi kamusal sanat konusunda uzmanlaşmış sanatçılara ve gizlice işler yapan anonim sanatçılara kadar uzanır.

Kamusal sanat çoğu zaman mekânın sahibi veya yöneticisi olan devlet kurumu veya özel şirketlerin otoritesi ve işbirliği ile uygulama olanağı bulur. Bazı yönetimler kamusal sanatı aktif olarak özendirir ve desteklerler.¹ Kamusal sanat ürünleri zaman zaman metro

¹ Yönetimlerin inşaat bedelinin %1’ini kamusal sanat için talep etmeleri kamusal anlamda adil bir yaklaşım olarak kabul edilebilir, fakat bu %1’lik dilim farklı şekillerde tahsil edilebilmektedir. Quebec yönetimi yeni

istasyonları, opera binası önleri gibi çok sayıda izleyicinin kullandığı alanlara bilinçli olarak yerleştirilmektedir. Bunun tersi ise heykel bahçeleri gibi daha تنها alanlardır.

Kamusal sanat çoğu zaman politik grupların veya bazı sanatçıların izleyici ile aralarında sansürsüz ve özgür bir temas kurabilmek için amaçlarını gerçekleştirebildikleri bir türdür. Bazı kamusal sanat türleri geçici yerleştirmeler ve performanslar yapılır. Bazı durumlarda grafiti ve “gerilla” kamusal sanatı arasındaki çizgi belirsizleşir. Çoğu zaman bu tür kamusal sanat ürünleri kentsel alanlarda duvar resimleri şeklinde otoritelerin izinleri dışında politik savaşımın bir aracı olarak kullanılmaktadır. Bu tür işlere “Sokak Sanatı” denmekte ve “grafiti”, “yapıştırma” gibi uygulamalarla ortaya konulmaktadır. Bu tür kamusal sanat ürünleri toplumun bir kısmı tarafından vandalizm olarak nitelendirilmektedir ancak bazen bu tür kamusal sanat sosyal bağımsızlık ve politik amaçlar için etkili birer araçtır. Sokak sanatı gibi otonom ve özgürlükçü sivil sanat hareketlerinin tam zıddı olarak kamusal sanat, otoriter veya yarı otoriter rejimlerde kitle kontrolü ve propaganda amaçlı olarak da kullanılmaktadır. (www.wikipedia.org)

4.3.2. Kamusal Sanatın Türleri

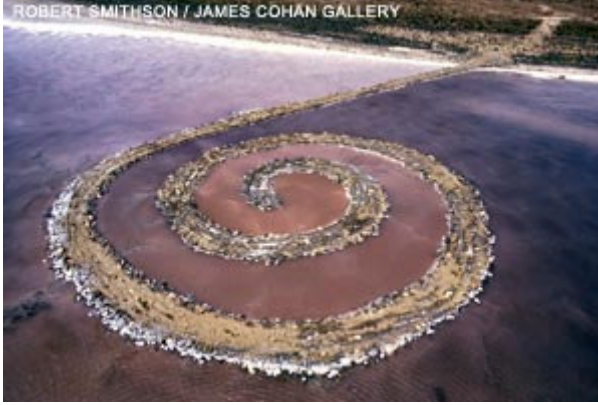
Genel anlamda kamusal sanat aşağıdaki sanat türlerini kapsar.

- Heykel,
- Mozaikler,
- Çeşme ve su elemanları,
- Sanat ürünleri (kil, tekstil, ahşap, metal, plastik, boyalı cam, vs.),
- Karışık kitle iletişim araçları, video ve bilgisayar bazlı işler (kolâj, fotoğraf vs.),
- Çevresel sanat türleri ve yeryüzü sanatı,
- Bir sanatçı tarafından üretilen dekoratif, süslemeli ve işlevsel elemanlar
- Duvar resmi (fresk), çizimler, grafiti ve çıkartma (sticker), poster, şablon, tebeşir sanatı (chalk art),
- Anıtlar.

yapılan tüm kamusal finansman ile yapılmış yapılardan sanat ürünleri için %1 lik dilimi ayırmalarını talep etmektedir. Newyork Şehri'nde 20 milyon Dolarlık inşaat bütçesi olan her yapı için %1lik dilim artı her ilk 20 milyon Doları geçen dilim için %1 in yarısından az olmayacak bir para dilimini kamuya ait olacak bir sanat ürününün finansmanı için harcama zorunluluğu getiren bir yasa mevcuttur. Bir alan için talep edilebilecek en yüksek toplam miktar 400.000 Dolardır. Buna karşın Toronto inşaat bedelinin %1'ini kamusal sanat harcaması olarak hiçbir üst limit koymadan talep etmektedir.

Bunların yanında çoğaltma işler, sınırsız baskılar veya seri üretim işler, mimariye ait dekoratif süsleme ve elemanlar, yön levhaları ve grafik tabelalar, sinyal ve peyzaj, ilan ve duyuru panoları elemanları sanatçılar tarafından özel olarak yapılmadıkları zaman sanat eseri sayılmazlar.

Örnek: Robert Smithson “Yeryüzü Sanatı” Çalışmaları



Şekil 4.1. “Spiral Jelly”, 1970, Utah, A.B.D.



Şekil 4.2. “Broken Circle”, 1971, Emmen, Hollanda

Örnek: Julian Beever “Tebeşir Sanatı” Çalışmaları



Şekil 4.3 “The Beloved”, 1995, Brüksel, Belçika



Şekil 4.4 “Pre modernist ve post modernist”

Örnek: “Video Sanatı” Örnekleri “Internationales Medienkunst Festival Transmediale”, 2004, Berlin, Almanya



Şekil. 4.5. Monika Pirch, “Welcome”, 2005, Berlin, Almanya



Şekil 4.6. Anke Landschreiber “Golden Toys”, 2005, Berlin, Almanya

4.3.2.1. Kamusal Sanat Türü Olarak “Heykel”

Plastik sanatlar, insanın şekli olmayan maddeye şekil vererek yarattığı sanat dallarıdır. Plastik sanatlar temel olarak üç ana dalda ele alınır. Bunlar resim, heykel ve mimaridir. Mimaride

plastik uygulamalar yapının biçimsel ve işlevsel özelliklerine uygun olarak farklı biçimlerde yer alır. Bu anlamda uygulama, dekoratif bir öge, bir simge ya da bağımsız bir plastik öge şeklinde olabilir. Heykel, kamusal sanat türleri içinde tarihsel olarak en eski ve en yaygın olarak uygulanmış sanat biçimidir. İlk Çağ'dan günümüze üretilmiş olan heykellerin büyük bölümü kamusal alanlar için daha çok kamusal nedenlerle üretilmiştir. Açık alanlarda ilk heykeller dikili taşlar (menhir, dolmen ve obeliskler) ve anıtlar olarak ortaya çıkmış ve insanoğlunun varoluş savaşını ve doğayla mücadelesini simgelemiştir. İnsanın doğa ile olan mücadelesinin işareti ve kanıtı olarak çevreye üç boyutlu müdahalesi şeklinde ortaya çıkan heykel, çeşitli tarihsel ve kültürel süreçlerden geçerek günümüze kadar gelmiş ve insanı tanımlayan temel etkinliklerden bir tanesi olmuştur (Göktaş, 1998).

İ. Heykelin tanımı

Heykelin tanımını yapmak, daha önce sanatın tanımını yapmaktaki güçlükleri aynen içermektedir. Özellikle çağdaş sanatın heykel anlatım biçimleri sayısız malzeme, teknik ve biçimde ifade edilebilmesinden dolayı, heykelin tanımını biçimsel boyutu ile bile yapmak güç olabilmektedir. Öncelikle heykelin ancak bir mekan içinde bulunabilen somut bir nesneden oluştuğunu ortaya koymak gerekmektedir. Bu anlamda “kapalı veya açık bir mekanı süslemek, anlamlandırmak dışında başkaca bir anlamı olmayan, elle tutulabilen, dokunulabilen, etrafında dolaşılabilen, insan düşünce ve imgelerinin bir sonucu olan üç boyutlu bir biçime heykel denir” (Yılmaz, 2006). Heykel, plastik sanatların bir dalı olarak kabul edilir. Plastik malzeme, biçim verilebilen malzeme, madde anlamına gelir. Heykel sanatında plastik biçimin en önemli özelliği ise üç boyutlu olması ve etrafında dolaşılabilir niteliğidir. Bu nedenle heykel için “hacim sanatı” ifadesi kullanılabilmektedir. Heykel; mimariyi değiştirme, zenginleştirme ve konumlandığı yere veya şeye görsel ve düşünsel yeni anlamlar kazandırabilme özelliğine sahiptir.

Heykel kelimesi somut veya soyut figüratif heykeller kapsamında daha ziyade, vücudunun bütün organları tam yapılan canlılar için kullanılır. Heykel insan bedeninin bir kısmını ifade ederse, “tors”, yalnızca baş kısmını ifade ederse “büst” denir. Bu işleri kendisi için sanat hâline getirenlere ise “heykeltıraş” adı verilir. Heykel sanatında anlatım açısından temel iki grup vardır; bunlar soyut ve figüratif (somut) uygulamalardır. Bugünün kavramsal sanatının geldiği noktada tüm anlatımlar serbestçe yapılmakta ve çok farklı uygulama biçimleri kullanılabilmektedir. Heykel sanatı, günümüz kavramsal sanatı içinde yer alan kimi

uygulamalardan ayırt ederek değerlendirilerek, modernizm süreci içinde figüratif (somut) ve soyut olmak üzere çok temel bir ayırım olarak ortaya çıktığını görürüz. Figüratif heykel(somut biçimli figüratif heykel), doğalcı anlatım diye tabir edilen ve insanın kendisini çevreleyen doğaya benzer görüntüleri öncelde (veya kolayca) çağrıştıran (ve hedefi de heykelin okunması sırasında bu olan), soyut heykel (soyut biçimli figüratif heykel) ise doğaya benzer görüntüleri çağrıştırmayan (aslını/ gerçeğini heykelin okunmasından sonra çağrıştıran) uygulamalardır. 20. yüzyılın başına kadar figüratif uygulamalar dışında bir anlatım tarzı görülmemiş olduğundan, soyut heykel uzun süre çağdaş heykel tanımı içinde değerlendirilmiş, figüratif çalışmalar klasik heykel olarak adlandırılmıştır. Günümüzde bu yaklaşım büyük ölçüde ortadan kalkmış ve birbirlerini önceleyen veya sonralayan üsluplar olarak ele alınmaları anlamsız hale gelmiştir.

ü. Heykelin elemanları

Heykel'in tanımını yapmak ve heykeli anlamak için, heykelin üç boyutluluğunun farklı parametrelerde ele almak açıklayıcı olacaktır. Böylece heykelin biçimsel ifadesini algısal açıdan nasıl kazandığı daha açık anlaşılabilir. Bu farklı unsurlar soyut veya somut uygulamalar olsun, heykelin neredeyse sınırsız malzeme seçenekleriyle serbestçe uygulandığı “güncel sanat” çalışmalarından ziyade, heykelin daha genel anlatım biçimlerinin algısal kavranışı için yararlı olacaktır.

Kütle ve uzay (doluluk/boşluk): Heykelin en önemli özelliği olan üç boyutluluğu, kütlenin kendisini çevreleyen uzay ile kurduğu ilişki ile biçim kazanır. Bir heykel kendi formunu boşluğu içeri doğru çekerek veya uzayın içine doğru genişleyerek kazanabilir. Bu yaklaşımlardan herhangi birinde olduğu gibi hem boşluğu içine alan hem de uzaya doğru genişleyen ve bunu sonsuz farklı formlarda ve üsluplar ile kazanan heykeller üretilebilir.

Hacim: Üç boyutlu bir nesne olan heykel, en az bir basit hacim veya birçok farklı hacmin birlikteliğinden meydana gelir. Heykeli oluşturan en basit hacimler, basit geometrik şekillerdir. Bu şekiller yapılan heykelin dili bağlamında basit veya karmaşık bir forma ya da formlar bütününe (organizasyonuna) dönüşür. En figürün aslına sadık kalan anlatım bile temelde çok basit hacimlerden meydana gelir.

Yüzeyler: Heykelin yüzeyi doğal olarak formunu altındaki temel hacimden alır. Heykellerde genel olarak düz ve eğri olmak üzere iki tür yüzey vardır. Diğer taraftan heykelin formu saf olarak düz ya da eğri bir yüzeyden oluşmayabilir. “Yüzeyler arası ilişkiler sonsuz denebilecek farklılıkta olabilir” (Yılmaz, 2006). Yüzeylerin diğer bir sınıflaması ise içbükey yüzeyler ve dışbükey yüzeyler olarak yapılabilir. İçbükey yüzeyler ve dışbükey yüzeylerin kazandırdığı form heykelin algılandığında yarattığı etkiyi, kentsel tasarım bilim alanındaki gibi farklı şekilde oluşturur.

Geçişler: Heykelin algılanmasında heykeli oluşturan parçaların birbirlerine olan bağlanma biçimleri önemli bir etkiye sahiptir. Bu bağlanmalar yan yana ya da birbirleri ile içiçe olabilirler. Bu farklı parçalar arasındaki bağlantı noktalarına geçiş alanları denir. Bu geçişlerin bazıları sert bağlantılar(form bağlantıları) ile oluşur ve bunlara ani geçişler, bazıları ise belli bir akıcılık ve süreklilik içinde olur ve bunlara yumuşak geçişler denir.

üü. Kamusal alanda heykel

Heykel sanatı, diğer birçok sanat türüne oranla tarihsel olarak kamusal kentsel mekanlarda en fazla yer alan sanat türü olmuştur. Bunda heykelin çevre koşullarına dayanıklı olmasının ve üç boyutlu ifadesinin algısal niteliğinin büyük rolü bulunmaktadır. Uzun yıllar mimariye bağlı olarak gelişen ve mimari ile birlikte uygulanan heykel, Roma dönemiyle başlayan, Rönesans ile iyice güçlenen bir şekilde, mimariden bağımsızlaşmış ve çevreyi biçimlendiren / etkileyen en güçlü anlatım araçlarından biri haline gelmiştir. İnsanın doğayla kurduğu etkileşimsel çatışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmış olan heykel, tarih boyunca kamusal alanlarda öncelikle politik amaçlarla bir iktidar aracı olarak uygulanmış, demokratikleşme ile birlikte sivil ve bağımsız bir sanatsal uygulama pratiği halini almıştır. Bulunduğu çevre ile ilişki kurarak mekan algılamasını değiştiren, kendi başına mekan yaratan/tanımlayan heykel, kalıcı bir simge olarak toplumsal bellekte varlığını sürdürür. Heykelin kentsel mekana olan etkileri fiziksel ve sosyal unsurları ile 4.4. bölümde detaylı bir şekilde incelenmektedir.

4.3.2.2. Özgür Bir Dışavurum Alanı Olarak “Sokak Sanatı”

Son 40 yılı aşkın zamandır; bağımsız bir sanat biçimi olarak beliren marjinal sokak sanatı, kamunun görebileceği alanlardaki çeşitli dışavurumcu yasadışı ya da kaçak işaretler olarak tanımlanabilir (Tanglay, 2005). Adorno’nun dediği gibi; “Sanatın toplumsallığı ne üretildiği sürecin erdeminden, ne de içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanır. Sanat toplumsaldır

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

Sokak Sanatı bu açıdan kamusal sanat türleri içinde özel bir yere oturmaktadır. Özellikle kamusal alanların hâkim iktidarın kontrolünde veya büyük sermaye gruplarının elinde bulunduğunu ve kamusal sanat ürünlerinin finansman ve organizasyonunun bu otoritelerce gerçekleştirildiği düşünüldüğünde, sokak sanatının önemli bir toplumsal işlevi olduğu söylenebilir. Bu otonom olma özelliği varolan politik ve sosyal sistemin denetim mekanizmasından kurtularak zgr bir sanatsal ifade kazanabilmesini sağlamaktadır. Sokak sanatının otonom olma özelliğini iki yönden kazandığı söylenebilir: birincisi yasa dışı olma niteliği, ikincisi ise sanat piyasa mekanizmasının dışında kalarak metalaşma tehlikesindeki sanattan ayrılması. Kültür endüstrisi, sistemin genel bütünselliği içinde, bireyin varlığını idame ettirebilmek için, onun emeğini, aklını ve varlığını sisteme kiraladığı işlik dışında, onun sisteme yabancılaşmasını engelleyen, genel- tikel uyumunu sürekli kılan bir işlev görür. (Dellaloğlu, 2001: 51) İşte bu noktada sistemin dışında kalan ama sistemin kalbinde yani kentin merkezinde ortaya konan bu çalışmalar sözkonusu uyumu bozma yönünde işlev kazanır.

Sanatın bugün en önemli sorunlarından bir tanesi gerçek anlamda bir özgürlük alanı haline gelebilmesi ve bu özgürlük durumunu toplumsal olarak ortaya koyabilmesidir. Sanat ancak bu şekilde topluma içkin hale gelerek toplumsal başkaldırının kendinden unsuru olarak anlam kazanabilir. Bu anlamda sanat özerk yapısı sayesinde bir direniş alanı haline gelmiştir. Bu direniş alanı toplumsal dönüşümlere bir umut ve vizyon kazandırabilecek ütopyaların sığınağı haline gelebilir. (Dellaloğlu, 2001: 51) Bu durum kapitalist dünyada sanatçıların düzenin kontrol mekanizmaları tarafından denetlenebilmelerinin zorluğundan kaynaklanır. “Her düzenin sanat alanında (başkaldırıcılar ve sulayıcılarla birlikte) büyük savunucuları da olmuştur: yalnız kapitalizmle belli bir düzeyin üzerine çıkan her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur” (Fischer, 2003: 163). Böylece sanatçının kişisel uyumsuzluğu hem sanatının özellikleri hem de toplumun tümünün sanat ile olan ilişkisi anlamında önemlidir.

“Sokak sanatında, basit bir yapıştırmadan dev boyuttaki duvar resimlerine kadar tüm işlerin ortak özelliği, bunların bir şehir plancısı ya da otorite tarafından tasarlanmamış olması, kanun dışı doğası ve bir tür yeraltı (underground) hareketi olması temelinde açıklanabilir... Duvarlar, kayalar, yol işaretleri, panolar, tren vagonları, motorlu araçlar, garaj duvarları, parklar sokak sanatı eylemcisi için uygun tuvallere dönüşebilir. Kent duvarları, p bidonları,

posta kutularıyla kaldırımlar sanatçı/eylemci için boyanacak, yazılacak, yeniden tanımlanacak bir platforma dönüşür çünkü marjinal sokak sanatı şehir topraklarının standartlaşmış düzenini reddeder”(Tanglay, 2005). Sokak sanatçıları, sanatın kurumsal mekanizmasından kurtularak, kamusal alanı kitlesel iletişimin bir parçası haline getirebilirler. Bu durum anlamını kentsel alanların yapısı açısından yeniden kazanır. Bu mekanların, modernizmle birlikte tümü ile toplumsal iktidar mekanizmaları tarafından üretilmektedir. Bu üretilmiş alanlar sokak sanatçıları tarafından, mekânların fiziksel sınırlayıcılarının yüzeylerine yapılan müdahaleler ile yeniden bir sahiplenme ve aidiyet duygusunun kazandırılmasına aracı olur. “Marjinal sokak sanatı, “planlı ve düzenlenmiş” şehri “ev”e dönüştürmek, kamusal alanda kimlik göstermek ve kamusal alanı yeniden tasarlamaya yönelik bir girişim olarak görülebilir.” (Tanglay, 2005) Bu anlamda kentsel mekânlara çoğu zaman anonim ve denetimsiz olarak giren sokak sanatı, diğer kamusal sanat türleri gibi kent hayatının içine kendi üslûp ve söylemi ile katkıda bulunmaktadır. Bu anarşist sayılabilecek yaklaşımı kentsel mekânların kimlik kazanma süreçlerinin arka planını oluşturan olumlu- olumsuz tüm sosyal faktörlerin bir parçası olarak görmek doğru olacaktır. Başta da belirtildiği gibi sokak sanatı motivasyonunu kenti ve kentsel mekânları üreten bu faktörlerin dışlayıcı ve eşitliksiz içeriğine olan karşı duruştan almaktadır.

Sokak sanatı icra eden sanatçılar eylemlerini ve sanatsal duruşlarını farklı manifestolar ile dile getirebilmektedir. Bunlardan bir tanesi olan Peter Parker imzalı 01.02.2006 tarihli manifesto bu kamusal sanat türünün içeriği ve ruhunu anlamak açısından iyi bir örnek teşkil etmektedir. (Ek.1)

Örnek: Banksy’nin sokak sanatı çalışmaları



Şekil 4.7. Banksy, “Phonebox”, Soho Meydanı, Londra



Şekil 4.8. Banksy, “Beach Boys”, Ayrım Duvarı, Filistin



Şekil 4.9. Banksy, “Balloon Girl”, Ayrım Duvarı, Filistin



Şekil 4.10. Banksy, “Window Seat”, Ayrım Duvarı, Filistin



Şekil 4.11. Banksy, “Ladder Boy”, Ayrım Duvarı, Filistin



Şekil 4.12. Banksy, “ Guantanamo”, Londra, İngiltere

4.4. Kamusal Alanda Sanatın Kent Mekanı Açısından Anlamı

Kamusal sanatın kentsel mekana mekansal ve sosyal boyutlarda, önemli etkileri söz konusudur. Bu etkinin gücü toplumu oluşturan sistem tarafından etkisizleştirilmeye veya sistemin güdümüne sokulmaya çalışabilmektedir. Bu açıdan, bu altbölümde, kamusal sanatın anlamı mekansal ve sosyal ifadesinin ötesine geçilerek eleştirel bir bakış ile, iktidar ilişkileri bağlamında da ele alınarak, kamusal olma boyutunun anlamı daha açık ortaya konulacaktır. Bu açıdan öncelikle kamusal alanda sanatın konumlandırıldığı kentsel alanlara olan etkisi önce mekansal sonra da toplumsal boyutları ile irdelenecektir. Kamusal alanda sanatın bu somut etkilerinin ötesinde kent ve kent sosyolojisi bağlamındaki anlamı ve önemi kent - sanat ilişkisi açısından ortaya konulacak, böylece konu belirli bir kuramsal derinlikle tartışılabilecektir.

4.4.1 Kamusal Alanda Sanatın Mekansal Etkileri

Kamusal alanda sanatın mekansal etkileri, eserin bulunduğu çevreye doğrudan yaptığı katkıları ele alınarak, kamusal sanat olarak heykelin üretime sürecindeki yer seçimi kriterleri bu etkiler bağlamında ortaya konulacaktır.

4.4.1.1. Kamusal Alanda Sanatın Kentsel Mekanı Olan Katkıları

Kentsel mekanlarda genel anlamda sanat ürünlerinin mekanın görsel ve işlevsel özelliklerine birçok katkıları ve etkileri bulunmaktadır. Aşağıda bu katkı ve etkileri maddeler halinde yayılmıştır.

1) Kentsel mekana hareket, farklılık ve özgünlük katar. Kamusal alanda sanat “insanlarla kent

meydanlarında ve parklarda buluşur” Bu alanlarda konumlandırılan eserler, “bu alanların özelliğinde belirginleşir, her noktada yerin anlamını, duygusunu yaratır, bulunduğu alanı canlandırır, günlük rutinlerini devam ettiren, her gün aynı yerden gidip gelen kalabalık için görsel gösteri yaratır” (İçöz, 2002). Bu açıdan kamusal alanda sanatın kentsel tasarım pratikleri içinde karşılıklı etkileşimsel bir süreç içinde ele alınması gerektiği söylenebilir çünkü yukarıda belirtildiği gibi bu bir buluşmadır.

Bu buluşma iki taraflı olarak kent mekanını ve eseri etkiler, dönüştürür, farklılaştırır. Böylece heykel ve kentsel mekan birbirlerinin kimlik oluşumuna katkıda bulunarak birbirlerini üretirler. Ergin bu durumu çok güzel özetlemektedir: “plastik sanat yapıtının sözü ve anlamı kent alanlarında yer aldığı ve kent insanının yaşamına katıldığı oranda, önem kazanır. Günlük yaşam alanlarına giren, çevreyle kurduğu ilişki, oran, malzeme ve boyut yani fiziksel olmaktan öteye geçen sanat yapıtı, çevresiyle yeni bir düşünsel ilişki oluşturur, eğitici bir görev üstlenir. Günlük yaşamın davranış ve işleyişine katıldığı oranda kenti süsleyen objeler nitelimesinden kurtulur ve kendi çevresini yaratır, belirleyici olur, süreç içerisinde fiziksel bir cisim olmanın ötesinde varolduğu mekanın belleğini oluşturur. Heykel binlerce insanın yaşadığı kentlerde görerek ve algılayarak günlük yaşantının bir parçası olur ve bir toplumsal bilinç oluşturmada önemli bir misyon üstlenir” (Ergin, 2005).

2) Kamusal sanat özellikle çocuklar üzerinde yaratıcılığı arttırarak hayal gücüne dönük, değişken, çağrışımlara açık bir mekansal forma olanak sağlar. Bu özellik kamusal kentsel mekanların biçimsel ve sosyal yapısını çocukların gelişim ve kullanımları açısından yüksek standartlara taşımayı öngören kentsel gelişim politikaları açısından önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir.

3) Kamusal sanatın kişilerarası teması ve iletişimi arttıran, simge özellikleri taşıyan, insanların çevrelerinde oturma ve dinlenme isteklerini arttıran özelliklere sahiptir. Manhattan’da yapılan bir araştırmada kamusal sanat eserlerinin yabancılar arasında bir iletişim köprüsü işlevi gördüğü ve açık kentsel mekanlarda bu anlamda en etkili güce sahip olduğu ortaya konmuştur. “Sanatçının, kent tasarımcısı gibi, mekanın verilerini değerlendirerek çalışması, sanat yapıtının o çevrenin fiziksel, kültürel ve tarihi özellikleri ile ilişki kurabilmesine olanak sağlar. Heykel ile çevre arasında bütüncül bir ilişki kurulur. Heykelin çevresiyle kurduğu bütünlük ilişkisi o bölgenin dolayısıyla kentin kimliğini destekler. Heykel, bu çevre içinde varlığını sürdürür, sosyalleşerek yaşanır bir olguya dönüşür. Heykeli çevresiyle bütünleştirme yöntemi, çevreyle ve geçmişin tarihsel derinliğiyle ve geleceğin gelişim kapasitesiyle ilişki kurmayı da içerir. Bu ilişkilerde yaşayan şimdiki zaman yaratılır” (İçöz, 2002).

4) Kamusal sanat eserleri işlevsel bir kent mobilyası gibi kullanılarak, yağmur - güneş gibi etkilere karşı doğal bir koruma işlevi görür. Bu anlamda yine kamusal sanatın tasarım sürecinde kullanılabileceği görülmektedir ve sanat - kentsel tasarım ilişkisi açısından somut ortak paydalardan biri ortaya çıkmaktadır.

5) Kamusal sanat katılımı özendirir ve insanları pasif birer seyirci olmaktan çıkartarak birer aktif aktör haline getirir. İnsanların katılımı bu eserlerin üretiminde temel bir tasarım kriteri haline gelir. Sanat, özellikle kentsel tasarım kriterleri açısından elverişli bir eleman olabilmektedir. “Kamu heykeli sahip olduğu güçlü ve bağlayıcı-birleştirici etkisiyle çağdaş kamu yaşamının gerekli bir parçası olarak, bizim ortak alanımızı tanımlar ve genişletir. Kentsel alanda pozitif bir ortam sağlar. Heykel kent mekanlarındaki insanları alışık olmadıkları, onlara yeni bakış açıları sunacak alanlara çeker. Heykelin etkileşimi oranında insanların çevrelerine katılımları artar” (İçöz, 2002).

6) Kamusal sanat kentsel mekanda kimlik, imge ve aidiyet hissi yaratır. “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).

“İnsanların mekansal davranışları bir ölçüde çevre yapısı ile ilgili olarak geliştirdikleri genel imgelerine dayanır. Yapısal çevrenin kurgu sistemi insanların binalar, bölgeler ve kentler içinde yollarını bulmalarını önemli oranda etkiler. Bazı kesimlerde ya da kentlerde insanın yolunu bulması daha kolay iken bazılarında daha güçtür” (Oktay,1992). “Mekanların biçimleniş özellikleri bir yandan mekanı anlamada, kavramada ve mekanın kullanımında algılama ve bilişsel taslaklama süreçleri ile yakından ilişkilidir. Bu aynı zamanda kişilerin mekanda yollarını bulmalarını ve yönlendirmelerini de sağlamaktadır” (İçöz, 2002).

Yukarıda genel hatlarıyla ifade edildiği gibi kamusal sanatın kent mekanına basit bir mimari unsur olmanın ötesinde kent belleği yaratma, odak noktası haline gelme, kentsel dokuda işaretler oluşturma, mekanın estetik niteliğini arttırma, işlevsel bir mimari fonksiyon kazanma...gibi katkıları bulunmaktadır. Bu mekansal katkılar kentsel tasarım disiplini açısından öncelikle ele alınarak modern kente ve modern planlamaya ait “aidiyet” ve “kimlik” sorunlarının üstesinden gelmek adına yararlı olabilmektedir. Hatta kentsel tasarım kendisi bir kentsel sanat konusu haline gelebilmektedir. Doğan Kuban’a göre “çağdaş kent mekanı bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmeyi beklemektedir” (Kuban, 1996).

Kamusal alanda sanatın mekansal etkileri “The Pont Neuf Wrapped” adlı eser ile daha da

açıklık kazanabilir.

