

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI KAMUSAL
HEYKELLERDE KİTSCH'LEŞME SORUNU**

MUSTAFA TOYGAR

TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ. UMUR TÜRKER

2018 İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

28.11.2018

(İmza ve Tarihi)

Dr. Öğr. Üyesi Umur Türker

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

28.11.2018
(İmza ve Tarihi)

Doç. Arzu Atıl

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

28.11.2018

(İmza ve Tarihi)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kahyaoğlu

Doç.Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

TÜRKİYE’DE 1980 SONRASI KAMUSAL HEYKELLERDE KİTSCH’LEŞME SORUNU

Mustafa TOYGAR

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr.Öğr.Üyesi. Umur TÜRKER

Bu çalışmada kamusal alan ve kamusal mekan kavramlarının ortaya çıkışı ile beraber kentlerde yer alan heykellerin karar ve uygulanma süreçleri incelenmiş; bu süreçlerin barındırdığı sorunlar ele alınmış ve ortaya çıkan heykel uygulamaları, kısaca bayağı, ucuz, çabuk tüketilen anlamına gelen kiç olarak tanımlanmıştır. Dünyada kiç eserler veren çağdaş sanatçıların uygulamaları, bir sanatsal ifade aracı olarak kiç’i vurgularken, bu anlamda ülkemizdeki bazı örnekler, tercih edilmiş bir sanatsal ifadeden öte mesleki bir yetersizliğe vurgu yapmaktadır. Kamusal alana yerleştirilen heykellerin, özellikle 1980 süreci ile başlayan kiç örneklerin, heykel sanatına, izleyiciye, heykeltıraşa etkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Metinde, yazılış ve okunuş farklılığı nedeniyle ‘kitsch’ sözcüğü, karışıklığı mümkün olduğunca aza indirmek için ‘kiç’ şeklinde kullanılmıştır.

Gerek dini inanış, gerekse yetersiz sanat algısı ya da politik hedefler sebebiyle Türk sanat tarihi heykel adına üzücü olaylarla doludur. Ülkemizde özellikle Cumhuriyet’in ilanından sonra sanatsal faaliyetler ve sanat kurumlarının sayısında artış gözlenirse de birçok heykel tahrip edilmiş, ya da yerinden kaldırılmıştır. Bu tip olumsuzluklar halen devam etmektedir. Kamusal alanlara yerleştirilen heykellerin kamunun ortak kararı olmaması, yerleştirme sürecinin sadece yönetim organları tarafından belirleniyor olması ülkemizde sanatın gelişmesini engellerken bireylerin sanat ve estetik algısına da zarar vermektedir. İşleyişteki bu eksiklik aynı zamanda sanatçıların gelişmesinin önünde büyük bir engel olarak durmakta ve kiç olarak niteleyebileceğimiz çalışmaları ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada heykel sanatı kamusal alan ve mekan çerçevesinde Türkiye’de özellikle 1980 sonrasında ortaya çıkan heykellerdeki kiçleşme, örnekleri üzerinden analiz edilmiş, problemler ortaya konulup çözüm önerilerinde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Kamusal Alan, Türkiye’de Kamusal Alan Heykeli, Kiçleşme.

ABSTRACT
KITSCH PROBLEM OF PUBLIC STATUES IN TURKEY
AFTER 1980

Mustafa TOYGAR

Msc, Art and Design Master's Degree Programme

Advisor: Dr. Lecturer Umur TÜRKER

2018

In this study the decision and implementation processes of statues, which are located in cities and took place after the appearance of concept of public area and public place, are viewed; and the problems in these processes and the influence of “kitsch” (which means briefly vulgar, cheap, fast consuming) on art of sculpture are revealed by examples of Turkey. In this study the word “kitsch” is used as “kiç” in order to minimise the confusion due to the difference of spelling and pronunciation of the word.

Turkish sculpture history is full of sad events due to the religious beliefs and inadequate art perception or political targets. In our country especially after the declaration of republic, artistic activities and number of art organisations are increased but lots of statues are destroyed or removed. This kind of problems are still going on. The posture of statues that are placed in public places are not public's common decision, and positioning process is determined by just by managing organs. This hinders the development of art in our country and damages the individual's perception of art and aesthetics. This deficiency in operation also hinders improvement of artists and reveals works that can be described as “kiç”. In this work the art of sculpture is analysed within the scope of kitsching examples of statues in Turkey in public areas and public places after 1980, problems are revealed and solution offers are suggested.

Keywords: Public Area, Public Area Sculpture in Turkey, Kitsch.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanma sürecinde kilit rol oynayan pek çok isim yer almaktadır. Öncelikle değerli bilgilerini ve tecrübelerini öğrenciyle paylaşmaktan çekinmeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi. Umur TÜRKER'e ve kıymetli hocalarım Doç. Dr. Arzu ATIL, Dr. Öğr. Üyesi. Mehmet KAHYAOĞLU'na ne kadar teşekkür etsem azdır. Hayatımdaki varlığı ile kendimi müthiş bir şükür duygusu içerisinde bulduğum sevgili eşim Selin TOYGAR'a, biricik oğlum Deniz Çağan TOYGAR'a, kıymetli aile büyüklerime, eğitim-öğrenim yaşamım boyunca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma ve değerli dostlarıma ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışma, Türk heykel sanatı üzerine araştırmalarını yoğunlaştıran, bu sanatın ülkemizde daha da gelişmesi için samimi hisler barındıran tüm okurların duygu ve düşüncelerinde ufak da olsa bir yer edinirse amacına ulaşmış sayılacaktır.

Mustafa TOYGAR

İzmir, 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türkiye’de 1980 Sonrası Kamusal Heykelerde Kitsch’leşme Sorunu” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Mustafa TOYGAR

7 Ağustos 2018



İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	iv
YEMİN METNİ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM KAMUSAL ALAN KAVRAMI	4
1.1. Kamusal Alan ve Mekan İlişkisi	8
1.2. Türkiye’de Kamusal Alan ve Kamusal Mekan	11
2. BÖLÜM MEKAN-SANAT İLİŞKİSİ	14
2.1. Kamusal Mekanda Heykel	19
3. BÖLÜM TÜRKİYE’DE HEYKEL TARİHİ	23
3.1. 1980 Sonrası Türk Heykel Sanatına Genel Bir Bakış	30
4. BÖLÜM KİÇ KAVRAMI	37
4.1. 1980 Sonrası Türkiye Kamu Heykellerinde Kiçleşme Problemi	45
4.2. Türkiye’de Kiç Heykel Örnekleri	48
SONUÇ VE ÖNERİLER	58
KAYNAKÇA	60

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Gize Piramidi ve Sfenksi, Mısır	14
Resim 2. Abu Simbel Tapınağı.....	15
Resim 3. Antik Yunan Hepaistos Tapınağı, Atina, MÖ. 449... ..	16
Resim 4. Jean BaptisteCarpeaux, Paris Opera Binası, 1869	20
Resim 5. Atlı Abdülaziz Heykeli, Charles F. Fuller, 1872, Beylerbeyi Sarayı.....	25
Resim 6. Atlı İsmet İnönü Anıtı, Rudolf Belling,, İstanbul, 1943.....	26
Resim 7. Taksim Cumhuriyet Anıtı, Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928.....	27
Resim 8. Samsun Atlı Atatürk Onur Anıtı, Henrich Krippel , 1932	27
Resim 9. 1981 Yılında TBMM 100. Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı Tarafından Verilen Atatürk Heykellerinin Çoğaltma İzni	31
Resim 10. Gaius Julius Ceasar Augustus Heykeli, Roma	33
Resim 11. “Güzel İstanbul”, Gürdal DUYAR.....	35
Resim 12. Ağlayan Çocuk Tablosu, Giovanni Bragoli	37
Resim 13. Nerdrum Odd, “Autoportree Colden Cape’s (Altın Sabahlıkla Portresi)”, 1998.....	39
Resim 14. Nerdrum Odd, “Shit Rock	39
Resim 15. “Gazing Ball (Apollo Lykeios)”, Jeff Koons	41
Resim 16. “Puppy”, Jeff Koons.....	41
Resim 17. “Michael Jackson ve Bubbles”, Porselen, Jeff Koons.....	42
Resim 18-19. Michelangelo, “Ademin Yaratılması”, Fresco, 1512; Nokia, Connecting People, Reklam	42
Resim 20. Çorlu Atatürk Heykeli	48
Resim 21. Denizli Çivril Atatürk Heykeli	48
Resim 22. Kağıthane Atatürk Heykeli.....	49
Resim 23. Şanlıurfa İsoT Çalışması.....	49
Resim 24. Afyon Çay İlçesi Vişne Çalışması.....	50
Resim 25. Ankara Kızılcahamam Bazlama Çalışması	50
Resim 26. Leylekli Saat Kulesi, Bismil, Diyarbakır	51
Resim 27. Nasrettin Hoca Heykeli, Konya.....	51
Resim 28. Mengen Aşçı Heykeli	52
Resim 39. Malatya Kayısı Çalışması.....	53

Resim 30. Şekerpancarı Çalışması, Konya.....	54
Resim 31. Manisa Kırkağaç Kavunu Çalışması.....	55
Resim 32. Osmaniye Turp Çalışması.....	55
Resim 33-34. Tanrıca Demeter ve Kızı Kore; Osmanlı Tuğrası.....	56
Resim 35. Selfie Çeken Şehzade, Amasya.....	57

GİRİŞ

Heykel sanatı ilk çağlardan günümüze kadar birçok gelişim göstermiş, şehirlerin farklı alanlarında boy gösteren kamusal heykel, bu sanat dalının günümüze kadar önemini devam ettiren çalışma alanı olmuştur. Gerek yapı malzemesi gerekse hacmi ve üç boyutluluğu sebebiyle heykel, kamusal alanda sanat dalları içinde en dikkat çekenlerden biridir. Türk heykel sanatı her ne kadar eskiye dayansa da özellikle dini inanışlar nedeniyle arzu edilen düzeye ulaşmakta engellerle karşılaşmıştır. Kamusal alan kavram tanımının halen belirsizliğini koruduğu ve sürekli değişim içinde olduğu ülkemizde, kamusal alanda heykel sanatının var oluş biçimi ve şekilleri de değişmektedir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türkiye sosyal, siyasi ve kültürel değişimler yaşamıştır. İktidarın bu değişimleri ve devrimin ilkelerini kamusal mekanlara yerleştirdikleri heykel sanatıyla benimsetmeye çalıştığı görülmektedir. 1980 askeri darbesi sonrası dönemde, her devlet dairesine Atatürk heykeli uygulaması yapılmış; 1981 yılında TBMM'nin Atatürk'ün doğumunun 100. yılı sebebiyle 100. Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı'na belirlenen ve imalatına karar verilen Atatürk heykel ve masklarından oluşan kalıpların ve izinlerin bazı firmalara verilmesini kararlaştırmıştır. Bu durum, bu dönemde kamusal alanlara Atatürk heykel ve anıtlarının damga vurmasına yol açmıştır.

Heykel sanatı, diğer sanat dalları gibi günümüzde çağın şartlarına uygun olarak kendini yeniden yapılandırmaktadır. Heykel, artık bulunduğu mekanı dönüştürerek onu yeniden anlamlandırmaktadır. Bu nedenle heykel sanatı, teması ve sanatsal değeri, kitleyle kuracağı ilişki ve mekana katacağı anlam sebebiyle kritik bir öneme sahiptir.

Günümüzde sanat kavramı çeşitlilik göstermekte ve farklı yorumlar aracılığıyla farklı dışavurumlar sergilemektedir. Hitabet gücü sayesinde yaşantımızın her alanına sızmış olan "kiç" olgusu kendisini heykellerde de göstermektedir. Kısaca, ucuz, çabuk tüketilen, estetik ve sanatsal değeri düşük olarak tanımlanan "kiç" genellikle kent yönetiminin yanlış tercihlerinden dolayı artık kamu alanlarındaki çoğu heykelde de hayat bulmaktadır.

Kamusal alanda yer alan heykeller, kitlelerin estetik anlayışını şekillendirmede, kent algılayışında ve kentle bütünleşmesinde kritik etkiye sahiptir. Türkiye’de günümüzdeki kamusal alan heykellerinin var oluş sürecine baktığımızda, bu süreci şekillendirenlerin çoğu zaman sanat ve estetik algısında yeterli olmayan siyasi otoriteler olduğu görülmektedir. Bu durumun yol açtığı birtakım olumsuzluklar, son yıllarda çeşitli sanat dallarında kendisini gösteren “kiç” etkisinin heykel sanatına da yansımalarından okunmaktadır. Bu çalışmada Türkiye’de 1980 sonrası kamusal heykellerdeki kiçleşme probleminin nedenleri politik, sosyal ve kültürel açılarla ele alınarak örnekleri ile beraber ortaya konmuştur. Böylece günümüzde kamusal alandaki heykellerin çoğunun kiçleşme sorunu yaşadığına dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Ülkemizde, heykel alanındaki bu olumsuz duruma çözümler üretebilmek için öncelikle problemin kaynaklarının ortaya konması gerekmektedir. Söz konusu bu tez çalışması, kentlerimizde boy gösteren “kiç” heykellerin kaynağının gün yüzüne çıkartılması ve bu problematik durumun çözümüne dair önlemler alınabilmesi noktasında öneme haiz olmaktadır.

Bu çalışma, Türkiye’de kamusal alanda yapılan plastik sanat uygulamaları özelinde heykel sanatının kentsel mekanlarda 1980 darbesi sürecinde Atatürk heykelleri ile başlayıp günümüze kadar farklı biçim ve uygulamalar ile devam eden kamusal heykellerdeki kiçleşme sürecinin neden ve sonuçlarını örnekleyerek ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak arzusuyla dört bölüm başlığı altında incelenen çalışmanın birinci bölümünde, öncelikle kamusal alan ve kamusal mekan kavramlarına açıklık getirilmeye çalışılmış; Türkiye’de kamusal alan ve mekan tartışmalarına yer verilmiştir. İlk bölümü peşi sıra takip eden ikinci bölümde, tarihsel süreçteki gelişimi doğrultusunda, sanatın kamusal alanda var olma şekillerine değinilmiş; ayrıca heykelin kamusal alandaki önemi, siyasi ve sosyal etkileri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise, Türkiye’de heykel sanatının tarihsel gelişimi incelenmiştir. Dördüncü bölümde, öncelikle literatürde “kiç” kavramının nasıl tanımlandığı üzerinde durulmuş; ardından 1980 sonrası Türkiye kamusal alan heykellerindeki kiçleşme problemi örnekler üzerinden tartışılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ulaşılan sonuçlar ortaya konmuş; heykel sanatındaki kiçleşme problemi için öneriler dile getirilmiştir.

Bu alışma büyük ölçüde yorumlayıcı yaklaşıma dayalı nitel bir araştırma niteliğindedir. Çalışmanın kavramsal kısımları araştırma tekniği ile elde edilen bilgilerden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra kamusal alanda yer alan heykellerden “ki” özelliği barındıran heykellerin sosyal medyadaki yansımaları için medya araçlarına bakılmış ve söylem analizi yapılmıştır. İncelemesi yapılan ki heykellerin bu kileşmeye neden olan unsurlar ve çözüm yolları hakkında ipuçları vereceği, kileşmenin izleyiciye ve sosyo-kültürel yapıya etkileri hakkında veriler sunacağı varsayılmıştır. Konu edilen kavramlar tarihsel süreçte incelenmiş olsa da “ki” heykel örneklemeleri 1980 sonrası dönem ile sınırlandırılmıştır.