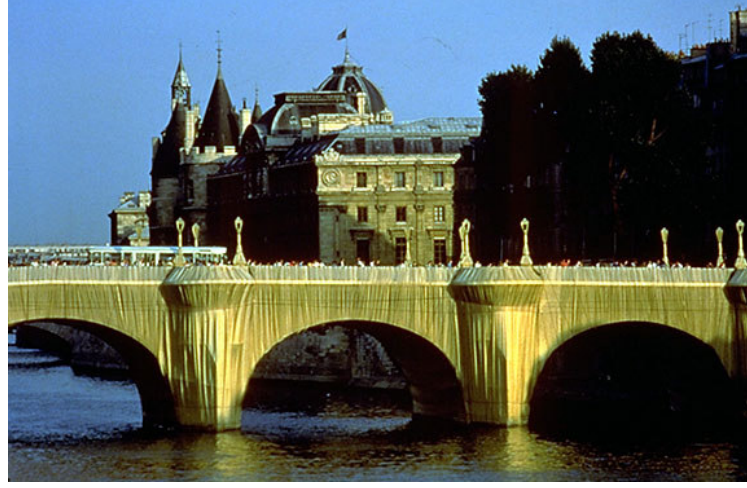
Paris’te uygulanan “The Pont Neuf Wrapped”, sanatçılar Christo ve Jeanne-Claude’ın yaptığı bir dizi benzer çalışmadan biridir. Bu çalışma birkaç özelliği nedeniyle tez kapsamında irdelenmektedir. Bu uygulama öncelikle kamusal sanata ilişkin güncel sanatsal söylemlerin ve düşünce tarzının iyi bir örneğini oluşturmakta, bu bağlamda, kentin neredeyse bütününe etkileyecek bir kimlik ve aidiyet sorunsalına parmak basmaktadır. Uygulamanın etkileşimsel sanatsal tarzı, kamusal alanın tüm toplumsal anlamlarını hesaba katan bir içerik oluşturmakta, kent kullanıcısı sanatsal sürecin doğrudan parçası haline gelmektedir. Ayrıca sanatçıların böylesi büyük ölçekli bir çalışmayı hiçbir sponsor desteği olmadan tümü ile kendilerinin finanse etmiş olması, kamusal sanatın önemli sorunsallarından birine cevap niteliğindedir.



Şekil 4.13. The Pont Neuf Wrapped, Paris 1975-85 Christo ve Jeanne-Claude Foto: Wolfgang Volz ©1985 Christo

22 Eylül 1989’da 300 profesyonel işçi tarafından “The Pont Neuf Wrapped” isimli geçici sanatsal çalışma tamamlandı. Kumaş, 13.076 metre halat ve 12.1 metre ton çelik zincir ile sarılarak sağlamlaştırıldı. Projenin tamamı daha önceki tüm projelerinde olduğu gibi, sanatçıları tarafından finanse edildi. Paris’in tipolojisi ve görsel farklılığı açısından Paris’in hiçbir diğer köprüsü için 1606’da III. Henry tarafından yaptırılan Pont Neuf kadar vurgulanmamıştır. Christo ve Jeanne-Claude’un ürettiği işler, Kıvanç Kılınç tarafından binaları, köprüleri ve adaları giydiren, insan yapımı nesneler ve araziler üzerinde geçici, hafif izler oluşturup sonrasında ortadan kaybolan bir “mimarlık” olarak tanımlanmaktadır. “Çiftin endüstriyel ölçekte ürettiği işler, resim, heykel, mimarlık ve kentsel tasarımı biraraya getiriyor. Sanatı müzelerin içinde kısıtlı, kendi izleyicisini seçen bir eylem alanı olmaktan çıkarıp sokaklara, insanlarla dolup taşan mekânlara, gündelik hayatın içine yerleştiriyor.

“Sarmalanan” binaların konturları kısmen belirsizleşmekle kalmıyor, işlevleri de geçici olarak değişiyor. Yapı “estetik” bir nesneye dönüşüyor.” (Kılınç, <http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm>)



Şekil 4.14. The Pont Neuf Wrapped, Paris 1975-85 Christo ve Jeanne-Claude Foto: Wolfgang Volz ©1985 Christo



Şekil 4.15. The Pont Neuf Wrapped, Paris 1975-85 Christo ve Jeanne-Claude Foto: Wolfgang Volz ©1985 Christo

Christo ve Jeanne-Claude’ın yaptığı bu geçici çalışma kamusal sanat – kent ilişkisi açısından birçok etki yaratmaktadır. Zaten sanatçılar doğrudan kentin içindeki bir mimari elemanı kullanarak bu tavrı net bir şekilde ortaya koymaktadırlar. “The Pont Neuf Wrapped” çalışması tarihi köprünün bir sanatsal nesne haline gelerek ikili bir boyutta anlam kazanmasına yol açmaktadır. Bir taraftan kentsel bir eleman sanatsal bir konuya bir “hazır nesne” (ready made) olurken, diğer taraftan kendi mimari ve tarihsel özellikleri örtülerek (yok edilerek), elemanın kentsel anlamı tekrardan oluşturulmaktadır.

Bu çalışma ile kent kullanıcısının özellikle kentin tarihsel dokusu ve buna bağlı oluşan bellekleri güncellenerek, yeni bir farkındalık boyutu yaratılmıştır. Ayrıca önemli bir mimari eleman ve mimarının mekansal olanakları kullanılarak, kentliyi sanatın içine çekilmektedir. Böylece eser iki eksenli bir algılama süreci önermektedir. Birincisi köprünün silueti olarak uzak mesafeli bütüncül bir algılama, ikincisi ise köprü mekanında, işin içine girerek algılama. Bu yaklaşım izleyicinin kentin fizik mekansal anlamını yeniden sorgulaması ve bununla yüzleşmesini teşvik etmektedir.

4.4.1.2. Kamusal Alanda Heykelin Yer Seçimi Kriterleri

Kamusal alanı oluşturan çevre; coğrafi, fiziksel, kültürel ve tarihsel ortam öğelerinden oluşur ve sosyo-kültürel ve fiziksel olmak üzere iki ana bileşene sahiptir. Gürel bu iki bileşeni açıklıkla; “sosyo-kültürel çevre bileşenleri kentin ve semtin sosyal yapısını ve kültürel değerlerini yansıtan bileşenlerdir. Yaşadığımız çevreyi oluşturan, ona biçim ve nitelik kazandıran her türlü nesne ve unsur çevrenin fiziksel bileşeninin içine girer. Çevreyi oluşturan fiziksel unsurlar; kitleler, yatay ve düşey yüzeyler, donatılar, doğal unsurlar (taş, su, ağaçlar, yeşillik), kozmik unsurlar (ses, ışık, hava) gibi fiziksel niteliktedir,” sözleriyle özetlemektedir (Gürel, 1970: 14). Çevre çeşitli bileşenlerden oluşur ve bu bileşenlerin özellikleri ve birbirleri ile ilişkileri çevrenin özelliklerini meydana getirir. İnsanın bu çevresel özellikler ile etkileşimi çevre imajının oluşmasını sağlar. Heykel bu çevresel imajı oluşturan bileşenlerden bir tanesidir ve bu anlamda bir taraftan çevrenin diğer bileşenleri ile ilişkilidir diğer taraftan da o yerin kullanıcıları ile etkileşim halindedir. Bu açıdan heykel çevresindeki diğer unsurlar ile birlikte varolarak malzeme, boyutlar, ritim, bakış açısı bağlamında çevre ile kurduğu uyumlu/uyumsuz durum ile algılanır. Bu nedenle heykelin yapımı veya konumlandırılmasındaki çok disiplinli karar alma süreçlerinde çevresel analizin yapılarak çevrenin tüm bileşenlerinin karşılıklı ilişkileri değerlendirilmelidir.

Kentsel tasarım süreci kapsamında, bir heykel uygulamasının yer seçiminin şehir plancısı, kentsel tasarım uzmanı ve/veya peyzaj mimarı işbirliği ile kararlaştırılması, heykelin çevresel değişkenler ile kuracağı ilişki açısından önemlidir ve mekanın kalitesini ve kimliğini etkiler. Bu anlamda heykelin konumlandırılacağı yerin kararı ve biçimi; fiziksel ve kültürel unsurları, o yerin coğrafi durumu ve hitap edilen kitlenin gereksinimlerinin analizi ile şekillenir. Kentsel peyzaj açısından yapılan heykel uygulamalarında; mekanın boyutu, biçimi, fonksiyonu, iklim koşulları, görsel olarak uzaktaki peyzajı, çevredeki yapay ve doğal nesneler mekanın fiziksel değerlendirme unsurlarını oluştururken, kent kültürü ve toplumsal ihtiyaçlar, sosyal etkileşim, tarihsel bellek gibi değişkenler mekanın kültürel unsurlarını oluşturur.

Bu bağlamda Robert Irwin kamusal alanda heykel uygulamaları için dört temel çalışma kategorisi tanımlamıştır. Bu heykelin oluşturulma sürecinde mekansal kriterlerin ne şekilde ele alınabileceği ile ilgili bir yaklaşımdır.

1- Site-dominant (mekana egemen) heykel:

Bu yaklaşım heykelin belli bir mekan için yapılmadığı, serbestçe üretildiği ve bundan dolayı da farklı yerlere konumlandırılabilir özelliklerde heykeldir. Bu açıdan peyzaj mimarı veya plancının belirlediği uygun bir yer ile konumlandırılır. Bu anlamda heykelin mekanla kurduğu ilişkinin özellikle varolan mekanın tanımlı olup olmaması, serbest mekanların yerleştirilecek heykelin hacmi ile orantısı, çevrede heykel ile yarışabilecek başka unsurların bulunmaması veya bu unsurlar ile kuracağı görsel ilişki, heykelin konumlandırıldığı yerdeki açıkça algılanabilirliği, heykelin malzemesi ve formu ile çevrenin doğal ve yapay peyzajının uyumu ve ilişkisi, heykelin formunun kullanıcılar açısından niteliği bu tip uygulamaların yer seçimi kriterlerini oluşturmaktadır.

2- Site-adjusted (mekana uyartılmış) heykel:

Bu kategoride, heykel doğrudan belli bir mekan için üretilmemekle birlikte, ölçek, renk, doku ve kütleyi içeren görsel etkileşime bağlı unsurlar anlamında belli bir yere bağımlı olarak üretilir. Üretilen heykel bu bağın kurulabileceği farklı yerlere de taşınabilir. Bu tip çalışmalar mekansal tasarım süreci bağlamında yapılır ve tercihen peyzaj mimarının heykelin üretilmesi sürecinde çevresel tasarımı yönetmesi veya düzenlemesi uygundur. Bu bağlamda heykel ile çevre arasındaki ölçek ilişkileri kurularak, yer döşemesi, aydınlatma, bitkilendirme, kent mobilyalarının seçilmesi/tasarlanması gibi işler peyzaj mimarının denetiminde yürütülür. Bu ikili çalışma biçimi ile bir taraftan heykel çevresel kalitenin artmasına yardımcı olurken diğer taraftan çevre-heykel ilişkisinin uyumu heykelin sanatsal değerini arttıracak ve gerektiği gibi ifade kazanmasını sağlayacaktır.

3- Site-specific (mekana özel) heykel:

Bu kategorideki kamusal heykel konumlandığı mekanın fiziksel, kültürel, sosyal ve tarihsel özellikleri değerlendirilerek üretilir. Sanat yapıtı çevreye, o yerin biçimsel ve tarihsel referanslar ile bağlanır. Yere özel heykel, sanatçının yarattığı formun ve bu formun yerleştirildiği çevrenin birleşimidir. Yapıt kurgulandığı yerin dışında bir alanda uygulanamaz. Mekana özel olarak uygulanan bu tür kamusal heykel, bir peyzaj mimarının doğrudan katılımı ile gerçeklik kazanabilir. Bu ilişkinin doğru kurulamadığı durumlarda mekansal sisteme doğrudan dahil olacak şekilde üretilen heykel Richard Serra'nın "Titled Arc" eserinde olduğu gibi kimi sorunlar doğurabilir.

4- Site-conditioned/determined (tanımlı mekanda) heykel:

Bu tip heykel uygulamasında kamusal mekanın çevresel özellikleri tümü ile belirleyici olmakta, biçimsel bir veri olmanın ötesine geçerek, heykelin doğrudan bir parçası haline gelmektedir. Bu anlamda heykel varlığını belirleyen tüm işaretleri çevresinden alır. Bu tip heykel uygulamaları Roma Döneminde kopmaya başlamış olan mimari ile heykelin tekrar çağdaş bir şekilde aynışması ve kentsel tasarım disiplinin sanatsal düzeye vardırılabilceğı çok disiplinli ilerici bir yaklaşıma işaret etmektedir. Sanatsal olanın kamusal nitelikleri en üst düzeye çıkabilirken (bunun önemi 2. ,3. ve 4. bölümlerde detaylı olarak ele alınmıştır), tasarıma dayalı şehircilik uygulamalarının da (kentsel tasarım, peyzaj mimarisi, kent mimarisi, vs.) kazanabileceğı en sanatsal boyut elde edilebilecektir.

Bütün bu kategorilerin temellendiğı çevresel kriterler Seine’e göre şöyledir: Çevrenin kişisel ve özgün bakış açıları ile otururken, yürürken veya izlerken ‘okunabilirliğı’, çevrenin uygulanmış organizasyon ve projelerle, düzen sistemiyle, mimariyle, kullanım biçimleriyle, mesafelerle ilişkisinin nasıl olduğı, doğal faktörler (rüzgar, hava, su, vs.), fiziki yoğunluk ve insan yoğunluğu, yüzeyin, sesin, hareketin, ışığın vb. nitelikleri, geçmiş ve genel kullanım tarihi, fiziksel çevrenin estetik etkileri, hareket, boyut, malzeme detayları ve bu bağlamda kalıcı veya geçici, işlevsel veya işlevi dışlayan sanatsal veya mimari değerlerdir” (Seine, 1992: 211).

Bütün bu kriterle içinde en önemlisi heykel – mekan arasındaki oransal ilişkidir. Üç boyutlu bir sanat olarak mekana doğrudan etkide bulunan veya mekan üreten heykelin ölçeğı çevresiyle kurduğı ilişki açısından çok belirleyicidir. Yüksek ve ağır parçalar buyurucu, ezici algısal etkilerinin yanında, insan ölçeğini çok aşmayan ve yakınlaştıkça algılanabilir olmaktan çıkmayan heykel daha ılımlı bir etki oluşturma potansiyeline sahiptir.

4.4.2. Kamusal Alanda Sanatın Toplumsal Anlamı

Kamusal sanatın mekansal özelliklerin ötesine geçen toplumsal bir anlamı bulunmaktadır. Bu anlam, daha önce ortaya konulan kamusalılık konusu çerçevesinde ele alınabilir. Ayrıca konu yine daha önce ele alınan sanatın kendi öznel özellikleri ve toplumsal anlamı bağlamında önemli, karmaşık ve çok katmanlı bir konu halini alır. Bu, çağdaş kent ve kent kültürü açısından ileri kapitalist ülkelerde son 50 yıldır hem mekan kuramcıları hem de farklı sanat akımları tarafından sorunsallaştırılmıştır.

Kamusal sanat kimi akademisyenler ve araştırmacılar tarafından özellikle sanatın kamusal boyutu ile sivil ve demokratik etkileşim aracı olarak kazandığı nitelik üzerinden

değerlendirilmektedir. Kahraman konuya bu açıdan yaklaşmakta, “kamusal sanat yaklaşık 30 yıldır yaygın olarak kullanılan bir sanatsal üretim alanı. Özellikle 1970’li yıllarda belli bir yaygınlık kazanmıştı. Bunu anlamak kolaydır çünkü 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 etrafında o tepkisini ortaya koyar. Bu, bir paylaşma, bir katılım, bir etkileşim ve iletişim sürecidir. Bu nedenledir ki, iktidarların meydanlara taşıdığı sanattan çok farklı olarak, meydanlarda ortaya çıkmış yapıtlar karşısında iktidarlar çoğu kez ürkerler. Onlara tepki gösterirler” demektedir (Kahraman, 2003: 52-53).

Bu anlamda özellikle kentin ve kentsel mekandaki tüm oluşmuş fizik mekansal öğelerin görüngübilimsel (semyolojik) anlamını vurgulamakta yarar vardır. Barthes’in bu konudaki vurgusu belirleyicidir; “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). Ergin buradan yola çıkarak bu olgunun iktidar ilişkileri bağlamındaki 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).

Son 50 yıldır, modernizmden post modern bir döneme geçişle birlikte, başta Batı ülkeleri olmak üzere ileri kapitalist ülkelerde kamusal alanlarda sivil kamusal sanat örnekleri sayıları artarak üretilmiştir. Bu sanat ürünleri galerilerde ve müzelerde sergilenen ve üretilen sanat ürünlerinden daha farklı bir içerik kazanmıştır. Bunun temel nedeni kamusal sanatın kentsel mekanlara çıkartıldığında, kentin hem fizik mekansal hem de sosyal bütün değişkenleri ile hesaplaşmak zorunda olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatın toplumla bu dolaysız karşılaşması hem sanatın kendi özellikleri hem de kente ve kent kullanıcısı üzerindeki etkileri anlamında dikkate değer niteliktedir. Ergin bunu şöyle ortaya koymuştur: “50’li yıllardan itibaren hem mekansal 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 yapıyla ortak alanı paylaşan beden, ölçek olarak değil anlam olarak yapının bir parçası olmuştur. Mekanla bütüncül bir kurgu oluşturduğunda anamlanan müdahaleler, yaşamın niteliğini, toplumsal duyarlılığı, mekansal belleği sorgulayan yapıtlar, kentsel alanlarda ya da doğal alanlarda onlara çok da alışık olmayan izleyicinin karşısına dikilerek, görselliğin entelektüel okunmasını zorunlu kılmışlardır” (Ergin, 2005: 111).

Bir kamusal sanat türü olan sokak sanatı bu karşılaşma durumunu kendi sanatsal içeriğinin temel prensibi olarak ortaya koymaktadır. Varolan toplumsal sistem hem yönetsel olarak, büyük ölçekte modern planlama, soylulaştırma ve düzenleme boyutunda kentsel tasarım ve mimari projelendirmeler ile kentleri varolan düzenin değişkenleri doğrultusunda oluştururlar. Bu değişkenlerin ürettiği göstergeler kent kullanıcısına tek taraflı olarak empoze edilmiş olur. Sokak sanatçıları kontrollü bir şekilde üretilerek göstergeleri oluşan kent merkezlerine sanatsal müdahalelerde bulunarak bu döngüye karşı çıkarlar. Bu karşı çıkışın anlamını Tanglay şöyle ortaya koymaktadır; “Marjinal sokak sanatı, modern kentsel stratejilere bilinçli şekilde karşı koymamasına rağmen, yaşayan kentin haritalandırılmayan boyutlarının bir elemanıdır; insan faktörünün şehrin fonksiyonel elemanlarının aracılığıyla kontrol edilemeyeceğinin görsel bir kanıtıdır. Bu eylemcilerin anlatım biçimleri mimari, çevresel ve sosyal bağlamlara sahip olduğundan, onlar çevrelerini dönüştürürler” (Tanglay, 2005: 50).

Kent - sanat ilişkisini, kentin toplumsal özellikleri çerçevesinde çok farklı boyutları ile ele almak olasıdır. Kentler toplumların bütün yaşam kurgularının olduğu/oluşturulduğu alanlar olarak kaotik, çatışmalı, çelişkili, yıkıcı-yapıcı- değişken ve yoğun toplumsal hareketliliklerin merkezleridir. Zeytinoğlu bunu “metastaz” kavramı çerçevesinde irdeleyerek, sanatın kentle ilişki ve etkileşimi üzerine vurgu yapmaktadır. Zeytinoğlu (2003: 18) şöyle söyler: “Kent, egemen bir dünya sistemi pratiğinin yoğun olarak izlendiği ve o sisteme göre baskınlaşan koşullarla biçimlenen bir çerçevede tanımlanacaksa (bu ne yazık ki pratikliği nedeniyle ve önyargılar ile alışkanlıklar doğrultusunda olağan sayılmaktadır); bu bizi Baudillardvari bir düşünceye çeker: “ Nerede birikme varsa, orada metastaz vardır.”¹ Metastaz durumu, gövdedeki belirli bir alanı şiddetli ağrılar, acılar ve kaşıntılarla işaret eder. Yeni oluşumun hücum ettiği, oluşumların kaynaklarından sıyrılarak kendi kendilerini çoğalttığı ve toplumsal

¹ Bu tıbbi terim özellikle Baudrillard’ın felsefe dünyasına soktuğu bir kavram haline gelmiştir. Öz Türkçesi ‘göçüm’ veya ‘yayılma’ olan metastaz tıpta kanserli hücrelerin bulundukları bölgelerden kan ya da lenf damarları yoluyla bedenin başka bölgelerine taşınması ve orada yerleşmesidir. İşte kanserli hücrelerin bulundukları doku dışında doğrudan ya da kan-lenf damarlarıyla başka bölgelere sıçramalarına ‘metastaz’ denir.

dönüşümlerin en belirgin biçimde kayda geçirildiği alanlardır kentler. Sanat ise metastaz alanının çevresinde “dönüp duran şey” olma eğilimindedir” (Zeytinoğlu, 2003: 18). Sanatın kentle buluşması bu bağlam içinde farklı bir anlam ve ifade kazanmaktadır. Çünkü kente katılan sanat, kentsel değişkenler içinde bir söylem kazanır. Bu karşılıklı etkileşim içinde kente ait unsurların belirleyici olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Zeytinoğlu’nun belirttiği gibi; “Ahlak, dinsel ve pratiklik üzerine ölçülendirilmiş ya da değerli kılınmış bir “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).

Yeni tip kamusal sanat düşüncesi bu etkileşimi kendinde daha fazla içselleştiren bir niteliktedir, bu anlamda kamusal kentsel alanı sivil ve demokratik bir yaşam pratiğinin üretildiği yerler olarak görerek/algılayarak, bu bağlamda ortaya koymaktadır. Kahraman’da (2003: 54) bu noktaya değinmektedir: “Bugünün yapıtı çevresiyle birlikte var olan bir yapıt. Bu anlayış sanatçının yapıtını çok dilli, çok boyutlu üretmesine yol açıyor. Sanat yapıtı bir yerleştirmeye (enselasyon), bir müdahaleyle (intervention), kısacası mekanla daha önceki dönemlerden oldukça farklı bir ilişki kuruyor. Kamusal sanat da yapıtın bu anlam boyutunu bütünüyor....Kamusal sanat, bir dayatma içermiyor. Bir öngörüye dayanmıyor. Bu, onu yönetimlerin kentsel alana kimseye sormadan dikilen havuzlardan, anıtlardan, heykellerden ayırıyor.” Kamusal sanatın bu dönemde geçerlilik kazanmış olan etkileşimsel niteliği bu açıdan güçlenerek hem kente kattıkları hem de kendi özgün anlatım boyutları açısından gücünü arttırmaktadır. Lind’de benzer açıdan yaklaşmaktadır: “Kendini dışavurmaktan ziyade, insanlararası ilişkiler ve toplumsal yaratıcılık üzerine kurulu bir çalışma modelidir bu ve birlikte çalışmayla tanımlanır. Topluluk temellidir ve sıklıkla marjinalize edilmiş gruplarla ilgilenir; toplumsal bağıntılanma içindedir, etkileşimseldir ve sanat kurumlarınınkinden daha az anonim, farklı bir izleyiciye hitap eder. “Yeni tür kamusal sanat” belirli bir sürece yardımcı biçimde katılım ile alakalıdır. Etkinlikler yerleşik sanat kurumlarının uzağında, yerleşim bölgeleri ya da okullar gibi farklı toplumsal bağlamlarda gerçekleştirilir. Bu yolla, ters yönde bir ayrıcalık ortaya çıkar: projeyi cazip bulan ve ona yaklaşanlar bu tür sanata, ortalama sanat izleyicisinden daha fazla dahil olabilir... Farklı türde etkinlikler düzenleniyor ama aralarındaki ortak payda, sanat yapıtı göstermeleri ya da sergilenmeleri değil, sanatı çeşitli araştırmalar ve özel ve kamusal alana verilen biçimler aracılığı ile insanlar arasında yani ilişkiler kurmanın aracı olarak kullanmaları...Yeni tür kamusal sanat, değerlerin, etiğin ve toplumsal sorumluluğun sanat bağlamında tartışabileceği tümleştirici (integrative) eleştirel bir

dile başvurur” (Lind, 2005: 45-46). Bu tip bir katılımcı kültür, toplumsal mekanlarda farklı toplum katmanlarından insanlar arasında birleştirici bir nitelik kazanır. Bu sanatsal yaklaşım, kamusal bir sorumluluk ile kendine ait bir etik üzerinden kurulmaya başlar.

“Sokak sanatı” girişimleri de marjinal bir kamusal sanat türü olarak bu etkileşimsel niteliğe sahiptir. Bu sanatsal eylemler özellikle kamusal alandan dışlanan kesimlerin ortak ifadeye katılımlarını sağlayarak mekanların heterojen yapısını bozarlar. Tangalay benzer noktaya vurgu yapar: “Bu eylem, kentin yaşayan alanının görsel elemanlarından biridir, çünkü bu görüntüler şehirde yaratılan ortak denetimlerin, değerlerin ve tatmin edilmemiş arzuların izleridir” (Tangalay, 2005: 50).

Kamusal alanda sanatın toplumsal anlamı “Titled Arc” çalışması ile örneklenmektedir.

Richard Serra’nın “Titled Arc” isimli kamusal sanat çalışması konumuz için birçok yönden önemli bir örnek teşkil etmektedir. Birincisi bir plazaya yerleştirilmiş olan heykelin mekana olan aşırı yönlendirici ve baskın etkisi, bunun bu mekanı yoğun olarak kullanan kentliler üzerinde yarattığı olumsuzluktur. Bu olumsuzluklar sanat - mekan ilişkilerinin kamusal nitelikli alanlarda kentsel tasarım gibi disiplinler ile birlikte ele alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır. İkinci önemli nokta ise kamu yararı ilkesinin bu örnekte kazandığı hukuksal boyuttur. Bu örnek bize sanatın özgür söylemini, kamusal alanların mekansal ve sosyal verilerini dikkate alarak oluşturmaları gerektiğini göstermektedir.

Sanatçı Richard Serra’nın “Titled Arc” isimli çalışması 1981’de New York Şehri Federal Plaza’ya konumlandırılmıştır. Eser Birleşmiş Devletlerin “mimari içinde sanat (Arts in Architecture)” isimli, Federal yapıların %0.5 lik bütçelerinin sanata aktarılması programı dahilinde finanse edilmiştir. Richard Serra bu çalışması ile ‘plaza’nın mekansal algılanışını tümü ile farklılaştırarak, kullanıcının kendisinin farkındalığına neden olduğunu iddia etmiştir. Ona göre kişi mekan içinde yer değiştirdikçe, heykel değişir. Heykeldeki büzülme (küçülme) ve genişleme bakan kişinin yer değiştirmesi ile farklılaşır. Böylece adım adım, sadece heykelin değil, tüm çevrenin algılanışı değişmeye başlar.

Dikildikten fazla bir süre geçmeden heykel ile ilgili itirazlar ortaya çıkmaya başlamıştır ve mektup kampanyaları ile heykelin kaldırılması istenmiştir. Bunu üzerine 1985’de bir anket yapılarak konu kamuoyunda tartışmaya açılmıştır. Sanat çevreleri, müzeler, sanat eleştirmenleri bunun önemli sanat eseri olduğunu söyleyerek karşı çıkarlarken en çok federal binada çalışanlar kaldırılmasını istemişlerdir. Federal binada çalışanlar heykelin plazanın kullanımını engellediğini, ayrıca grafiti yapılmasına, farelere ve hatta terörist eylemler için bir

ortam yarattığına vurgu yapmışlardır. Ancak sanatçı heykeli tamamen kendi bulunduğu yere ait olarak yaptığını belirterek kaldırılmasına karşı çıkmış ve eğer yer değiştirme olursa üzerinden ismini kazıyacağını söyleyerek yok edilmesini istemiştir. Bunun üzerine mahkeme heykelin yok edilmesi kararını vererek tartışmaları sonlandırmış, Serra'nın yüksek mahkemeye başvurusu da başarısızlığa ulaştınca, 15 Mart 1989'da heykel bir gece operasyonu ile üç parça olarak sökülerek yok edilmiştir.



Şekil 4.16. Tilted Arc, Richard Serra, 1981, heykel, metal, New York (yok edildi). Foto © 1985 David Aschkenas.

Bu olaydan sonra kamusal sanat üzerine hem Amerika'da hem de bütün dünyada büyük tartışmalar yaşanmıştır. Sanatın yerel yönetimlerce finansmanı, sanat eseri haklarının kime ait olduğu, sanatın kamusal alan kullanıcısı ilişkileri ve demokrasi - sanat ilişkileri üzerine tartışmalar sürmektedir. Serra'nın konuyla ilgili açıklaması da bu yöndedir; ona göre sanat toplumu memnun etmek için yapılmaz, sanat demokratik değildir.

Halen birçok eseri müzelerde sergilenen Serra'nın bu çalışması, 'kentsel mekan - kent kullanıcısı ve sanatsal kurgu' arasındaki ilişkinin bir boyutunu ortaya koymak açısından önemlidir. Mekana müdahale eden ve mekanın bütünlüğünü parçalayarak, kullanım işlevini zorlaştıran bu esere yapılan müdahale toplumsal ve hukuki bir sorun olarak ele alınmak zorunda kalınarak çözülmüştür. Bu örnek kentsel tasarım- kamusal sanat kurgusunun çok yönlü ele alınması gerektiğini göstermektedir. Eser, sanatçısının amaçları doğrultusunda, bir taraftan kentsel imaj açısından güçlü bir gösterge niteliği yaratırken diğer taraftan mekanın

işlevsel kullanımları açısından zorlaştıracı bir etki yaratmıştır. Bu ikilem, kamusal sanatın kentin tüm değişkenleri ile çok boyutlu olarak iletişim kurularak yapılması gereğini ortaya koymaktadır. Bu noktada sanatçı özgürce üretim anlamında kısıtlanırken, kente ait zengin unsurlardan da faydalanmaktadır. Bunu ötesinde hukuksal olarak kentsel mekanlar üzerindeki yetkiler ve sanat eserini sahipliliği gibi konular bu süreç içinde gündeme gelmiştir.



Şekil 4.17. Tilted Arc, Richard Serra, 1981, heykel, metal, New York (yok edildi). Foto © 1985 David Aschkenas

4.4.3. Kamusal Alanda Sanatın Eleştirel Yorumu ve Açılımlar

Konu kent ve sanat olduğu zaman, kente ve sanata ait çok boyutlu toplumbilimsel alanlarda çok değişkenli sorunsallar ile karşı karşıya gelinmektedir. Çünkü kentler sosyal ve fiziksel tüm yaşamsal üretimin şekillendiği alanlar, sanat ise bu üretimin insani anlamda en yüksek estetik noktasını oluşturmaktadır. Bu açıdan kentin kamusal alanlarının sanatla buluşması dikkatle ve derinlikli bir eleştirel bakış ile değerlendirilmeyi gerektirir.

Bu alt bölümde kentin sosyal yapısı ve kurulu düzenin günümüz toplumu üzerindeki etkileri sanat - kent buluşması bağlamında olumsuz/sorunlu yönleri ile ele alınacaktır. Bu eksenle postmodern durumun küresel kentlerinin parçalı sosyal ve fiziksel dokusu, bunun günümüz kamusal sanatı ile ilişkisi ele alınacak, daha sonra buna paradoksal bir şekilde gelişen sanatın kentsel kamusal alanlara çıkartılarak özgürleştirilme süreci ortaya konulacaktır.

4.4.3.1. Sembolik Sermaye ve Parçalanan Kent

Kamusal sanatın kentsel mekan içindeki toplumsal anlamı ortaya konulurken, modernizmden

post modern döneme geçiş ve günümüz kentinin ve kent kültürüne ait sorunsalların içinde konuya yaklaşma zorunluluğu vardır çünkü kamusal sanat bir taraftan kente ait önemli bir sivil direnç alanı haline gelirken diğer taraftan kapitalist sistem tarafından ele geçirilmesi ve araçsallaştırılması olasılıkları kendi içinde çelişkili ve etkisiz hale gelmesine neden olabilmektedir. Harvey “Postmodernliğin Durumu” adlı çalışmasında özellikle modernizmden sonra oluşan kentsel dönüşümler ve bunların etkileri ve çıkmazları üzerinde incelikli bir şekilde durmuştur. Harvey bu açıdan şöyle demektedir: “Günümüzde farklı faaliyetlerin fonksiyonel olarak bölgelere dağıtılmasına dayanan tantanalı planların izlenmesi yerine, büyük ölçüde farklılaşmış mekan ve birleşimlerin bir “kolajı” olarak algılanan kentsel gelişmeye “çoğulcu” ve “organik” stratejilerle yaklaşmak genel kural haline gelmiştir. Günümüzün teması ‘kolaj kent’tir’(Harvey, 2003: 56). Yine Harvey modernist kent planlamanın metropoller üzerinde bütünsellik ve hakimiyet kurmayı hedefleyen tasarım anlayışının postmodernist yaklaşımda kentsel süreci “anarşi” ve “değişim”e açık ve denetlenemez bir kaotik bir alan üretmeye yöneldiğini belirtmektedir (Harvey, 2003: 58). Bu yaklaşımda postmodernizm parçalanma, süreksizlik, karmaşa, gelip geçicilik durumlarının yaşandığı ve bunun kente ve kent sosyolojisinin tümüne gözlenebilen etkileri olduğu ifade bulunmaktadır. Bu postmodern süreçte farklı kültürlerin ve anlayışların çoğulculuğunu kabul etmek anlamına gelmektedir. Bu da, yine Harvey’e göre, iletişim sorununu ve iletişime sahip olma yoluyla iktidar uygulamasını gündeme getirir. Frazer (1991: 56-80) kamusal alanlarda farklı kamuların biraradalığının refah devleti modelinde devletle içiçe geçerek, kitlelerin manipülasyonunun iletişim araçları ile yapılmaya başlandığını belirtmişti. (bkz. Bölüm 2) Bugün refah devleti modeli (özellikle Türkiye’de) gücünü yitirirken Harvey’in belirttiği ötekiliklerin meşru birlikteliğinin, belli bir grubun iletişim araçları üzerindeki hakimiyeti ile eşit olmayan bir yapılanmanın kurulabileceği tehlikesini ifade etmektedir. Yardımcı bu açıdan kültürün üretildiği, sergilendiği ve tüketildiği alanların kamusallık açısından önemi daha açık hale geldiğini belirtir (Yardımcı, 2005: 59). Kamusal alanın bu açıdan kazandığı parçalı durum dikkatle ele alınmalıdır. Yardımcı Zygmunt Bauman’ın ortaya koyduğu farklı grupların arasında ortak çıkarları pazarlık konusu edebilmelerinin, anlaşma yapabilmelerinin ve bunları gerçekleştirebilmelerinin pratik yapılarak öğrenilebilecek bir sanat olduğu görüşüne değinerek şu eklemeyi yapma gereği görür: “kamusal alanın kendi içinde ayrışması, içinin boşalması, bir yıkıntıya dönüşmesi, pratik yapma olasılığını ortadan kaldırır. Farklı gruplar gün geçtikçe birbirlerine daha çok yabancılaşır; birbirlerini kamusal mekan ve kaynakları beraberce inşa eden ortaklar olarak değil, sınırlı bir imkan ve fırsatlar kümesini bölüşen rakipler olarak görmeye başlarlar. Kentlinin yolu, farklı olduğu ölçüde uzaklaştırılan,

uzaklaştırıldığı ölçüde farklılığı daha da tehlikeli görünen “öteki”si ile kesişmez olur. Kendi kendini pekiştiren bu süreç içinde farklılık ve tehdit gitgide örtüşmeye başlar” (Yardımcı 2005: 136-137).

Bu noktada kamusal alanlar olarak kentlerin, kentsel doku ve kentsel mekanlar bağlamında biçimlenişi ve burada ortaya koyulacak sanatsal ürünler dikkatle değerlendirmeyi gerektirir. Deleuze’un (www.korotonomedy.net) belirttiği gibi artık disiplin toplumlarından değil denetim toplumlarından bahsetmek olasıdır. Bu açıdan parçalı kentsel yapı önemli sosyal ve fiziksel görüngüler ile bu sistemin taşıyıcısı haline gelir. Kahraman’ın sözleriyle “Kent ve onu belirleyen ana parçalar olan meydanlar bu nitelikleriyle toplumsal belleğin, kimliğin, aidiyetin oluşumundaki asıl etkenlerdir. Meydanların düzenlenişi, oradaki tercihler gerçekte nasıl bir toplumsallığın oluşturulmak istendiğini ortaya koymaktadır. Bu, toplumsal kuramla içiçe geçmiş görsel ideolojinin de yanıt aradığı sorular arasındadır... Hemen bütün modernite incelemeleri bir ucuyla kentsel alan düzenlemelerine ve onun içerdiği görsellik çözümlemelerine bağlanır çünkü, görsel ideolojinin, dolayısıyla da meydan düzenlemesinin asıl ilişkisi iktidarlardır. Her görsel anlayış ve ona bağlanan mekan düzenlemesi belli bir iktidar modelinin yansıması veya onun dönüştürülme sürecidir” (Kahraman, 2003: 109). Bu açıdan kamusal sanat kent mimarisi - kentsel tasarım ortaklığından görsel ideolojinin kontrol mekanizması tarafından oluşturulacak bir zeminde üretilirse kamusal karakterinin güçlü etkileşimsel boyutunun piyasa tarafından söğrulması tehlikesi ortaya çıkabilir. Harvey’de, Barthes’in görüngübilimsel (semyolojik) bakışı üzerinden benzer bir açılım getirmiştir: “Mimarlık ve kent tasarımı, estetik yargıların mekanda sabitleşmiş biçimlerde cisimleşip cisimleşmeyeceği, cisimleşmesinin doğru olup olmadığı, bunun günlük hayatta ne etkiler yaratacağı gibi konular açısından hatırı sayılır bir polemiğin konusu olmuştur. Eğer mimariyi bir dil olarak algılıyorsak, eğer Barthes’in vurguladığı gibi “kent bir söylem, bir söylemde gerçek bir dil” ise, o zaman söylenmekte olana çok dikkat etmeliyiz (Harvey, 2003: 85). Yardımcı bu sorunu daha somut olarak ortaya koymuştur: “Çokuluslu kapitalizmin mantığı kültürü ve kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel ve siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir” (Yardımcı, 2005: 59). Yine Yardımcı sanatın bu duruma eleştirel bir direnç alanı haline gelmesi beklentisinin zorluklarından bahseder “...bu eleştiri vaadi, yaygınlaşan kültürel göstergelerin piyasanın mantığı tarafından ele geçirilmesi nedeniyle gerçekleştirilemez. Kültür endüstrileri, gündelik hayatın estetik deneyimindeki dolaylımsızlığı piyasanın dolayımından geçirir, soyutlar, metalaştırır” (Yardımcı, 2005: 60). Bu açıdan da sermaye (özellikle postmodern süreçte) mimari ve sanat gibi kendi sembollerini üretebileceği

araçlar ile toplum içinde ayrımcı nitelikte bir yapıyı oluşturmaya çalışmaktadır. Zeytinoğlu, Bourdieu'nun simgesel sermaye diye nitelediği ve mimari ve sanat kullanılarak satın alınan şeyin üzerinden 'yüksek beğeni' olgusunun oluşturulduğunu ve bu 'yüksek' tabirinin, aslında bir diretmeyi meşru kıldığına altını çizmektedir. Zeytinoğlu'na (2003: 63) göre: "Modernist planlama (ve buna bağlı olarak mimari) ise; gerek ideolojisi, gerekse kendi rasyonalizasyonu doğrultusunda geliştirdiği endüstrileşmiş inşaat sistemlerini de devreye sokarak, 'simgesel sermaye'nin bu yapısını silebilmek için çaba göstermiştir. Bu açıdan Bourdieu'nun ortaya koyduğu bu 'yüksek beğeni' olgusunun postmodern dönemin bir gerçeği olarak tekrar ortaya çıkmaya başladığının ve bunun yarattığı diretmelerin kente olan yansımaları dikkat çekicidir.

Bu noktada kentlerin parçalı yapısının bu ötekileştirme sürecinde ikinci bir görüngüsü de, kentsel alanların yapısal bölünmüşlüğü üzerinden ortaya çıkmaktadır. Çünkü kentler küreselleşme sürecinde kendileri satılacak metalar olarak ele alınarak, küresel rekabet açısından her yönleri ile uygun birer odak haline getirilmeye çalışılmaktadır. Bu yolla kentler küresel sermayenin ihtiyaç duyduğu mekansal örgütlenmeye ev sahipliği yaparken, bu sermayenin tüm dönüştürücü etkileri ile kalkınmaları hesaplanmaktadır. Yardımcı'nın (2005: 68-69) belirttiği gibi: "Bu savaşlardan zaferle çıkmak için, kentler yalnızca ekonomik alt yapılarını değil, kültürlerini de çağın gereğine uydurmak zorundadır. Yenilenmiş bir kent merkezi, ılımlı bir iş dünyası veya telekomünikasyon ağları kadar, uluslar arası etkinliklerle renklenmiş bir kent yaşamı da önkoşullardan biridir." Çağdaş sanatlar da bu kentlerin pazarlanması sürecinin unsurlarından birisi haline gelir. Bu Yardımcı'nın değimi ile "markalı bir ürünün markası" olur ve birçok kamu kuruluşu ve özel girişim, kültürel üretim süreçlerini yeni bir kent imgesi yaratmak için kullanır. Sanatın sergilendiği alanlar kentlerin bu bağlamı içinde soylulaştırılmış, temiz, steril alanlar haline getirilerek, fiziksel olarak yeniden üretilirken/ düzenlenirken, sosyal olarak da kentin tüketici kesimleri (burjuva) ve turistlerin rahat bir şekilde kullanabileceği alanlar haline getirilmeye çalışılmaktadır. Böylece 'öteki'lik, güvenlik sistemlerince korunan özel alanların dışına, duvarların ardına itilir" (Yardımcı, 2005: 58). Bu kentsel parçalanmayı derinleştirirken, kentsel mekanlar bir merkez-çevre denklemi içinde, kent kullanıcıya yabancılaştırılır. Bu yabancılaşma güvenli kentsel mekanlar ile güvenliksiz yoksul gettolar olarak iki ayrı boyutuyla yaşanırken, kent merkezleri artık kentlinin bile turist gibi geldiği alanlar haline gelir (Gürbilek, 2001: 31). Bu güvenli alanlar, Deleuze'un ortaya koyduğu "denetim toplumu" modeli bağlamında sistem tarafından kurulmuş olan kontrolün bir ayağını oluşturmaktadır. Bu açıdan Yardımcı'nın yaklaşımı açıklayıcıdır: "Ayrıcalıklı mekanları kentin gürültüsünden, pisliğinden ve tehlikesinden ayıran güvenlik sistemlerinin, kameraların gün geçtikçe yükselen duvarların yanında, daha az

belirgin ama eşit derecede etkili işaretler başka bir eşik inşa eder. Bu işaretler kimilerinin aşına, kimilerinin yabancı olduğu kültürel kodlardır. Bu kodların inşa ettiği eşğin ötesinde oluşan mekan-zamanda, ziyaretçiler buranın sunduğu fiziki ve sembolik ipuçlarına bakarak varlıklarını, duruşlarını ve yaşam tarzlarını kendilerine önerilmiş olan kimlikle karşılaştırır, kendilerini bu kimliğe göre sınırlar.” Böylece seçkin bir kent kültürü, merkezde ortaya konulurken, bu kültür ile iletişim kuramayan kitleler onun dışına itilir. Bu açıdan kamusal alanda üretilecek sanatın bu parçalı yapının koşulları içinde üretilmesinin dikkatli bir şekilde değerlendirilmesi zorunludur. Bu bağlam içinde ortaya konulacak kamusal sanat ürünleri, toplumsal gücünü yitirecek, bunun daha da ötesinde sistemin denetleyici kodlarından bir tanesi haline gelecektir.

4.4.3.1. Kamusal Sanatı Özgürleştirme Girişimleri

Sanatın özellikle kentleşmiş ve sanayileşmiş toplumlardaki gelişim seyri ve günümüzde aldığı biçim, önemli kırılmalardan geçerek oluşmuştur. Bu kırılma dönemlerinde kentin ve kentsel kamusal mekanların sanatın özgürleşmesi konusunda adeta en önemli kurtuluş alanları olarak ele alınması tesadüf değildir. Bu anlamda kent – sanat etkileşiminin bir yandan yaratıcı diğer yandan özgürleştirici etkileri açıkça ortaya konulabilir. Bu açıdan 20. yüzyılın başında ve ortasında iki ayrı dönemde ortaya çıkan avangardist hareketleri incelemek gerekmektedir.

Sanatın Avrupa’da yaşanan Rönesans ile başlayan toplumdan özerk bir alanda kabul edilerek yüceltilmesi, sanatın gündelik hayat pratiklerinden soyutlanması ve piyasa mekanizmasının boyunduruğunda kurumsallaşması niteliğini almıştır. Bundan dolayı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan avangardist hareketler sanatın bu kurumsallaşmış yapısını eleştirmişler ve sanatın metalaşmış olduğu savından yola çıkan farklı anlatım biçimleri ile ürünler ortaya koymuşlardır. Fakat bu ürünlerde aynı piyasa mekanizmasının dolayımına girerek galerilere ve müzelere taşınınca bu hareket başarısızlığa uğramıştır. Bu avangardist hareket ile başlayan yeni sanatsal anlatım dili yeni bir çağdaş sanat biçiminin ortaya çıkmasına öncülük etmiş, bu sanat biçimi de Bourriaud tarafından “iletişimsel sanat” olarak tanımlanmıştır. 1950’lerde toplumsal değişimlerin ekseninde yeni avangardist hareketler ortaya çıkmış, bu hareketler sanatı galerilerin ve müzelerin dışına taşıyarak sanatın metalaşmasının önüne geçerken diğer taraftan sanatın gündelik hayata yeniden dahil edilmesine çabalamışlardır. Bu grupların en önemlileri “durumcu manifesto” ve “fluxus” akımlarıdır. Wollen “durumcu enternasyonel”i şöyle özetlemektedir: “Durumcu Enternasyonel ilk aşamasında (1957: 62), Harfçi Enternasyonal içinde ilk kez ortaya çıkan ve en önemlileri 'urbanisme unitaire' (bütünleşmiş kent yaratımı), psiko-coğrafya, serbest ve yaratıcı bir

etkinlik olarak oyun, 'derive' (sürüklenme)⁵ ve 'detournement' (sapma ve anlam kayması) olan birçok yeni kavram geliştirdi. Durumcu Enternasyonel, dergisi, kitapları ve sanat etkinlikleri aracılığıyla tavrını açıkça ortaya koydu. Buna göre, sanatçılar tikel sanat biçimleri arasındaki ayrımları kaldırmalı; eleştirel olarak dönüştürülmüş gündelik yaşam anları, belirli kentsel ortamlarda yaratıcı olarak yaşanan anlar ve tasarlanmış yüzleşmeler, diğer bir deyişle 'durumlar', yaratmalıydılar. Hüküm süren ekonomik ve siyasi düzene, varolan ortamın baskı ve kısırlığına karşı polemiğe girmeli, kışkırtıcılık yapmalı, 'durumlar' için ortamlar yaratmalı ve kenti olası dönüştürme biçimlerinin deneysel modellerini üretmeliydiler. Bu dönemde, birçok Avrupa ülkesinden çok sayıda ünlü ressam ve sanatçı gruba katılıp, Durumcu Enternasyonel'in etkinliklerine ve yayınlarına katkıda bulundular. Cezayirli, Belçikalı, İngiliz, Alman, Hollandalı, İtalyan ve İsveçli üyeleriyle Durumcu Enternasyonel gerçek bir uluslararası hareket kimliğine büründü. Örgütsel birliğini de yıllık konferanslar (57- Cosio d'Arroscia; 58- Paris; 59- Münih; 60- Londra; 61-Göteborg; 62-Anvers) ve Paris'de yılda bir ya da iki kez basılıp, yayın kurulu zaman içinde değişen ve farklı ulusal bölümleri temsil eden dergisi aracılığıyla sağlıyordu.” (Wollen, 1989, www.geocities.com/liberterian) “Durumcular kent mekanını, herkesin etkileşim içinde olduğu ve zihinsel olarak yeniden kurduğu bir oyun sahası olarak tasarlar. Onlar için, kültürel deneyler, kent hayatındaki yabancılaşmayı eleştirmenin dönüştürmenin yoludur” (Yardımcı, 2005: 141). Bu dönüştürme şekli etkin katılım ile gerçekleştirilmektedir.

“Fluxus” ise yine sanatın metalaşması sorununa ve özerk sanat anlayışına karşı geçici ve kente müdahalede bulunan, “happening”, “performans” gibi sanatsal uygulama biçimleri ile kendilerini ifade etmektedirler. Bu yol ile sanatı gündelik hayat ile kaynaştırma düşüncesi mevcuttur. “Fluxus” akımının geçici uygulamalar ile sanatı gündelik hayatın dolaşımına sokması, kentin kendisinin sanatın nesnesi olarak algılanması noktasını ortaya çıkartır. Avangard hareketlerin siyasal amaçları hayat pratiğinin sanat aracılığı ile yeniden örgütlenmesi gerçekleşmemiş olsa da sanat alanındaki etkileri tahmin edilemeyecek kadar büyüktür. Bu noktada avangard gerçekten de devrimci etkiye sahiptir. Bürger’in vurguladığı gibi özellikle geleneksel organik sanat eseri kavramını yıktığı ve onun yerine başka bir kavramı soktuğu için (Bürger, 2003: 115-118).

Diğer taraftan biçim ve söylem özelliklerini bu avangard akımlardan alan çağdaş sanat akımları, daha öncede ortaya konulan “postmodernizm” bağlamında eleştirilmektedir. Harvey’in yaklaşımı ilgi çekicidir: “Kültür üreticileri yeni teknolojileri, medyayı, nihayet multimedya olanaklarını araştırmayı ve kullanmayı öğrenmişlerdir. Gelgelelim bunun sonucu

modern hayatın gelip geçicilik taşıyan özelliklerinin yeniden vurgulanması, hatta yüceltilmesi olmuştur. Ama aynı zamanda, Barthes'ın müdahalelerine rağmen, popüler kültür ile bir zamanlar yalıtılmış olarak varlığını sürdüren “aydın kültürü” arasında bir yaklaşmanın ortaya çıkmasını olanaklı kılmıştır. Bu tür bir yaklaşma eskiden de hedeflenmişti: ama bu, “Dada”, erken aşamasında “gerçeküstücülük”, “yapımcılık” ve “dışavurumculuk” gibi hareketlerin modernist bir toplumsal dönüşüm projesinin ayrılmaz bir parçası olarak sanatı halka taşıma çabalarında olduğu gibi, hemen hemen her defasında daha devrimci bir tarzda olmuştur. Bu tür avangardist hareketler, kendi hedefleri konusunda güçlü bir inanç besledikleri gibi, yeni teknolojilere de engin bir güven duyuyorlardı. Günümüzde popüler kültür ile kültürel üretimin arasındaki uçurumun daralması, yeni iletişim teknolojilerine bağlı olmakla birlikte, herhangi bir avangardist ya da devrimci içgüdü taşımamakta bu da bir çok insanın postmodernizmi metalaşmaya, ticarileşmeye ve piyasaya yakın ve doğrudan bir biçimde teslim olmakla suçlamasına yol açmaktadır”(Harvey, 2003: 76-77). Harvey'in ortaya koyduğu durum çağdaş sanata ait bir çelişkinin ifadesidir çünkü özerk, kurumsallaşmış ve metalaşmış sanatın eleştirisi ile içerik kazanan güncel sanat akımları, gündelik hayata katılım ile kamusal bağlamında yeniden kurulurken, tam da bu yüzden kendi içeriğinin zayıflaması ve mekanizmanın güdümüne girmesi söz konusu olmuştur. Bu anlamda kamusal sanatın hem sanat hem de kent kültürü üzerindeki özgürleştirici etkisi bu durumla hesaplaşarak ortaya konulacak yeni bir dil ve söylem ile yeniden güç kazanacaktır. Bu söylem kentin kamusal alanlarına çıkan eserin sanatsal niteliklerinin düzeyini koruyarak kentli ile karşı karşıya gelişi ile mümkündür. Bu sanatın özgürleşebilmek için sığındığı/açıldığı kente gerçek katkısını yapabileceği durumdur.

Kamusal alanda sanatın 4.4.3. bölümde ortaya konulan açılımları Newyork Central Park'ta uygulanan “The Gates” isimli sanat çalışması örneği ile daha açık kavranabilir.

Sanatçılar Christo ve Jeanne-Claude tarafından gerçekleştirilen ‘The Gates’ çalışması son yıllarda kamusal sanat uygulamaları içinde en çok ses getirenlerden bir tanesi olarak New York Kenti'nin tarihine ve sanat tarihine girmiştir. Eser New York gibi çok büyük ölçekli bir kentin, Central Park gibi dünyanın en büyük kent parklarından birinde insan boyutundan, insan boyutunu çok aşan ölçekteki farklı algılamalara izin vermesiyle çok çarpıcı bir örnektir. Ayrıca kentsel mekanın tarihsel, fiziksel ve sosyal tüm değişkenlerine göndermeler yapan ve bunlarla ilişki kuran bir çalışma olarak sanatın kamusal alana çıkışı ile kazandığı kimlik üzerinden güç kazanmaktadır. Bunun dışında güncel sanatın dilini kullanan geçici bir uygulama olması ve finansmanının tümü ile sanatçıları tarafından karşılanmış olması bu uygulamayı önemli kılmaktadır.



Şekil 4.18. The Gates, Central Park, New York, 1979-2005 Christo ve Jeanne-Claude

Foto: Wolfgang Volz ©2005 Christo

12 Şubat 2005 ‘de yapımı tamamlanan sergi, 16 gün sergilendikten sonra 28 Şubat 2005 ‘de sökülmeğe başlanarak, 11 Mart’ta sökümü tamamlanmıştır. 37 kilometre uzunluğundaki yürüyüş yollarına dizilen 7.500 alüminyum panelden, ve panellere monte edilen safran rengi kumaşlardan oluşan sergi, Christo ve Jeanne-Claude’un 1979’dan beri gerçekleştirmek için uğraş verdikleri, gerekli izinleri alamadıkları için 2005’e ertelemek zorunda kaldıkları kentsel ölçekte bir sanat projesi. Yere vidayla tutturulmayan, bunun yerine, kendi ayakları üzerinde, parkın zeminlerine dokunarak “yerküreyle” geçici bir temas kurmaları sağlanan 4.87 metre yüksekliğindeki alüminyum strüktürler, yürüyüş yollarının genişliğine göre, 1.68’le 5.48 metre arasında değişen boyutlarda ve birbirlerini 3.65 metre aralıklarla takip edecek şekilde konumlanıyor. Tüm proje için 96.5 kilometre uzunluğuna varan kumaş kullanıldığı, alüminyum çerçeveleri desteklemek için kullanılan çelik ağırlıkların, 4.799 ton çeliğe mal olduğu belirtilmiştir. The Gates” ismi, Central Park’ın tasarımcıları C. Vaux ve F. Olmsted’in “kapılarına” – parkın girişlerine– göndermeyle kurgulanmış. Kıvanç Kılınç’ın belirttiği gibi Christo ve Jeanne Claude’un sanatı “insanların çevreleri hakkındaki farkındalıklarını artırmayı” amaçlayan bir etkinlik; kent sakinlerinin içinde yürüdükleri, inşasına katıldıkları, dokundukları ama satın alamadıkları uçucu, geçici, kışkırtıcı, ve kuşkusuz, oldukça eğlenceli mekânsal bir deneyim olarak tarifienebilir. New York’un orta yerinde, kendi kendini finanse eden, tamamen geri dönüşebilir malzemeden üretilmiş bir proje olarak ortaya konulmuş. Sanatçılar sponsorluk tekliflerini geri çevirerek, bağımsız tavırlarını korumayı ve sermaye-

sanat finasmanı ilişkisi ile kurulan sorunlu durumdan uzak durmuşlardır.



Şekil 4.19. The Gates, Central Park, New York, 1979-2005 Christo ve Jeanne-Claude

Foto: Wolfgang Volz ©2005 Christo

Eserin kendi sanatsal anlatımın ötesinde kent ve kentsel mekan açısından anlamlı etkileri mevcuttur. İnsanların kentin tarihsel süreçleri ile yeniden ilişkiye geçmelerini, günlük yaşam pratiklerinde algılamadıkları mekansal formları (yürüyüş aksları, farklı yüzey sınırları vs.) fark etmelerini sağlamaktadır. Eser, mekanın görsel olarak geçici yeni bir ifade kazanırken, rüzgarın etkisi gibi farklı bir çevresel unsuru görsel olarak algılamalarını sağlamıştır. Aynı zamanda kullanıcıyı sanatın içine doğrudan sokarak, kamusal alanın katılımcı, iletişimsel ve etkileşimsel boyutunu kentsel mekanın dinamikleri içinde uygulama fırsatı kazandırmıştır.

4.5. Değerlendirme

Sanat tanımını toplumun değişimi içinde yeniden kazanırken, insan için temel yaşamsal önemini arttırarak korur. Bu anlamda sanatın hem toplumsal anlamı hem de birey açısından değeri toplumsal değişimin verileri ile derinleşir. Bu toplumsal anlam, kentin kamusal alanlarına çıkan sanatta anlam boyutunu arttırır. Bu artış, bir taraftan sanatın kamusal alandaki kurulumu ve kent ile hesaplaşması ile kazandığı estetik boyutla diğer taraftan da kentsel mekanların sanatsal anlatım ile kazandıkları değer ile şekillenir. Kent sanatı, sanat kenti yüceltir. Bu etkileşimsel boyut ancak sanatın özgürce ifade edilebileceği ve toplumsal gücünü bulabileceği sivil ve demokratik bir ortamda anlam kazanır. Bu açıdan kamusal alanlar

üzerinde devam eden iktidar ilişkileri ve çatışmaları özerk bir sanat üretimi için belirleyici olmaktadır. Kamusal alana çıkacak sanatın finansmanı ve organizasyonu varolacağı kentin içinde bulunacağı toplumsal sistemden özerk olması, sanatın hem toplumsal anlamı hem de estetik boyutu açısından önemlidir. Bu açıdan kamusal sanat bir taraftan özgür bir ortamda anlam kazanırken, diğer taraftan üretiminin belirleyicisi olduğu unsurlar bağlamında özgürleştirici bir anlam kazanır.