1. BÖLÜM

KAMUSAL ALAN KAVRAMI

Kamusal alanda heykeli tartışmaya açmadan önce ‘kamusal alan’ kavramının ne anlama geldiğine bakmak gerekmektedir. Bu çalışmada ‘kamusal alan’ kavramı daha çok kentlilerin ortak alanı olarak ele alınarak heykel sanatı bu çerçevede değerlendirilecektir. Kavram, 20. Yüzyılın ortalarında Avrupa’da tartışılmaya başlanmıştır. Jürgen Habermas’ın 1962 yılında yayınladığı *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar* kitabında ilk kez adı geçen ‘kamusal alan’ kavramı zamanla, farklı biçimlerde ele alınarak tartışılmıştır. Kavram Habermas’a mal edilse de Dacheux, kamusal alana dair ipuçlarını Kant’ın 1784 tarihli metinde bulduğunu şu şekilde ifade eder:

“Kozmopolit Açından Evrensel Bir Tarih Düşüncesi” başlıklı yazısında, Kant “(Yeryüzündeki tek akıllı yaratık olarak) insanda, kendi aklını kullanması amacına hizmet eden doğal yetilerin, bir bütün olarak sadece tür içinde gelişmiş olabileceğini, bireyin kendisinde gelişmemiş olduğunu” bildirir. Bu yüzden “doğanın yüce tasarısına” ulaşmak amacıyla, “kusursuz biçimde adil sivil bir kurum” tesis etmeyi bilen insan, kendi benzerleriyle birlikte alenen düşünmekte de özgür olmak zorundadır(Dacheux, 2012:15).

Kamu ve kamusal kavramları kişilere ilk önce devleti anımsatır. Bunun başlıca sebebi ‘kamu’nun devleti kapsarken diğer yandan da halkı kapsamasıdır. Habermas bu ikili anlamı şu şekilde açıklar:

“Kamusal tartışmanın konusu devlet etkinliğine ilişkin meseleleri hedeflediğinde, (örneğin edebi kamusal alandan farklı olarak) politik kamusal alandan bahsetmeye başlarız. Her ne kadar sözün gelişi olarak devlet otoritesi için kamusal alanın yürütücüsü deniyor olsa da, devlet aslında kamusal alanın bir parçası değildir. Kuşkusuz devlet otoritesi genellikle “kamu” otoritesi olarak ele alınır; ama bu kabul, kamusal alanın özelliğinden, yani devletin tüm yurttaşların selametiyle ilgilenmesi görevinden türetilmiştir. Politik kontrolün uygulanması, olan bitene ilişkin bilginin halka açık olması gerektiğine ilişkin demokratik talebe etkin bir biçimde bağımlı kılınabildiği zaman ancak, politik kamusal alan yasa-koyucu organlar aracılığıyla yönetim üzerinde kurumsallaşmış bir etkileme gücü kazanabilir.” (Habermas, 1995:62-66)

Özbek, kamusal alan kavramının zorluğunu, kendi içinde iki ayrı anlam boyutunu örerak içermesinden kaynaklandığını belirtiyor:

“Birinci yönüyle, mekansal bir kavram: toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübenin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, dolanıp yayıldığı ve müzakere edildiği toplumsal alanları (kamusal mekanlar); bu süreçte ‘ortaya çıkan’ anlam muhtevasını (kamuoyu, kültür, tecrübe); ve bu anlam üretim sürecini oluşturan ya da bu süreç içinde oluşan kollektif gövdeleri (ulusal birimlerden, ulus altı birliklere ve giderek ulus üstü ve küresel düzleme dek uzanan kamuları) tanımlıyor. İkinci yönüyle ise kavram, anlam üretim alanları açısından normatif bir ilkeyi, bir ideali belirtiyor: ortak, aleni, açık ve eleştirel alan anlamına geliyor kamusal alan.” (Özbek, 2004:40).

Türkiye’de kamusal alan tartışmaları sıklıkla yapılmakta, anlam tam karşılığını bulmakta zorlanmaktadır. Bu anlam karmaşası genellikle kamusal alanın devletle kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Özbek’egöre, devlete ait etkinlik ve makamlara ‘kamusal’ denmesinin modern devletin ‘hukukun üstünlüğü’ ilkesine bağlı olma gereğinin yanında toplumsal mücadeleler sonucu kazanılan politik ve sosyo-ekonomik haklara istinaden devlet erkinin halkın yararına üstlendiği toplumsal görevleri olduğunu kast etmek ya da bundan bir meşruluk elde etmek içindir (Özbek, 2004:33).

Kavram, 18. Yüzyılın sonlarında modernizmle birlikte başka bir değişim dalgasına girmiştir. Habermas’ın geleneksel toplumdan modern topluma geçişte, Batıdaki toplumsal, siyasi gelişmelere bağlı olarak ele aldığı ve tarihsel evrim içinde uğramış olduğu yapısal dönüşümünü sosyolojik-felsefi bir araştırma zemininde saptamaya çalıştığı kamusal alanın, esasen 18. Yüzyıl sonunda modernizm projesine paralel biçimde hayatın kamusal ve özel olmak üzere ikiye ayrılmasının bir sonucu olduğunu söyler (Timur, 2008:40). Modernizm her ne kadar 16.-17. Yüzyıllara kadar dayandırılabilse de, Foucault ve Lyotard gibi düşünürlerin de ifade ettiği gibi, esasen başlangıcı 18. Yüzyıla dayandırılabilir. Lyotard’a göre, “modernlik tasarısı, 18. Yüzyılda yaşayan Aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak ve yasa ile özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlenmiştir.” (Sarup, 1995:172). Timur, bu ayrımın Antik Çağ’a dek uzandığını ancak, Ortaçağ’ da bu ayrımın ortadan kalktığını ve 15. Yüzyılda başlayıp 18. Yüzyılın sonuna kadar devam eden bir süreç içinde, ‘devlet’i oluşturan bürokrasi ve ordunun kuruluşu ile

Ortaçağ'da kaybolmuş olan kamusal alan-özel alan ayrımını yeniden doğmaya başladığını ifade ederek Habermas'ın "burjuva kamusal alanını" kısaca şöyle özetlemektedir:

"Habermas'ın çözümlenmeye çalıştığı ve 'burjuva kamusal alanı' adını verdiği kamusal alan tarihsel evrim içinde, Ortaçağ'dan sonra yeniden doğmaya başlayan ve özellikle kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte söz konusu olan toplumsal dönüşüm kapsamında giderek güçlenen burjuvazinin ortaya çıkardığı yeni türden bir alandır. Her ne kadar giderek siyasallaşsa da, -başlangıçta- bu alanın "akıl yürütmenin kamusal kullanımı" olgusunun varlık bulduğu yer olarak "önce 'salon'larda ve kahvelerde, siyaset dışı bir tarzda" belirmesi ise dikkat çekicidir"(Timur, 2008:47).

Negt ve Kluge'nun, kamusal alanı Habermas gibi materyalist bir anlayışla, tarihsel yapılanmaların ve toplumsal kuramların alanı olarak gördüklerini ancak onların, kamusal alan nosyonunu, onun genel olarak toplumsal ve bireysel tecrübe potansiyelleriyle kurucu ilişkisini garantileyecek biçimde genişlettiklerini böylece 'kamusal alan', tecrübeyi mümkün kılan ya da onu sınırlayan ve sakatlayan yapı olarak tanımladıklarını söylemektedir(Jameson, 1988:156-157).

Habermas'a göre, kamusal alan kavramıyla "kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşabileceği toplumsal yaşamın bir parçası" tanımlanmaktadır. "Toplum ve devlet arasında aracılık yapan", ancak aracılık yapmanın ötesinde devletle örtüştüğü/kesiştği herhangi bir alanda bulunmayan kamusal alanın en önemli niteliği ise 'tüm vatandaşlara açık olmasıdır'. Ne var ki, bu açıklık daha en başta "*das Publikum*" kavramının getirdiği sınırlama nedeniyle, Hohendal'ın da belirttiği gibi, kamusal alanın "basit bir biçimde 'kalabalık' olarak tanımlanabileceği anlamına gelmez(Habermas, 1995:62-66).

Kamusal alan tartışmalarının bir kısmı 'sivil toplum' ekseninde yapılmaktadır. Wood'agöre sivil toplum, devletten farklıdır; ne özeldir ne de kamusaldır belki de her ikisi olup ekonomik ilişkiler ağını, pazar alanını, üretim ve dağıtımını da içeren ayrı bir insan ilişkileri ve etkinlik alanını temsil etmektedir (Wood, 1992:26-27).

Craig Calhoun sivil toplum ve kamusal alan kavramlarının farklı anlamlarına dikkat çeker:

“...kamusal alan, sivil toplum içinden ortaya çıkan özgül bir alandır: politik kavgaların çözümlenmesini amaçlayan etkili bir rasyonel-eleştirel söylemin gelişmesini sağlayacak kültürel ve toplumsal örgütlenme alanıdır. Bu iki terimin, demokratik kuramın gerektirdiği sosyolojik ve kültürel analizi geliştirmek açısından farklı sonuçları bulunur. Sivil toplumu kamusal alandan ayırt etmemiz gerektiği gibi, ekonomik sistemin taleplerini ve analizini de, toplumsal örgütlenmenin öteki biçimlerinden ayırt etmek zorundayız. Burada mesele, toplumsal örgütlenmenin dokularıyla, belli bir tür söylem ve politik katılım arasındaki ilişkinin ne olduğudur. Söylem ya da politikayı, sanki kültür ve aktörlerin iradeleri hiç önemsizmiş gibi, toplumsal örgütlenmeye indirgeyemeyiz. Ne de, demokratik kamusal yaşamın özgül toplumsal örgütlenme tiplerine dayandığını unutmak yararlı olacaktır” (Calhoun,1993:267-268).

M. Carleheden ve R. Gabriels,siyasal kuramın sorunları üzerine Cogito dergisinde yayınlanmış söyleşilerindeHabermas’ ın sivil toplum terimiyle, yaşam dünyasının toplumsal kesimlerinde kamusal iletişimi sağlayan, devlet ve ekonominin dışında kalan, istemli ya da gönüllü kuruluşları kastettiğini;politik kamusal alanın da “sınıfsal sınırların ötesine geçmiş ve toplumsal katmanlaşma ve sömürünün binlerce yıllık zincirlerini kırmış” bir sivil toplumdaki destek alabileceğine vurgu yaptığına işaret ederler (Carleheden-Gabriels,1998:141-147).

Basının kitleleri yönetme gücü, algı oluşturmadaki etkisi artık yadsınamaz durumdadır. Bir kavramın toplum tarafından algılanış biçiminde kuşkusuz basının etkisi büyüktür. Timur, Habermas’ın kamusal alan ve medya ilişkisine değinir.Habermas’ın saptamalarına göre, kamusal alanın oluşumunda basının çok önemli rolü olduğunu, başlangıçta kapitalizmin doğuşuyla birlikte ortaya çıkan ve tüccarlara hizmet eden gazetelerin zamanla her türlü bilgiyi içerecek biçimde dönüşüme uğradığı ve modern haline kavuşmasıyla basının giderek kamuoyunun taşıyıcısı durumuna geldiğinden bahseder(Timur, 2008:46).Son yıllarda medyanın gelişmesiyle birlikte herkesin bilgiye kolayca ulaşma imkanına sahip olması bilgi edinmek için kamusal alana duyulan ihtiyacı büyük derece azaltmıştır. Bu durumun,

günümüzde kamusal alanın bir araya getirici, birleştirici özelliğinin zayıflamasına sebep olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Özetlenmiş olan farklı kamusal alan yaklaşımlarına baktığımızda bu temel yaklaşımları birbirinden ayıran başlıca kriterlerin; kamusal ve özel alanların nereye ve nasıl yerleştirildiğinin, zaman içinde uğradıkları anlam değişiminin ve kamusalılığı ortaya çıkaran kültürel, politik, ekonomik vb. kavramlar arasındaki ilişkiler olduğunu söyleyebiliriz.

Kamusal alan ve kamusal mekan, içinde yaşamı barındırır. Kamusal yaşam bu iki kavramın içinde nasıl konumlanmaktadır?Özbek, kamusal yaşam ile kamusal alan arasındaki ilişkiye şu şekilde değinmiştir:

“...kamusal yaşam dediğimizde, sadece politik kamusal alandan değil, aynı zamanda ve daha çok da sosyallik içinde yaşanan, kültürel pratikleri de içeren bir alandan bahsediyoruz. İkisine de ortak olan şeyler, yurttaş ya da insan olarak egemenlik ilişkilerine karşı olan; ve ister eleştirel politik tartışma, müzakere, ister muhabbet ve serbest vezin itibariyle olsun, isterse de kültürel uzlaşım ve yaşantıları paylaşma aracılığıyla olsun, iletişime ve özellikle de konuşma, tartışma, ‘dayanışma ve kollektif tecrübeye atfedilen önemli yerdir. Kamusal alan, kültürel gözlükle baktığımızda ‘toplumsal tecrübemizin (ya da zihniyetimizin) ufuklarını’ -belirten bir kavram, politik gözlükle baktığımızda ise, özgürlük ve adalet mücadelesinin yapıldığı söylem ve eylemin alanıdır”(Özbek, 2004:54).

Bu kavramlar ve tanımlar doğrultusunda kamusal alanı kısaca; insanların politik alanda söz alabildikleri, kendi ortak çıkarları için özgürce fikirlerini ifade edip, kararlar alabildikleri çeşitli medya araçları yoluyla toplumla paylaşabildikleri, özel alanların dışındaki tüm alanlar şeklinde tanımlayabiliriz.

1.1. Kamusal Alan ve Mekan İlişkisi

Kamusal mekanı tanımlamak çok boyutlu bir yaklaşımı gerektirmektedir. Çünkü kamusal mekan tanımı toplumsal pek çok konuyu da bünyesinde barındırır. Kamusal mekanlar, toplumun farklı kesimlerden insanların bir araya geldiği ve paylaşımında bulunduğu önemli alanlardan biri olduğu için toplumun yaşantısı hakkında önemli ipuçları verir. Bunun yanı sıra, kamusal mekanda yapılan eylemler kamusal alandaki söylem ve ideolojileri deşekillendirir. Bu gibi sebeplerle kamusal

mekan kavramı çeşitli disiplinler tarafından tartışma konusu edilmiştir. Kamusal mekanın tarihçesine kısaca bakacak olursak Pirenne geleneksel kent yapısında kamusal mekan görevini yerine getiren Pazaryerlerinden bahseder (Pirenne, 2014:33). Lefebvre, pazarların önemi hakkında: ‘Orta Çağ’ın sonlarında pazarın sınıf mücadelesinde merkezi bir konuma gelerek agora, forum gibi eskinin toplanma yerlerini değiştirdiğini belirtir. Önemi giderek artan pazarın etrafında oligarşinin oturduğu belediye sarayı, kilise ve gözetleme kulesi bulunmaktadır’ demiştir (Lefebvre, 2014:15). Sanayi Devrimi ile birlikte iyice güçlenen burjuvazi kentlerde ve kamusal mekanlarda değişim ve dönüşüme neden olmuştur. Korkmaz, Sanayi Devrimi’nin kentlerde ve mekan üzerinde kendinden önceki geleneksel yapıdan kopuşu beraberinde getirdiğini ve bu kapsamda geleneksel sistemde yapılar ve yapıların tanımladığı açık alanların bulunduğu bir kamusal mekan oluşumu varken, modern sistemde devasa yapılar ve *grid* (ızgara) ulaşım yapısının kamusal mekanı parçaladığını söyler (Korkmaz, 2007:21).

Kamusal mekanın geçmişi Batı’da Antik Yunan’da başlamış, Orta Çağ’da özel ve kamu ayrımı ile gelişme göstermiştir. 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile beraber de hızlı bir dönüşüme girmiştir.

Ömer Kanıpak kamusal alanı ‘modern toplumlarda bağımsız sivil kuruluşlar tarafından oluşturulan, eleştirel ve özgürleştirici ifadenin hayat bulduğu metaforik platformlar olarak’ tanımlarken, kamusal mekanın da ‘toplumda herhangi bir ayırım yapılmadan her bireyin kullanımı düşünülerek yapılmış açık veya kapalı mekanlar’ biçiminde algılanması gerektiğini ifade etmektedir (Güney, 2007).

Keskin, Ömer Kanıpak’ ın ‘Kamusal Mimarlıkta Muhafazakarlık’ başlıklı yazısında, kamusal alan ve kamusal mekan farklılığını şu şekilde ifade ettiğini söyler:

“...Kamusal alanın, modern toplumlarda bağımsız sivil kuruluşlar tarafından oluşturulan, eleştirel ve özgürleştirici ifadenin hayat bulduğu metaforik platformlar olarak görmemiz gerektiğini gördük. Kamusal mekan ise, özellikle biz mimarların gözünden nispeten daha tanımlı ama yine de henüz sınırları ve potansiyelleri tam belirlenmemiş bir kavram. Yine de kamusal mekan denince, toplumda herhangi bir ayırım yapılmadan her bireyin kullanımı düşünülerek yapılmış açık veya kapalı mekanlar algılanır. Çoğu kez bu tip mekanların sahibi ve işleticisi devlet veya yerel yönetimler olduğu için de (adliyeler, toplu

taşıma istasyonları, okullar vb.) yanlış bir ifade ile bu mekanlar kamusal alan olarak adlandırılırlar” (Keskin, 2007).

Raymond Geuss, *Kamusal Şeyler, Özel Şeyler* adlı kitabında kamusal mekanı, şahsen tanımadığı ve kendisiyle yakın ilişki içine girmeyi açıkça kabul etmemiş kişiler tarafından görüleceği yer olarak tanımlarken Antik bir kentteki pazaryerinin bu tip kamusal mekanlar için iyi bir örnek olduğunu söyler. Kamusal mekanlardaki insanların, birbiriyle uyuşmayan amaçları, tercihleri ve zevkleri olan farklı kişiler olarak özel işlerini görürken birbirleriyle fiziksel yakınlık içinde bulduklarına da işaret eder (Geuss 2007:32).

Kamusal alanın kamusal mekandan ayrıldığı noktalar olduğu gibi, kesiştiği noktalar da vardır. Kamusal mekânın sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini söylemek oldukça kafa karıştırıcı olabilmektedir. Bu iki kavramı kabaca birbirinden ayıracak olursak, kamusal alanı, adaletli, özgür katılımı sağlanan bir iletişim ve tartışma alanı, kamusal mekân ise, bu kavramın içerdiği bir alt başlık olarak düşünebiliriz. Kent sakinlerinin gündelik yaşamlarını sürdürmelerine aracı olan, kent ve kentlilik inşasında rol üstlenen kent mekânları; her kesime açık olmaları, sınırlamanın olmaması veya az olması, toplumu temsile açık olmaları gibi nitelikleri nedeniyle kamusal mekân olarak nitelendirilir ve bu mekânın merkezinde yer alırlar (Aytaç, 2007:200-206). Büyük, kamusal mekânı kentsel boyutta ele aldığımızda özel mekândan arta kalanlar olarak ifade eder (Bıyık, 2011:26). Kentsel kamusal mekanlar bütün kent sakinlerinin hatta kente dışarıdan gelenlerin erişim sağlayıp kullanabileceği ve paylaşımında bulunabileceği mekanlardır. Aslında mekânı ‘kamusal’ yapan onun kamuya açık olan ve insanlarca kamusal etkinliğe konu edilen yapıda olmasından ileri gelir de diyebiliriz. Bunun yanı sıra mekânın kamusalının değiştirilen ve dönüştürülen özellikte olduğunu da unutmamak gerek.

Özbek, kamusal alan ve kamusal mekân arasındaki ilişkiyi şu şekilde özetlemektedir:

“Olgusal olarak kamusal mekânlar toplumsal ilişkilerimizde görünürlük ve ortaklık sağlayan mekanlardır; ‘ilkesel’ olarak bir mekânı kamusal yapan ise, onu sadece ortak olarak kullanabilmemiz değil, ona çoğulcu sosyal yaşamsallığını ve karşılıklılık bağlamını veren, herkesin erişebileceği ve de olabildiği ölçüde mahrem olanın tiranlığına, metalaşmaya,

bürokratik hiyerarşi ve baskıya direnen bir kullanım değerine sahip olmasıdır” (Özbek, 2004:467).

Tanımlamalardanyola çıkararak bu iki kavramın kentliler ve iktidar yapılarıyla yakın ilişki içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kamusal alanlar ve mekanlar bir taraftan iktidarın görünür olduğu diğer taraftan da kentlilerin direniş alanlarıdır. Bu açıdan hem politik hem de sosyolojik olarak sürekli üzerinde konuşulan kavramlar olmuşlardır. Çalışmanın konusu dahilinde bu kavramlar heykel sanatı ile ilişkilendirilerek değerlendirilecektir.

1.2. Türkiye’de Kamusal Alan ve Kamusal Mekan

Mekan sözcüğü Türkçeye Arapçadan geçmiş olup “yer, yurt, ev, uzay” anlamındadır (TDK, 2018). Kamusal alan için de ‘umumi,’ ‘aleni’ ve ‘amme’ gibi terimler vardır. Özbek: “Günlük dilde ‘umumi’ terimi daha çok resmi organlar tarafından, herkese açık olan mekanları beyan etmek için kullanılageldi; ya da umumi yerlerde, herkesin ortasında yapılmaması gereken şeyler ‘ayıp’ ve ‘yasak’ terimleriyle bitştirilerek ifade kazandı” demektedir (Özbek, 2004:31). Bu kullanım yapısı nedeniyle ile ‘kamu’ denildiğinde aklımıza devlet ve devlete dair kuruluşlar gelir. Kavramın doğru kullanımı için Özbek şu öneriyi getirir: “devlet gücünün kullanıldığı kurumsal yerleri kast ederken ‘*kamu* erkinin (otoritesinin) alanı’ kavramını kullanıp; ‘(politik) *kamusal* alan’ kavramını ise, toplumdaki ‘demokratik katılım ve eleştirel söylem alanı’ olarak kullanmak yerinde olacaktır.” (Özbek, 2004:33).

Osmanlı’da isemekan İslam dininin etrafında şekillenmiştir. Osmanlı Devleti’nde camiler kent merkezi işlevi görmüştür. Gökğür, geleneksel Türk kentlerinde genel olarak, cami ve külliye’nin dış ve iç avlusu kentsel ortak kullanım için açık mekan oluşturduğuna dikkat çekerken, geleneksel Türk Devletleri’nin diğer açık kamusal mekanlarını da mescit, çeşme, kahvehane çevresinde veya pazarlarda kendiliğinden veya sokakların biçimlenmesiyle oluşan, ‘planlanmamış’ kendiliğinden gelişmiş semt ve mahalle ölçeğinde küçük meydanlar olarak gösterir (Gökğür, 2008:92). Osmanlı Devleti’nde kamusal mekanın işlevleri, Batı’dan farklıdır. Batı’da kamusal mekan, toplumsal tartışmalara sahne olurken, Osmanlı’da mekanın bu yönü zayıf kalmıştır. Aslında çok uluslu olan Osmanlı Devleti’nde

tartışma ortamlarının olması beklenir. Bu durumun ortaya çıkmasında Osmanlı' nın hoşgörü politikasının rol oynadığı söylenebilir. Osmanlıda kentsel mekanda batıda yaşanan tarzda kamusal alan tartışmalarının yaşandığı ilk mekan “kahvehaneler”dir. Nalbant, kahvehaneler ve sonraki dönemi şu şekilde özetlemektedir:

“Osmanlı’da kahvehanelerde başlayan seküler düşünce, Habermas’ın kamusal alanına uygun bir şekilde gelişmiştir. Bir başka ifadeyle halk, kamusal alan ve dünyeviliğini, devletten bağımsız olarak oluşturmuştur. Ancak bu durum Türkiye Cumhuriyeti açısından değerlendirildiğinde Osmanlı’da kamusal mekanda gerçekleşen sekülerleşmeden farklı bir durum ortaya çıkar. Cumhuriyet dönemi devleti, kamusal alanın sekülerleşme bağlamında değil laiklik ekseninde ele almıştır. Bu bağlamda kamusal alan artık devlet etkisinde ve ulus devletin gerekliliklerine göre şekillenen bir alan haline almıştır.”(Nalbant 2016:22)

Cumhuriyet rejimi ile beraber gelen ulus devlet inşası ve modernleşme çalışmaları kamusal alanın da şekillenmesinde rol oynamıştır. Bu dönemde kamusal alan devlet tarafından sınırlandırılmış bir yer olarak var oldu. Nalbant, Cumhuriyet dönemi ve sonrasında kamusal alan dönüşümünü şu şekilde özetlemektedir:

“Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren değişen ekonomik koşullar, teknoloji ve küreselleşme kamusal alanın işlevini de değiştirdi. Artık toplumsal tartışmaların yaşandığı bir alandan ‘hareket alanı’na dönen kamusal alan, özellikle 1980 sonrasında araç trafiğinin yoğun olarak gerçekleştiği alanlar haline geldi. 1980 sonrasında devletin ekonomi alanında yatırımcı durumunu gözlemci durumuna çekmesiyle ve girişimciliği desteklemesiyle birlikte özel sektörün öncülüğünde, tüketim anlayışı temelinde alışveriş merkezleri ortaya çıktı. Alışveriş merkezleri, insanlara tüketim temelinde yeni bir sosyalleşme alanı açarak, kent merkezlerine ve meydanlara alternatif olan bir kamusal alan haline aldı” (Nalbant, 2016:25).

Özbek’de 1980 sonrasında ülkemizde giderek artan bir biçimde aslında politik kamusal alanı kastederken sivil toplum demeye, bunu da sivil toplum örgütlerine indirgemeye yöneldiğimizi belirtir (Özbek, 2004:33). 1990’lara gelindiğinde akademik yayınlarda kamusal alan kavramı tartışmaları artış göstermiştir. Özbek, türban sorunu ile gündeme gelen kamusal alandan bahseder. 25 Kasım 2002’de yaptığı konuşmayla Cumhurbaşkanı Sezer, TBMM Başkanı Arıncı’nı kendisini uğurlama-karşılama törenlerine türbanlı eşiyile birlikte gelmesine ilişkin resmi tavrı, olaydan dört gün sonra Öğretmenler Günü vesilesiyle yaptığı

konuşmayla ortaya koymuştu. Bu konuşma sonuçta, Anayasa Mahkemesinin yerleşik kararlarına göre başörtüsünün serbest olmadığı devlete ait kurumsal mekanlara resmi protokollerin yapıldığı yerlerin de eklenmesini getirerek, kamusal alanın ‘ne-neresi’ olduğuna ilişkin ana tartışma konusunu belirlemişti (Özbek, 2004:515).Başbakan Erdoğan'ın, eşini NATO yemeğine davet etmeyen Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer'i “Dolmabahçe kamusal alan değil” diyerek eleştirmesiyle başlayan tartışmaya, 2000 yılında Galatasaray Üniversitesi Rektörlüğü görevine atanan ve halen bu görevi sürdüren YÖK Başkanı Prof.Dr. Erdoğan Teziç; kamusal alanın “coğrafi bir tanım” olmadığını, işlevsel bir kavram olduğunu vurgulayarak yanıt verdi (Güney, 2007).

Ülkemizde kamusal alan yaratma sürecine de kısaca değinmek gerek. Kamusal mekanların yaratılma sürecindeki ihale sistemi tersten işler; önce işletmenin, ardından mimari projenin ve en sonunda müteahhitin belirlenmesi gerekirken, günümüzde sistemde önce müteahhit iktidar koltuğuna oturur ve mimari proje elde etmeyi taşeronluk hizmeti olarak görür (Keskin, 2007). Bu durum da kamusal mekanların şekillenmesinde kamunun söz sahibi olmasının önünün kapatılmasına ve kamunun mekanı benimsemesine engel olmasına yol açmaktadır. Tüm bu tartışmalar sonucunda günümüzde hala kamusal alan ve kamusal mekan kavramlarının kesin bir tanımının yapılmamış olduğunu ve inşaat faaliyetleri nedeniyle bazı yapıların da kamusal alan dediğimiz mekanlara karıştığını gözlemliyoruz.

2. BÖLÜM

MEKAN-SANAT İLİŞKİSİ

Sanat nesneleri mekanların içinde ya da dışında mekana yüklenen anlamları tamamlayıcı ya da öne çıkarıcı biçimde üretilir. Kamusal sanat eserleri, plastik ve görsel sanatların müze gibi kapalı alanlardan taşıp günlük yaşam alanına ulaşmasını sağlar. Böylece herkesin ulaşabileceği, etkileşimde bulunabileceği özellik kazanır.

Yüksel, *Kamusal Alan Heykelleri Olarak Güneş Saati Uygulaması* başlığı altında yazmış olduğu sanatta yeterlilik tezinde kamusal mekan ve sanat ilişkisinin tarihçesine de değinerek kamusal mekan ve sanat tarihinin, toplumların yerleşik hayata geçmesine kadar dayandığını söyler. Mısır Uygarlığı'na ait tapınaklar ve mezarlar, o döneme ait sanat anlayışını yansıtan ilk örneklerdir (Resim 1-2)(Yüksel, 2011:31)

Resim1.Gize Piramidi ve Sfenksi, Mısır



Kaynak:<http://www.sanatinoykusu.com/misir-piramitler-mo-2650/>,

(Erişim Tarihi:01.10.2018).

Resim 2. Abu Simbel Tapınağı- Mısır



Kaynak:<http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/42953/16839/8/ebu-simbel-tapinagi>,
(Erişim Tarihi: 05.10.2018).

Yüksel, Antik Yunan kültüründe sanatın değişimini ise “düşünceyle başlayan süreçle matematiksel düzenin doğayla özdeşleşmesi Yunan kültürünün birliğini vurgulayan sanatsal biçim dilinin gelişmesini sağlamıştır. Mimari yapılanmada kendini gösteren bu anlayışla kamusal alandaki sanat yapıtları yönetici sınıfın propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Yunan kent devletlerinin imgesi kraliyet sarayları değil kamusal tapınaklar olmuştur. Heykel mimari içerisinde yerini almış, mimari de heykel özelliği taşımıştır” şeklinde ifade etmiştir (Resim 2)(Yüksel, 2011:34).

Resim3. Antik Yunan Hephaistos Tapınağı,Atina,M.Ö. 449.



Kaynak: <http://arkeofili.com/dunya-capinda-gorulmesi-gereken-10-antik-yunan-tapinagi/>,
(Erişim Tarihi: 04.10.2018).