Günümüzde küreselleşme sürecinde kentlerin rekabetleri ve ihtiyaçları olan yeni mekansal organizasyon çerçevesinde mekanları sürekli dönüşmekte ve yeniden üretilmektedir. Bu anlamda kamusal alanlarda yer bulan sanatın bu sürecin pazarlama, ayrıştırma ve toplumun belli kesimlerinin dışlanması süreçlerinin bir aracı olarak kullanılması sözkonusudur ve böylesi bir bağlam, kamusal alanların biçimleri ve nitelikleri anlamında önemli riskler taşımaktadır. Bu açıdan kamusal sanatın özgürleştirici etkileri ve estetik niteliği bilimsel ve demokratik bir platformda oluşturulmuş ilkeler ve kriterler ile belirlenmelidir.

5. İSTANBUL'DA CUMHURİYET DÖNEMİNDE KAMUSAL SANAT OLARAK HEYKEL UYGULAMALARI VE KENTSEL MEKÂNLA İLİŞKİLERİ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve bu büyük siyasi değişimin parçası olarak ülkedeki üst yapı kurumlarının modern dünyaya uygun şekilde düzenlenme süreci, devlet merkezli yeni şehirleşme ve kültür politikalarının üretilmesini de beraberinde getirmiştir. Bu açıdan Türkiye'deki kent mimarisi ve kentsel alanlardaki sanatsal uygulamaların mantığı ve biçimi geçmişe oranla önemli bir kırılma yaşanarak üretilmeye başlamış, bu doğrultuda çağdaş normlarda örnekler verilmiştir. Günümüz şehirlerindeki kamusal sanat uygulamalarının ve bu uygulamaların yapıldığı kentsel mekânların biçimi ve dili bu kırılmadan sonraki tarihsel süreci örnekleri ile incelenirse daha açık bir şekilde anlaşılabilir. Bu açıdan Türkiye Cumhuriyeti'nin modern bir ulus-devlet olma yolundaki siyasi pratiklerinin kentlerin, kentsel mekânların ve bu mekânlardaki sanatsal uygulamalarının üzerindeki farklı boyutlardaki etkilerini görme fırsatı vererek, mekân- sanat etkileşiminin toplumsal koşullar temelinde anlaşılmasını sağlayacaktır.

Türkiye'de ve Dünya'da kamusal sanat İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar büyük ölçüde kamu mekanlarında heykel ile eşdeğer olarak anlaşılmıştır. Gelişmiş birçok ülkenin tersine bu tarihlerden sonra Türkiye'de heykel dışında örneklerin uzun süre kamusal alana çıkması sözkonusu olamamış, ortaya çıkabilen örneklerin de çok azı sivil, bağımsız ve çağdaş ilkeler ile uygulanabilmiştir. Günümüzde kamusal alanlardaki sanatsal uygulamalar heykelin dışında da birçok farklı uygulama tarzları ile Türkiye'de sayısı artarak yapılmaktadır. Tez konusunda kamusal alan - sanat ilişkisini ve bunun kentli üzerindeki etkilerini inceleyebilmek için, son yıllar katılmazsa, uzun yıllar tek kamusal uygulama türü olarak görülebilen heykel örneklerini incelemekte fayda görülmüştür. Bu amaçla önce Cumhuriyet Dönemi heykel ve anıt heykel sanatı bir alt bölümde incelenmiş, izleyen altbölüm ise Cumhuriyet Dönemi heykel uygulamalarından seçilen örneklerle ayrılmıştır. İstanbul'da Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yıllarından günümüze kadar farklı dönemlerde farklı motivasyonlar ile ortaya konulmuş heykeller, bu heykellerin bulundukları mekânsal çevrenin önemi ve özellikleri gözönünde bulundurularak bu çalışmada analiz etmek üzere seçilmiştir. Bu bağlamda ilk üç uygulama örneği olarak Beyoğlu'nda bulunan ve İstiklal Caddesi'nin iki ucunda ve orta noktasında yer alan konumları ile belirli bir aks üzerine yerleştirilmiş, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 50.Yıl Anıtı ve Açık Sütun ele alınmıştır. Bu üç heykelin hem bulundukları bölgenin tarihsel kimliği hem de Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze farklı dönemlerde yapılmış farklı tarzda uygulamalar olmaları önemli ipuçları vermektedir. Bu uygulamaların kentsel çevre ile

kurdukları ilişki, bu farklılaşmanın fizik mekâna olan etkilerini açıklıkla görme fırsatını sunmaktadır.

Bunların ardından Çağdaş Türk Sanatı'nda bir sembol haline gelen ve üç kez yeri değiştirilerek konumlandığı yer üzerine tartışmaların bitmediği bir heykel olan 'Akdeniz', heykeli çevresi tarihi kentsel çevreden kopuk bir kompleks olarak tasarlanmış olan ve kültür yapıları ile çevrelenmiş bir alanda bulunması açısından da diğer heykellerden farklılaşan 'Barış Anıtı' ve son olarak Beşiktaş'ta hem şehircilik ilkeleri açısından hem de sanatsal üslubu bakımından yoğun bir şekilde eleştirilmiş olan '75. Yıl Anıtı' 1980-2000 yılları arasında yapılmış üç farklı çağdaş heykel uygulaması olarak ele alınmıştır.

Bu farklı heykel uygulamalarının her biri yöntem olarak üç alt başlıkta incelenecektir.

Heykelin uygulama süreci, sanatçısı, kent ve kentli için anlamı ve nitelikleri ortaya konulacaktır. Bunun ardından heykelin uygulandığı alanın mekansal özellikleri ele alınacak, heykelin bulunduğu alanın tüm çevresel mimari ve peyzaj değerleri hem algısal hem de işlevsel yönleri ile değerlendirilecektir. Son olarak heykel ve konumlandırıldığı mekan arasındaki ilişki heykelin mekana olumlu-olumsuz etkileri vurgulanacaktır.

5.1. Cumhuriyet Dönemi Heykel ve Anıt Heykel Sanatı

Türkiye coğrafyası geleneksel kültüre bağlı nedenlerden dolayı (İslam dininin bunda önemli bir yeri olduğu ifade edilmektedir) kamusal sanat ürünlerinden neredeyse tümüyle soyutlanmıştır. Osmanlı döneminde Batılı biçimlerde heykel örnekleri Tanzimat'tan sonra görülmeye başlamıştır. Daha öncesinde Sadrazam İbrahim Paşa'nın Macaristan seferi sonrası Budapeşte'den getirttiği tanrı ve tanrıça heykelleri Sultanahmet Meydanı'na dikilmiş ancak tepkiler sonrası kaldırılmıştır. 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. Bu dönem yöneticilerinin planlarında, üzerine Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin tüm metninin yazılacağı bir anıt yaptırıp Bayezit Meydanı'na diktirmek varsa da İstanbul'da İtalyan ve Levanten Mimarlar dönemini başlatan ve yine İstanbul'da dönemindeki çok sayıda büyük yapıya imza atan İtalyan Mimar Gaspare Fossati'nin bu projesi gerçekleşmemiştir (Renda, 2002: 140). Diğer bir heykel projesi Artın Bilezikçi adlı Paris'de 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). Sultan Abdülaziz, İngiliz Heykeltıraş Charles Fuller'e biri

büst, biri atlı heykel olmak üzere iki heykel siparişi vermiş ancak Sultan Abdülaziz önce Valide Sultan'ın hışmına uğrayarak Fuller'e poz verememiş, daha sonra da atlı heykeli alışlageldiği gibi meydanlarda boy göstermek yerine Beylerbeyi Sarayı'na konulmuştur.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kamusal mekanların heykellerle donatılması hedeflenmiş, bu açıdan da kalıcı sanatsal çalışmalar için eğitimsel, hukuksal ve yönetsel alanlarda Genç Cumhuriyet'in ilk kadroları tarafından girişimlerde bulunulmuştur. Bu iyi niyetli girişimlerin önemli sanatçıların yetişmesine katkısı olmuştur fakat Cumhuriyet ideolojisinin hedeflediği geniş kitlelere yayılmış bir kültürel ve demokratik dönüşüm gerçekleşemediğinden, çağdaş Türk sanatında belirgin bir gelişme seyri izlenmekle birlikte, bunun kentsel alanlara yansımaları, kamusal alanlara taşınması sınırlı sayıda olabilmektedir. Bunun da ötesinde, katılımcı, sivil bir demokrasi kültürünün zayıflığından dolayı, kamusal alanlar üzerinde merkezi devlet otoritesinin kuşatıcı etkisi uzun yıllar kalkmamış, bu durum kamusal alandaki sanat çalışmalarının resmi ideolojinin sürdürülmesine hizmet etmek dışında bir nitelik kazanamamasına neden olmuştur. Cumhuriyet döneminde devrim ideolojisinin bir aracı haline gelmesi ile heykel kavramı anıtlarla, bilhassa da Atatürk anıtlarıyla özdeşleştirilmiştir.¹ Cumhuriyet'in kuruluşundan başlayarak heykel sanatı, diğer güzel sanat uygulamalarından daha fazla ön plana çıkmıştır. Kahraman bunu şöyle dile getirir: “Türkiye’de modernleşmenin tarihi sanat ve kültür sözkonusu olduğu zaman anıtlar ve heykellerle, mimarlık sözkonusu olduğunda meydanlar ve anıtsal yapılarla belirlenmiştir... Sadece modernite değil, her iktidar ve ideoloji her dönemde saydığım şeylere sahip çıkmış, kendisini temsil edeceğine inandığı yapıtların kamusal alanda halka, topluma gösterilmesini istemiştir” (Kahraman, 2005: 104–105). Bu yaklaşımın temel nedeni Cumhuriyetin kuruluş temellerinde yatmaktadır. Bu temellerin modernizmin siyasi açılımı olarak tanımlanabilecek ulus-devlet yapısı ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Ulus-devlet, bir ulus bilinci yaratarak, toplumu şekillendirici bir misyon ile oluşmuştur. Bu açıdan, kamusal alanlar bu hedefin sembollerinin oluşturulduğu bir nitelik kazandırılmıştır. Kent meydanlarının biçimi ve bu meydanlardaki heykellerin

¹ Bu noktada heykelin devletin resmi ideolojisinin bir aracı olmasının ne anlama geldiğine değinmekte fayda vardır. Gramsci'nin getirdiği “organik aydın” kavramı bu anlamda açıklayıcıdır. Organik aydın, oluşmakta olan bir toplumsal sınıfın ürünüdür ve sözkonusu sınıfta kültürel, siyasal ve ekonomik alanlarda homojen bir öz bilinç kazandırmakla yükümlüdür. Eş deyişle, organik aydının görevi, ortak bilinçten kültürel-toplumsal bir birlik yaratmak yani kuram ile ideoloji arasındaki bağları sağlamlaştırmaktır. (Eagleton, 1996) Bu bağları sağlayacak olan sanatçının görsel ideolojiye katkıda bulunacak ürünü heykelidir. Bu anlamda anıt heykel üretiminin ideolojik düzeyin bir alanını oluşturduğunu söyleyebilir ve bu bağlamda onu devletin ideolojik araçlarından biri olarak değerlendirebiliriz. (Pelvanoğlu, www.sanalmuze.org)

özellikleri bu misyona hizmet edecek şekilde ortaya çıkmıştır. Kahraman şöyle söylemektedir: “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). Atatürk heykelleri, heykelden soyutlanmış bu topraklarda neredeyse tek heykel algılaması haline getirilirken bütün bir toplumun kentsel tecrübe alanları bu dar anlayışın güdümüne sokulmuştur. "Cumhuriyet döneminde anıtlar yapılmıştır. Bunun yanısıra sanatçıların serbest heykelleri müzelerde veya atölyelerde kapalı ve maket boyutlarında kalmıştır. Cumhuriyet döneminin üç boyutlu sanat eserlerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. İstanbul, Türkiye'nin en büyük kültür merkezi olduğu halde, park ve meydanlarında serbest sanat eseri yoktur. Halkımızın üç boyutlu sanat eserleri ile ilişkisi kurulamamıştır. Galerilerde açılan bir iki serginin etkisi birkaç yüz kişinin ötesine geçememektedir" (Ashier, 1974: 104). Belge konunun sanatsal estetik boyutuna vurgu yapmaktadır: “Bizim ülkemizde, genel olarak, 'heykel' denince tek bir şey anlaşılır: Atatürk heykeli. 'Atatürk heykeli'nden anlaşılan şeyse, öncelikle 'estetik' değildir; olmadığını, gördüklerinizi şöyle bir aklınızdan geçirince anlarsınız. Çoğunun oranları bozuktur, anatomisi oturmamıştır, hemen hemen hepsinde fazlasıyla resmi, tumturaklı bir duruş vardır çünkü sorun sanat değil, ulusal bir ritüeldir. Böyle olunca da doğallık ortadan kalkmakta, 'yaratıcılık' kovulmaktadır” (Belge, 2005). “Her ne kadar 1950 sonrasında soyut formların başat 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 handiyse bir tabu haline gelmesi olacaktır.” (Pelvanoğlu, www.sanalmuze.org)

Bu duruma, sınırlı sayıda da olsa, alternatif ortaya konmayı hak etmektedir. Kentsel mekânlardaki sanat ürünlerinin bu incelemesi, kamusal mekânların kuruluşu, bu mekânların fiziksel özellikleri ve biçimlenişleri mekân ile iktidar arasındaki ilişkiye ışık tutmakta ve göstergeler sunmaktadır.

"Anıt estetiği"nden "çağdaş estetik"e bir dönüşüm kısmen gerçekleşmiştir fakat bu süreç içinde sivil ve çağdaş kamusal sanata hiç de alışık olmayan bu topraklarda ciddi sorunlar

yaşanmıştır ve bunların çoğu halen aşılamamıştır. Bu geçiş adına ilk önemli gelişme 1973'de Cumhuriyet'in 50. yılını kutlama etkinlikleri kapsamında İstanbul'a 20 adet heykelin yerleştirilmesi ile olmuştur. Bu heykeller devletin siparişi olmasına ve işin içinde devlet bürokrasisinin bulunmasına rağmen propaganda amaçlı ele alınmamış ve anıt heykel olarak sınırlandırılmamıştır. Bu önemli gelişmeye rağmen ciddi anlamda sorunlar yaşanmıştır. Ali Teoman Germaner şöyle söyler: "...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." Pelvanoğlu bu süreçte ortaya çıkan heykellerin başlarına geleni şöyle özetler: "Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul"u "müstehcen" bulunur, Muzaffer Ertoran'ın "İşçi'si saldırılara hedef olur, Nusret Suman'ın "Mimar Sinan"ının akıbeti bilinmez, "Namık Denizhan'ın "İkimiz"i dış etkenlere bağlı tahribat nedeniyle kaldırılır,¹ Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta yer alan "Birlik"i 1986 yılında park düzenlemesi sırasında Belediye kompresör tabancasının hedefi olur, Bihret Mavitan'ın Harbiye Hilton Oteli önündeki "Yükseliş"i 1984 yılında yol yapım çalışmalarına kurban edilir, Ferit Özşen'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 öneminde 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 Müridoğlu'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 Karayığitoğlu'nun "Bahar"ı kalır. Kalanların büyük çoğunluğunun da hali ortadadır" (Pelvanoğlu, 2005). Görüldüğü gibi İstanbul çağdaş heykelle ilk buluş(ma)masını gerçekleştirmekte zorlanmıştır.

1992–93 yılında, Nurettin Sözen'in belediye başkanlığı döneminde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından "Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme

¹ Sıkıyönetim döneminde Şişli Belediye Başkanlığı yapan bir albayın emriyle de kaldırıldığı söylenir (Aydoğan, 2001: 23)

Etkinliği" düzenlenir. Amaç İstanbul'u çağdaş bir kent yaşamı anlayışı içinde ve kültürel gelişimine koşut düzeyde sanat ürünleri ile donatmaktır (Göktaş, 1998: 55). Teslim edilen 55 projeden 10'u seçilir ve uygulanır. Bu süreç öncekine göre daha başarılı olarak yorumlanabilir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi 1994 yılının Ocak ayında "Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları" yarışmasını da düzenler. Bu yarışma sonunda da sekiz yapıt uygulamaya değer bulunur ve 1994 yılının Mart ayında Saraçhane Parkı'ndaki yerlerini alırlar. Artık, heykel içeriğinden sıyrılmış ve tümüyle mekâna yönelik, kendi estetiğinin dilinden konuşan yapıtlar "anıt"ın sabit estetiğinin yerini almaya başlamıştır (Pelvanoğlu, 2005).

Bugün gelinen noktada hem Türkiye kentleri hem de Dünyanın çeşitli büyük kentlerinde bulunan ve üreilmeye devam eden heykelleri açısından sorun devam etmektedir. Bu sorun bağlamında Madra'nın yaklaşımı önemli noktalara parmak basmaktadır: "Heykel dikme ya da kentleri heykellerle süsleme işinin, günümüzün düşünsel/görsel değişimi bağlamında yeniden ele alınması gerektiği sanat çevrelerinin düzenlediği açıkoturum ve benzeri etkinliklerde birçok kez dile getirildi. Bu tür kuramsal çalışmaların devlet, yerel yönetimler ve özel sektör tarafından gündeme alınmaması, sanat çevrelerinin kendi alanlarını yeterince savunamadıklarını ve haklarına sahip çıkamadıklarının göstergesi. Bilindiği gibi heykel, tarih öncesi çağlardan günümüze insanın tanrıyı görselleştirmek ve kendisini ölüm gerçeğine karşın ölümsüzleştirmek arzusunu doyurmak için icat ettiği bir nesne. Modernizm heykeli, tanrı /iktidar/ideoloji simgesi olma felaketinden kurtarmak için yeni bir anlayış ve biçim icat ettiyse de, 20.yy komünist ve kapitalist kutuplaşması heykeli yine iktidarın görsel kanıtı olarak dayatmayı başardı. Sovyet ülkelerinin kentlerini dev idealist/ideolojik heykeller süslerken - bu heykelleri ortadan kaldırmak için de ayrıca para/çaba harcandı - liberal ülkelerin kentlerini de soyut/dekoratif/kitsch heykelleri süsledi. Gerçekte iki biçim arasında amaç ve kavram olarak hiç bir fark yok. Türkiye'nin büyük/küçük bütün kentlerinde kitlenin imgelemine silinmez bir görüntü olarak yerleştirilen Atatürk, Türk Büyükleri ve İstiklal Savaşı heykelleri de zaman içinde bu anlayışın iyice çarpıtılmış ürünleri olarak değerlendirilebilir. İdeolojik, çarpık ve kötü örnekler kitlenin temelde heykelin temsili varlığına direnen imgelemine iyice çarpıttı. Şimdi de sıra kent sokakları ve meydanlarına tüketim ideolojisinin 'gösteri' maddesinin içini dolduran nesneleri dikmeye geldi" (Madra, 2005).

Madra'nın bu yöndeki vurgusu önemlidir çünkü kamusal sanat ürünlerinin Cumhuriyet boyunca yukarıda bahsedilen türde zorluklara maruz kalması, kentsel mekânların biçimlendirilmesindeki ideolojik etkenleri ve önemi ortaya koymaktadır. Kentli ile böylesi

yoğun bir ilişki içinde bulunan ve toplumsal bilinç ve yaşama biçimleri üzerinde sembolizm etkisi bulunan heykel ancak kentsel alanların gerçek anlamda demokratik ve çoğulcu bir motivasyon ile kurgulanabildiği bir ortamda ortaya konulabilir. Bu açıdan şehir planlaması, kentsel tasarım süreçleri ve kamusal sanat uygulamaları aynı denklemin parçaları olarak ortaya çıkabilmektedir. Böylece Cumhuriyet dönemi içinde oluşmuş kentsel mekânların toplumun kamusal hayata katılımına verdiği biçim bu alanlardaki heykellerin biçimsel içeriği ile örtüşmektedir. Bu durum daha önce de vurgulandığı gibi, devlet merkezli otoriter bir sistemin kaçınılmaz sonucu olmakla birlikte, sivil ama kamu yararı ilkelerinin dışında kalabilecektir; kapitalist sermayenin güdümündeki yeni iktidar odaklarının kamusal alanları biçimlendirme ve kendi sembollerini sanatsal pratikleri kullanarak bu alanlara taşıma gayreti son yılların en açık tehdidi olarak Türkiye şehirlerinin önündedir. Özellikle küreselleşme ile şehirlerarası rekabetin önplana çıktığı bu dönemde İstanbul gibi dünya kenti olmaya aday bir kentin açık alanlarının içeriği bu etkinin olumsuz sonuçları ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu açıdan kentlerin kamusal alanlarının dünya insanların ve başta o şehri kullanan insanların çağdaş yaşam standartlarında ve ileri bir estetik düzeyde herhangi bir çıkar veya egemen grubun etkisi altına girmeden oluşturulmuş özgür alanlar olarak düzenlenmesi/oluşturulması gerekmektedir.

5.2. Cumhuriyet Döneminde İstanbul'daki Kent Heykeli Örnekleri

Bu bölümde Cumhuriyet Dönemi İstanbul'daki kamusal alanlarda gerçekleştirilen farklı heykel ve anıt-heykel uygulamaları mekân – sanat - sosyoloji eksenini üzerinden değerlendirilerek örneklenmektedir. Bu amaçla Cumhuriyet dönemi içinde farklı dönemlerde yapılmış, farklı anlatım biçimleri kullanılmış ve farklı amaçlar ve süreçler ile üretilmiş heykel örnekleri seçilmiştir. İncelenen ilk üç heykel aynı bölgede bulunan ve üç farklı dönemde, İstanbul'daki üç farklı kamusal sanat hareketi sürecinin bir parçası olarak üretilmiş eserler oldukları için seçilmiştir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, İstanbul gibi büyük bir şehirde çok az sayıdaki (özellikle sivil) kamusal sanat örneğinin aynı bölgede toplanması tesadüf değildir. Bu üç heykel İstanbul'un kültürel ve sosyal hayatının merkezi olarak kabul edilen Beyoğlu İlçesi'nde, şehrin en canlı ve yoğun kullanılan yaya aksı olan İstiklal Caddesi üzerinde bulunmaktadır. Sanatsal uygulamaların kentin kültürel ve sosyal yaşamının merkezindeki alanlarda ortaya çıkması doğaldır, fakat bu durum aynı zamanda kentin derin bir merkez - çevre farklılaşması yaşadığını ve kentsel mekânlardaki çağdaş kent yaşamının göstergelerinden olan sanatsal uygulamaların sadece belli alanlarda ortaya çıkabildiğini göstermektedir. Neredeyse bütün tarihi boyunca İstanbul'un dünyaya açılan bir bölgesi olan

Beyoğlu, özellikle 19. yüzyılda Levanten kültürün en yoğun olarak bulunduğu bölge haline gelerek, İstanbul'un modern mimari ve yaşam biçimleri ile tanıştığı yer haline gelmiştir. O zamanlardan beri bu süreç devam etmektedir ve Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kültürel ve sosyal yaşamda bir merkez olma vasfını sürdürmektedir. Bu anlamda incelenen ilk üç heykelden 1928'de yapılan Taksim Cumhuriyet Anıtı İstanbul'un en önemli meydanı olarak düzenlenme sürecinin bir parçası olarak, Cumhuriyet ideolojisinin kültür politikalarının ekseninde ortaya konulmuş bir örnektir. Yapıtın çevresi ile kurduğu mekânsal dil, dönemin mimari ve sanatsal üslubunun yansımalarını taşımakta, aynı zamanda büyüklüğü, formu ve anlatımı ile yeni kurulan devletin insancıl ve idealist yanları ile ilgili göstergeler sunmaktadır. İstiklal Caddesi'nin merkez noktasında bulunan 1973'de yapılan 50. Yıl Anıtı ise yine resmi bir içerik ile kurgulanmış ama soyut ve çağdaş sanat normları içinde üretilmiş bir eser olması açısından önemli ve ilginçtir. Bu eser Cumhuriyet'in 50. yıl etkinlikleri kapsamında sipariş verilmiş 20 eserden ayakta kalmış birkaç örnekten biridir. Bu 20 eserin İstanbul'daki kamusal sanatın içeriği açısından devrimci denebilecek özelliği bulunmaktadır. İstiklal Caddesi üzerinde incelenen üçüncü heykel ise 1993 yılında 'Açık Alanda Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları' etkinliği çerçevesinde yerleştirilen Açık Sütun'dur. Bu eser İstiklal Caddesi'nin diğer ucunda, Taksim Meydanı'nın aksi yönündeki ucundaki Tünel Meydanı'nda bulunmaktadır. Bu yapıtın sivil özellikleri, çevresi ile kurduğu ilişki ve geçmişe yaptığı gönderme dönemin modernizm sonrası bakış açılarına (postmodern) yakın bir sanatsal ve mekânsal ifade kazanmaktadır. Bu açıdan 1920'lerden 1990'lara uzanan kamusal alandaki heykel sanatına yaklaşımın gelişimi ve değişimi İstiklal Caddesi'nin üzerindeki bu heykellerin üslup, kent mekânı ve kentli ile kurdukları ilişki bağlamında okunabilmektedir.

Seçilen diğer üç heykel yine kentin merkezi alanlarında bulunmaktadır. İlhan Koman'ın Akdeniz'i heykelin sanatsal değeri ile mekânsal konumunun özellikleri arasındaki uçurumdan dolayı irdelemeye değer niteliktedir. Bu heykelin büyük sermaye gruplarının mülkiyetinde olması heykelin konumunun olumsuzluğu konusunda belirleyici olmuştur ve bu açıdan da ele alınması zorunludur. Lütfü Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı'nın çevre düzenlemesi de yapılarak yeniden düzenlenmesinden sonra, Barış Anıtı bu merkezin uluslararası niteliğine uygun bir kamusal sanat ürünü olarak yapılmıştır. Anıtın bir bütün olarak tasarlanmış ve İstanbul'un yoğun kent meydanlarına oranla farklı bir yapısal ve sosyal kimlik kazanmış bir alanda konumlandırılmış olması incelenmeyi hak etmektedir. İncelenen son örnek Beşiktaş'ta bulunan ve bölgenin silüetini ve imajını değiştirmiş olan 75. Yıl Anıtı olmuştur. Bu anıt, kamusal sanat uygulamalarının kentsel tasarım uzmanları ile danışılarak ve kent ve kentli

üzerindeki fizik mekânsal ve toplumsal sorumlulukların üst düzeyde tutularak yapılması gerektiğini açıklıkla gösteren bir örnek olarak ele alınmıştır.

5.2.1. Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928

Taksim Cumhuriyet Anıtı İstiklal Caddesi'nin Taksim mevki ucunda Taksim Cumhuriyet Meydanı'nda yer almaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında caddenin adı "Cadde-i Kebir"ken "İstiklal Caddesi" olarak değiştirilmiştir ama kentsel gerçeklik boyutlarında bu yeterli görülmemiş, Cumhuriyet'in coşkusunu, Kurtuluş Savaşı'nın öyküsünü yeni kuşaklara daha çağdaş bir dille, bir anıtle anlatmanın anlamlı olacağı düşünülmüştür. Bu görüşle de halkın biryandan parasal katkısını sağlamak için girişimlerde bulunulurken, öte yandan ünlü İtalyan yontucu Pietro Canonica yapım için çağırılmıştır. İki genç Türk, Hadi (Bara) Bey ve Sabiha (Bengütaş) Hanım'ın yardımlarıyla, anıt 1928'de tamamlanmıştır.

Açılıştta, çevre düzenlenmemiş, anıt boş bir alanın ortasında yer almıştır. Dönemin ünlü mimarı Mongeri dairesel bir düzen kurmuş ve Taksim anıtıyla, yoluyla bir meydan haline dönüşmüştür. Anıt, 11 m yükseklikte pembe ve yeşil renkli mermerle kaplı, dört yüzünde sivri kemerlerle belirlenen, küçükü büyüklü, açılı kapalı nişlerden oluşturulan dikdörtgen bir kütledir, yarım daire ve yay parçalarından oluşan genişçe bir taban üzerinde yükseltilmiştir. Kapalı nişlerin içleri bir hayli kalabalıktır: Bir yüzde Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştiren halk, askerler, kumandanlar, Mustafa Kemal, İsmet ve Fevzi Paşalar; öteki yüzde de Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, Büyük Millet Meclisi üyeleri, öğrenciler ve halk bulunur. (Şekil 5.1) Diğer iki yüzde de, sancak tutan kahramanlar, madalyon içinde, savaşta Türk kadınları yer alır. Bu başarılı kompozisyonlar, savaştan barışa, yokluktan Cumhuriyet'in parlak geleceğine geçişi vurgulamıştır. Temsil edilen sahnelerde fotoğraflardan yararlanan Canonica, burada da 26 Ağustos Taarruzu sırasında Kocatepe'de, döneminde Milliyet gazetesinin fotoğrafçısı olan Ethem Hamdi Bey'in fotoğrafından yararlanılmıştır. Bununla ilgili bir konu çok az kaynakta yer almaktadır. Kurtuluş Savaşı'nda Rusya'dan görülen yardımlara karşılık olarak Mustafa Kemal, İsmet Paşa ve Fevzi Paşa ile birlikte iki Rus generale de yer verilir. Bunlardan Furunze, Kızılordu'nun teorisyenlerindendir ve Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü yıllarda Anadolu'yu dolaşarak hem Bolşevik Rusya'nın desteğini göstermiş hem de Anadolu halkının Ekim Devrimi'ne karşı tutumunu gözlemlemiştir. Diğerisi ise K. Yefremoviç Vorosilov'dur. Vorosilovda Kızılordu'nun önde gelen generallerindendir

ve kendisinin Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarına katıldığı bilinmektedir. İki yan yüzeyde de kahramanlığı sembolize eden, biri harp diğeri sulh sancağını taşıyan birer nefer bulunur. Abidenin bir havuz üzerinde yer alması ve çeşmelerden akan suyun kurnalardan taşarak havuza yayılması planlandıysa da uygulama bu haliyle gerçekleşmemiştir. Canonica'nın işin içine bir meydan çeşmesi görünümünü de katmak istemesi tesadüf değildir. Daha önce de belirtildiği gibi, "tek ulus, tek lider, tek devlet" düşüncesinin geçerli olduğu ülkelerde görülen faşist estetik, klasik öğelerden sık sık yararlanıyor ve Canonica da bu estetiğin toprağından, İtalya'dan gelen ve Mussolini tarafından görevlendirilen bir sanatçıdır.

Bugün bu anıt- heykelin İstanbul'un simgelerinden birisi haline geldiği söylenebilir. Heykel Cumhuriyet'in ilk kuruluş döneminde yapılması dolayısıyla, Atatürk'ün ölümünden sonraki dönemde daha sık karşılaşılan büyük ölçekli ve mekâna baskı kuran heykellerden heykel-mekân oranı açısından farklılık göstermektedir. Heykelin figürleri uzaktan ancak algılanır niteliktedir ve bu heykellerin bir çerçeve oluşturan mermerlerden oluşan bir kitle içinde kalması heykelin mekânla bütünleşmesine katkıda bulunmuştur. Oranları insancıl boyutlarda olan heykelin çevresine saygılı bir tavrı vardır.

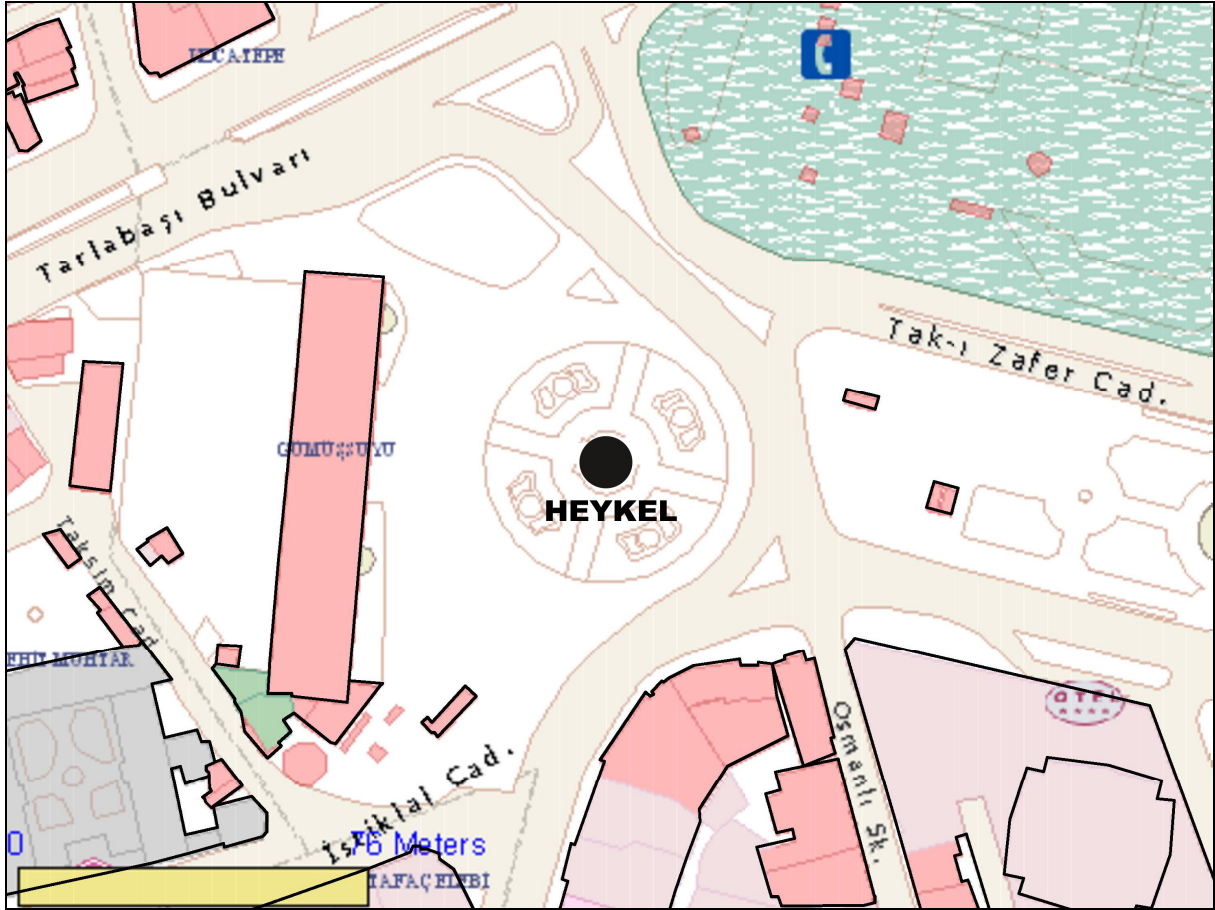


Şekil 5.1 "Taksim Cumhuriyet Anıtı"

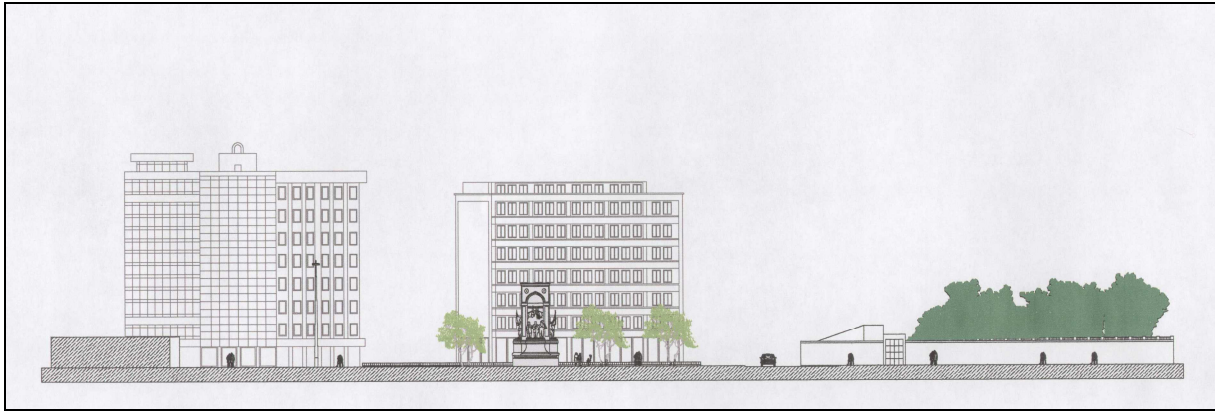
a. Anıtın bulunduğu alanın mekânsal özellikleri:

Taksim Cumhuriyet Meydanı, tarihsel, simgesel özellikleri ile İstanbul'un en önemli açık mekânlarından bir tanesi olmakla birlikte, mekânsal olarak sorunları bulunmaktadır. Meydanı oluşturan yaya alanları trafik yolları tarafından parçalanarak birbirlerinden kopuk adalar ve yarı adalar haline gelerek, yaya sürekliliği bozulmuştur. Bu parçalı durum, trafiğin yoğunluğu ve toplu taşıma araçlarının meydan çevresindeki konumlanması dolayısıyla daha da derinleşmekte, mekânı kaotik hale getirmektedir. Yoğun trafiğin bu hareketliliği, gürültü olarak da meydanı etkilemektedir. Meydanın yataydaki parçalı yapısı, dikeyde de sınırlandırılma konusunda geçerlidir. Meydanın ölçeğine göre çok yetersiz kalan bir yapısal çevrelenme söz konusu olduğundan kapalı bir mekânsallık oluşamamakta, tanımlı bir meydan algısı güçleşmektedir. Özellikle Taksim Gezi Parkı kısmındaki belirsizlik, otobüs duraklarının yaya alanlarını bölmesinin de etkisi ile meydanın tanımsızlığını arttırmaktadır. Atatürk Kültür Merkezi, önündeki yarı-kamusal alanla meydana olumlu bir katkı sağlarken, Marmara Otel giriş kapısı yaya hareketini zedelemektedir. İstiklal Caddesi girişindeki tarihi duvarı bir yandan mekânı tanımlamak anlamında belli bir sınır yaratarak olumlu bir etkide bulunurken diğer taraftan arazi kullanımını açısından ölü bir mekân olarak durmakta,. bu alan daha çok bir geçiş alanı ya da kamu araçlarına vs. park servisi için kullanılan bir alan haline gelmektedir.

Taksim Cumhuriyet Meydanı kentte gerçek bir toplanma mekânı olarak işlev görmektedir. İstiklal Caddesi, Sıraserviler Yolu, Cumhuriyet Caddesi gibi çok önemli ve yoğun akslar meydana akmakta, burayı bir kesişim noktasına dönüştürmektedir. Meydan farklı toplu taşıma araç sistemlerinin ana noktası olarak çalıştığından ulaşım odağı niteliğindedir. Kültür, eğlence, iş, konut, ticaret gibi kullanımların yoğun olduğu bölge, meydanın 24 saat kullanılabilmesini sağlamaktadır. Bu açıdan “erişilebilirlik”, “çeşitlilik” gibi özellikler mekânsal kaliteyi artırıcı niteliktedir. (Şekil 5.2)



Şekil 5.2 Taksim Cumhuriyet Meydanı Plan Krokisi



Şekil 5.3 Taksim Cumhuriyet Meydanı Görünüş Çizimi

Kentsel mekanlar, özellikle de Taksim Cumhuriyet Meydanı gibi yoğun kullanılan yerler, kamusal alanlardır ve bu özellikleri ile kitlesel iletişim unsurları için çekicidir. Önceki bölümlerde de geniş bir şekilde ele alındığı gibi, bu alanlarda kullanılan görsel unsurlar, kendi öz işlevlerinin ötesinde, simgesel değere sahiptir ve bu anlamları ile kitleler üzerinde ideolojik hegemonya araçları olarak değerlendirilebilir. Taksim Cumhuriyet Meydanı da büyük

şirketlerin ve tüketim ürünlerinin reklamlarının yapı cephelerinde bulunduğu bir yerdir. Kimi yapıların sağır cephelerine yapılmış olan büyük panolar, kimi yerlerde yapıların özgün ön cephelerini tümüyle örtmektedir. Bu durum görsel olarak mimari dokuyu bozmakta ve çevresel estetiğin nitelik kaybetmesine neden olmaktadır. Panoların reklam ortamı olarak kullanımı son yıllarda teknolojinin gelişimi ve ucuzlaması ile dev televizyon ekranlarının kamusal mekanlara taşınması ile yerlerini yeni reklam ortamlarına devretmeye başlamışlardır. Bu ekranlardan biri Taksim Cumhuriyet Meydanı'ndaki tarihi duvarın arka kısmında, bu duvarın üzerinden meydana görülebilecek monte edilmiştir. Ekranın sürekli değişen imajlardan oluşması ve sesli olarak da kullanılabilmesi, bu aracı mekandaki en çok dikkat çeken öge haline getirerek, meydandaki heykel dahil her şeyin algılanmasını ikinci plana atmaktadır. Ayrıca tarihi bir mimari yapıya eklemlenmesi, bu yapının ve tüm meydanın estetik düzeyini düşürmekte, tutarlı bir yapısal çevre algılamasını zayıflatmaktadır. Bu çevresel algılamadaki zayıflama, sanal gerçekliğin algılanmasındaki artışa tekabül etmesiyle de ayrıca sorunludur, kitleler için kamusal alanların özgürleştirici anlamı eksilmektedir.

Taksim Cumhuriyet Anıtı kendi döneminin neo-klasik tarzı ile mekana tarihsel bir gönderme yapmakta, toplumsal belleğe bir katkıda bulunmaktadır. Bu algılama, heykeli bir odak haline getirmekte iken çevredeki bu reklam panoları ve ekranlar kendi malzeme özellikleri ile de çevredeki doğal malzemeden oluşan bütün ile zıtlık oluşturmakta, kentsel alanda yapay malzemenin geçiciliğini hissettirmekte ve çevresi ile uyumsuzluk yaratmaktadır. Heykel meydanın orta noktasında bir nirengi noktasına dönüşürken, İstanbul'un en önemli meydanı da simgesel niteliğini kazanmaktadır. Meydanın ilk yapıldığı dönemdeki geometrik, dairesel mekânsal düzenleme korunmaktadır. Bu alanlarda yoğun bir kullanım olduğu halde rahat oturma gruplarının olmaması dikkat çekicidir; çiçeklikleri çevreleyen korkuluklar kısa süreli oturmalara el verecek şekilde bu işlev için kullanılmaktadır.(Şekil 5.3)



Şekil 5.4. Taksim Cumhuriyet Anıtı

b. Heykel- mekân ilişkisi:

Taksim Cumhuriyet Anıtı Taksim Cumhuriyet Meydanı'nın tanımsız biçiminden ve ölçeğinden dolayı çevresi ile tam bir bütünlük içinde varolamamaktadır. Diğer taraftan heykel, Cumhuriyet Caddesi ve Sıraserviler Aksını karşılamakta, konumlandığı mekânı sınırlandıran taşıt yoluna uygun bir merkez açığa oturmaktadır. Bu konum, heykelin sözkonusu taşıt yolunu kullanan araçlarca iyi algılanmasına neden olmaktadır. Heykel, boyutları açısından, tüm meydana hükmedemezken, konumu ve ölçüleri açısından çevresine çok fazla baskı kurmayan, insan boyutunu çok aşmayan bir ölçektir. Anıtı çevreleyen dairesel düzenleme Mongeri'nin ilk tasarladığı haliyle korunmaktadır. Bu anlamda anıt dairesel olarak düzenlenmiş ve 4 yerinden simetrik olarak yaya geçişi için bölünmüş çimlendirilmiş ve çiçeklendirilmiş parçalar tarafından tanımlanmaktadır. Bu parçalar anıta bir sıcaklık kazandırmakta, ama aynı zamanda anıt ile çevresi arasında bir mesafe koymaktadır. Bu açıdan meydana parçalı yapı, anıtı çevreleyen düzenleme ile bir kat daha arttırılmış olmaktadır. Bu parçaların işlevi belirsizdir. Görsel bir nitelik için kurgulanmış, pasif yerler olmaları, kendilerini çevreleyen korkuluklar marifetiyle belirginleşmektedir. (Şekil 5.4) Diğer taraftan bu korkuluklar, çevrede oturma elemanı bulunmadığından dolayı, ziyaretçilerce oturma işlevi için kullanılmaktadır. Bu dairesel kurgu, özellikle İstiklal Caddesi'ne doğru olan

yoğun yaya akışını yönlendiren bir işlev görmekte, anıtın iki tarafı yaya akışını iki yöne doğru dağıtmaktadır. (Şekil 5.3) Bu anlamda, anıtı çevreleyen dairesel form dinamik bir öge haline gelmektedir. Aynı zamanda anıt taş yapısının da verdiği etki ile üçüncü boyutta kütleli olarak algılanabilmekte böylece meydana az olan çevrenin duygusunun artmasına katkı sağlamaktadır.

Heykel güçlü bir aydınlatma ile gece saatlerinde de kolayca seçilebilmekte, hatta gündüz saatlerine oranla daha da öne çıkmaktadır. (Şekil 5.5)



5.5 Taksim Cumhuriyet Anıtı Gece Görünümü

5.2.2. İstanbul Galatasaray 50.Yıl Anıtı, 1973

Bu heykel çağdaş biçimlerde (soyut anlatım biçimi ile), resmi ideolojinin ekseninde ortaya konulmamış ilk kamusal sanat ürünlerinden bir tanesi sayılabilir. Hala da nadir örneklerden bir tanesidir. Prof. Şadi Çalık'ın Türk heykel sanatında dönüm noktası olarak değerlendirilen heykellerinden biri olan eser 1973'te yapılmıştır. Cumhuriyet'in 50'inci yılı dolayısıyla sipariş edilen 20 heykelden bir tanesi olan heykel aydınlanmayı ve Cumhuriyet'in dinamizmini simgeliyor. Ayrıca Türkiye'de ilk defa bir heykelin yapımında paslanmaz çelik kullanıldı. 50. Yıl Anıtı Beyoğlu'nda, Galatasaray Lisesi'nin yanında yer almaktadır. Konumlandığı çevre, İstiklal Caddesinin merkezinde Galatasaray Meydanı olarak adlandırılan boşlukta yer almaktadır ve heykel kendisini çevreleyen bütün alana biçimindeki dinamizmi yaymaktadır. Heykelin önemli bir özelliği kurgulandığı mekânla olan bütünleşmesidir. Oysa heykelin kent

mekânındaki duruşu modernizme karşı bir eleştiri olarak sık sık vurgulanmıştır. Ergin bu noktaya vurgu yapmaktadır: “Modernizm, kullanıcıyı dışlayarak projelendirdiği, pasif bir katılımı işlevlendirdiği neredeyse standartlaşmış biçimsel kurgulara sadık kalarak tasarladığı, farklı kültürel kimlikleri yok sayarak sosyal dinamiklerden soyutladığı alanlara yerleşen heykel, sanatçısı tarafından öngörülme de sonuç olarak konumlanmış ve çeşitli nedenlerle yeri değiştirilme tehdidinde açık hale gelmiştir” (Ergin, 2005: 110). Sadi Çalık bu çalışmada granitin güçlü etkisini bir kaide üzerine yerleştirmekten ziyade yer döşemesinin içine gömerek bu etkiyi yakalayabilmiştir. Belkide böyle biçimlendirmemiş olsa heykel çoktan yerinden edilmiş olabileceği düşünülebilir. Yinede toplumsal kültürün resmi heykeller dışındaki yapıtlara olan duyarsızlığı bu önemli heykele olan tavırda yansımıştır. Belge’nin ifade ettiği gibi: “...Galatasaray meydanında Şadi Çalık’ın bir heykeli duruyor. Ta 1973’te, Cumhuriyet’in 50. yıldönümünde oraya konmuştu. Dinamizmi temsil eden, çok güzel, çok estetik bir heykeldir. Birbirine yapışık, farklı uzunluklarda borulardan oluşmuş gibidir. Yakın zamana kadar yanında bir yığın madeni direk vardı. Böyle bir anıtın bulunduğu yere konması, insan aklının en son kabul edeceği şey olmalı. Ama heykeli boğmak ve etkisini yok etmek üzere yıllar yılı o direkleri o noktada tuttuk” (Belge, 2005).

Şadi Çalık heykeli 1950’li yıllardan başlayarak "sanatların bütünlüğü" ekolü ve yakın arkadaşlarının kurduğu Espas grubuna koşut olarak mimarinin bir parçası olarak görmüş, heykelin mimari ile kaynaşması gerektiğine inanmıştı. Mimaride heykelde olduğu gibi plan yüzeylerle çalışılması gerektiğine, mimarinin bunların kompozisyonundan oluştuğunu düşünüyor ve bu plan yüzeylerin bazılarının plastik sanatçılar tarafından donatılmasını savunuyordu (duvar resmi, bas- rölyef, seramik pano, mozaik pano vs.) Çalık, heykelin mimari yapıtların dışında ve içinde kütleli plastik olarak yer almasını, böylece mimari boşlukların heykel aracıyla plastik ifadesini istiyordu. Anıtlar için temel düşüncesi önce çevresel modelaj ve peyzaj mimarisi olmuştur. Alanın ortasında göğe yükselen bir ok gibi, kalkınma ve ilerlemenin simgesi olan 50. Yıl Anıtı bu yaklaşımları taşımaktadır. Bu heykel, sanatsal gösterge gücünü, kendi içeriğinin dinamizmini tüm kentsel çevreye aktarmaktadır. Güçlü yönelimi ve yapısı tanımlı sayılmayacak bir kentsel düzenek içinde, kentsel kaosa bir ek yapmaktan ziyade, mekânın içinde tanımlı bir eleman halini almaktadır. Heykel bir nirengi noktası olarak, özellikle bulunduğu bölgenin Tom Tom Mahallesi’ne doğru açılan kısmı için, bir odak haline gelmektedir. Heykelin granit alt bölümünün buraya insanların yaslanmasını ve oturmalarını da sağlamaktadır. Bu durum özellikle heykelin kaidesi niteliğindeki granit parçanın insan ölçeğinde yaslanılabilir bir yapıda olmasından ve heykel ile yer döşemesi

arasında herhangi bir engelleyicinin olmamasından kaynaklanmaktadır. (Şekil 5.6) Bunun da ötesinde heykelin soyut biçimsel kurgusu (resmi bir figüratif anlatımın bulunmaması) insanların heykele yaklaşımları açısından psikolojik olarak da kolaylık yaratmaktadır. Bu resmi ideolojinin anıtlarından, sivil bir sanat biçimine geçerken, eserin kurduğu fiziksel diyaloguda açıklamaktadır.



Şekil 5.6 “50.Yıl Anıtı”, kaynak: www.mimarlikmuzesi.org



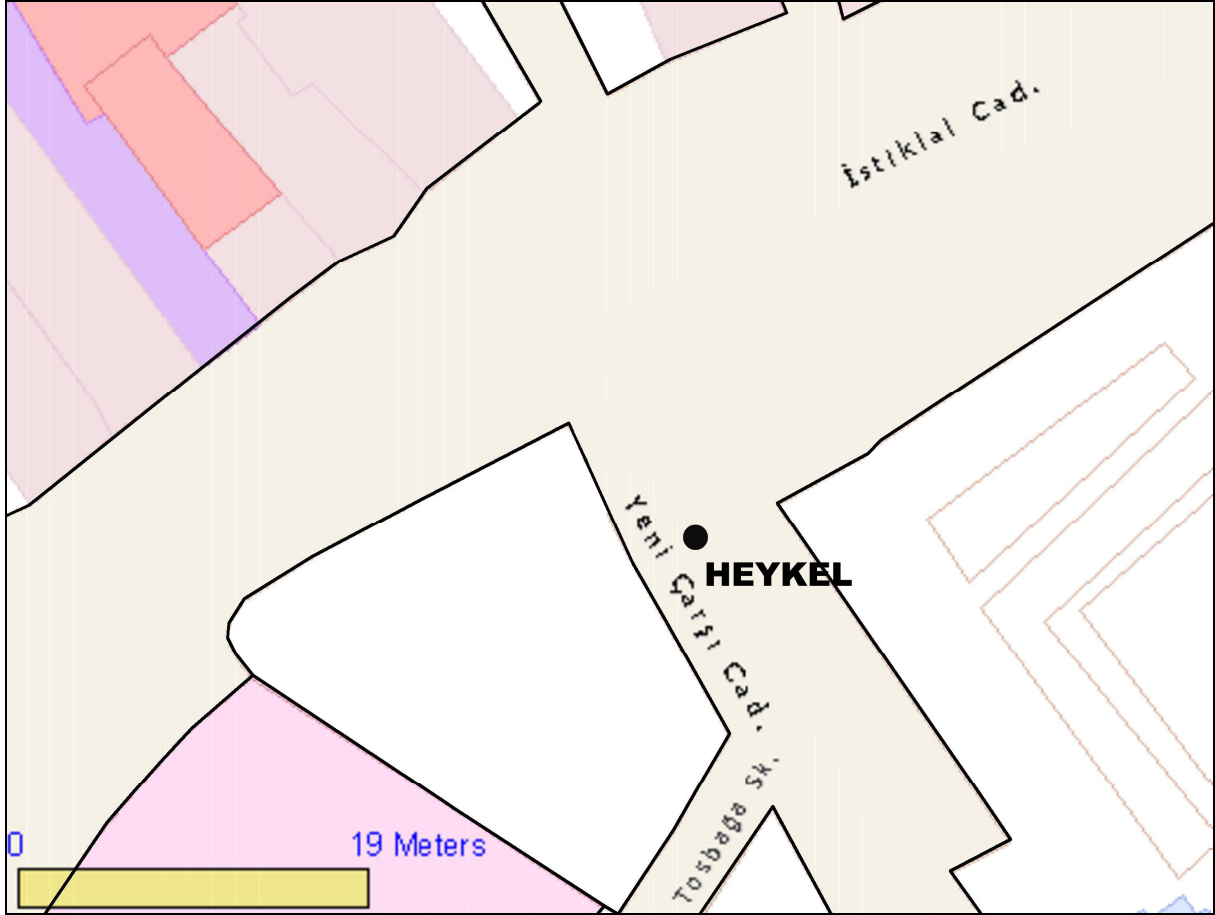
Şekil 5.7 “50.Yıl Anıtı”, kaynak: www.mimarlikmuzesi.org

a. Anıtın bulunduğu alanın mekânsal özellikleri:

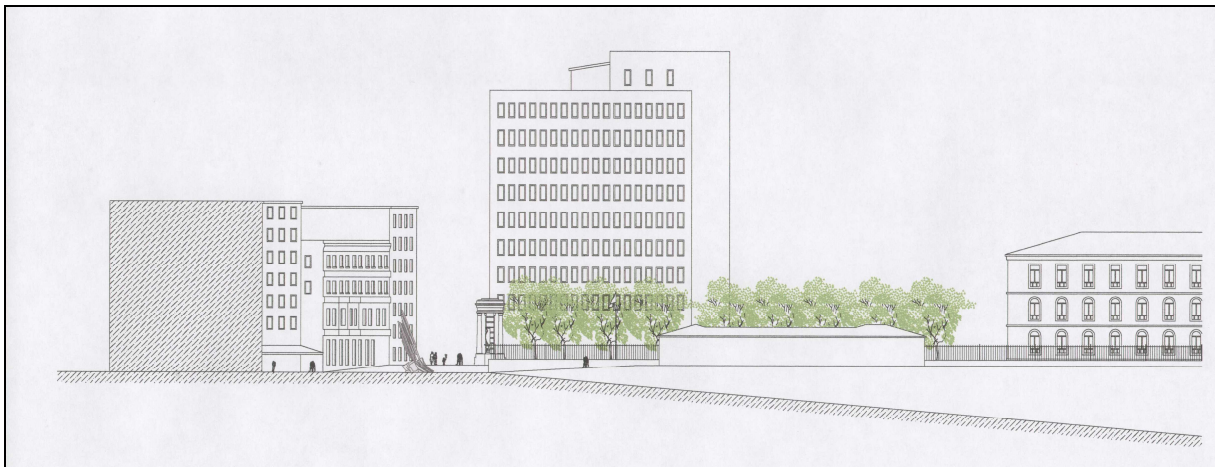
Anıt Galatasaray Lisesi’nin girişinin bulunduğu, İstiklal Caddesi ile Yeni Çarşı Caddesi’nin kesiştiği noktada yer almaktadır. İstiklal Caddesi trafiğe kapalı, yoğun yaya geçişinin olduğu bir aks iken, Yeni Çarşı Caddesi tek yönlü olarak trafiğin aktığı ve yine yoğun yaya akışının bulunduğu bir yer olma özelliği gösterir. Mekân böylesi güçlü bağlantı noktalarının bulunmasından dolayı bir geçiş alanı olarak kimlik kazanırken diğer taraftan İstiklal Caddesi üzerindeki yegâne genişleyen boşluk olması ve Caddenin tam orta noktasında bulunmasından dolayı aynı zamanda bir bekleme ve duraklama alanı olarak işlev görmektedir. (Şekil 5.8)

Bu alan güçlü bir çevrelenme duygusu verecek kapalılığa ve sınırlandırılmışlığa sahiptir. Yüksek katlı bitişik nizam yapı sürekliliği, Galatasaray Lisesinin yüksek bahçe kapısı ile mekanın tanımlılığını güçlendirmektedir. Alan tümü ile sert zeminden oluşmakta, fakat Galatasaray Lisesi’nin bahçesindeki yüksek ağaçlar görsel olarak doğal-bitkisel etki kazandırmaktadır. Arazi kullanımı yoğun düzeyde ticaret ağırlıklı olmakla birlikte, çevrede ofisler ve okul ve kültür yapıları bulunmaktadır. Bunun sosyal ve fizikmekansal iki ayrı etkisi

mevcuttur. Birincisi bu arazi kullanımında ki çeşitlik alanı çok farklı profillerde (yaş, kültür, cinsiyet, ekonomik durum vs.) insanların kullanmasına neden olmaktadır. İkincisi ise yapıların (okul dışında) neredeyse tüm katları yenilenmiş ve her biri dış mekanlarına görsel olarak etki edecek şekilde yeniden farklı işlevler kazanmıştır. (Şekil 5.7)



Şekil 5.8 “50.Yıl Anıtı” Plan Krokisi



Şekil 5.9 “50.Yıl Anıtı” Görünüş Çizimi

Alan trafiğin geçtiği yoldan dolayı bütüncül olarak algılanamamakta ve kullanılamamaktadır. Buna bağlı olarak, özellikle Yapı Kredi Yayınları'nın olduğu bölüm ile Galatasaray Lisesinin giriş kapısı ve bahçe duvarını oluşturan kısımlar daha durağan mekânsal kullanım içermektedir. Böylece alan meydan işlevi görmeye başlamış ve küçük ölçeğine rağmen Taksim Meydanı'na alternatif bir toplanma alanı haline gelmiştir.

b. Heykel- mekân ilişkisi:

50. Yıl Anıtı, ölçüleri algılanabilirlik açısından yeterli, aynı zamanda bulunduğu mekâna baskı kurmayan, çevresine hükmetmeyen, insanların yaklaşabileceği bir ölçektir. (Şekil 5.10) Bulunduğu konumda çevresindeki yapıların cephelerine çok yakın durmadığı için yaya geçişini engellememektedir. Heykelin üst büyük parçası paslanmaz çelik malzemeden yapıldığından ve soyut bir anlatım kullanılmış olmasından dolayı, heykel çevredeki tarihi doku ile yarışmamakta, görsel olarak zenginleştirici bir nitelik katmaktadır. (Şekil 5.9) Heykelin kaidesi olmadan doğrudan yer döşemesine yapışık olması, heykel ile konumlandığı fizik çevrenin uyum içinde bütüncül algılanmasını sağlayarak, heykelin görselliğine güç katmaktadır. Fakat diğer taraftan kendisini çevreleyen yer döşemesinin heykelden bağımsız rasgele kurgulanmış olması çevre estetiğini düşüren bir faktör olduğu söylenebilir. Heykelin mekânı tanımlayan yatay ve dikey elemanlardan farklılaşarak açılı formu, çevrenin 3. boyuttaki simetrisini bozarak, mekânın algılanmasında yeni bir hareket unsuru yaratmaktadır. Bu algılama mekânın görsel imajını etkilemekte ve bütün bölgeden farklılaştırarak, alanın kimliğini güçlendirmektedir.