Roma döneminde kamusal alan heykelinin Yunan kültüründen etkilendiği görülmektedir. Bunun dışında Yüksel tezinde,mitolojik efsanelerle başlayan atalara tapınmanın Roma kamusal açık alan yapıtlarının önemli bir bölümünü kapsadığından ve Roma' nın kudretini belgeleyen anıtsal nitelikte zafer takları, tapınaklar ve hükümdarların zaferlerinin anısına yapılan sütunların kamusal alanda yer kapladığından bahseder (Yüksel, 2011:35).

19. yüzyılda Sanayi Devrimi'yle birlikte kentlerin yapısı hızlı bir değişim içine girmiştir. Bu değişim modern yaşam tarzlarında da gözlenmektedir. Makineleşme süreci kuşkusuz sanatı da etkilemiştir. Daha sonraki yıllarda modernist yaşam biçimi ise artık kenti binalara ve yollara boğdu. Kamusal sanatın tarihçesinden kısaca bahsettikten sonra bu çalışmanın konusu için önem arz eden kamusal sanatın işlevlerinden de bahsetmek gereklidir.

Kamusal alanda üretilen sanat, kentin görsel sunumlarını inşa ederken aynı zamanda toplumsal belleğin de taşıyıcısıdır, kentsel mekana kimlik katar, aidiyet hissi yaratır. "... Sanat yapıtı, çevresiyle yeni bir düşünsel ilişki oluşturur, eğitici bir görev üstlenir. Günlük yaşamın davranış ve işleyişine katıldığı oranda kenti süsleyen objeler nitelemesinden kurtulur ve kendi çevresini yaratır, belirleyici olur, süreç içerisinde fiziksel bir cisim olmanın ötesinde, var olduğu mekanın belleğini oluşturur"(Ergin, 2005:109).

Öztürk,*Kentsel Kimlik Oluşumunda Güzel Sanatların Yeri* adlı yüksek lisans tezinde mekansal yapıyı kişi-mekan ilişkileri açısından değerlendirdiğimizde çevreyi oluşturan nesnelere biçimiyle,renğiyle o çevrede yaşayan kişiyi uyarıcı, yaşama ritmini belirleyici nitelikler kazandırdığını ve mekan içindeki bu nesnelere birey üzerindeki etkinliği göz önüne alındığında ise toplumsal yaşam alanlarına sanat nesnelere sokulmasının önemli olduğuna değinir (Öztürk, 2007:46).

Kamusal alanda gerçekleşen sanat, toplumsal sınıf farklarının çizgilerini belirsizleştirip iletişimin sınırlarını kaldırma eğiliminde olduğu için daha sağlıklı düşünsel mekanların ortaya çıkmasında önemli işleve sahiptir.

Montgomery (1998), kamusal mekan-sanat ilişkisi hakkında şunları demiştir:

“Son zamanlarda kamusal sanat, mekan duygusuna yapılaşmış çevrenin yaşanabilirliğini arttırarak, buluşma mekanları ve iletişim noktaları yaratarak, önemli referans noktalarını temsil etmeye başlayarak ve kapasitesiyle kamusal mekanı canlandırarak katkıda bulunmakla önemli olmaya başladı.” (Montgomery, 1998:93).

Ergin, içinde sanat yapıtları olan kentsel mekanların, kent insanının günlük yaşamın bir parçası olduğunu ve kent insanı ile iletişim içine giren sanat yapıtlarının kamusal alanda özel bir anlam kazandığını, çeşitli psikolojik reaksiyonlar ve duyumsamalar yarattıklarını belirterek Montgomery'nin mekan-sanat ilişkisini genişletmektedir(Ergin,1998:66-68). Kamusal mekanlar özellikle ülkemizde, daha çok ‘devlet’ kavramıyla ilişkilendirildiği için kamudaki sanat nesnelere insanlar ile yapılar arasında fiziksel bağlar kurulmasına da katkı sağlar, insanların kamusal mekanları kullanmalarını ve o mekanlardan zevk almalarını sağlar.

Kalabalık nüfus, sanayi kuruluşları, yollar, sokaklar arasında kalmış kentlilerin, nefes almasını, kültürel bilgi paylaşımında bulunma fırsatı sunan sanat ürünleri farklı mekanlar yaratılmasını da sağlamaktadırlar. Öztürk, mevcut yaşam koşulları ile kamusal sanat hakkında şunları demiştir:

“Mevcut yaşama ortamları, insanların gereksinimlerini tam karşılayamadığı gibi, yaratılan mekanik çevre bireyi hasta etmekte, bunalıma sürüklemektedir. Bu nedenle çocuk oyun bahçelerinden, parklara, caddelere, binalara kısacası günlük hayatın geçtiği mekânlara sanatı götürmek gerekmektedir. Sanatı insanın dışında,

algılanması zor ve zahmetli mekânlarda değil, insanı sanatın içinde yaşatmak çağın gereği olmuştur Sanatın kent mekânlarına götürülmesi, hem çevreye katkıda bulunacak, hem de insanı çevresine karşı daha duyarlı yapacaktır” (Öztürk, 2007:46).

Bunların yanı sıra sanat nesnelere tasarım ve konumlanışı ile kentlerin çevre kalitesi artırılabilir. Dolayısıyla kentsel estetik kültürün gelişimi kişilerin sanata ulaşmasıyla yakından ilintilidir diyebiliriz.

Kamusal sanatta amaç halkla, kitleyle, toplumla demokratik bir ilişki kurmaktır. Amaç sanat eserinin beğenilmesinden öte, şehre farklılık katması ve kitleleri bu katkı üzerinde düşündürmesidir.

Kahraman, kamusal alan sanatçısının bireysel, artistik ve toplumsal sorumluluk çerçevesinde tepkisel bir duruşu olduğunu, bu bağlamda kamusal sanat eserlerinin bir tepkiyi, bir sorgulamayı veya cevabı içerdiğinden bahseder (Kahraman, 2003:52-53). Kamusal alanda tepki izlerini görebilmek için ön koşul ise kamu ve kamusal sanatın bağımsız olmasıdır. İktidarın ve sermayenin etkisinde olan kamusal alanın katılımcı, sağlıklı, iletişime açık ve özgür olması beklenemez. İktidarın belirleyici unsur olduğu sanat nesnesinin toplum tarafından benimsenmesi, kalıcı yer edinmesi ise güçtür. Adorno’ nun belirttiği gibi “sanat toplumsaldır çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Onun bu konumunu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olabilmesidir” (Adorno, 1989:287). Sanat nesnesi ancak özgür bir zeminde gelişirse izleyicisiyle doğru bir etkileşimde bulunabilir. Sistem tarafından yönlendirilen ve politikanın simgesel aracı olması durumunda ise kamusal sanat küçük olmaktan öteye gidemeyecektir.

Kamusal sanat son dönemlerde yaşamla daha iç içe bir varoluş biçimi sergilemektedir. Yaşamın kendisinden beslenen sanat, yaşamsal alandaki değişimlerden de etkilenir. Bu nedenle günümüz sanatçıları artık teknolojik gelişmelerin sunduğu imkanlar doğrultusunda farklı ifade biçimleri kullanmaktadır. Kamusal alanda kentlilerle etkileşime geçmeyi hedefleyen projeler üreterek geniş kitlelere ulaşmayı arzulamaktadır.

2.1. Kamusal Mekanda Heykel

Kamusal alandaki heykeller yapım kararlarını belirleyen koşullara, kentin sosyolojik ve kültürel yapısına, politik amaçlara, kurumlara, heykeltıraşa, dini inançlar gibi değişkenlere göre şekillenmektedir. Kentsel mekanlar toplumun değerlerini ve kentsel yaşamın kalitesini yansıtır bu nedenle herkesin görebileceği şekilde yerleştirilmiş kent heykelleri kentin kültürünü yansıtmaya özelliğini de taşırlar. Aynı zamanda var olan kültürle etkileşime geçerek kültürel unsurlara etki ederler. Ergin, heykelin toplumsal bağımsızlık ve politik gelişmelerin de sembolü olduklarından bahsederken heykelin binlerce insanın yaşadığı kentlerde görerek ve algılayarak günlük yaşantının bir parçası olduğunu ve toplumsal bilinç oluşturmada önemli bir misyon üstlendiğini söyler (Ergin, 2005:119). Ergin bunun yanında, heykelin sosyal yaşam dinamiği içerisinde mesajlar oluşturan ve yeni algılamalara açık yeni karşılaşmaları olanaklı kılan ve her defasında yeni üretimlerin kesiştiği nokta olduğundan bahseder (Ergin, 1998:55). John Berger“heykel temelinde kalabalıkların sanatıdır” derken kamu ile heykel ilişkisine değinir. (Berger, 1987:44)

Heykelin kentsel mekanlarda yer alması yeni bir durum değildir. Önceki dönemlerde heykel mimari yapı içerisinde yer almaktaydı. Heykel ve kamuda sergilenen diğer sanat eserleri, birey ile mekan arasında kurulan ilişkiyi etkiler. Bu konuda, ‘sanatın özgünlüğünden yararlanılarak oluşturulan kent dokusu, kentli bireyi yaşadığı mekana adapte etmekte ve bugünün çevresine yabancılaşan bireyini aktif kılmaktadır. Sanatı yaşadığı mekanın tüm dokularında hissedilen birey kendi kimliğini ve ait olduğu mekanın kimliğini daha kolay algılayabilir duruma gelmektedir’(Öztürk 2007:47). Kamusal ve özel alan ayrımının ortaya çıktığı 19. Yüzyılda kamusal alan heykelleri birleştirici ve bütünleştirici nitelik kazanmıştır. Kedik bu durumu şu şekilde ifade eder:

“İlk kez Rönesans‘la bir ölçüde mimariden koparak açık alanlara çıkan ve kendi bağımsızlığını ilan ederek kentsel mekanların odağı haline gelmeye başlayan heykelin kamusal alanlardaki vazgeçilmezliği Barok‘la başlayıp 19. Yüzyıl‘a uzanan bir süreci kapsamaktadır. Geleneksel kent dokusu ve modern yaşam tarzı açısından köklü bir dönüşümün söz konusu olduğu 19. Yüzyıl‘da heykel, kamusal-özel ayrımıyla birlikte mimari yapılardan meydanlara, özel alandan kamusal alana doğru kayarak kendi başına var olmaya başlamış ve estetik bir obje olmanın yanı sıra kimi zaman dini, kimi zaman ideolojik yada sembolik amaçlardaki meydanlarda

yükselerekderleyici, toparlayıcı özelliği sayesinde kamusal alanların işlevini güçlendirici bir etkiye sahip olmuştur.” (Kedik, 2012:81)

Resim4. Jean Baptiste Carpeaux, The Dance, Paris Opera Binası, 1869



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/461689399278572857/>,
(Erişim Tarihi:09.10.2018).

Kent ve sanat ilişkisi bağlamında kentlerin oluşumu ve gelişimi aşamasında sanatsal etkinlikler, sürekli devam etmiş, kent ve sanat sürekli ilişki içerisinde olmuştur. Bir kentin çevresini yeniden düzenlemenin, binaların estetik yoksunluğunu gidermenin ve çevreyle uyumlu bir birlikteliğini sağlamanın yollarından biri de açık alanlara yerleştirilecek sanat eserleriyle mümkün olabilir (Karaarslan, 1993:18). Kamusal alandaki heykelin üstlendiği görevler üzerine de çeşitli düşünceler mevcuttur. Kamusal alan heykellerinin kent estetiğine katkısı dışında yaratacağı kültürel etki ve üstleneceği görevler ile ilgili olarak Güç,“kentsel mekanlarda yer

alan sanat yapıtları, toplumun sorunlarını yansıtan, kültürel birikimlerin iletilmesini, kentin çevresi ile bütünleşmesini, kent ve çevre birlikteliğinin anlam kazanmasını sağlayan bütünsel bir yapıya sahiptir. Açık alan heykelleri, çağdaş bir çevre oluşumunda büyük rol üstlenen plastik elemanlardır.” demiştir (Güç, 2005:15).

1960’lardan sonra mekan ve sanat algısı değişim göstermiştir. Atalay bu dönemi kısaca şöyle yorumlamıştır:

“1960 sonrasındaki sanatçılar ‘mekanı’ yeni bir dil yoluyla farklılaştırdılar. İzleyicinin heykelin içinde olduğu ve yapıtın bir parçası veya onu var eden bir unsur olarak insanı konumlandırıdılar. Bu heykeller artık, yalnızca dışarıdan bakılan veya sadece karşılaşma anında çıkarımlarda bulunulacak nesnelere değil; etrafında gezilen, oturulan, birebir yapıyla iletişime girilen ve bu iletişim esnasında farklı sezgisel çıkarımların yapılacağı mekanlar haline gelmektedir.”(Atalay, 2008:82).

20. yüzyıla geldiğimizde gökdelenler, otoyollar, büyük alışveriş merkezleri kentlerin yapısında önemli değişikliklere yol açmıştır. Kentler hızlı bir şekilde büyümeye devam ederken yeniden planlama ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu yeni planlama ile beraber kamusal alanlar bölünmüş ya da kaldırılmıştır. Kentleşme ile ortaya çıkan bu tip olumsuzluklarda sanat önemli birleştirici özelliğiyle önemli bir rol üstlenmektedir.

Günümüzdeki teknolojik gelişmeler ayrıca heykel öğelerini bir araya getiren ve heykel yapım tekniklerinin çoğaldığı ve çeşitli kolaylıkların sağlandığı bir döneme yol açmıştır. Kaidenin önemini yitirmesi de bu döneme denk gelmektedir. Kaide demek genel olarak etrafında dönülebilen, kütleye sahip bir heykel demektir. Alan içinde kaidenin çevreyle olan ilişkisinden sıkça bahsedilir. Kaidenin çevresiyle olan kopuk ilişkisini Lynton, şöyle ifade eder:

“Heykel, fiziksel ve ölçülebilir bir sanat olduğu kadar sanatların en gizlerle dolu olanıdır da. Hemen hemen son zamanlara kadar yapıldığı gibi, bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanımamak demektir: sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekana ‘heykelcinin yalnızlık çemberi’ diyordu.”(Lynton, 1991:193).

20. yūzyılın başından itibaren klasik heykel formunun dik kaideli ve kŒtlesel yapısı bozulmuştur. Modern kamusal alan heykelleri Œzellikle soyut heykeller, kaidelerinden kurtulup kendi Œevrelerini ortaya çıkarmıştır. Kaide Œnemini yitirince mekan yeniden sorgulanmaya başlanmış ve sanat alanı içinde sorunsallaştırılmıştır. Artık kamusal alanlar mŒze ve galeriler dışında insanların doğrudan sanat nesnesine ulaşabildikleri alanlar oldukları için de ayrıca Œnem kazanmıştır.