Şekil 5.10 “50.Yıl Anıtı”, kaynak: www.mimarlikmuzesi.org

5.2.3. Açık Sütun, 1993

1993 yılında “Açık Alanda Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Etkinliği” çerçevesinde Tünel’e bu heykelin yapılmasına karar verildi. İstanbul’un çeşitli semtlerinde değişik sanatçılara 20’ye yakın heykel yaptırıldı. Ayşe Erkmen’in yaptığı eser de bunlardan birisidir. Erkmen’in yapıtı, heykelini konumlandığı çevrenin tüm değişkenlerini hesaba katan ve biçimini bundan alan bir heykeldir. Ergin kentsel mekâna çıkan kamusal sanat için bu anlamdaki vurgusu önemlidir: “Kent sanat yapıtı için mekân oluşturduğunda, sanat yapıtı sokağa çıktığında, sanatçı zorunlu olarak farklı disiplinlerin bilgi alanlarıyla hesaplaşmaktadır; kentsel tasarım, mimari doku, tarih, coğrafi koşullar ve insan. İnsana ait tüm bileşenler, insanı ve davranışlarını, toplumu çözümleyen tüm disiplinler.” (Ergin, 2005: 109–110) Ayşe Erkmen’in heykeli Tünel Meydanı’nın karmaşasına uygun olarak buradan etkilenecek yapılmıştır. Heykeldeki 6 değişik desen çevresinde bulunan 6 değişik tip balkon ve pencere demirinden etkilenecek ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Sanatçı mekânı bölmeyen, bir tarafından bakılınca diğer tarafını gösteren geçirgen bir heykel tasarlayarak, çevredeki tarihsel dokuyla yarışmayan, tam tersi bölgedeki ağırlıklı ‘art nouveau’ dokuya göndermede buluna bir iş yapmıştır. Heykelin boyutları, oranları ve formu tünelin karşısındaki bacadan esinlenilerek gerçekleştirilmiş ve düşünce ve tasarlama aşamasında mimar ve mühendislerle sürekli bir araya gelindiği ifade edilmiştir. Heykel yaya sergileri için yapılan bir geçici bir uygulama esnasında yandı. Bu uygulama Kemal Önsoy’un Karşılıklı Yardımlaşma isimli çalışmasıyla yaptığı, az görünür bu heykeli strafor ile kaplayarak daha baskın hale getirmektir. (Şekil 5.11) Esra Yıldız’ın trajikomik değişiyile bu görünürlük izleyicinin dikkatini o kadar celbetti ki Erkmen ve Önsoy’un heykelleri straforun tutuşturulması ile tahrip oldu. (Şekil 5.12) Bu uygulama yandıktan sonra Erkmen bu heykelin yerine yenisini, yenilenen çevrenin değişkenleri bağlamında yapacağını belirtmiştir.

Yine bu heykelde Şadi Çalık’ın 50. yıl Anıtı’ndakine benzer bir yaklaşımı görmek mümkün. Heykel doğrudan döşemeden yükselmekte ve yer ile güçlü bir bağ kurmaktadır. Baskın figüratif unsurlardan arınmış soyut anlatımı, tarihi doku ile daha rahat bir biraradalık kurarak, farklı dönemlere ait imgelerin bütünlüğü ortaya çıkmaktadır. Eserin çevresel unsurları dikkate alan yaklaşımı, çevredeki yoğun yaya kullanımını rahatsız etmeyen bir geçiş mekânı olarak rahat bir kullanıma izin vermektedir. Heykel mekânda kaldığı süre içinde çeşitli çevresel etkilere maruz kalmıştır. Üzeri kazınmış, spreyl boya ile yazılar yazılmış, afişler asılmıştır. Fakat eserin sanatçısı Erkmen bu etkilerden memnun olduğunu, kamusal alanda heykelin

kentin sosyal değişkenlerinden etkilenmesinin doğal olduğunu belirtmiştir.



5.11 “Karşılıklı Yardımlaşma”, Kemal Önsoy

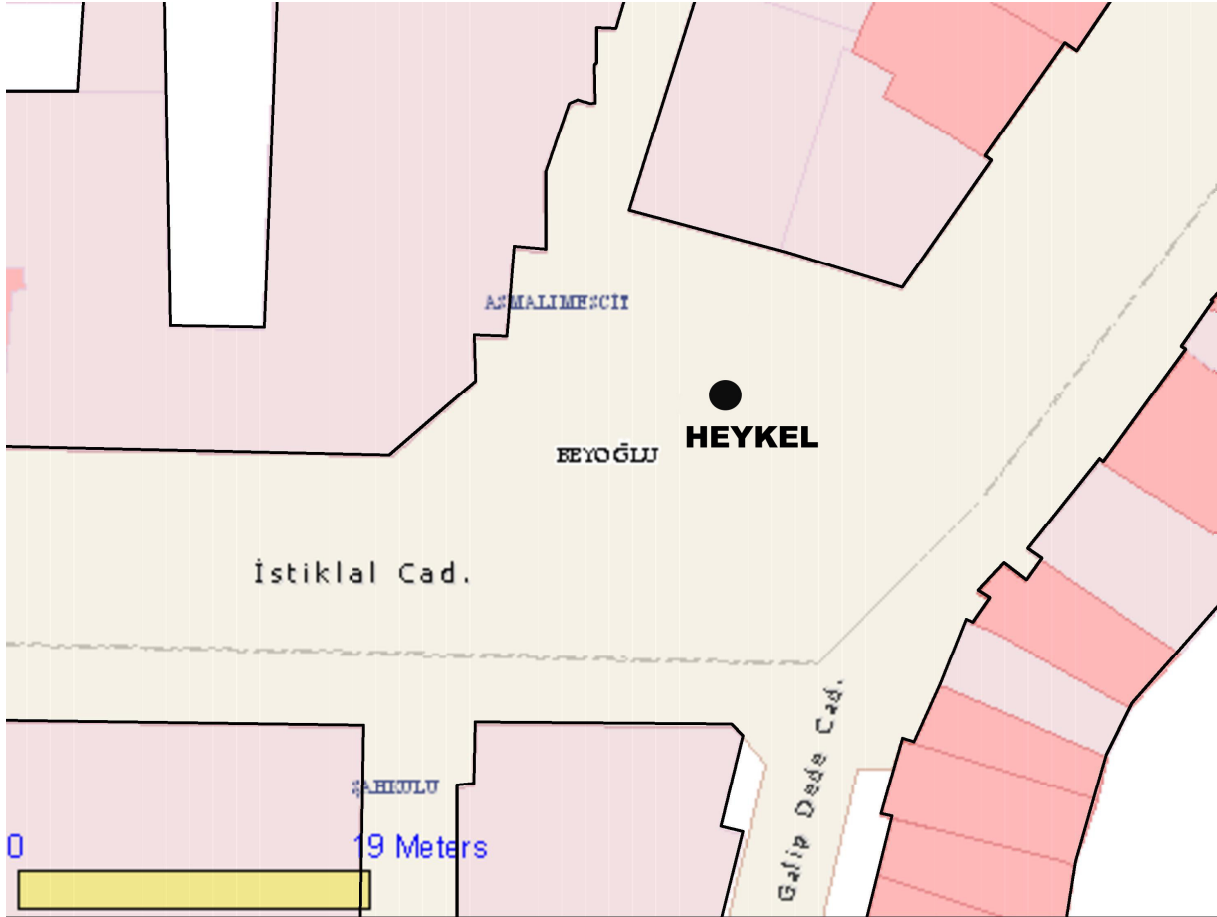


5.12 “Açık Sütün” yandıktan sonraki temizleme çalışmaları

a. Heykelin bulunduğu alanın mekânsal özellikleri

Dünya’nın hizmet vermiş ikinci metrosu olarak kabul edilen “Tünel”in İstiklal Caddesi çıkışının bulunduğu bu alan, Tünel Meydanı olarak anılmaktadır. Alan İstiklal Caddesi’nin bir

ucunu tariflemektedir ve İstiklal Caddesi ile Galata ve Karaköy’e inen yokuşun (Galip Dede Caddesi) sınır noktasını oluşturmaktadır. Alan Asmalımescit Sokağı ve çevresinde oluşan yoğun yeme-içme ve eğlence kullanımları, İstiklal Caddesinin yaya akışı ve Galata – Karaköy Bölgelerinin yoğun ticari kullanımlarının kesiştiği kritik bir noktada bulunmaktadır. Bu kritik nokta İstanbul’un tarihi boyunca aynı derecede önemli olmuş, bunun sonucunda da bu nokta dünya’nın yapılmış ilk ikinci metrosunun bağlantı noktası olabilmıştır. (Şekil 5.13)



5.13 “Açık Sütun” Plan Krokisi



5.14 “Açık Sütun” Görünüş Çizimi

Yine bu tarihsel öneminden dolayı tüm alan nitelikli ve bazıları görkemli tarihi yapılardan oluşmaktadır. Alanın tarihsel kimliğine uygun düşen bir mekânsal kimliği olduğu söylenebilir. (Şekil 5.14)

Alan, yapılar tüm yönlerden kapalılık hissi verecek şekilde çevrenmiştir. Tümü sert zemin döşeme ile kaplı alan, tünel girişinin hemen önünde bulunan tramvay durağı dışında durağan kullanımlardan ziyade bir geçiş alanı niteliğinde kullanılmaktadır. İstiklal Caddesi ekseninden Galip Dede Caddesi'ne doğru uzanan Batı kısımdaki yapılar 2–3 katlı orta büyüklükte yapılar şeklinde dizilirken, mekânı tanımlayan diğer yapılar 5–6 kat yükseklikte, daha iri tarihi yapılar olarak konumlanmışlardır. Bu mekânın 3. boyuttaki kapalılığında yarattığı farklılaşma ile alanın oranları dengelenmiş ve dokudaki çeşitlilik hissi mekânsal kaliteyi arttırmıştır. Ayrıca alçak katlı yapıların arka kısımlarından algılanabilen yüksek ağaçlar mekâna görsel olarak doğanın girmesini sağlamakta, bu da mekânın sıcaklığını arttırmaktadır. (Şekil 5.15)



Şekil 5.15 “Açık Sütun”, Kaynak: Eczacıbaşı sanal müzesi

b. Heykel- mekân ilişkisi:

Açık Sütun adına uygun olarak mekân içindeki mimari bir ifadeyi, yalın ve geçirgen bir görsellikle ortaya koymaktadır. Mekândaki duruşu bu kapalılık duygusunu yeterince veren ve kullanım yoğunluğuna oranla epey küçük sayılabilecek alana hem işlevsel hem de görsel olarak ek bir yük getirmeyen bir yapıya sahiptir. Daha önce belirtildiği gibi, soyut tasarımı ve malzeme, form ve dokusunu çevresindeki referanslardan alan heykel, mimari işlevini de bir ölçüde yerine getirerek yaya akışının iki yönlü olarak akmasını belirlemektedir. Bu üçüncü boyuttaki mimari katkı, heykelin konumlandırıldığı yerin yaklaşık 2 metre yarıçaplı daire formunda döşeme farklılaşması ile yatayda da mekânı bölerek kendi çevresindeki mekânsal ifadeyi güçlendirmiştir. Bu dairesel döşeme farklılaşması sarı araç bariyerleri kullanılması ile ayrıca güçlendirilmiş.

Açık Sütun benzeri olan birçok kent heykelinin tersine bir buluşma ve odak noktası işlevi kazanmamaktadır. Bunun temel nedeni alanın daha çok yaya akışının olduğu bir kimlikte oluşmuş olmasından ileri gelmektedir. Heykelin bu akışı rahatlatacak formu çevresinde bir toplanma ve bu akışı kesen, bekleyeni bu akıştan koruyan bir form kazanmasını da engellemektedir. Heykelin alana hâkimiyet kurmayan geçirgen yapısı, görsel olarak kendini geride tutması da bu anlamda etkili olmaktadır. Heykelin konumlanması kentsel mekânı ortaya çıkartan karesel formun yaklaşık olarak merkez noktasında bulunmaktadır. Bu konumu ile dikey hareketi olan heykelin çevresindeki mekânın bütüncül algılanmasına katkı sağladığı söylenebilir.

5.2.4. Akdeniz, 1980

Akdeniz heykeli belki de en çok tanınan kamusal heykellerden bir tanesidir. İlhan Koman, 'Akdeniz'i Halk Sigorta (şimdi Yapı Kredi Sigorta oldu) yönetiminin talebi üzerine yapmıştır. 1980 yılında Halk Sigorta'nın Zincirlikuyu'daki Genel Müdürlük binasının önüne dikilen heykel (Şekil 5.16) 1981'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü kazandı. Yıllar içinde şirketin simgesi haline gelen 4 ton ağırlığında, 12 mm. kalınlığında ve 112 metal levhanın yan yana getirilerek oluşturulduğu bir kadın figürü şeklindeki heykelin yeri, zaman zaman tartışmalara neden olmuştur. Aralarında sanatçılar, köşe yazarlarının da bulunduğu birçok kişi heykelin binalar arasında kaybolduğu ve görülmediğini savundular. Heykel Halk Sigorta'nın kapatılması ile el değiştirerek Yapı Kredi Bankası'na geçmiştir. Bu süreçte bir

süreliliğine Galatasaray Meydanı'nda (Yapı Kredi Yayınları'nın önünde) sergilenen heykel, (Şekil 5.17) son olarak Yapı Kredi Bankası'nın Levent'te bulunan yüksek katlı ofis binalarının önüne konumlandırılmıştır.

Sanat çevreleri ve basında İlhan Koman'ın Akdenizi'nin yoğun ve merkezi bir kentsel alanda yer alması gerektiği ifade edilerek bu konuda bir kamuoyu yaratılmaya çalışıldı. Bu yaklaşımın altında heykelin simgesel özelliğinin gücü yatmaktadır. Akdeniz heykelinin bir özel sermaye grubuna ait olması ve sanatçısının bu konuda herhangi bir tasarrufunun bulunmaması, böylesi bir girişimi geçersiz kılmıştır. (İlhan Koman'ın ölümünden önce heykelin yerinden memnun olmadığını söylemiş olduğu ifade edilmektedir)



Şekil 5.16 Akdeniz, Zincirlikuyu Halk bank Genel Müdürlüğü önündeki ilk yerleştirildiği alanda

Heykel, beyaz metal levhaların transparan bir görsellik oluşturmasıyla önüne konumlandırıldığı yapının, cephesini tümüyle kapatmayarak, çevresine saygılı bir tavır kazanmaktadır. Bu özelliği, özellikle ilk konumlandırıldığı yer olan Zincirlikuyu'da yapının zemin katı açısından olumlu bir etki yaratmakta, cephenin önünde heykelin hacmi ölçüsünde

kapalılık ortaya çıkmamaktaydı. Bugün konumlandırıldığı yerde heykelin bu etkisin pek bir önemi kalmamıştır. Heykel Yapı Kredi Bankasının yüksek ofis binalarının önündeki bir çim adacığını üzerinde arkasındaki cepheden ziyade ağaçları ve bahçeleri geçiren strüktürü sayesinde göstermektedir. (Şekil 5.18)



Şekil 5.17 Akdeniz, Galatasaray Meydan'ındaki geçici sergileme

a. Heykelin bulunduğu alanın mekânsal özellikleri

Akdeniz Heykeli'nin su an bulunduğu bölge, İstanbul'un son 20 yıl içinde yüksek katlı ofis binalarının ve son yıllarda büyük alışveriş merkezlerin yapıldığı bir alandır. Büyükdere Caddesi'nin iki tarafına sıralanmış büyük yapı komplekslerinin olduğu ve yoğun bir trafik akışı ile caddenin iki tarafının birbirinden kopuk olduğu bir bölgedir. Yapıların bir doku sürekliliği yaratmamasından, yola olan mesafelerinden ve kullanımlarından dolayı yaya için çekiciliği olan mekânlar bulunmamaktadır. Bu mekânlar özellikle tanımlı olmaktan uzaklar ve belirli bir çevrelenme duygusu yaratmamaktalar. Bu açıdan mekansallık kaybolmakta, bir yandan dikeyde yüksek yapılar olmasına rağmen, bu yapılar tanımlı bir mekan kuramamaktalar. Çevredeki yapıların insan ölçeğini asan iri ve yüksek binalar olmaları, kent

kullanıcısı üzerinde negatif bir etkide bulunmaktadır. Bu yapı komplekslerinin her birinin kendi içine dönük (dışarıyla ilişki kurmayan, tüm işlevlerin yapının iç mekanlarında kurulduğu, kentsel mekanlardan kopuk yapılanma) olan planlaması, hat üzerinde birbirinden kopuk, birbiriyle ilişki kurmayan, ortak bir dil oluşturmayan ve birbirini bir ölçüde dışlayan yapı adalarını oluşmasına sebep vermiş, bu da açık alanların tanımsızlığını ve kullanım kalitelerinin iyice düşmesine neden olmuş.

Büyükdere Caddesi toplu taşıma araçlarının ana güzergâhı olduğundan dolayı caddenin iki tarafında dolmuşlar, otobüsler ve taksilerin sık sık durup kalktıkları ve bu araçları kullanan yayaların yoğun olarak toplandığı duraklar mevcuttur. Cadde bir taraftan bir ana arter olma işlevini yerine getirirken ve belli bir yaya kullanımının bulunduğu bir yer iken, diğer taraftan caddenin bir transit trafik yolu olması buradaki mekânları belirsiz ve çelişkili bir kimlik edinmesine neden olmaktadır.



Şekil 5.18. Akdeniz, Yapı Kredi Bankası'nın Levent'teki ofis binalarının yanındaki son yerinde

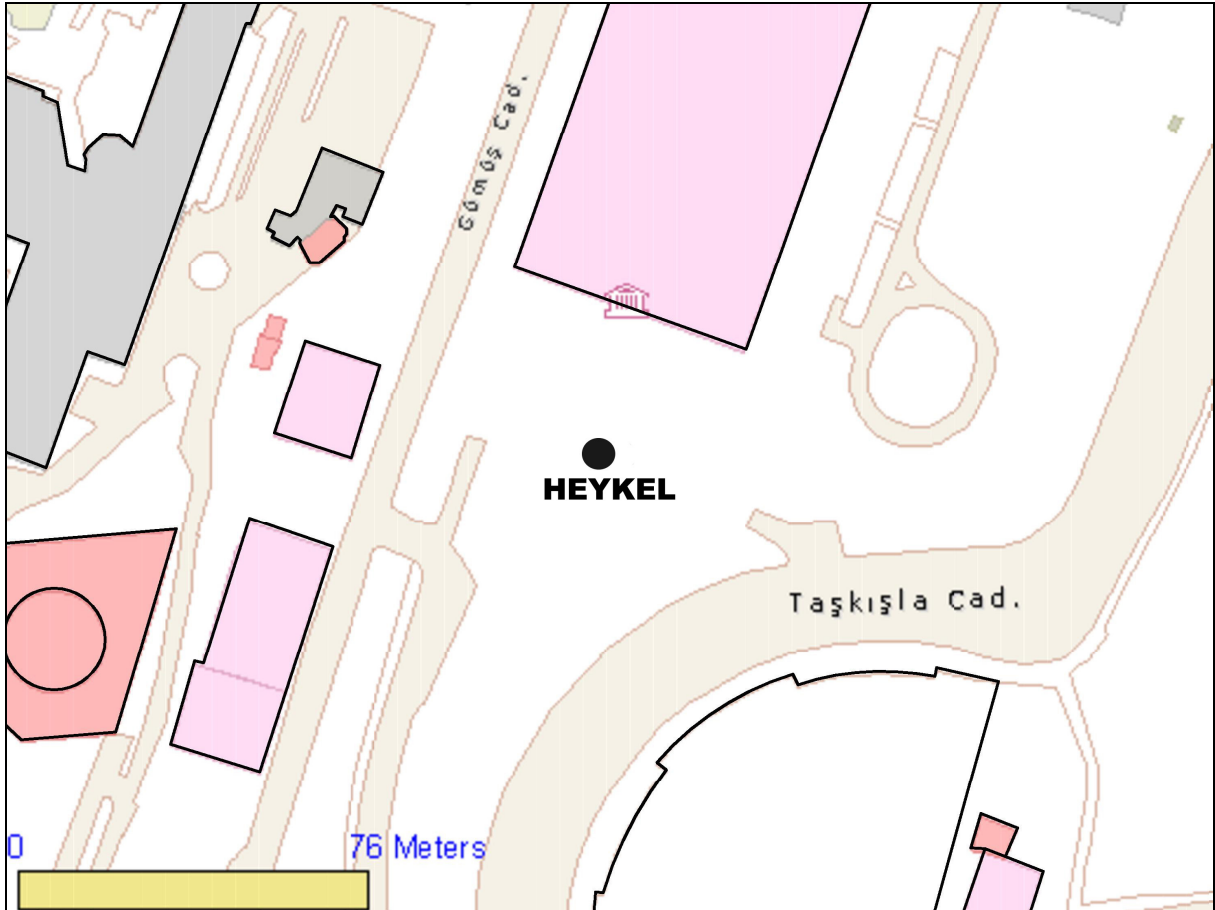
b. Heykel- mekân ilişkisi:

Akdeniz Heykeli Yapı Kredi Bankasına ait yüksek katlı ofis yapılarının yanına, Büyükdere Caddesine bakan kısmında yükseltilmiş, çimlendirilmiş bir çim tepeciğın üzerine konumlandırılmıştır. Heykel yüzünü yaklaşık 45 derecelik bir açı ile yola vermektedir. Heykelin bulunduğu bu tepelik herhangi bir giriş ile veya çevresinde bulunan kentsel bir unsurla ilişkisiz tek başına durmaktadır. Seçilen yer Büyükdere Caddesine paralel bulunan bir taşıt yolunun kenarında bulunmaktadır. Bu taşıt yolu ile cadde arasında küçük bir bitkilendirilmiş alan parçası bulunmaktadır. Bu anlamda caddeden algılanması amaçlanan ve yerleştirilmesinde başka hiç bir mekânsal kriter olamayacak heykel, yola olan uzaklığından ve araya giren bitkilerden dolayı caddeden de açıklıkla algılanamamaktadır. Heykel konumlandığı noktada yanında bulunan ve heykele sırtını donmuş pozisyonundaki yapının yüksekliği yüzünden iyice etkisizleşmekte ve görsel gücünü yitirmektedir. Akdeniz heykeli, kendi estetik üslubunun verdiği yalınlık, sadelik özelliklerini bu ölçeği ve oranları dengesiz yapı- heykel ilişkisi içerisinde yitirmektedir. Konumlandırıldığı yükseltilmiş tepelik yerde zaten yayadan epeyce soyutlanmış alanda, kentli ile hiçbir ilişki kuramamakta, heykel yalnızlaştırılmış ve kenara itilmiş duygusu yaratmaktadır. Akdeniz gibi bu toprakların modern sanat tarihine mal olmuş bir heykelin, İstanbul gibi Akdeniz'in parçası olan ve deniz ile iç içe bulunan bir şehirde, denizle ilişkisi bulunan, kolay algılanan ve yapısal çevresine daha fazla imgesel katkılar sağlayabileceği bir mekâna yerleştirilmesi daha uygun olacaktır. Oysa şu an kamusal değeri yüksek olabilecek bu değerli heykel, bir şirketin mülkiyetçi yaklaşımı ile kendi iktidar sembolleri yüksek yapılarının önünde saksıdaki bir süs bitkisi gibi konularak, bu yapıların arasında ezilmektedir. Bu durum kamusal sanat ürünlerinin kamu yararı çerçevesinde üretilmesi ve toplumsal mülkiyet temelinde değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymak açısından önemlim bir örnek teşkil etmektedir.

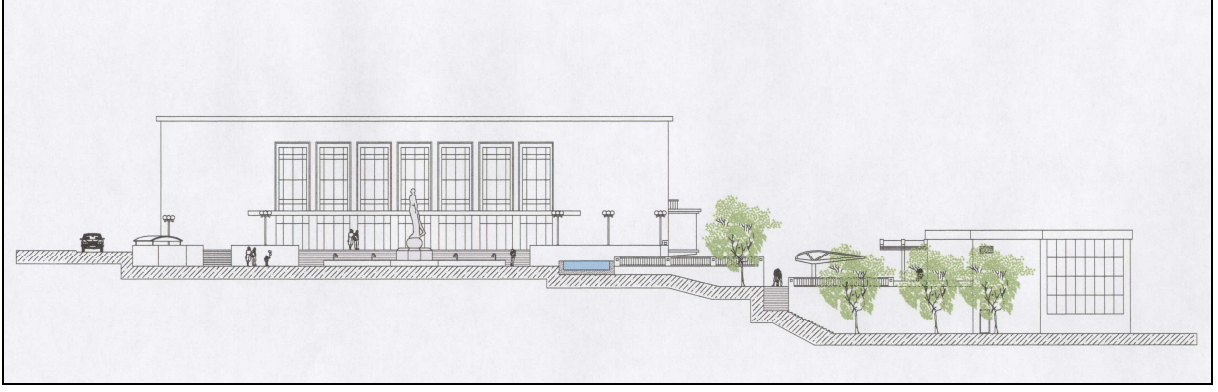
5.2.5. Barış anıtı, 1993

Lütfü Kırdar Kongre Sarayı'nın ön kısmında bulunan ve önünde büyük bir açıklık olan heykel, Hakkı ve Gülhan Karayığitoğlu tarafından yapılmıştır. Heykel mekânın uluslararası etkinliklerde de kullanılacak oluşunun da etkisi ile adından da anlaşılacağı gibi içeriğini dünya barışından almaktadır. Beton malzemeden yapılan heykel, mekânın merkezinde bulunan ve 360 dereceye de aynı oranda öncelik sağlayan bir kadın figüründen oluşuyor. Bu beyaz kadın

heykeli beyazlığı ile iyiliği ve saflığı temsil ediyor. Dünyanın üzerinde dururken elinde barışın sembolleri var. Güvercin ve zeytin dalı. Bu alan kentsel dokudan ziyade, kademeli, granit kaplama sert döşemeden oluşan, kültür fonksiyonlu yapıların arasında bulunmaktadır. Bu mekanın önünde geniş bir manzara mevcuttur. Heykel beyaz rengi ve yumuşak formu ile çevresinin formal, sıkıcı düzenine dikeyde anlamlı bir imge kazandırmaktadır. Aynı zamanda boyutları çevresine baskı kurmayarak algılayıcının psikolojisine pozitif bir katkıda bulunmaktadır. Resmi heykellerden farklı olarak önünde oturulabilir bir havuz oluşturulmuştur. Böylece heykelin mekân kullanıcısından mesafesi dengelenmiş. Lütfü Kırdar gibi devlete ait bir komplekse böylesi bir heykelin konulmuş olması bir gösterge olarak algılanabilir. Bu heykelin hemen yakınındaki askeri müzenin Lütfü Kırdar’a bakan ön kısmına yerleştirilmiş dökme toplara karşılık veren bir cevap gibi algılanabilir. Savaş ve barış fikirlerinin temsili kent mekânında karşı karşıya durmaktadır.



5.19 “Barış Anıtı” ve Yakın Çevresinin Plan Krokisi



5.20 “Barış Anıtı” ve Yakın Çevresinin Görünüş Çizimi



Şekil. 5.21 “Barış anıtı”

a. Anıt’ın bulunduğu alanın mekânsal kriterleri:

Barış Anıtı, Lütfü Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı’nın ana girişin önünde bulunan meydana bulunmaktadır. Heykel kompleksin giriş bölümünün önündeki alandan kademeli olarak daha düşük kotta bulunan geometrik düzenlemenin merkezinde yer almaktadır. Bütüncül anlamda alan Gümüş Caddesi ile yüksek kotta Taşkışla Caddesinin arasında

bulunmaktadır. Taşkışla Caddesi'nden yüksekte yer almasından dolayı, bu kısımda önü açık bütün vadiyi ve boğazı görmektedir. (Şekil 5.21) Alan Taşkışla Caddesi ile arasındaki eğimli alandaki yeşil örtü dışında neredeyse tümü ile sert zeminden oluşmaktadır. Gerisinde kalan Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin önünden geçen Gümüş Caddesi taşıt trafiği olarak da çalışmakta, buradan anıtın olduğu mekânın tam yanında bulunan kontrollü bir açık otoparka bağlanmaktadır. (Şekil 5.19)

Bu alan Kongre Merkezi ile doğrudan ilişkili olduğu için yarı resmi bir nitelik taşımakta ve bu da mekânın özelliklerine yansımaktadır. Yer döşemesi tümü ile granit malzemedendir ve Lütfü Kırdar'ın cephe malzemesi ile malzeme ve renk sürekliliği içermektedir. Alan iki ayrı alt mekân olarak kurgulanmış, merkezin önünü tanımlayan alanda oturma grupları vs. kullanılmayarak, hem girişe resmi bir hava kazandırılmış, hem de geçişkenliği kolaylaştırılmış. Heykelin bulunduğu mekân ise, kademeli bir şekilde bir alt kota indirilerek, girişin önündeki alandan kopması sağlanmış, burası bir manzara terası havasında, kendi içinde tanımlı bir hale gelmiştir. Heykelin bulunduğu bu alan, heykelin önünde ve çevresinde bulunan oturma grupları ile daha durağan ve kullanım çeşitliliği olan bir mekândır. (Şekil 5.20)



Şekil. 5.22 “Barış anıtı”, Kaynak: Eczacıbaşı sanal müzesi

b. Heykel- mekân ilişkisi:

Barış Anıtı konum olarak bütün alanın kademeli alt kotunda yer almaktadır ve bu alanın merkezi bir yerine konumlandırılmıştır. Heykelin yumuşak eğrisel formu mekândaki hâkim sert geometrik düzenlemenin verdiği etkiyi yumuşatmaktadır. Bir anlamda, erkeksi formal geometrik tasarım, bir kadın figürü ve bu figürdeki kadınsı ifade ile kırılmıştır. (Şekil 5.21) Alan yoğun yaya kullanımının bulunduğu bir yer olmadığı için (özel zamanlar hariç) durağan bir kullanıma sahiptir. Bu açıdan kentsel bir doku sürekliliğinden ziyade, kültür fonksiyonunu bulunduran yapıların tanımladığı bu alanda, heykel dikeyde eksik olan hareketi bir ölçüde sağlayarak mekânsal kaliteyi arttırmaktadır. Bulunduğu mekânın bir teras niteliğinde olduğu ve önünde güçlü bir manzara etkisi bulunduğu düşünüldüğünde, heykelin beyaz rengi ve dikey formu, manzaranın etkisini azaltacak ve dikkati çok fazla üstüne çekecek özelliklerden uzak olması nedeniyle olumludur. Diğer taraftan, alan bütüncül olarak düşünüldüğünde, heykelin tüm alana hükmeden ve alanı bütünleyebilecek bir konumda ve ölçüde olduğu söylenemez. Bu açıdan, heykelin kentsel tasarım sürecinin bir parçası olarak ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan heykelin yerleştirildiği noktada altında kendisini çevreleyen altıgen aydınlatılmış çiçek tarhının heykel ile ilişkisi belirsiz ve tutarsızdır. Bu tarhın büyüklüğü ile heykelin hacmi arasındaki oran heykelin gücünü zayıflatmakta ve algılanışı açısından imaj değerini azaltmaktadır. Bu anlamda heykelin altında bulunan bölümden bağımsız olarak görüntülendiği fotoğraf açıklayıcıdır. (Şekil 5.22) Diğer taraftan bu granit yükselti, kullanıcılar için oturabilecekleri bir yer kazandırmakta, insanları heykelden belli bir ölçüde uzaklaştırmakla birlikte, işlevsel bir nitelik kazanmaktadır. Heykeli çevreleyen düzenlemenin heykel ile kullanıcılar arasına böylesi bir mesafe koyması, heykelin anlatımındaki sıcaklık etkisini belli bir ölçüde azaltmakta, heykeli yalnızlaştırmaktadır.



Şekil. 5.23 “Barış anıtı” Gece Görünüşü

Heykelin bulunduğu mekanın gece aydınlatması yeterli düzeyde yapılmış, akşam ve gece saatlerinde sorunsuz bir algılama söz konusudur. Diğer taraftan heykelin kendinse ait yeterli bir aydınlatma bulunmamakta, eser, üzerinde bulunduğu çiçek tarhının çim aydınlatma elemanları tarafından ışıklandırılmaktadır. Bu zayıf aydınlatma, gece kullanımında heykelin yeterince ortaya çıkmasını engellemektedir. (Şekil 5.23)

5.2.6. İstanbul Beşiktaş, 75. Yıl Anıtı, 1998

Tamer Başoğlu tarafından Cumhuriyet’in 75. yılı anısına Beşiktaş’a dikilen anıt için adeta İstanbul’da heykelin “Gökkafes”i yorumları yapılmıştır. (Pelvanoğlu, 2005) Bu heykel Cumhuriyet’in anıt kültürü açısından geçen yılların önemli bir mesafe kazanılmadığını, hatta konunun post modern bir “kitsch” boyutuna ulaşabileceğinin sembolü gibi. Anıt-heykel, dikey bir dairesel forma sahip, ayna kaplama bir strüktür, bu strüktürü taşıyan granit ayaklar ve strüktürün alt kısmında bulunan Atatürk figürünün de bulunduğu heykellerden oluşmaktadır.

Her şeyden önce heykelin dikeydeki yüksekliği ve geniş kesiti ile bulunduğu açık mekâna ciddi anlamda baskı kurmaktadır. Bu yapısı Pelvanoğlu(2005) tarafından faşist estetiğin geri dönüşü olarak yorumlanmaktadır. Heykel postmodern mimariye ait malzeme ve cephe formlarını andıran cam ve granit kaplama yapısıyla günümüz rasyonel mimarisinin kentsel dokuya yaptığı kimliksiz ifadeyi sanatsal bir bağlamla kente taşıyarak, kitsch kültürüne katkıda bulunmaktadır. (Şekil 5.24) Ana strüktürün üzerindeki figürler yüzeydeki malzemeye benzer bir renkte olduğu için tam olarak okunamamakta, bazı figürlerin baktığı bölümler hiç görünmemektedir. Bu da dairesel formun kazandırabileceği her yöne eşit tutumu anlamsız kılmaktadır. Heykelin en azından yerden yükseltilerek yaya geçişlerini engellememesi yapıcı bir yaklaşım olmakla birlikte bu yaklaşımın anıtın kendi söylemi (biçim/form v.b.) açısından hiçbir ifadesi bulunmamakta, anıtın sanatsal kimliksizliğine bir katkı daha yapmaktadır. Bu anıt, kent meydanları açısında fakir olan şehirde, Beşiktaş’a ait en önemli açıklığın mekânsal niteliğini azaltmaktadır. Beşiktaş Meydanı postmodernizmin iki unsuru tarafından niteliksizleştirilmiştir. Üzerinde bulunan alışveriş merkezinin işlevsel ve mekânsal niteliksizleştirilmesi ve 75. Yıl Anıtının sanatsal- görsel niteliksizleştirilmesi. Pelvanoğlu’nun (2005) çarpıcı bir şekilde vurguladığı gibi: “burada bu dikey form, bize iktidarın fallik bir obje olarak iki kat vurgulandığını düşündürüyor.”

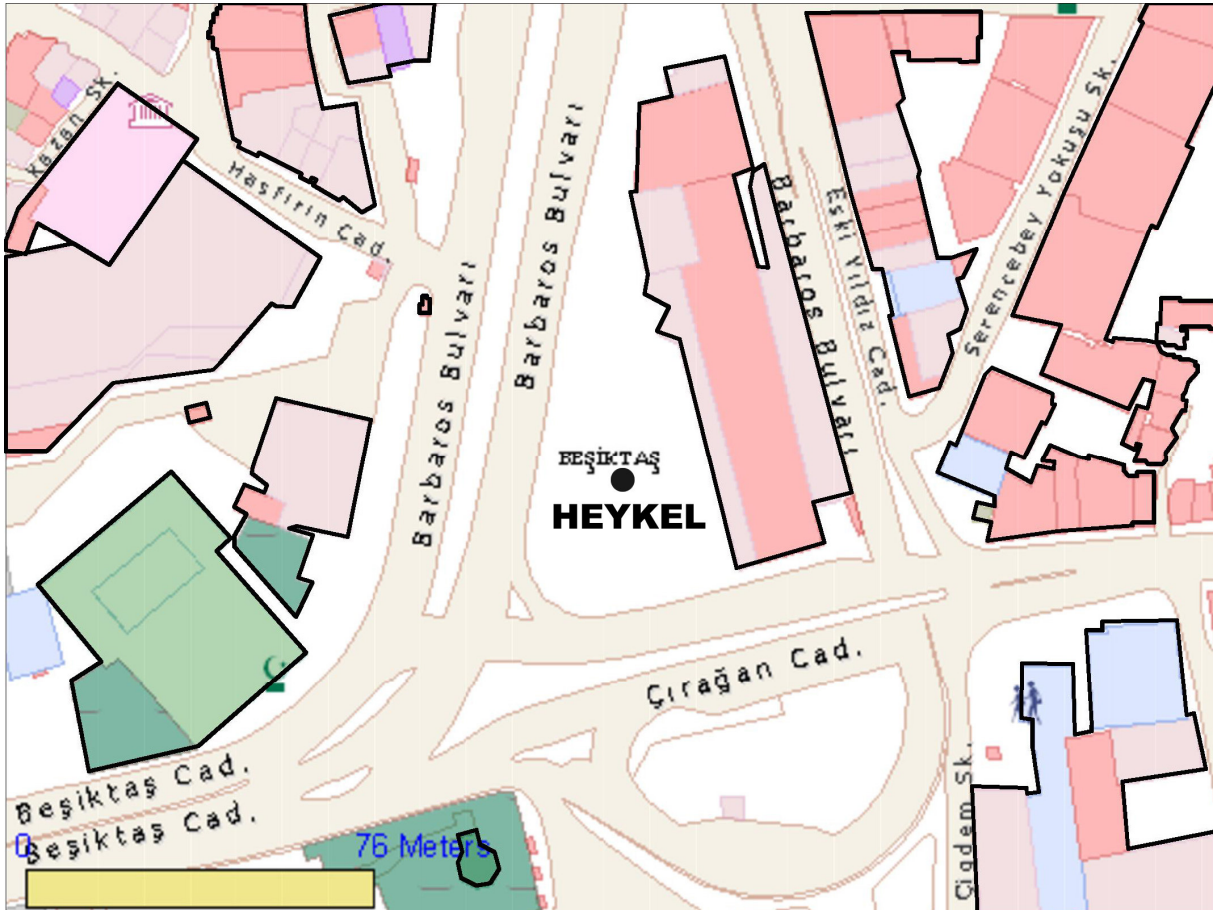


Şekil 5.24 “75. Yıl Anıtı”

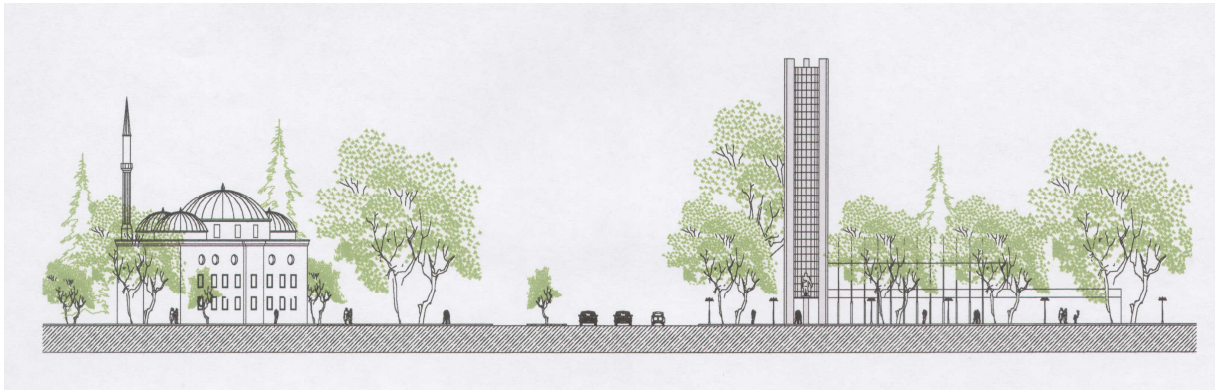
a. Anıtın bulunduğu alanın mekânsal özellikleri:

75. Yıl Anıtı'nın bulunduğu alan Beşiktaş Merkez Alanı'nın en önemli açık mekânlarından bir tanesine konumlandırılmıştır. Mekân küçük bir kent parkı ile meydan arası bir niteliğe sahiptir. Bu alan, Beşiktaş'ın merkezinin, sahilden başlayan açık alanlar, trafik yolları, üst geçit, duvarlar, yapılar ile bölünmesinin sonucu ortaya çıkan parçalardan bir tanesidir. Böylece bütün bu parça mekânlar farklılaşmışlar ve her biri değişik mekânsal özellikler kazanmışlardır. Bu mekânsal özellikler, bir taraftan mekânların fiziksel niteliklerini, malzeme, doku, açıklık/ kapalılık, doğal/ yapay elemanların kullanımı vs. gibi açılardan farklılaştırırken, diğer taraftan bu açık alanlar birbirlerinden ayrı kullanımlar kazanmışlardır.

75. Yıl Anıtı'nın bulunduğu ada, bir üçgen oluşturacak şekilde 3 tarafı trafik yolları ile tanımlanmıştır. Bu üçgensiz adanın kuzey kısmını dar bir yaya geçişine izin veren alışveriş merkezi kapatmaktadır. Aynı yapı kompleksi, sırtını yükselen kotundan dolayı Yeni Yıldız Caddesine vererek, kullanımını ön cephesinden parka bakan kısımdan alan ticaret ünitelerinden oluşmaktadır. Bu yapı mekânın belirsiz kimliğine daha fazla katkıda bulunarak, burası park- meydan- ticaret alanı arasında kalan bir kullanım haline gelmiştir. Mekân yumuşak elemanlar (bitkisel) ile sert zemin döşemesinin dengeli olarak dağıtıldığı bir düzenleme içermektedir. Bu açıdan oturma elemanlarının da bulunduğu alan, ağaçlık ve durağan kullanımlara fırsat vermektedir. Diğer taraftan Barbaros Bulvarı aksından gelen, sahil ve çarşı içi bölgelerine dağılımın olduğu alan olması nedeniyle, yoğun yaya geçişinin bulunduğu bir yer olma özelliğindedir. Buna ek olarak, yine alanın Barbaros Bulvarı kısmında bulunan dolmuş ve otobüs durakları bu alandaki yaya örüntüsünü arttırmaktadır. (Şekil 5.25)



Şekil 5.25 “75. Yıl Anıtı” ve Yakın Çevresinin Plan Krokisi



Şekil 5.26 “75. Yıl Anıtı” ve Yakın Çevresinin Plan Krokisi

Anıtın bulunduğu mekân, adanın içinde bulunan ve açık alanı iki yönden tanımlayan ticaret kullanımlı yapı kompleksi tarafından tanımlanmakta, özellikle Yeni Yıldız Caddesi boyunca sıralanmış binalar tarafından da kapalılık hissi güçlenmektedir. Fakat bu kapalılık hissi, yüksek ağaçlar ve anıta eklenince mekânın kapalılığını arttırarak insan algısını rahatsız eden bir nitelik kazanmıştır. Buna Barbaros Bulvarının trafiğinden ve durakların bulunduğu yerlerdeki yaya hareketliliği ve dolmuş gürültüsü de eklenince, mekân kalitesinin düşük

olduğu söylenebilir.



Şekil 5.27 “75. Yıl Anıtı”

b. Heykel- mekân ilişkisi:

Heykel, Beşiktaş’ın Merkez Alanı’ndaki parçalı mekânsal/ algısal yapıya olumsuz anlamda katkı sağlamaktadır. Çevrede bulunan iki önemli tarihi eser olan ve bütün alana simgesel değeriyle kimlik kazandıran Sinan Paşa Camii ve Barbaros Hayrettin Türbesini boyutları ve formu ile baskılamakta, bu yapılar ile yarışmakta ve etkilerini azaltmaktadır. (Şekil 5.26) Bu açıdan heykelin ölçülerinin bir tek konumlandığı adada değil, tüm çevrede, hatta bölgenin boğaz silueti açısından olumsuz bir etkisi olduğu söylenebilir. Heykelin yarattığı algısal etki, konumlanmış olduğu açık mekânın işlevsel kullanımı açısından da olumsuzluk yaratmaktadır. Mekânın düzenlemesi, yaya alanının Çırağan Caddesi tarafına olan kısmına açıklık tanıyan, kuzey kısmında ise yeşil parçaların daha yoğun olduğu bir şekilde planlanmıştır. Güneydeki sert zemin ağırlıklı alan, bayrak direkleri ile ve bu direklerin altında bulunan çiçeklikler ile caddeden ayrılmaktadır. Mekânın merkez noktasına konumlandırılmış olan anıt, yayanın yönlendirildiği yerde bulunmakta ve geçiş ancak heykelin altından sağlanabilmektedir. (Şekil

5.27) Yerden yükseltilmiş olan ve granit ayaklar üzerinde duran ana parça, yaya geçişine izin vermekle birlikte, algısal olarak hacminden ve yüksekliğinden dolayı yayalar üzerinde negatif bir etki yaparak, geçişi sorunlu hale getirmektedir. Heykel, yoğun yaya kullanımının olduğu ve günün büyük bir bölümünde çok hareketli seyrettiği bu alanda, yüksek ağaçlar, bayrak direklerine ek olarak yarattığı kütleli etki ile mekândaki kalabalık ve kaotik etkiyi arttırmakta, anıtsallığın ifadesi olan yalınlık, okunabilirlik ve netlik gibi özelliklerden tümü ile uzaklaşmaktadır.

Heykelin bulunduğu mekan ile heykelin hacmi ve yüksekliği arasındaki oran, heykel lehine bozulmuş, bu da hem heykelin yakından algılanmasını zorlaştırmakta, hem de alanın mekan kalitesini düşürmektedir. Bu insan ölçeğini aşan boyutlarına rağmen, ana strüktür üzerindeki heykelleri boyutlarının küçüklüğü ve renklerinden dolayı algılanamaması, heykel-mekan arasındaki oransızlığın, heykelin kendi üzerindeki figürler ile de var olmakta bu da eserin gereğince okunmasını engellemektedir. Bunun da ötesinde alandaki yüksek ağaçların oluşturduğu doğal bitkisel etki, heykelin yapay yüzeyi yüzünden ayrıca azalmaktadır.

Heykelin bulunduğu alanın üçgensel formu Barbaros Bulvarı yönünden deniz yönüne açılan bir şekle sahip. Heykelin simetrik dairesel formu, bu formun en önemli etkilerinden olan her yöne eşit tavır ilkesi ile tam olarak uyuşamamakta, heykelin üzerindeki kimi figürler kimse tarafından algılanmayan kör noktalara bakmaktadır. Bu anlamda kamusal sanat üretim sürecinde kentsel tasarım ilkelerinin göz önünde bulundurulması veya bu üretim sürecinin bir parçası olarak ele alınması gereği tekrardan ortaya çıkmaktadır. Heykel- mekan ilişkisinin doğru kurulabilmesi, heykelin öznel niteliklerinin de ortaya konulabilmesi açısından değerli olacaktır.

5.3. Değerlendirme

Heykel sanatı son döneme kadar Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kentsel kamusal alana çıkan tek sanat türü olabilmıştır. Bu açıdan İstanbul'da yer bulmuş farklı dönemlerde, farklı alanlarda yapılmış heykel örneklerinin karşılaştırmalı analizi kamusal alanda sanatın farklı anlatımlar ile nasıl farklı etkiler yarattığını ve sanatın içinde bulunduğu ortamın farklı sosyal, siyasi ve kültürel özellikleri bağlamında nasıl değişik biçimler alabildiğini görmek açısından önemlidir. Her heykelin ayrı bir hikayesi, farklı dönemsel ve mekansal koşulları vardır ve bu karşılaştırmalar içinde varolan koşullar yeterince değerlendirilmez ise varılacak sonuçlar indirgemeci bir nitelik kazanarak yetersiz veya yanlış olacaktır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan bugüne heykel sanatı devlet ideolojisinin sürdürülmesinde bir araç olarak ele alınmış, bu yaklaşım günümüze dek devam ederken, bir taraftan büyük sermayenin, diğer taraftan sivil toplumun güçlenmesi ile farklı kurum ve kuruluşların denetiminde daha sivil kent heykelleri de yapılabilmektedir. Bu anlamda ortaya konulan farklı heykeller farklı iktidar yapılarının etkilerini üstlerinde taşımaktadır. Bu farklılaşma bir taraftan heykelin anlatım diline, diğer taraftan da konumlandığı mekan ile etkileşimsel özelliklerine yansımıştır.

Bu açıdan bakıldığında zaman yukarıda analiz edilen ve yorumlanan heykeller kendi sanatsal kimlikleri ve bulundukları mekanların kimlikleri ile ilgili olarak farklı sonuçlar vermektedir. Bu kentsel mekanların niteliklerinin çok değişkenli belirlendiğini ve ülkenin demokrasi standartlarından kültür altyapısına kadar büyük ölçüde toplumsal koşulların yanında, kentsel tasarımcının ve sanatçının bireysel yeteneklerinin de bu sonuçta etkileri olduğunu göstermektedir. Bu anlamda İlhan Koman'ın sanatsal değeri 'yüksek' olarak değerlendirilebilecek "Akdeniz" heykeli konumu ve çevresel faktörleri ile güçsüz bir ifade kazanırken, Beşiktaş'ta bulunan 75.Yıl Anıtı, bulunduğu mekan tanımlı bir kentsel alan olduğu halde, bu mekanın kalitesini ve çevre estetiğini düşüren niteliği ile olumsuz bir etkiye bulunmaktadır. Bu durumun İlhan Koman'ın heykelinin mülkiyetinin şahıslara ait olmasından, Beşiktaş'taki heykelin ülkedeki sivil demokrasinin zaaflarından yararlanmış olmasından kaynaklandığı açıktır. Bu durum İstiklal Caddesi üzerinde bulunan ve farklı anlatım biçimleri ile farklı mekansal ifade kazanan üç heykelde de ayrıca açıklıkla görülebilmektedir. Cumhuriyet Anıtı, 50. Yıl Anıtı ve Açık Sütun, Cumhuriyet Dönemi içinde farklı zamanlarda yapılmış üç farklı anlayışta heykel olarak, ülkenin en zengin kültür aksının üzerinde -yapım zamanlarına bağlı olarak- artarak mekan ile daha güçlü ve olumlu ilişki kuran heykellerdir. Bu açıdan son yapılan Açık Sütun bulunduğu mekanın çevresel koşullarını daha fazla öngören ve mekan kalitesini arttıran özellikleri ile ön plana çıkarken, 50. Yıl Anıtı soyut anlatımı ile çevrenin tarihsel dokusuyla yarışmamakta, Cumhuriyet Anıtı ise sivil olmaktan daha uzak, kendi biçim özelliklerini vurgulayan yapısıyla mekanın kimliğine de baskın olmaktadır. Diğer taraftan Barış Anıtı kendi yalın anlatımı ve insan ölçeğini aşmayan ölçüsüyle estetik bir kamusal sanat örneği olduğu halde, çevre düzenlemesinin tekdüze ve soğuk renklerin hakim olduğu tasarımı ve malzeme seçimi, mekanın niteliğini ve heykelin algılanışının yetersizlik kazanmasına neden olmuştur.

Bir ülkeyi ve bir kentin yaşam kalitesi kentsel mekanlarının biçimi ve sanatsal düzeyi ile ölçülebiliyor ise, bu iki unsurun birlikteliğinin göstergelerinin yorumu kayda değer özelliktedir. Bu açıdan İstanbul'da kentsel mekanlarda bulunan heykellerin sunduğu göstergeler mekanların değerlerinin kaybedilmesi ile yeniden kazanılmasının, sanatın sivilleşmesi ve nitelik kazanması ile baskıcı çağrışımlarının ve niteliksizliğinin artabildiği çelişkili bir sürecin yaşanmakta olduğuna işaret etmektedir. Bu yönü ile doğrusal bir tarihsel bakışın yeterli olmadığı, kentin mekanlarının ve sosyolojisinin bu gelişimde farklı etkilerde bulunabildiği analiz edilebilmektedir.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kentsel mekanların biçimleri ve nitelikleri fiziksel ve sosyal unsurlar ile şekillenir ve bu unsurlar kent kullanıcıları tarafından çok katmanlı olarak algılanır. Bu çok katmanlı özellikler, mekanı oluşturan ve tanımlayan çok sayıda sosyal, tarihsel ve kültürel etkileri içlerinde barındırır ve kent kullanıcısının algısal ve yaşamsal dünyasını sürekli etkiler. Fizik çevreyi oluşturan unsurlardan sayılabilecek sanat eserlerinin bu etkileşimde ayrıcalıklı yerleri vardır. Sanatın içeriğinden gelen yüksek estetik özellikleri mekana olan etkileri açısından diğer fiziksel unsurlardan algısal anlamda daha öncelikli, toplumsal olarak da çok daha etkilidir. Bu etkisinden dolayı kentlerin kamusal alanları sanatın özgür anlatım gücü ile yüksek düzeyde bir estetiğe ve anlama kavuşabilmektedir.

Bu çalışma ile kentsel mekanlar; kamusal sanat ile ilişkisi bağlamında ele alınarak bu ilişkinin fiziksel, sosyal, siyasal, kültürel ve sembolik değerlerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Bu açıdan kentsel mekanların kamusal olma özellikleri olan toplumun ortak kullanım, paylaşım ve biraradalıklarının olduğu yerler olarak kazandıkları anlam, bu mekanların fiziksel ve plastik gösterge değerlerinin temelini oluşturmaktadır. Kamusal alanlar, medeniyetin oluşum süreci içinde toplumların kültürel, sosyal ve siyasal anlamda kendilerini geliştirdikleri ve oluşturdukları alanlar olarak özel alanlardan ayrılmaktadır. Toplumların gelişiminin yansımaları kentler ile kendilerini ortaya koyuyor ve kentler ile mümkün oluyor ise, kentlerin kısa tarihi içinde kamusal alanların aldığı biçim ve nitelik, o kentin ve kentlinin yaşam biçimi, demokratik standartları ve toplum yapısı hakkında belirleyici olmuştur. Bu açıdan gerek Arendt gerek Habermas Yunan kentlerinin kamusal alanlarını olumlu olarak değerlendirmişler ve bu alanlardaki yapıcı toplumsal kültürün kendisinden sonraki dönemler içinde iyi bir karşılaştırma modeli olabileceğini belirtmişlerdir.

Tarihsel olarak irdelendiğinde, kamusal alanların toplumları etkileyen hemen her şey de olduğu gibi, Batı Uygarlığı olarak adlandırılan Avrupa ülkelerinde burjuva sınıfının ortaya çıkışı ve kapalı tarım toplumlarından kapitalist sanayi toplumlarına geçiş sürecinde önemli değişimlere/dönüşümlere uğradığı ifade edilmektedir. Bu dönüşüm, kamusal alanların niteliğini hem micro-sosyolojik düzeylerde hem de daha büyük ölçekli toplumsal süreçler açısından derinden etkilemiştir. Burjuva topluluğunun ortaya çıkışı ile kamusal alanların soyluluğa dayalı devlet otoritesinin siyasi olarak dengelendiği özerk toplumsal alanlara dönüşmesi ile bütün dünya siyasasını etkileyecek devrimci dönüşümler ve oluşumların ortaya çıkış paralel süreçlerdir. Bu açıdan burjuva kamusunun elindeki güç ile kamusal alanları ele

geçirme sürecinin özgürlükçü ve eşitliğe dayalı bir toplum modelinin ortaya çıkışı açısından önemli bir ivme olduğu tartışma götürmez. Bu dönemin sonucunda ortaya çıkan yeni siyasal yapı, tüm dünya toplumlarını etkilemiş ve devletin dönüşümü ile parlamenter, demokratik bir devlet sistemi ortaya çıkmıştır. Bu sistem kamusal alanı yeniden devlet ile içiçe bir niteliğe sokarken devlete parlamenter bir nitelik kazandırmıştır. Ancak tüm bu yapı, kamusal alanların niteliğinin değerlendirilmesinde yetersizdir. Frazer ve Kluge gibi yazarlar bu konuda farklı boyutlarda eleştiriler getirerek, burjuva kamusunun bütün bu süreçteki baskın etkisinin, kamusal alanların özgür ve eşitlikçi niteliğini zayıflattığını ve bu alanların burjuva kamusunun çıkarları temelinde oluştuklarını ortaya koymuşlardır. Bu noktada kamusal alanların kamu yararı ilkesince eşit olarak biraraya gelebilecek özgür bireylerin kullandıkları alanlar olabilmesi, kamusal alanların kazandıkları nitelikleri açısından her yönüyle dikkatlice ele almayı gerektirmektedir.

Bu açıdan bakıldığı zaman, kentsel mekanların kamusal alanlar olarak nasıl biçimlendiği ve bu alanların mekansal niteliklerinin ne anlama geldiği önem kazanmaktadır. Kentleri oluşturan işlevsel dinamikler elbette vardır ve toplumların yaşamsal tüm aktivitelerine hizmet etmektedirler. Kentlerin oluşturduğu yaşam alanlarının nitelikleri farklı yönleri ile mekansal ve sosyal kriterleri içinde ele alınmışlar, böylece kentsel mekanları oluşturan temel algısal kriterler ortaya konulmuştur. Bu açıdan da “modern kentler” mekansal kriterleri açısından eleştirilmiş ve Lynch, Krier, Montgomery ve Jacobs gibi kent teorisyenleri bir yandan kentlerin mekansal ve kurgusal özelliklerini farklı modeller ile analiz ederken, diğer taraftan modern planlama ilkelerinin yeniden oluşturulması konusunda tezler ortaya koymuşlardır. Bu tezler hem kent bilimcilerin analizlerinde hem de Sennett gibi yazarların yorumlarında bir ortak paydada buluşmaktadır: Modern kentin kamusal alanları sorunludur.