3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE HEYKEL TARİHİ

Aslanapa, Türkler'in heykel sanatıyla ilişkisini, eski tarihlere kadar götürülebildiğinden bahsederken aynı zamanda Türk adıyla kurulan ilk Türk Devlet'i olan Göktürkler'in kahramanı Kültigin adına Orhun Vadisi'nde yapılan ve 1958 yılında Çekoslovak Arkeoloji Enstitüsü'nden Lumir Jisl başkanlığındaki kazılarda ortaya çıkartılan mezar anıtında bulunan heykellerin, bu durumun en önemli göstergelerinden biri olduğuna işaret eder. Göktürkler'den sonra Uygurlar'ın da, Göktürkler'in balbal heykellerine dayanan heykeller gerçekleştirdiklerini ve gerek insan gerek hayvan figürlerinde o güne değin görülmemiş bir gerçekçilik sergilediklerini ekler (Aslanapa, 1984:7-15). Ettinghausen, Türklerin İslamiyeti kabul edişinden sonra Helenistik sanatın Doğu versiyonları olarak nitelendirilen bazı insan ve hayvan figürü taş yontularına rastlanabildiğini ve Anadolu Selçuklu yapılarında görülen bazı figürlü rölyeflerin ise tipik olmayan örnekler olarak değerlendirildiğini belirtir (Ettinghausen, 1976:62). Kuban, 13. Yüzyıl Selçuk hükümdarlarının çevrelerinde insan tasviri bulundurmaktan kaçınmadıklarını; 19. Yüzyıla kadar Konya surlarını süsleyen çeşitli antik heykel kalıntılarının bu durumu doğruladığını belirtmiştir (Kuban, 1981:150). Shaw, 19. Yüzyılda Avrupalı gezginler tarafından tamamen yağmalanmadan önce, Konya surlarında Selçuklu kabartma heykellerinin dışında Helenistik tarzda yapılmış bir çıplak erkek heykeli bulunduğunu yazmaktadır (Shaw, 2004:33).

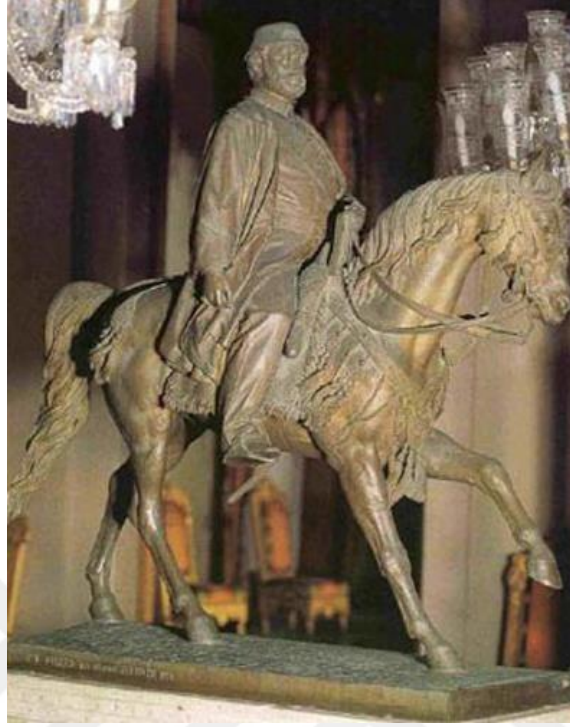
İslamiyet' in, kuşkusuz sanata etkileri olmuştur. Özellikle resim ve heykelde etkiler hissedilir boyutlardadır. İpşiroğlu, bu etkiyi Kur'an'da tasviri açıkça yasaklayan bir buyruk olmamasına karşın puta tapmaya değinen ayetler tüm tasvir biçimlerinin yasaklanması şeklinde algılanmış ve İslam sanatının soyut bir biçim dili benimsemesinde etkili olduğunu belirtmiştir (İpşiroğlu, 1997:10). Resim ile karşılaştırıldığında heykel sanatının daha katı tepkilerle karşılaşmış olmasının sebeplerini Gezer (1972), heykelin üçüncü boyuta sahip olması, yere gölge düşürmesi, dolayısıyla da 'put' a daha çok benzemesiyle açıklamıştır (Gezer, 1972:74). 1520-1562 Kanuni Sultan Süleyman döneminde padişahın veziri olan Pargalı İbrahim Paşa Mohaç seferinden dönerken Budapeşte'den bir kaç heykeli (Apollon, Herakles ve Diana) beraberinde İstanbul'a getirmiş ve kendi adını taşıyan

İbrahim Paşa Sarayı önüne diktirmiştir. Bu hareketiyle kınanarak putsever olarak eleştirilmiş ve hatta “Figani” bu durumu paşayı idama götürecektir şu beytini yazarak dile getirmiştir;“*Dü İbrahim amed bedeyr-i cihan: Yeki put-şiken şüt, yeki put-nişan*” yani “*İki İbrahim geldi dünyaya; biri putları yıktı, biri putları dikti*”(Aydın, 2014:54).

Yaşanan dönemler içerisinde Tanzimat Dönemi, Osmanlı halkı ve Batı toplumu arasında ilişkilerin en yoğun yaşandığı zamanıdır. Tanzimat Dönemi'nin padişahı olan Abdülmecid'in olduğu dönemle başlayan modernleşme-yenilik hareketlerinin heykel sanatının gelişiminin Tanzimat Dönemi'nden sonraki zaman diliminde gerçekleştiği kabul edilmektedir. Bu dönemde, Avrupalı ressamın Osmanlı Devleti'ne gelerek resim yaptıkları bilinmektedir. Tanzimat Fermanı'na yönelik, Gülhane Parkı'nda bir adalet taşı ve Beyazıt Meydanı'na bir anıt yapılması gündeme geldiği; ancak gerçekleşmediği bilinmektedir. Tanzimat Dönemi'ni 1876 yılında sona erdiren, Meşrutiyet'in ilanı ile tahta çıkan Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909) ise heykel sanatı alanında yenilik pek söz konusu olmamıştır. Avrupalı ve yerli sanatçılara resim siparişi verilmiş, batılı tiyatro ve müzik toplulukları etkinliklerde bulunmuşlardır. Önemli kabul edebileceğimiz heykel sanatına yönelik bir etkinlik ise; İtalyan sanatçı Fuller'in Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde açtığı Balmumu Heykel Sergisi olmuştur (Yılmaz, 2013:5-7).

Osmanlı Devleti'nde heykelini ilk yaptıran padişah olarak Sultan Abdülaziz karşımıza çıkmaktadır. Sultan Abdülaziz, 21 Haziran- 7 Ağustos 1867 tarihleri arasında ,Avrupa'ya gerçekleştirdiği seyahat esnasında, orada gördüğü heykellerden etkilenmiş; 1871 yılında Charles F.Fuller'e bir büstünü ve 1872'de poz vererek at üzerinde bir heykelini yaptırtmış ve bu heykeli sergilenmesi için sarayının bahçesine koydurmuştur. (Resim 5). Bu heykelin ardından, daha sonraları getirtilen hayvan heykelleri de sarayın bahçesine yerleştirilmiştir (Sönmez: 2015:20).

Resim 5. Atlı Abdülaziz Heykeli, Charles Fuller, 1872, Beylerbeyi Sarayı



Kaynak:http://ebrunsulun.blogspot.com/2013_02_01_archive.html, (Erişim Tarihi: 11.10.2018).

Türkiye’de Batı sanatı anlamında heykel sanatının geçmişini, uzun bir zaman diliminde tanımlamanın mümkün olmadığını, inanılmakta olan dinin de tasviri yasak görmesiyle sınırları daralan heykel sanatının, kendini ancak 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşuyla ifade etmeye başlar (Yılmaz, 2013:3). Burada Türk heykeltıraşlar yetiştirilmeye başlanmış, yurt dışına eğitim almak üzere öğrenciler gönderilmiştir. Bu yıllar Osmanlı Devleti’nde yenilik hareketlerinin olduğu dönemler olmasına rağmen heykelle bakış çok fazla değişim gösterememiştir. Bunu gösteren bir olayı Gezer, şu şekilde aktarmaktadır:

“1891 yılında Paris’e gönderilen İhsan Özsoy, 1895’te öğrenimini tamamlayarak yurda dönmüştür. Yurda dönmüş genç bir heykeltıraş, elbette hayatını kazanmak için çalışmak isteyecek ve elbette hayatını bunca yıl emek verip yetiştirdiği mesleğinden sağlamak isteyecektir. Bu heyecanla, bir arkadaşıyla birlikte, atelye açmışlar, işerinin mahiyetini belirtmek için de, atelyelerinin kapısının üstüne bir rölyef koymuşlardır. Ertesi gün kıyamet kopmuş! Zaptiyeler gelmiş, bunları alarak

karakola götürmüŖ. ŖaŖkınlıktan kurtulup, ‘suçlarının ne olduğunu’ sorduklarında, ‘Halk tarafından Saraya Ŗikayet edildiklerini’ öğrenmiŖ ve hemen röliyefi indirerek içeriye almıŖtır” (Gezer, 1972:31).

Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Batı’dan gelen yenilikler heykel sanatında da yankı bulmuŖtur.KurtuluŖ SavaŖı sonrasında baŖlayan yenileŖme hareketleri içine, yeni bir kent anlayıŖını da dahil edebiliriz. Rudolf Belling, Pietro Canonica, Henrich Krippel gibi Avrupalı heykeltıraŖlar davet edilip önemli anıtlara imza atmıŖlardır.Anıt heykel uygulamaları bu dönemde önemli kamusal alan sanat alıŖmaları olmuŖtur (Resim:6,7,8).

Resim 6.Atlı İsmet İnönü Anıtı, Rudolf Belling,, İstanbul, 1943



Kaynak:<http://besiktasgorselsanatlar.com/eser/atli-inonu-aniti-1461675202>(EriŖim Tarihi: 11.10.2018).

Resim:7.Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928



Kaynak:http://ebrunsulun.blogspot.com/2013_02_01_archive.html (Erişim Tarihi: 10.10.2018)

Resim 8.SamsunAtlı Atatürk Onur Anıtı, Henrih Krippel,1932



Kaynak: <http://mksaner.blogspot.com/2011/11/ataturk-onur-ant-tarihi.html>, (Erişim Tarihi: 11.10.2018).

Baykal, konuya dair şu bilgiyi paylaşmaktadır:

“Halkın gücüyle kazanılan Kurtuluş Savaşı’nın gelecek nesillere aktarım yollarından biri de anıt heykel uygulamaları olmuştur. Bu heykellerin iktidar için de büyük önemi vardı aynı zamanda resmi törenlerinde halkın buluşma noktalarıydı. Heykel sanatındaki bu yabancı heykeltıraş durumu kimi kesimlerce hoş karşılanmamış, eleştirilere yol açmıştır. Ahmet Haşim’ in ‘Bir Türk heykeltıraşı yetişene kadar kaide üzerine bir külçe çamur koyalım’ sözü bunun en iyi göstergelerinden biridir”(Baykal, 1986:93).

1950’lerde Türk siyasetinde önemli gelişmeler olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi’nin liderliğini Demokrat Parti devralmıştır ve 1980’e gelindiğinde üç tane askeri darbe yaşanmıştır. Ülkenin siyasi ayağında bunlar yaşanırken, heykel alanında da kimi gelişmeler yaşanmaktaydı. 1948 yılında Hadi Bara ve Hüseyin Gezer, 1950 yılında ise Şadi Çalık Paris’e gitmiş Hadi Bara 1950-51 yıllarında ilk soyut çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Aynı yıl ‘Türk Heykeltıraşlar Cemiyeti’ kurulmuştur. Erinç, bu dönemi anıt heykeller ekseninde şöyle değerlendirmiştir:

“Çok partili döneme geçişle beraber aydınlanma reformlarını halkla bütünleştirmek amacıyla kurulan kurumlar (halk evleri, köy enstitüleri) kapatılmıştır. Sanata duyarlı hükümetin yerini daha gelenekçi çizgide olan ve cumhuriyet rejiminin kazanımlarını henüz içine sindirememiş bir takım siyasal yapılanmalar ülkenin yönetiminde kimi dönem söz sahibi olmuştur. Buna benzer siyasal yapılanmalar, siyasetçilerin anıt heykellere olan barışsız tavırları ve sanat bilincinin temel felsefesinden yoksun bir eğitim politikası da günümüze kadar süregelmiştir. Sanatı bir bütün olarak görememek er veya geç bir toplumun duraksamasına hem de sanat eğitimi aracılığıyla duraksamasına ve kültürü tıkanmış bir toplum haline dönüşmesine neden olur” (Erinç, 2004:33).

1960 ve 1980 darbeleri sonrasında Atatürk anıt heykel sayısında artış olmuştur. Bu durumun sebeplerini Atatürk’ün anısını tazelemek, devrimlere bağlılığı pekiştirmek olarak ifade edebiliriz. Anıt, Kemalist ideolojinin kendini görünür kıldığı araçlardan biri haline gelmiştir. 1973 yılında, Cumhuriyet’ in 50. Yılı dolayısıyla İstanbul Büyük Şehir Belediyesi tarafından açık alana 50 heykel yerleştirilmesi fikri geliştirilmiş ve uygulanmıştır. Projede sanatçılara, belirli bir konu verilmemiştir. Bakçay’a göre 1973 yılında gerçekleştirilen bu projenin Türkiye’ de açık alanda anıt heykelden modernist heykele geçiş aşaması olduğu söylenebilir (Bakçay, 2007:135).

1980'lerden sonra özünde tarihsel misyonu olan anıtcılık, ticari bir kimlik kazanmaya başlamış, aynı kalıptan çoğaltarak farklı kaideler üstüne koyulan Atatürk heykelleri yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte bugün Türkiye'de heykelin kent içindeki konumuna bakıldığında Yaman'a göre iki duruş öne çıkıyor: 'Bunlardan ilki anıt/heykel biçiminin kendini benzetmeler, simgeler, alegorilerle tanımlaması, milli, dini, tarihi, etnik, vb. siyasetlerin göstergesi olmayı seçmesi. Diğeri ise yalnızca biçim yetkinliğini önemseyen, mekanla uyumlu (hepsi için söylenemese de), bir başına duran estetik objeler olarak kendisini sergilemekle yetinmesi'. Yaman, bu iki duruşu şu şekilde yorumluyor:

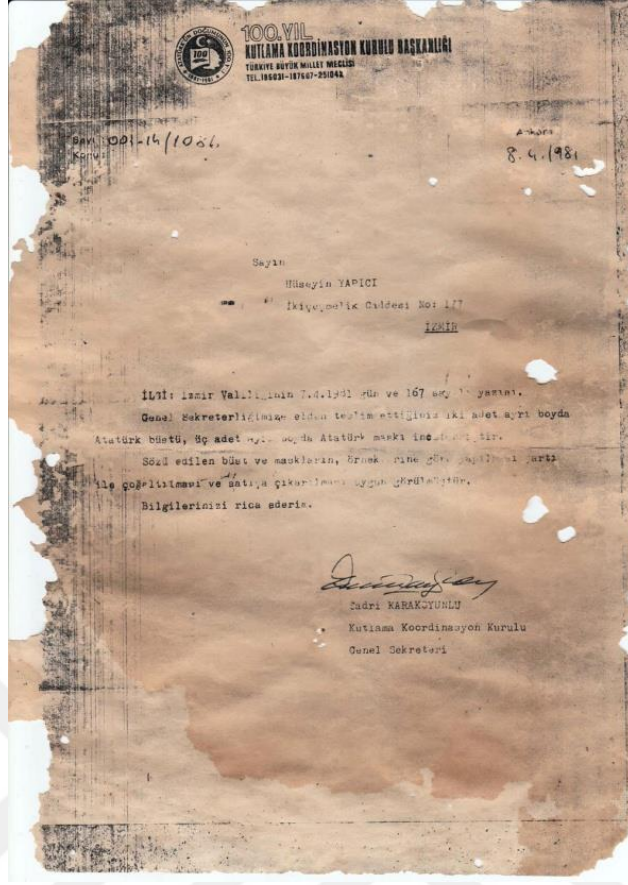
“Bu anlamda her iki heykel kümesinin okunması da ikonografinin ikinci aşamasında bitiyor, metinleri açık ve durgun. Batı sanatı tarihinin yıllarca temel ölçütlerinden ve gereksinimlerinden olan '*trompe l'oeil*' kavramına, ya da görmenin “aldanarak inanma” olduğuna ilişkin tanımlamaya yakınduruyorlar”(Yaman, 2011:88).

Günümüzde Atatürk heykellerinin geldiği noktaya baktığımızda ise kamusal alanlarda seri üretim nesnesine dönüştüklerini görmekteyiz. Bunlar çoğu sanattan uzak ve *kiç* olarak adlandırılabilir niteliktedir. Yaman, bu durumun sorumsuzluğunu, yalnızca hükümetlere, yerel yönetimlere yüklemek yerine, belki bir ölçüde de onların siyasetine aracılık eden sanatçılarda, sanat kurumlarında, vakıflarda, sivil toplum örgütlerinde aramak gerektiğini ve Atatürk imgesine zorla yüklenen kamunun düşünce ve vicdanını temsil etme göreviyle bir cins unutturma (amnezi) siyaseti yapıldığını, onun kolektif belleğimizdeki anısı yaraladığını, bu durumun da ona ve kamuya yapılan saygısızlığa dönüştüğüne dikkat çekiyor (Yaman, 2011:92). Heykel sanatını genel olarak değerlendirecek olursak son yıllarda bienallerin ve galerilerin etkisiyle önemli bir noktaya gelmiş olsa da ülkemizdeki sanat ortamı içinde kendini var edebilecek heykeltıraşlarımızın çoğalması, daha çok heykel sanatçısının bireysel çabalarının yanında gerekli olanakların yaratılmasıyla gerçekleşebileceğini söyleyebiliriz.

3.1. 1980 Sonrası Türk Heykel Sanatına Genel Bir Bakış

12 Eylül 1980 darbesinin getirdiği ve bütün alanlarda yaşanan olumsuzluklar, sanatta da yaşanmıştır. Bu dönemde meydanlardaki heykellerin bir kısmı politik yada başka sebeplerden yıkıma uğramış, özellikle kamusal heykel yapımı ve var olan heykellerin korunması oldukça zorlaşmıştır (Sönmez, 2015:2). Kahraman, 1980’li yılları ulus devlet olgusunun, bütün dünyada çözülmeye başladığı yıllar olduğunu ve devlet denetimindeki kamusal alanın daraldığını belirtir (Kahraman, 2002:52).

1982 Anayasasının ve hükümetin faaliyete geçtiği süreç olarak adlandırılan 1982 sonrasidönemdeTürkiye’de heykel sanatında önemli değişimler yaşanmıştır.Bu dönem, Türkiye’de köklü sosyo-ekonomik politika değişikliklerinin yaşandığı ve Türkiye’nin dünya piyasasına girmeye çalıştığı dönemdir.Özellikle 1980 ve 1995 yıllarını Türk heykel tarihi açısından ele alırsak yapılan anıt heykel sayılarında artış olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönem heykelleri çoğunlukla çağdaş sanattan uzak, tarihsel olayları tema alan, anıt özelliği taşımaktaydı. 1981 yılının Atatürk’ün yüzüncü doğum yılı olması nedeniyle yapılan anıt heykellerin yanı sıra, 12 Eylül’den sonra ‘Her Şehre Atatürk Heykeli’ projesi kapsamında yönetimin çok sayıda heykel siparişi vermesi anıt sayısında ciddi artışlara neden olmuştur. Aslında bu artışı tetikleyen önemli olay 1981 yılında TBMM100. Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı’ nın Atatürk heykellerini çoğaltma izni vermiş olmasıdır (Resim 5).



Resim 9. 1981 yılında TBMM 100. Yıl kutlama koordinasyon kurulu başkanlığı tarafından verilen Atatürk heykellerini çoğaltma izni(Kalıpçı Hüseyin YAPICI Arşivi, İZMİR, 2018)

Bu dönemde heykel sanatçıları geçimlerinin bir bölümünü tarihin canlandırılması uğraşına katılarak, anıt heykeller yaparak sağlamaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım zamanla heykelde seri üretime dayalı, teknoloji ağırlıklı bir iş kolunu yaratmış ve heykel sanatı açısından kimi olumsuzluklara yol açmıştır. Heykeltıraş Mehmet Aksoy, Aydın Engin ile yaptığı söyleşide bu konuda şunları dile getirmiştir:

“Atatürk heykelini para kazanmak için yapıyoruz’ diyor heykeltıraşlar...Akademideki yani Türkiye’deki heykelin bozulmasına sebep oldu bence bu. Heykel imajı değişti. Atatürk heykeli böylece kötü heykelin nedeni oldu. İşte ne yapalım, ekmek parası için bunu yapmak lazım. Hayır onun da iyisi olabilir...Birilerine yağ yapmak için heykel dikiliyor bu memlekette. 12 Eylül’de, en büyük Atatürk düşmanlığının yapıldığı bir dönemde, en çok heykel dikilmiş Türkiye’ye”(Engin, 2002:95).

1990’larda Cengiz Çekil, Ergül Özkutan, Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Tankut Öktem gibi sanatçılar, çalışmalarıyla Türk heykel sanatına kayda değer katkılarda bulunmuş olsalar da günümüzde hala kamusal alanda sergilenen heykeller ile ilgili sorunlar sıkça gündeme gelmektedir. Bu sorunlar heykellerin kentlerde var edilme biçimleri ve var edilmelerini sağlayan otoriteler ile yakından ilişkilidir. Başer, kentlerde heykellerin var edilme tarzlarını dışlayıcı otoriter tavır, temsili tavır, doğrudan katılımın sağlandığı tavır şeklinde belirtmektedir. Heykellerin kentlerde var edilme biçimlerini ise onları var eden kurum ya da insiyatiflere göre şöyle sınıflamıştır:

- Siyasi otorite (devlet) eliyle var edilen heykeller
- Ekonomik otoriteler (sermaye) eliyle var edilen heykeller
- Sivil insiyatif eliyle var edilen heykeller(Başer, 2006:32-33).

Günümüzdeki durum ise daha çok sınıflamalardan ilkinde dahil edilebilecek niteliktedir yani ülkemizde kamusal alanlarda hangi anıtların yer alacağı, hangi heykellerin yerleştirileceği ağırlıklı olarak iktidar tarafından belirlenmektedir. Kamusal alan ve iktidar ilişkilerini açmadan önce Cevizci’ nin ideoloji tanımını hatırlamakta fayda var:

“Genel olarak, bir siyasi partinin inançlarını, değerlerini, temel ilkelerini ifade eden bir politik ideolojide olduğu gibi, şu ya da bu ölçüde tutarlı inançlar kümesi; siyasiya da toplumsal bir öğretiyi meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü inançlar bütünü; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü”(Cevizci, 2013:831).

Foucault, iktidarın bir güç ilişkileri çokluğu olduğuna işaret eder: “İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir”(Foucault, 2015:69). Böylece iktidar ürettiği söylemlerle bireyler üzerinde denetimi sağlar, zaman içinde de iktidar mekanizması insanlar tarafından içselleştirilir ve yeniden üretilir. İdeolojik bir söylem yaratmak için iktidarın kullandığı araçlardan biri de kentlerdir. Çünkü mekanın düzenlenmesi, aynı zamanda toplumun da düzenlenmesi anlamına gelir. Mekan içinde yer alan en dikkat çekici

unsur ise heykeldir. Heykelin, politik bir araç olarak kamusal alanlarda kullanılmasının en bilinen Roma örneklerinden biri Gaius Julius Ceasar Augustus'un heykelidir (Resim 9). Bu heykel aynı zamanda anıt heykelin toplum üzerindeki güçlü etkisini göstermesi açısından da önemlidir.

Resim 10.Gaius Julius Ceasar Augustus Heykeli, Mermer, Vatikan Müzesi, Roma.



Kaynak:<https://tr.pinterest.com/pin/574842339912858271/> (Erişim

Tarihi:09.10.2018)

Şehir meydanlarında baskın bir etkiye sahip olan anıt heykellerin, resmi tarih yazımında da önemli bir işlev gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan yeni kent anlayışı çerçevesinde, kamusal yaşamın önemli merkezlerinden biri olarak karşımıza çıkan meydanlarda ve dönemin kamusal yapılarının bahçelerinde konumlandırılan Atatürk heykelleri, plastik sanatların

iktidarlar tarafından kullanılmış ve halen kullanılan bir olgu olmasına örnek gösterilebilir(Öztay, 2009:2).

Bir ülkede meydana gelen siyasi konjonktürel değişimlerin toplumun sanatsal-kültürel dokusuna da nüfuz edeceği, bu unsurların birbirinden bağımsız düşünülmemeyeceği arka plana yerleştirildiğinde; siyasi iktidarın el değiştirmesi ile önceki iktidar sembollerinin kamusal alanlardan kaldırılmasının kaçınılmaz olduğu durumlar gözlemlenmiştir. Yeni iktidar, varlığını, kamusal alana yerleştirdiği yeni heykelerde meşrulaştıracaktır. Bu nedenle siyasetçilerin, sanata bakışı ve sanat algısı çok önemlidir. Yine aynı gerekçeyle kamusal alanda heykelden bahsederken kente ait karar mekanizmalarının izin ve kontrol yetkisinden de bahsedilmelidir. Hangi heykellerin kentte ve kentin neresinde yer alacağına, heykellerin temalarına, heykelin yapım malzemesine yerel yönetimlerin uyguladıkları kriterler ve kent programları doğrultusunda karar verilmektedir. Bu durum kentsel tasarım ve heykel yerleştirmelerinde izin ve kontrol yetkisini elinde bulunduran kurumların tutumlarını önemli hale getirmektedir.

Öztay, anıt heykellerinin yaygınlaşmasında yerel yöneticilerin görüşlerinin saptanması amacıyla yola çıktığı araştırmasında, birbirinden farklı ideolojik ve siyasi algılamalara sahip olan altı siyasi partinin il ve ilçe teşkilatlanmasında görevli toplam 118 katılımcı ile üzerinde gerçekleştirdiği çalışmada, “Anıt heykellerin yaygınlaşmasında hangi kurum ya da kişiler söz sahibi olmalıdır?” sorusuna cevap aramıştır. Katılımcılar arasında, eğitim durumuna göre lisans ve lisansüstü mezuniyet derecesine sahip olanlar, %52,94 oranında “yerel yönetimler ile sanatçıların söz sahibi olması gerektiği” görüşünü savunurken; %21,57 ile “sivil toplum örgütleri ve Kültür Bakanlığının söz sahibi olması gerektiği” kanaati barındırdıklarına ulaşmıştır. (Öztay, 2009:48).

Araştırma bulguları siyasi partilerin, yeterli düzeyde kültür ve sanat politikalarının olmadığını dolayısıyla kentlerde yer alacak heykellere yapılan müdahalelerin sanat anlayışından uzak olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu nedenle Türkiye’deki kamusal alanlarda heykelin tarihi olaylarla dolu olması kaçınılmazdır.

Cumhuriyet dönemi heykel tarihi, ‘müstehcenlik’ hikayeleri ile doludur. Bunlardan ilki Gürdal Duyar’ın 1973 yılında Cumhuriyet’in 50. Yılı kutlamaları için

düzenlenen ‘İstanbul’da 20 Heykel’ projesi kapsamında yapmış olduğu ‘Güzel İstanbul’ (Resim.11) heykelidir.

Resim 11. Gürdal Duyar ‘Güzel İstanbul’



Kaynak:<http://www.milliyet.com.tr/-guzel-istanbul-un-34-yillik-esareti-magazin-517050/> (Erişim Tarihi: 09.10.2018)

Bu heykel ‘müstehcen’ bulunduğu için Yıldız Parkı’na kaldırmıştır. Ahu Antmen konuyla ilgili olarak şöyle bir açıklama yazmıştır:

“Güzel İstanbul’, Türkiye’de kamusal alanlarda sanat yapıtı sergilemenin ne kadar sorunlu bir konu olduğunu ortaya koyan başlıca örneklerden birisidir. Sanatçıyı kuşatan gizli kurallar, kökenleri geçmişe dayanan tabular, bütün canlılığıyla korunmakta ve bu anlayış özellikle kadın bedeni söz konusu olduğunda bir ahlak gösterisi şeklinde yaşanmaktadır’ (Antmen, 2009:373).

Bunun dışında partilerin belli bir kültür-sanat programlarının olmayışı, yerleşmiş bir kent planlama kurulu olmaması ve kamu heykellerinin birer siyasi çatışma alanına dönüşmüş olması da bu tip müdahalelere zemin hazırlamaktadır. Tüm bunların içinde sanatçının konumu nedir? ya da sanatı kim yönetmektedir? günümüzde kamusal alanda var olan heykellere kimler nasıl karar vermiştir? ya da nasıl karar vermektedir? doğrusu nedir? Çalışmanın bu bölümünde, sorulara kamusal

alanlara yerleştirilecek olan heykellerin hangi süreçlerden geçtiğine değinilerek, süreçlere dhil olan kişiler ve kurumların nitelikleri bağlamında kiheykel örneklere üzerinden cevaplar aranacaktır.



4. BÖLÜM

KİÇ KAVRAMI

“Özellikle, 20. Yüzyıl içinde üretilmişçeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitellemek için kullanılan ve Almanca asıllı bir sözcük” olan “kiç (kitsch)”, Türkçede “rüküş” sözcüğü ile tanımlanabilmektedir (Sözen-Tanyeli, 1999:131).Kelimenin kökeni, ilk olarak 1860’lar ve 1870’lerde Münih’in sanat alanında ortaya çıktığı konusunda fikir birliği vardır. Kiç Almanca *werkicen* (ucuzlatma) sözcüğünden gelir. Ucuzlatma, bayağılaştırma, ticarileştirme, estetik uygunsuzluk gibi kavramlarla açıklanır.

Aytaç, estetik etki yaratmayan ama genel beğeni düzeyine göre üretilmiş, çoğunlukla ucuz zevkleri gideren ve sanat olma iddiası taşıyan ürünler için kiç kavramının kullanıldığını söyler (Aytaç, 1993:73).(Resim.11) Kiç genelde estetik yoksunluğu ile değerlendirilirken Kulka’ya göre, aslında göreceli bir kavramdır ve bu kavramın anlamının estetikten ziyade, psikolojik, sosyolojik, tarihi ya da antropolojik bir analiz yapılması gerekliliği de iddia edilebilir (Kulka, 2014:9-10). Ayrıca kiç ile kötü ya da vasat sanat örnekleri arasındaki ayrımın sadece niteliksel değil aynı zamanda niceliksel olduğunu da söyler (Kulka, 2014:107).

Resim 12: Ağlayan Çocuk Tablosu, Giovanni Bragolin



Kaynak:<https://yemre.com/aglayan-cocuk-portresi>, (Erişim Tarihi 11.10.2018).

Theodor Adorno, Hermann Broch gibi sanat teorisyenleri kiçi avangardın karşıtı olarak tanımlamaktadırlar. Örneğin Adorno, ‘avangard sanat kurulu düzene ve her türlü sahte uzlaşmaya karşı duran, eleştiren radikal bir isyandır. Çağdaş dünyanın tek sanat formudur. Sanat yapıtı yanlış olan toplumsal gerçekliğin dışındadır. Kiç ise estetik deneyimin ve katarsisin parodisidir. Her fırsatta öne çıkmak üzere sanatta pusuya yatar. O bütün sanata karıştırılmış bir zehirdir’ der. Broch kiç’in, gelişen sanat yerine geçmişle ilgili olduğuna dikkat çeker ve kötü sanatla aynı şey olmayıp tek başına bir oluşum sayılabileceğini hatırlatırken, ‘kiç kötüdür ama her kötü sanat kiç değildir’ der (Yılmaz, 2011).