Kentsel kamusal alanlardaki bu sorunlu durum iki eksenle ele alınabilir. Birincisi bu yerlerin sosyal ve fiziksel nitelikleri açısından mekansal kriterleri yönündedir. İkinci eksen ise kentin fizik-mekansal kriterlerinin oluşturduğu simgesel anlam ve bu anlamın dili ile ilgilidir.

Kentsel mekanların kalitesi mekanı oluşturan bir dizi algısal ilke ile değerlendirilmektedir. Bu açıdan kent kullanıcısının çevreyle kurduğu ilişki bu mekanları oluşturan çok sayıda değişkenin biçimi ve birbirleri ile uyumlu/uyumsuz etkileşimi ile olur. Kentsel mekanların fiziksel biçimlerinin oluşumunun toplumsal dinamikler ile bağıntılı olduğu açıktır. Bu durum kent estetiğinin yüzeysel biçimini oluştururken, kentler bütün bu fizik-mekansal özellikleri içinde simgesel bir anlatımı barındırmaktadır. Bu anlatım, göstergebilim üzerine çalışan birçok

düşünür tarafından ele alınmış ve farklı şekillerde vurgulanmıştır. Bu vurgunun temelde ortaya koyduğu kentsel mekanların kazandıkları simgesel anlamın toplumsal dinamiklerin oluşumu ve manipülasyonu açısından da aynı şekilde etkili olabildiğidir. Yani kent mekanı belirli bir ideolojinin göstergelerini ve varolduğu toplumsal yapının dilini içinde barındırmaktadır. Kent mekanını oluşturan estetik nitelik bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Kamusal alanda sanatsal uygulamalar, kentin ve kentsel mekanın anlam matriksine yeni bir anlam derinliği katar. Bu anlam derinliği, sanatın toplumsal anlamı ile oluşur ve sanat eseri, kentsel mekanların fiziksel niteliklerine önemli katkılar sağlamaktadır. Bu katkı, kentsel mekanların iki ekseninde ortaya konulan özelliklerine katkı sağlamaktadır: bir taraftan sanat eserleri mekan kalitesinin algısal ve işlevsel boyutlarını arttırmakta, diğer taraftan mekanın simgesel niteliğinde sanatsal uygulamalar ile “varolan düzen”in hakim söylemi dengelenmektedir. Böylece, mekanı oluşturan sürecin yarattığı ideolojik dile bir direnç alanı da olmakta, kentsel mekanlar, kamusal alanlar olarak toplumsal anlamlarını yeniden kazanmaktadır. Bu süreç sanatın kamusal alanda kendi anlam boyutunu yeniden kurarken kentsel mekanlar birer platforma dönüşür. Böylece, sanat eseri burjuva kamusunun denetimindeki galeri-müze denkleminde sıyrılarak özgürleşirken sanatsal söylemini geniş kitlelere taşıyabilmektedir. Sanat kentsel mekanlara açılırken ve toplumsal anlam derinliğini arttırırken, kentsel mekanlar da sanatsal ifadenin gücünü mekansal dilinin bir parçası haline getirir. Kentsel tasarım kentsel sanatla birleşir, mekan sanatsal/sanatla bir kimlik kazanır.

Hatırlanmalıdır ki sanatın kent mekanına çıkışı o kadar kolay bir süreç olmamıştır. Daha önce belirtildiği gibi, kamusal alanlar varolan düzenin iktidar mekanizmaları tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak denetimleri altında tutulmaya çalışılmaktadır. Bu açıdan kentsel alana çıkacak olan eserin kente ait tüm sorunsallar ile yüzleşmeyi baştan kabul etmesi gerekir. Kentler neredeyse tüm sosyal ve sınıfsal çatışmaların somutlaştığı alanlar olarak biçim kazanırken ve sürekli dönüşürken kamusal sanat iktidar söylemine alet edilebilmekte ya da içi boşaltılarak tüketim ideolojisinin bir parçası haline getirilebilmektedir. Kamusal sanat ancak kuşatılan kent mekanlarının direnç aracı olarak estetik değerini bulabilir. Kenti savunmak gerekir.

Küreselleşme çağında, neredeyse dünyanın tüm kentleri için geçerli olan bu evrensel sorunsallar, yerel düzeyde İstanbul içinde özellikle Cumhuriyet Devrimi’nden bugüne gündemdedir. Yeni Cumhuriyet’in kentleşmeye ve sanata verdiği önem doğrultusunda ortaya çıkan kamusal sanat örnekleri az sayıda olsa da, demokratik bir toplumsal yapıya geçmekte

zorlanan ülkede kentsel mekanların devlet tarafından denetim altında tutulan ve sivil unsurlar ve simgeler hayat şansı bulamamış, bundan dolayı kentsel mekanların çoğu zaman niteliksiz alanlar haline gelmesi engellenememiştir. Bu açıdan İstanbul, yerel yönetimlerce ortaya konulan çeşitli toplu uygulamalar sayesinde sivil heykeller ile tanışsa da resmi heykellerin ağırlığından kurtulmak henüz mümkün olamamıştır. Çoğunluğu kentin merkez alanlarında yer alan bu heykellerden altı uygulama Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kadar olan süreç içinde farklı dönemlerde ve bağlamlarda yapılmış örnekler olarak ele alınmıştır. Örnek seçilen uygulamalar aracılığı ile kent mekanları ile buluşabilmiş kamusal heykel örneklerinin konumlandırıldıkları mekan ile ilişkileri, tarihsel anlatımları ile toplumsal boyuttaki gösterge anlamları ortaya konulmuştur. Bu farklı dönemlerin eserlerinin ve yer aldığı mekanla etkileşimlerinin incelenmesi tez çalışmasının bütününde aşamalı olarak ele alınan kentsel mekan - sanat eseri ilişkisinin olumlu-olumsuz tüm değişkenlerini somut örneklerde, karşılaştırmalı olarak görme fırsatı sunmaktadır. Bu açıdan genel bir değerlendirmede bulunmak gerekirse; Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze (özellikle İstanbul'da) kent heykellerinin sivil niteliği ve sanatsal anlatım dilinin içeriği her aşamada daha olgun ve yüksek bir seviyeye ilerleyerek kendisini çevreleyen kent mekanı ile ilişkisinin kalitesi artarken diğer taraftan yarı otoriter ve kültürsüz bir anlayışın ifadesi niteliğinde içeriksiz, baskıcı ve kimliksiz uygulamalar varlığını sürdürmektedir.

Kamusal alandaki sanatsal uygulamalar, modern kentlerin kentsel mekanlarının toplumsal anlamı ve fizik mekansal özellikleri açısından önemli öğelerdir. Bu açıdan kentsel tasarım disiplini, modern kentin eleştirildiği ve kentlerin küresel ekonomi tarafından hızla yeniden üretildiği ve dönüştürdüğü bu dönemde kent mekanlarını biçimlendirme konusunda kentin kamusallık bağlamındaki anlamını yitirmeden ortaya koymakta sanatın söylemini dikkate almalıdır. Bu söylem derinliği ile kentsel mekanların simgesel dilinin oluşturulmasında, toplum yararını gözeten ve toplum içindeki egemen siyasetin etki alanına girmeden özgür, etkin, katılımcı ve tümleştirici bir mekansal dil oluşturulabilir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T, W, (1990), Eleştiri; Toplum Üzerine Yazılar, Belge Yayınları, İstanbul.
- Al-Kodmany, K, (2001). Supporting imageability on the world wide web: Lynch's five elements of the city in community planning, Environment and Planning B, 28, p. 805-832.
- Appleyard, Donald, (1970), "Styles and Methods of Structuring a City", Environment and Behavior, 2, p.100-116.
- Arendt, H, (1994), İnsanlık Durumu, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Aslantaş, A, (1998), Kentsel Mekan Karakterinin Peyzaj Mekan Organizasyonu Açısından Değerlendirilmesi ve Sultanahmet Meydanı Örneği, Yüksek Lisan Tez, İ.T.Ü.
- Aslıer, M, (1974), "İstanbul'da 20 Heykel", Kültür ve Sanat, Sayı:3, s.104., İstanbul.
- Aydınlı, S, (1992), Mimarlıkta Görsel Analiz, İ.T.Ü, Mimarlık Fakültesi Baskı Yayınları, İstanbul.
- Aydınlı, S, (2002), "Estetik Öznel Bir Beğeni mi, Yoksa Nesnel/Çevresel Değerler Sistemi mi?", Etik- Estetik, Yapı Yayın 98, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Aydoğan, B, E, (2001) Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlama Etkinliği Kapsamında Açık Alanlara Uygulanan Heykel Çalışmaları, Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü yayınlanmamış lisans tezi, s.23 İstanbul.
- Baynes, K, (2005), Toplumda Sanat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R, 1999, Göstergebilimsel Serüven, YKY, İstanbul.
- Baudelaire, C, (2004), Modern Hayatın Ressamı, İstanbul.
- Belge, M, (2005), "Türkiye'de heykel sanatı", Radikal Gazetesi 13 Ocak 2005.
- Berk ,N, G, H, 1973, Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Birik, M, (1996), Kentsel Sanat ve Kentsel Tasarım İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, MSÜ.
- Bozdoğan, S, (2004), Modernizm ve Ulusun İnşası, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bürger, P, (2003), "Avangard Kuramı", İletişim Yayınları, İstanbul.
- Cansever, T, (1996), "Şehir", Kent ve Kültürü, Cogito, Sayı: 8, s. 125-129, YKY, İstanbul.
- Cassirer, E, (1980), The Psychology of Place, The Architectural Pres Ltd., London.
- Clark, T, (2004), Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çınar, Z, (1996), Kentsel Çevrede Mekan – Kentsel Mekan Kavramının İrdelenmesi ve Boğaziçi Mekanı, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü.
- Demirkan, T, (1996), "Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları: Kentler", Kent ve Kültürü, Cogito, Sayı: 8, s. 17-22, YKY, İstanbul.
- Doğan, M, H, (2003), Estetik, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

- Dorfles, G, (1969), "Structuralism & Semiology in Architecture", Meaning in Architecture, C. Jecks & G. Baird (Ed.), Barrie & Jerkins, London, p.39-49.
- Erinç, M, E, (2004), Sanatın Boyutları, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Ergin, N, (2005), Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar, Sanat ve Sosyoloji, s.109-119, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Eren, Ö, Erkman, U, (2003), "Tatil Köylerinin Okunabilirliğinde Çevre İşaretlerinin Rolü", itüdergisi/a, Cilt:2, Sayı:1, s. 51-59.
- Firidin, E, (2000), İnsan Davranışları- Kentsel Mekan Etkileşimi Kadıköy Çarşı İçi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü.
- Fischer, E, (2003), Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınları, İstanbul.
- Frazer, N, (1991), Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı, Kamusal Alan, Hil Yayın, İstanbul.
- Germaner, A, T, (1999) "Cumhuriyetimizin 75. Yılında Ülkemizde Heykel Olgusuna Genel Bir Bakış", Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, Türk Tarih Vakfı Yayını, s. 63, İstanbul.
- Göktaş, C, (1998), İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, Yüksek Lisans Tezi, MSÜ.
- Gümüşoğlu, F, (2001), 21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Gürbilek, N, (2001) "Vitrinde Yaşamak", 1980'lerin Kültürel iklimi, Metis Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J, (1997), Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Hadjinicolaou, N, (1998), Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D, 2003, Post modernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul.
- İçöz, T, (2002), Kent Tasarımı İçinde Heykel, Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü.
- Jansen- Osmann, P., (2001). Using desktop virtual environments to investigate the role of landmarks, Computers in Human Behavior, 18 p. 427-436.
- Kahraman, H, B, (2003), Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu, İstanbul.
- Kahraman, H, B, (2005), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular, Öteleri, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kara, B, Küçükerbaş, E,V, (2001), "Kent Meydanlarının Tasarımına Demokratik Yaklaşım", E-Dergi.
- Keyman, E, F, (1998-1999), Kamusal Hayatın Kültürel Kökleri Üzerine: Sennett, Habermas, Abdülaziz Efendi, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Ankara.
- Kılınç, K, "The Gates": Christo ve Jeanne Claude'un Uçucu, Safran Rengi "Mimarlığı", <http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm>.
- Kuban, D, (1996), Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Vakfı Yay., İstanbul.

- Krier, L, (1979), Urban Space, Rizolli International Pub. Inc., Newyork.
- Laborit, H, (1990), İnsan ve Kent, Payel Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre, H, (1997), “Bedenmekan”, Mimarlık Dergisi, Sayı: 277, s.8-13.
- Lenoir, B, (2005), Sanat Yapıtı, YKY, İstanbul.
- Lind, M, 2005, Mekânın Gerçekleştirilmesi: Oda Projesi Vakası, Siyahî Dergisi sayı 3, s.44, İstanbul.
- Lynch, K., (1960), The Image of the City, The MIT Press.
- Madra, B, Türkiye’de heykel, www.btmadra.com.
- Madra, B, (2005) “Heykel Özürlü Bir Kent”, Radikal(18 Temmuz 2005).
- Mai, U, (2005), “Doğu Alman Kentlerinde Kültür Şoku ve Kimlik Bunalımı” Mekan Kültür, İktidar – Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler s.107-117, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Mahçupyan, E, (1998-1999), “Osmanlıdan Günümüze Parçalı Kamusal Alan ve Siyaset” Doğu Batı Düşünce Dergisi, s.25-55, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Marcuse, H, (1989), Akıl ve Devrim, İdea Yayınları, İstanbul.
- Marcus, C, C, Francis, C, (1998), People Places, John Wilney & Sons Inc., Canada.
- Montgomery, D, W, (2001), Environmental Geology, McGraw-Hill Companies.
- Mulgan, G, (1995), “Kentın Değişen Yüzü”, Yeni Zamanlar: 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi, s.206, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Mumford, L, (1968) “Metropolis As AntCity”, The Urban Prospect, Harcourt, p.128-141, Brace& World Inc., New York.
- Mutman, M, (1994), “Üretilen Mekan, Yokolan Mekan”, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı:64-65, s.181-195, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Ocak, E, (1996), “Kentın Değişen Anlamı”, Birikim Dergisi, Sayı 86-87, s.32-41
- Öncü, A, Weyland, P, (2005), Mekan, Kültür, İktidar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özbek, M, (2004), Kamusal Alan, Hil Yayın, İstanbul.
- Özarslan, A, D, (2005), Sanat ve Sosyoloji, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Pelvanoğlu, B, Kamusal Alanda Çağdaş Heykel, <http://www.sanalmuze.org>
- Pelvanoğlu, B, Anıttan Çağdaş Alan Uygulamalarına Kamusal Alanda Heykel, <http://www.sanalmuze.org>
- Renda, G , (2002), "Osmanlılarda Heykel", Sanat Dünyamız, S.82 s.140-141., İstanbul.
- Sarbin, T, R, (1983), “Place Identity as a Component Of Self: An Addandum, Journal Of Environmental Phsycology 3, p.342-347), Academic Pres Ltd, London.
- Sennett, R, (1999), Gözün Vicdanı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sennett, R, (1996), Ten ve Taş, Metis Yayınları, İstanbul.

- Sennett, R, (2002), Kamusal İnsanın Çöküşü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Seine, F, H, (1992), Contemporary Public Sculpture, Oxford University Pres, New York.
- Simmel, G, (1996), “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, Kent ve Kültürü, Cogito, Sayı 8, s.81-89, YKY, İstanbul.
- Susmuş, Y, (1999), Kentsel Mekanda Estetik Değerler, Yüksek Lisans tezi, İ.T.Ü.
- Şener, H, E, (2000) "Marcuse: İleri Sanayi Toplumunun Bir Eleştirisi (I)," Demokrasi Kuşağı için Girişim, C: I, No: 2, s. 80-88; "MARCUSE: İleri Sanayi Toplumunun Bir Eleştirisi (II)," Demokrasi Kuşağı için Girişim, C: I, No:3-4, s.141-151.
- Tanglay, Ö, (2005), Kentsel Dışavurumun Sınır Tanımaz Halleri: Sokakların İç Sesleri, Planlama, İstanbul.
- Tolstoy, L, (1966), What is Art and Essays on Art, O.U.P.
- Tunalı, İ, (1989), Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uras, U, (1993), İdeolojilerin Sonu Mu? Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Urry, J, (1999), Mekanları Tüketmek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ünlü, A., (1991), “Çevresel Kalite Algı ve Kentsel Tasarım”, sy. 328 - 330, 1. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu Bildiri Kitabı, MSÜ, İstanbul.
- Yardımcı, S, (2005), Küreselleşen İstanbul'da Bienal Kentsel Değişim ve Festivalizm, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yenice, Ş, (1998), Kamusal olma içeriğinin kamusal mekanın anlamsal ve kullanımsal boyutuna yansımaları üzerine bir analiz, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü., İstanbul.
- Yılmaz, M, (2006), Heykel Sanatı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Yıldız, E, (2006), “Kent ve Sanat”, Türkiye Sanat Yıllığı 2005, Sanat Bilgi Belge Ltd., İstanbul.
- Zeytinoğlu, E, (2003), Sanatın Suç Ortakları, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

INTERNET KAYNAKLARI

- [1]<http://www.felsefeekibi.com/forum>
- [2]<http://www.wikipedia.org>
- [3]<http://www.sanalmuze.org>
- [4]<http://www.mimarlikmuzesi.org>
- [5]<http://www.tdk.org.tr>
- [6]www.btmadra.com
- [7]<http://www.banksy.co.uk>
- [8]<http://www.pps.org/>
- [9]<http://public-art.shu.ac.uk/weblinx.html>
- [10]<http://www.publicartreview.org/>
- [11]<http://www.christojeanneclaude.net/tg.html>
- [12]<http://www.woostercollective.com/graffiti/>
- [13]<http://www.robertsmithson.com>
- [14]<http://www.strictlypublic.org>
- [15]<http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm>
- [16]<http://www.korotonomedy.net>

Ek 1

SOKAĞIN SANATI İÇİN YOLDAN ÇIKMIŞ MANİFESTO!

Yıl 2006.. Gezegen dünya... Coğrafya Türkiye... Çağdaş sanat hiper marketine hoş geldiniz. Büyük holdinglerin sponsorluğunda sanat adına üretilen yüzlerce çöp, en ısıltılı ambalajlar da tüketicinin önüne-beğenisine sunuluyor...

- hey sen, oradaki bunları söylemek için, önce bana formasyonunu söyle....

Şuralarda bir yerde ‘kapat’ tuşu olmalı.....

Gerçek, boğucu hüzne ne oldu? Yoldan çıkmış öfkeye? Kötümserliğe ne oldu?

Yada umutsuzluğun doğurduğu inatçılığa ?Sadece boşluğa koparılacak tek bir haykırışa ne oldu? Kelebek kanadında gizli, saf güzelliğe? Tek bir gülücükte baştan çıkartan tutkuya ne oldu? Peki ya yağmur altında dans ettiren deliliğe? Bulut gibi temiz ruhlara ne oldu? Her duyduğumuzda bizi titreten yegane özgürlük sözcüğüne? Ne oldu? . . .

- hey sen, oradaki bütün bunları sormak için yeterli bilgin, tecrüben var mı, kaç dil biliyorsun sen?

Bir –stop- tuşu olmalı; olmak zorunda.....

Kulisler, pazarlıklar; mutlaka çok-uluslu sponsor gerek... Satışlar, açık arttırmalar; bize Pazar gerek... Suni duyarlılıklar, yalan mesajlar; medyada bolca yer tutmak gerek... ne şiş yansın ne kebab; kavramsal takılmalı, post-modern olmalı, olmadı pre-modern olmak gerek...

Yaşadığımız yıkım dünyasında, sanat pazarda mal, sanatçı ise bir hokkabaza dönüştürülmek isteniyor. Bu film de oynamaya, izlemeye devam mı edeceğiz? Stop- tuşu hala yerinde duruyor.....

- hey sen, konuşmak için kimden izin aldın ha, susturun şu alaylıyı....

Şimdi boş sokakları işgal etmiş hayaletlerin kulağımıza fısıldadıkları, kehanet surelerini tekrarlıyoruz....

Önyargılarımızla, gecikmiş pişmanlıklarımızla, iktidar savaşlarımızla, kasılmaktan gerili gururumuzla, korkunç unutkanlıklarımızla, kül yutmaz şüpheciliğimizle, kaderci boyun eğişlerimizle, ego krizlerimizle, hayatı cehennem eden hatalarımızla, sahte sevgilerimizle, boş umutlarımızla, alçalmış ruhsuzluğumuzla mı yaşayacağız? Daha ne kadar satacaz, satılacağız?

- hey sen, yeter, susturun şunu. Düpedüz deli sözleri bu.....

Stop düğmesi önümüzde, elimizin altında... Basıyorum, bu traji komik sahne, ekranla kararıyor... Sessizlik, kutsal sessizlik...

Şimdi, loş ara sokakların, sek sek oynayan çocukların, terk edilmiş otobüs duraklarının, yollarda sayıklayan meczupların, kaosun doğurduğu devasa caddelerin, sarhoş naralarının, bulvarların gizlediği parkların, seyyar satıcı çılgınlıklarının, metro çukurlarının, çıkmaz sokakların, kedilerin ve köpeklerin, kaldırım taşlarının olanca gürültüsünü sesimizle birleştiriyoruz...

Akademinin, şöhretin, paranın, imajın değil; sokağın sanatı için gürültü çıkartıyoruz. Cadde sergileri, sokak şarkıcılığı, graffiti, sokak tiyatrosu, duvar magazini, sokak şairliği, fanzinler, karnaval düzensizliğinde nümayişler, kolektif , saf sanat ve eylem...

Biz, kopacak tinsel kıyametin rüzgarıyla gelen mutantlarız. Ve bu saçma dünyadan öcümüzü şiirlerimizle, kolajlarımızla, duvar yazılarımızla, cut-up ile, şarkılarımızla, öykülerimizle, tablolarımızla, sokak tiyatromuzla alacağız.

Artık yeni bir sahne yada ekran istemiyoruz. Yeni dalga, deliliğin bizi özgürleştirdiği yerde; sokaklarda başlıyor. Ve bunun için sadece ruhlarımıza sığınıyoruz, aksak sokak ritmiyle...

01.02.2006

Peter Parker

Ek 2

DURUMCU MANİFESTO

Varolan çerçeve, teknolojinin karşı konulamayan gelişimi ve bunun anlamsız toplumsal yaşamımızdaki olası kullanımlarının [yarattığı] hoşnutsuzlukla birlikte gün be gün artan yeni beşeri kuvveti boyunduruk altına alamaz.

Bu toplum içerisindeki yabancılaşma ve tahakküm, bir dizi başka şekiller arasında dağıtılamaz, ancak bizzat bu toplumun kendisi tarafından toptan reddedilebilir. Bugünkü çok-biçimli krizin devrimci çözümüne kadar tüm gerçek ilerleme açıkça askıya alınmıştır.

Gerçekten de [özgün bir şekilde] "üretimi üreticilerin özgür ve eşit birliği temelinde yeniden örgütleyen" bir toplumdaki yaşamın örgütsel perspektifleri nelerdir? Çalışma, üretimin otomasyonu ve hayati malların toplumsallaştırılması yoluyla dışsal bir gereklilik olarak giderek azalacaktır --ki bu, en sonunda, bireye tam bir hürriyet sağlayacaktır. Böylece, tüm ekonomik sorumluluklardan, geçmişin ve diğer insanların tüm borç ve sorumluluklarından kurtulmuş olan insanoğlu, ücretli çalışma ölçüsüne indirgenmesi imkansız olduğu için paraya çevirilemeyen yeni bir artık değer üretecektir. Her insanın ve tüm insanların hürriyetinin güvencesi, oyunun ve özgürce inşa edilmiş yaşamın değerindedir. Bu civelek eğlencenin gerçekleştirilmesi, insanın insan tarafından sömürülmesinin son bulmasıyla güvence altına alınan yegane eşitlik çerçevesidir. Oyunun özgürleşmesi ve onun yaratıcı otonomisi, dayatılan çalışma ile edilgen boş zaman arasındaki eski işbölümünün yerini alacaktır.

Kilise, halk kutlamalarında korunan ilkel civelek eğilimleri bastırmak amacıyla sözde cadıları zaten yakmıştır. Gayri-katılımın [non-participation] berbat kalp-oyunlarını üreten varolan hakim toplumda, gerçek sanatsal faaliyet zorunlu bir şekilde bir suç olarak sınıflandırılır. Bu kısmen gizlidir. Skandal biçiminde ortaya çıkar.

Peki gerçek durum nedir? Bu, tamamen insan varlığıyla provoke edilen daha iyi bir oyunun gerçekleşmesidir. Tüm ülkelerin devrimci oyuncularını, günlük yaşamın tarihöncesinden ortaya çıkışını başlatmak için S.I.'da [Durumcu Enternasyonal] birleşebilirler.

Şu andan itibaren geçerli olmak üzere, varolan siyasi ve sendikal örgütlenmelerden bağımsız

olarak (çünkü, biz, bunların halihazırda varolanın idaresinden daha başka bir şey örgütleme kapasitesine sahip olduklarından şüpheliyiz), yeni bir kültürün üreticilerinin otonom örgütlenmesini öneriyoruz.

Bu örgütlenme ilk kamusal kampanyasına yönelik başlangıçtaki deneysel aşamayı geride bıraktığı andan itibaren, bu örgüte atfettiğimiz en acil amaç UNESCO'nun ele geçirilmesidir. Dünya düzeyinde birleşmiş olan sanatın ve tüm kültürün bürokratikleşmesi, eklektik bir korumacılık ve geçmişin yeniden üretimi temelinde dünyada bir arada varolan toplumsal sistemlerin karşılıklı derin ilişkilerini ifade eden yeni bir fenomendir. Devrimci sanatçıların bu yeni koşullara karşı hamlesi yeni türde bir eylem olmalıdır. Kültür yönetimini tek bir yapı içerisinde toplayan bu yoğunlaşma komplocu [putsch] ele geçirmeyi tercih ettiği için; ve kurum, bizim yıkıcı perspektifimiz dışında herhangi bir anlamlı kullanımdan yoksun olduğu için, bu aygıtın ele geçirilmesini çağdaşlarımız önünde meşru görüyoruz. Ve onu ele geçireceğiz. Uzun bir talepler dizisinin aydınlatılmasında en önemli [iş] olduğu ortaya çıkacak olan bu işi hızla yerine getireceğimizden emin olduğumuz için, yalnızca kısa bir zaman için olsa dahi UNESCO'yu ele geçirmeye kararlıyız.

Yeni kültürün temel özellikleri ne olacaktır ve eski sanatla nasıl karşılaştırılacaktır?

Gösteri [spectacle] karşı, gerçekleştirilen durumcu kültür topyekün bir katılımı işin içine sokar.

Korunan sanata karşı, yaşanan anın derhal örgütlenmesidir.

Parçalanmış [particularised, birbirinden tamamen ayrı, her biri kendine özgü ve özel olarak görülen] sanata karşı, bu, kullanılabilir tüm unsurlarla her an ilgili olan, küresel bir pratik olacaktır. Tabiatıyla, bu, hiç şüphesiz ki anonim olacak bir kolektif üretime meyledecektir (en azından işlerin artık metalaşmaması ölçüsünde, bu kültür arkasında izler bırakma gereğinin hakimiyetinde olmayacaktır.) Bu deneyimlerin asgari önerileri, davranışta bir devrim ve --tüm gezegene yayılma, ve bunun da ötesinde yaşanılabilir tüm gezegenlere yayılma yetisine sahip olan-- dinamik üniter bir şehirciliktir.

Tek yönlü [unilateral] sanat karşısında, durumcu kültür bir diyalog sanatı, bir etkileşim sanatı olacaktır. Bugün, --tüm görünür kültürüyle-- sanatçılar, tıpkı rekabet nedeniyle birbirlerinden koparıldıkları gibi, toplumdan tamamen koparılmışlardır. Ancak sanat, kapitalizmin bu açmazıyla karşı karşıya iken, buna tepki olarak temelde tek yönlü kalmıştır. İlkelciliğin bu içine kapalı döneminin üstesinden tam bir iletişimle gelinmelidir.

Daha ileri bir aşamada, herkes bir sanatçı, yani bütün kültür yaratımının ayrılmaz bir üreticisi-tüketici haline gelecektir; bu ise doğrusal yenilik kriterinin hızla dağıtılmasına yardım edecektir. Eğilimlerin, deneyimlerin veya radikal şekilde farklı "okulların" çok-yönlü --birbiri ardına değil, eş zamanlı-- patlamasıyla, tabiri caizse herkes bir durumcu olacaktır.

Tarihsel olarak zanaatların en sonuncusu olacak şeyi resmen başlatacağız. Amatör-profesyonel --uzman karşıtı-- bir durumcunun rolü, yine de --sanatçıların kendi yaşamlarını inşa etmeyi sonlandırmamış olmaları anlamında-- herkesin "sanatçı" olduğu ekonomik ve zihinsel bolluk noktasına gelinceye kadar uzmanlaşmadır. Ancak, tarihin son zanaatı, kalıcı bir işbölümü [uzmanlaşma] olmadan topluma o derece yakındır ki, SI içinde ortaya çıktığında, zanaat olarak statüsü genellikle reddedilir.

Bizi doğru dürüst anlamayanlara, küçümsenemez bir aşağılamayla şunu söylüyoruz: "Belki de yargıçları olduğunuza inandığınız durumcular, bir gün gelecek sizi yargılayacaklar. Tüm biçimleriyle yoksunluk dünyasının kaçınılmaz tasfiyesi olacak o dönüm noktasını bekliyoruz. Bunlar bizim hedeflerimizdir, ve bunlar insanlığın gelecekteki hedefleri olacaktır."

17 Mayıs 1960