Odd Nerdrum, Broch ve Adorno gibi yazarların kiçi kitle zihniyeti ile bir tutarak ondan korktuklarını ve bu korkularının sebebinin de insanları düşünmeye sevk etmeksizin etkilediğine olan inançlarından kaynaklandığını ileri sürmüş, sanatın bireyi dahil etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Odd Nerdrum, 1999 yılında bir sergisinin açılışında, kendisini ‘kiç’ ressam olarak adlandırmış, sanat çevrelerinde başlattığı kiç tartışması, çağdaş anlamıyla sanatın ne olduğu konusunu felsefi, sosyolojik ve estetik temelleriyle ele alan çok daha geniş kapsamlı, teorik bir tartışmanın zeminini ortaya çıkarmıştır (Nerdrum, 2010:102). Dolayısıyla Nerdrum’un kiç’i nasıl yorumladığı dikkate değerdir. Ona göre kiç:

“Ebedi insan meseleleriyle biçimi ne olursa olsun acıklı olan ‘insan’ olarak adlandırdığımız şeyle ilgilidir. En üst düzeyinde kiçin görevi yaşamda gülmeyi durduracak kadar yüce bir ciddiyet yaratmaktır. Sanatın ironisi ve tutkusuzluğunun tersine, kiç yaşama hizmet eder ve bu yüzden bireyi arar. Sanatın yeni için can atmasının tersine, kiç tarihe aşına biçimler arar... Kiç geçmiş kültürlerde yaratılan şeyin en iyisini çalar... Kiç yeni bir şey yaratırsa bu Rodin’ in doymak bilmez tutkusu gibi bir istisna olacaktır.”(Nerdrum, 2010:12-27)

Resim 13. Nerdrum Odd, Autoportree Colden Cape's (altın sabahlıkla portresi),1998



Kaynak: <https://steemit.com/art/@steemswede/art-odd-nerdrum-an-artist-born-in-the-wrong-time-period> (Erişim Tarihi: 08.10.2018)

Resim 14. Nerdrum Odd, Shit Rock



Kaynak:<https://theartstack.com/artist/odd-nerdrum/shit-rock-2001> (Erişim Tarihi:08.10.2018)

“Nerdrum'un ki konsepti diğer ki üreticilerinden farklıdır. Nerdrum kendi resimleri üzerine yapılan yorumlara pek katılmaz. Çünkü onların modernist bir düşünce yapısıyla, farklı şekilde düşünceleri öğretilmişti. Ona göre kiğın işi keyif, eğlence ilemdir. Kiğ son derece güzel tablo edilmiş korkunç bir resimdir. Öylesine güzel resmedilmişlerdir ki insanlar bundan keyif alır. Kiğın öyle bir doğası vardır ki en korkunç hali bile kafa karıştıracak kadar güzel çizilmiştir” (Nerdrum, 2010:14-16).

Bu örneklerden sonra daha önce de değinildiği üzere Nerdrum yanlış eleştirildiğine dikkat çeker. O kendi resmini kiğ olarak kabul edip kiğ sanatından ayırır. Kiğ sanatından daha üstün bir şey, hayatın kendisine hizmet eden bir unsur olarak görür.

Calinescu ise kiğ ister ‘statü arama’ teorisi isterse modernitenin yaşamın renksizliğinden zevkli bir kaçış olarak görelim, tüm kiğ kavramı taklit, sahtecilik, hırsızlık, aldatma ve kendini aldatma estetiği olarak adlandırabileceğimiz kavramların etrafında odaklandığını söyler. Ona göre kiğ, yalan söylemenin özel estetik bir formu olarak mantıklı bir şekilde tanımlanabilir. Böylece o açıkça güzelliğin satılıp satın alınabileceği modern imgesiyle ortaklık içerir(Calinescu 1987:229).

Kiğ, değersizliğine rağmen dikkate değer bir güce sahiptir. Bu güç kiğın çok çeşitli kitlelerce tüketilmesinden gelir. Kiğte nesnelere değişik boyutlarda daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretir.

Kiğ nesnesini kavramsal bağlamlara sokup kullanan sanatçıların içinde en çok konuşulardan biri kuşkusuz Jeff Koons’ tur. Koons, objenin özelliğini ön plana çıkarak, kışkırtarak kiğ sunumları ortaya çıkarır (Resim.15-16-17).

Resim15.Gazing Ball (Apollo Lykeios), Jeff Koons



Kaynak:<http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-sculptures/gazing-ball-apollo-lykeios>, (Erişim Tarihi: 04.10.2018).

Resim 16.Puppy, Jeff Koons



Kaynak:<http://www.jeffkoons.com/artwork/puppy>, (Erişim Tarihi: 03.10.2018).

Resim 17. Michael Jackson ve Bubbles, Porselen, Jeff Koons.



Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/artwork/banaliti/michael-jackson-and-bubbles>,
(Erişim Tarihi: 02.10.2018).

Kulka (2014) 'Kiç ve Sanat' kitabında kiçin tarihçesinden de bahseder. Kitapta yer alan bilgilere göre, konuyla ilgilenen yazarların çoğunluğu kiçin Batı Kültürü'ne girişinin yakın zamana denk geldiğine inanıyor. Kavramın sosyolojik ve sosyokültürel yönüne odaklanan yazarlar, kiçin üretim ve tüketimi için gerekli olan koşulların modern dönem öncesine kadar mevcut olmadığını vurguluyor. Orta sınıfın ortaya çıkışı, kentleşme ve köylü nüfusunun kentlere göç etmesi, aristokrasinin düşüşü, halk sanatı ve halk kültürünün birbirinden kopması, nüfusun kentlere göç etmesi, aristokrasinin düşüşü, halk sınıfı ve halk kültürünün birbirinden kopuşu, işçi sınıfında okur-yazar oranında artış olması, teknolojik ilerlemenin kiçe zemin hazırladığını ifade ediyorlar. Kiçin daha çok sanatsal tarihi, tarzı ve estetik yönleri ile ilgilenen yazarlar ise onu Romantik hareketin ürünü olarak belirtiyorlar. Bu konuda Hermann Broch: 'Kiçin her biçimi varlığını Romantizmin spesifik yapısına borçludur. Romantizm, kendisi kiç olmadan, kitchin annesi olmuştur ve an gelir çocuk annesine o kadar benzer ki ikisini birbirinden ayıramazsınız' demiştir. Bu argümanların doğrultusunda Kulka, Romantizm akımının tüm sanat akımları arasında kiç için en verimli zemini hazırladığını savunan görüşe yakın durur ve duygusallık, dokunaklı olma gibi özellikleri vurgulayan Romantizmin kiç ile gösterdiği yapısal benzerlikleri inkar etmenin zorluğuna değinir. Ancak yüzyıldan önce mevcut

olmadığı görüşünü de fazla iddialı bulur (Kulka, 2014:25-27). Calinescu'ya göre ise bu kavram hiçbir şekilde tarihi bir derinliğe sahip değildir. Ona göre kiç romantizm ile ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla kavram olarak da moderndir. Kiç ile davranışçı veya barok sanat arasında biçimsel bir bağ keşfedebilirsek de, tarihsel olarak kiç romantizmin bir sonucu olarak düşünülmektedir. Romantik dönem, zevk standartlarının hemen hemen tümüyle göreceli olduğunu ortaya attı. Birçok romantik sanatçı aşırı duygusal, yönlendirilmiş bir sanat kavramını yüceltiler (Calinescu 1987:237). Bu nedenle konuyla ilgilenenler, Kiç ve Romantizm ilişkisi üzerinde özellikle durmuşlardır. Çünkü Romantizm ilk önemli popüler edebiyat, sanat hareketi ve modern demokrasinin yükselişinin ana ürünlerindedir. Bu dönemle birlikte farklı zevklere hitap eden, alıcının gereksinimlerini karşılayan çeşitli ürünler ortaya çıkmıştır. Fransız tarihçi ve sosyolog Tocqueville demokratik çağdaki edebiyat ürünleri ile okuyucu kitlesinin betimlemesini şu şekilde yapar:

“Bu husustaki yazılanlara ayıracağı vakitleri çok az olduğu için elde ettiklerinden en iyi yararı sağlamaya çalıştılar. Kolayca yazılabilen çabukça okunabilen ve anlaşılması için ileri bir araştırmayı gerektirmeyen kitapları tercih ettiler. Çabuk anlaşılır, kolay hoşlanılır güzellikler istediler. Savaşa, çatışmalara, somut yaşamın yeknesanlığını alıştıklarından çabucak etkilenmek, aşırı vurgulu pasajlar aradılar; yazarlar ayrıntının mükemmeliyetinden çok eylemin hızını amaçladılar. Hacimli kitaplardan çok küçük üretimler öne çıktı. Yazarların amacı duygulara hitap etmekten çok şaşırtmak, zevkleri yüceltmekten çok heyecanlandırmayı amaçladılar”(Calinescu, 1987:238).

Dolayısıyla, bu söylemler ışığında kiç'in, sanatsal ve tarihsel açıdan, farklı tarzlarla ilişkili görünmesinin yanında temelde romantizmin bir ürünü olduğunu ve bu açıdan modern bir olgu olduğunu ifade eden argümanın, oldukça ikna edici olduğu söylenebilir. Romantizm ve kiçteki, anlaşılabilir, kolay ulaşılabilir, klişe kullanımlar, sanatı eğlence haline getirme vb. ortak özellikler gibi görünmektedir. Buna karşın Romantizm kiçin ortaya çıkışına yardım etmiş olsa da sadece bununla sınırlandırmak doğru olmaz. Sanayi devrimi ile beraber ortaya çıkan kapitalist kültürünü de göz önünde bulundurmakta fayda vardır.

Kavramın doğuşu ister yakın zamanda ya da sanat tarihi kadar eski olsun artık kültürümüzün bir parçası haline geldiğini görmezden gelmek imkânsız hale gelmiştir. Bu durum da doğallaşmayı beraberinde getirir. Kulka (2014) kavramın

doğallaşmasını şöyle yorumlar: ‘Kiç, müze duvarlarına asılı olan pahalı şeyler değil, şehirdeki ucuz dükkânlarda ve süpermarketlerde bulabileceğiniz ucuz şeylerdir. Bu tip ürünleri almaya gücü yeten insan sayısı arttıkça, kiç oldukça doğal bir kategoridir...kiç, balık ya da su aygırı gibi doğal bir tür olmayabilir ama ben kiçin kültürel-doğal bir tür olduğuna inanıyorum’ der(Kulka, 2014:15-21).

Kiçin tuhaflığı ise hitap gücünden gelmektedir. İnsanlar kiçi seviyor ve hızlı bir biçimde tüketiyor. Kiçin ticari yanı ise sanatla yarış içinde. Reklam ajanslarının pazarlama araçlarında kiçe sıkça rastlanmaktadır (Resim 17-18).

Resim 18-19. Sol: Michelangelo, Ademin Yaratılması, 280x570cm, Fresco, 1512.

Sağ: Nokia, Connecting People, Reklam.



Kaynak 18:<https://www.boxerdersisi.com.tr/fotograf/ademin-yaratilisi---michelangelo-buonarroti--italya-279478#popup>**Kaynak**

19:<https://kkiyer.wordpress.com/2014/03/01/nokia-x-a-gateway-to-microsoft-services/> (Erişim Tarihi:07.09.2018)

Kiç olarak adlandırılan şey, sosyal tercihlerle belirlenmiş olsa bile, onu oluşturan nesnelere belli ortak özellikleri olması gereklidir. Kulka, kiç olma koşullarını şu şekilde sıralar:

- 1- Kiç, duygusal yoğunluğu olan nesnelere ya da temaları anlatır.
- 2- Kiç tarafından tasvir edilen nesnelere ve temalar, hemen ve çaba sarf etmeden farkedilebilir.

3- Kiç, tasvir ettiği nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez.

Bu koşulları yerine getiren sanatçı muhtemelen kiç üretecektir (Kulka, 2014:45-57).

Batur, 'Kiç, kullanım açısından başlı başına bir kategori oluşturur' diyerek kiçin kullanım alanlarına da dikkat çeker (Batur, 1990:109). Dekoratif kiç olarak ele alınabilecek bir kategoride değerlendirilebilecek olan nesnelere kullanım amacıyla üretilirler. Kiçin, nesnelere olan ilgisi açısından yapılmış genel bir tanımı: 'Kiç, insanların büyük çoğunluğunun, birlikte yaşamaktan hoşlandığı tüm ucuz, kaba, duygusal, yavan, adi, şirin, sevimli/çekici nesnelere ifade eder' şeklindedir (Sharp, 1967:24). Bu nesnelere kiç yapan, biçimsel açıdan ortak bir takım özellikler vardır. Batur'a göre, kiç düz çizgiyi yadsır ve biçimlerini eğriler üstüne inşa eder. (Batur, 1990:109). Akaş da kiç nesnelere kavislerin çok sık kullanıldığından bahseder (Akaş, 2003: 20). Kullanılan renkler ile ilgili olarak da karmaşa, uçukluk ve göz alıcılık hakimdir (Batur, 1990:109). Bunlara rağmen Celebonovic'e göre kiçkendine özgü sahteliği fazla saklayamaz ve tüketicisine, 'bayağılığın asılsız görkemini' sunar (Celebonovic, 1969:289). Kiç nesnelere, dikkat çeken bir diğer biçimsel özellikleri ise boyutlarındaki gerçek dışılıktır. Bu anlamda, ya çok minyatürleştirilirler ya da gerçek hayattakinden kat kat büyük olurlar (Akaş, 2003:21). Zaten "abartı kiçin kıblesidir" (Küçük, 2007:26).

Sonuç olarak, şu iki noktaya varıyoruz: İlk olarak kiçin oldukça güçlü bir hitap becerisi vardır, ikinci olarak da bu güce rağmen kiç, sanat eğitimi almış kişiler tarafından estetik anlamda kötü olarak değerlendirilip dışlanmaktadır.

4.1. 1980 Sonrası Türkiye Kamu Heykellerinde Kiçleşme Problemi

20. Yüzyıl heykellerinde geleneksel biçim ve tekniklerin bir yana bırakılıp, temsili bir sanat ürünüyken resim sanatına yönelik gelişmeler olmuş ve soyut heykeller üretilmiştir. Kütle içerisindeki boşluk doluluk öğeleri ikincil bir önem taşıırken 20. Yüzyıl'da geçmişe dönük mekansal değerler vurgulanmıştır. Ayrıca heykelin malzemeleri olan taş, metal, ve fildişi gibi geleneksel malzemelerle dökme ve yontma gibi tekniklere bağımlı olmaktan kurtulmuştur (Germaner, 1997 :783).

Ülkemizde ise durum daha gecikmeli yaşanmıştır. Gerek teolojik açıdan, gerekse bu alandaki kültürel eksiklik açısından, heykel sanatının ülkemizdeki varlığını ciddi ölçüde sarsılmıştır. Heykelin var olan örnekleri, M. Kemal ATATÜRK ‘ün öncelikli olarak üzerinde durduğu ve buna bağlı olarak da kurtuluş savaşı ve diğer milli mücadele anıtlarında görmekteyiz. Bu anıtların tümünde dönemin kurtuluş savaşı ve milliyetçilik imgelemi içerisinde tüm halkın milliyetçilik duygularına seslenir olması ve aynı zamanda gerçekçi bir figüratif betimlemeyle herkesin anlayabileceği biçimde uygulamaya gidilmesidir (Demir, 2009:86). Ülkemizde heykel sanatı, diğer plastik sanat alanlarına göre biraz daha kısıtlı, halka ulaşamamış durumdaki varlığıyla genel olarak çok küçük bir üst kültür grubuna dönüktür. Demir bu durumu şu şekilde izah etmiştir:

“Anıtsal olmayan heykel çalışmaları çoğunlukla, bu alana ait bilgisi ve birikimi olan ve bu nedenle kendisinin ulaştığı/kendisine ulaştırılan grubun dışında pek de yer almamaktadır. Zaten bir müzecilik geleneği ve yapılanması olmayan ülkemizde, anıtsal olmayan heykeller çoğunluk için anlaşılabilir bir konumda yer almaktadır. Bunlar dışında yer alan ve ne yazık ki diğer sanat alanlarında olduğu gibi, heykel sanatında bulaşan kışkırmalara ise her daim rastlamak ve maalesef bu tür tüketim objelerini heykel sanmak ise sorunun bir başka yönüdür”(Demir, 2009:86).

Heykel sanatına karşı gerek politik, gerekse inanç nedeniyle tepki gösteren oluşumların yada bireylerin etkileri ile şekillenen yerel yöneticilerin talepleri, Türkiye kamusal alan heykellerindeki kışkırmaların nedenlerinden biri olmuştur. Bunun yanında kent mekânında yer alacak heykellerin belirlenmesinde yetkin yerel yönetimin estetik ve sanat algısı bakımından yetersiz olmasının payı da büyüktür. Bu yetersizliğe rağmen, kamusal alan heykel seçimine karar verecek, alanında uzman kişilerin fikirlerinin alınmaması kiç kültürünü ve kimliksizleştirmeyi de beraberinde getirmiştir. Oysa daha 1953 yılında heykeltıraş İlhan Koman, heykeltıraş Hadi Bara ve mimar Tarık Carım kentlerin yapılanmasından sorumlu olan kişilerin hangi özelliklere sahip olmaları gerektiğini kurdukları Espace Grubu Manifestosu’nda net bir şekilde belirtmişlerdi;

“Şehircilik ve şehirlerin yapılanması, bu konudan sorumlu olan kişilerin sadece teknik değil sosyal-psikolojik bilgilerinin ve sanat kültürlerinin olmasını gerektirir. Şehirlerimizin yeniden yapılanmasında sunulan planlar kusurludur ve plastik değerleri tartışmalıdır. Gelecek nesillerin içinde yaşayacağı mekânları

yaratma sorumluluğunu taşıyan kişiler, teknisyenler ve mekânsal problemlerle uğraşan plastik sanatçılarla birlikte çalışmalı, ayrıca yasalar ve yönetmeliklerle desteklenmelidir” (Bakçay, 2009).

Devlet Kurumlarının sanat için ayrılan bütçeyi azaltmaları, ya da belediyelerin kentlerde sergilenecek olan sanat eserlerine çok düşük bütçe ayırmaları kamusal alanlarda gördüğümüz kiç nesnelerin bir diğere sebebidir. Çünkü kamusal mekandaki çalışmalarında kiç olgusu çoğunlukla eserlerin final malzemesi ile başlar. Bu malzeme; anıtsal heykelerde bronz döküm öncesi ara malzeme olarak kullanılan Polyester (Fiberglass) tır. Polyester, belirli bir dayanıklılık ömrü olan tekne gövdesi, su deposu, hediyelik eşya imalatı, mutfak tezgahı vb. bir çok tüketilebilen endüstri malzemesinde kullanılan bir sanayi malzemesidir. Teknik özellikleriyle yanıcı ve kırılğan yapıya sahip selülozik içerikli bir malzemedir. Şunu da eklemek gerekir ki sosyopolitik yapısı karışık ülkemizde son dönemlerde Atatürk heykellerinin yakılması ve kırılması gibi olayların yaşanmasının sebebi, heykelerde final malzemesi olarak bu malzemenin kullanılmasıdır. Toplumsal değeri olan simgelerin heykellerini yaparken, final aşamasında kullanılan bu malzemeler bu tarz olumsuz sonuçları doğurmakta olup toplumsal tepkilere ve şiddetin artmasına neden olmaktadır. Bu tarz kamusal heykelerde olması gereken final malzemesinin bronz, pirinç, vb gibi madeni döküm türleriyle gerçekleştirilmesi gerekir ki bu tarz olaylar ve sonuçlarla karşılaşılmasın. Ancak bu tarz döküm teknikleri yerel yöneticilerin gözünde maliyetli olması ve talep edilen heykelin ya da heykellerin çok kısa zamanda istenmesi, heykellerin modelaj (kil ile modelleme) süreci ve döküm süreci açısından heykeltıraşa gereken zamanı sağlamamaktadır.

Bu tür süreçler neticesinde gerçekleşen heykellerin temalarını genellikle buldukları yerlerin yöresel özellikleri, yiyecekleri oluşturmaktadır. Son dönemde sıkça rastlanan uygulamalar arasında kiraz, horoz, üzüm, biber ve benzerleri sayılabilir. Türkiye'nin çeşitli yörelerinde kent meydanlarına ya da kentin görünen noktalarına yerleştirilmiş, yöresel heykeller diye adlandırabileceğimiz nesnelere hızlı bir şekilde artış göstermektedir. Yerel yönetimlerin kimi zaman ihale yolu ile bir heykeltıraşa kimi zaman marangoz ya da demir ustaları v.b na yaptırdıkları bu heykeller, heykel disiplininin uzak ve estetik açısından yetersizdir.

4.2. Türkiye’de Ki Heykel rnekleri

Heykel sanatında yeterli bilgiye sahip olmayankişiler tarafından yapılmış Atatürk heykelleri günümüzde kamusal alanlarda ki nesnelere arasında en sık rastlanırlardandır. (Resim20, 21, 22)

Resim 20. orlu Atatürk Heykeli



Kaynak: <https://www.ensonhaber.com/chpli-belediyenin-ataturk-heykeli-gorenleri-sasirtti-2015-01-26.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Resim 21. Denizli Çivril Atatürk Heykeli



Kaynak: <http://www.yesilcivrilgazetesi.com/haber-4315-ataturke-benzemeyen-ataturk-heykeli.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Resim 22.Kağıthane Atatürk Heykeli



Kaynak: <http://www.yasamgazetesi.com.tr/ozel-haber/vatandaslar-kagithanedeki-ataturk-heykelinin-degistirilmesini-h197909.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Resim 23. Şanlıurfa İsoT Çalışması



Kaynak:<http://www.sanliurfagazetesi.com/sanliurfa-da-isot-heykeli-dikildi/40018/> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Şanlıurfa'da yer alan isot heykeli (Resim 23.), basında şu şekilde yer aldı:

“Heykeltıraş Abuzer Çalışkan ve ekibi tarafından 45 günlük çalışma sonucu fiberglas madde kullanılarak tasarlanan heykel kısa süre önce tamamlandı. Dal üzerinde kırmızı biberin bulunduğu kaidesiyle birlikte 3 metre yüksekliğinde ve 130 santimetre enindeki heykel, birkaç saatlik çalışma sonucu 4 kişi tarafından kavşağa yerleştirildi. Belediye Başkanı Ahmet Eşref Fakıbaba, isotun Şanlıurfa'nın en önemli simgelerinden biri olduğunu ifade etti” (Hürriyet, 2009).

Resim 24. Afyon Çay İlçesi Vişne Çalışması



Kaynak: <https://onedio.com/haber/gorunce-donup-bir-daha-baktigimiz-9-guzide-sehrimizin-10-degisik-heykeli-630500> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Resim 25. Ankara Kızılcahamam Bazlama Çalışması



Kaynak: <https://onedio.com/haber/gorur-gormez-bombos-bakislarla-neden-allahim-diye-dusuneceginiz-turkiye-nin-dort-bir-yanindan-25-heykel-834212> (Erişim Tarihi:

15.10.2018)

Resim 26. Leylekli saat kulesi Diyarbakır- Bismil



Kaynak:<https://www.yuksekovahaber.com.tr/haber/bismilde-leylek-heykeli-dikildi-49823.htm> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Resim 27. Konya- Nasreddin Hoca Heykeli



Kaynak:<https://onedio.com/haber/konya-da-yapilan-abuk-subuk-nasrettin-hoca-heykeline-photoshopculardan-15-mizah-dokunusu-777622> (Erişim Tarihi:

15.10.2018)

Bu heykel basında eleştirilere maruz kaldı. Konya'da Akşehir Belediye Başkanı Salih Akkaya, ilçedeki bazı dinlenme tesislerinde dikilen Nasreddin Hoca heykellerinin, Nasreddin Hoca'yı tam temsil etmediği ve yansıtmadığı için tepki gösterdi (Sözcü, 2017).

Mimar Atıf Zengin'in Habertürk sitesinde yer alan sözleri kamusal alan heykellerinin sipariş, karar ve yerleştirmesi ile ilgili gerçeklere işaret etmektedir. Nasreddin Hoca heykelini yaptığı iddia edilen mimar Atıf Zengin'in heykele dair açıklaması şu şekilde olmuştur:

“Tesisin mimarı benim ancak tesisin önünde bulunan o ucubeyi kim yaptı bilmiyorum. Benden fiyat istediler sonra pahalı bulup bana yaptırmadılar. Nasreddin Hoca'dan başka her şeye benzeyen o figür benim ismime de zarar veriyor” (HaberTürk, 2017).

Resim 28. Mengen Aşçı Heykeli



Kaynak: <http://www.mengen.gen.tr/mengenin-ascilari-kagit-rolyef-uzerine-islendi-16.11.2017-66467.html/asci-heykelleri-9> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Aşçı heykeli basında ve yörede olumlu karşılanmış olsa da 'Bolununesi' adlı web sayfasında Cumhur Bandakçıoğlu tarafından heykele farklı bir eleştiri getirilmiştir:

“Evet, çok sevdiğimiz değerli Başkanım Turhan Bulut, iyi niyetinizden hiç bir şüphem yok ama aşçı heykeli olmamış, sanatsal ve estetik yönü hemen hemen hiç yok. Özellikle elindeki Dünya objesi açıkçası heykeli hepten bitiriyor. Halbuki o heykel, mesleklerinin pırlantası olan Mengenli aşçılar kadar özel olmalıydı. Dünyanın en büyük aşçı heykeli olacağına, en güzel ve sanatsal aşçı heykeli olsaydı. Mevcut haliyle eğlence parkındaki bir çizgi film kahramanından farkı yok. Naçizane önerim, bu tip eserlerin kalıcılığı ve saygınlığı açısından ciddi bir kurul tarafından seçilmesi ve doğru sanatçılara yaptırılması yönündedir. Aksi halde, bir oldu bittiyle ortaya çıkan ve kimileri için bir eser olan bu nesne, gelecek nesiller adına hiç bir değer taşımadan doğa ve çevreyle uyumsuz bir şekilde, tıpkı şu an olduğu gibi sadece bir yer kaplayacaktır. Ben en kısa zamanda o heykelin değişeceğine inanıyorum.” (Bandakçioğlu, 2016)

Eleştiriyi yazan kişi kendisinin de ifade etmiş olduğu gibi bir sanatçı değildir ancak kent sakini olarak bu heykeldeki sanatsal ve estetik eksiklikten muzdarip olup heykel sanatına hakim bir kurulun varlığının gerekliliğine dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Ülkemizde bir başka kiç çalışma örneği de Malatya’daki kayısı heykeldir (Resim 29).

Resim 29. Malatya Kayısı Çalışması



Kaynak:<http://malatyahaber.com/haber/bu-da-belediye-mismisi/> (Erişim Tarihi: 15.10.2018)

Malatya Belediye Başkanı Ahmet Çakır heykel ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

“...Özellikle şehrimize gelen ziyaretçilerimize şehrimizin görsel güzelliğini yansıtabilmek, Malatya’mızın kayısıya verdiği önemi gösterebilmek adına bu anıtlarımızı yaptık. Dolayısıyla atıl olan çevre yolunu yaşayan, canlı bir hale dönüştürüyoruz...” (Malatya Güncel, 2013).

Resim 30.Konya Şekerpancarı Çalışması



Kaynak: <https://onedio.com/haber/gorur-gormez-bombos-bakislarla-neden-allahim-diye-dusuneceginiz-turkiye-nin-dort-bir-yanindan-25-heykel-834212>

(Erişim Tarihi: 08.10.2018)

Resim 31. Manisa Kırkağaç Kavunu alışması



Kaynak: http://66.media.tumblr.com/tumblr_lvp5freTxW1qe7vdzo1_500.jpg

(Erişim Tarihi: 08.10.2018)

Resim 32. Osmaniye Turp alışması



Kaynak: <https://www.narsanat.com/hala-ronesansa-girememis-olmamizin-nedeni-olan-heykellere-ornekler/osmaniye-turp-heykeli/> (Erişim Tarihi: 09.10.2018)

Türkiye’de bu tip kiç heykel örneklerini çoğaltmak mümkün. Gerek yetkililerin sözleri gerekse basındaki tepkilerden yola çıkarak heykel denilemeyecek bu kiç objelerin önemli bir sanatsal faaliyet gibi yansıtılması ‘heykel’ ya da ‘anıt’ diye adlandırılması ülkemizde heykel sanatında halen ciddi problemlerin varlığına işaret etmektedir.

Resim 33-34. Sol: Tanrıca Demeter ve kızı KoreSağ: Osmanlı Tuğrası



Kaynak: <https://www.evrensel.net/haber/314838/torbalida-tanrica-heykelleri-yerine-osmanli-tugrasi-konuldu> (Erişim Tarihi: 09.10.2018)

Resim 35. Selfie Çeken Şehzade Heykeli, Amasya



Kaynak:<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/amasyadaki-selfie-ceken-sehzade-heykeli-polis-korumasina-alindi-28976069> (Erişim Tarihi: 09.10.2018)

Kiç kavramını açıklarken bahsedildiği üzere kiç, tasvir ettiği nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez. Çalışmada verilmiş örneklerde kiçin tanımında barındırdığı bu özellikler açıkça görülmektedir. Ayrıca bu heykellerin çabuk tüketilebilir oluşu da kiç olduklarını göstermektedir.

Toplumun estetik anlayışına olumlu katkıda bulunmaya en yakın sanat dallarından biri heykeldir diyebiliriz. Çünkü kentlinin görmek için müzeye ya da galeriye gitmesine gerek yoktur. Birey günlük rutin hayatı içinde kentin çeşitli yerlerine yerleştirilmiş heykellere isteyerek ya da istemeyerek maruz kalır. Estetik değeri düşük olan yapıtların kamusal alanlarda yer alması toplumun estetik beğenisinde yozlaşmalara neden olabildiği gibi kültürel gelişmenin önünde de ciddi bir engeldir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk heykel sanatçılarının beğenileri, ilgi alanları, bulunduğu dönemin ve geçmişin birikimleriyle beraber gelişerek değişimler göstermiştir. Çağdaş sanattaki gelişmelere ulaşamayan, yabancı ve bilgisiz bir grup izleyici için Türk heykel sanatçılarının bir köprü vazifesi gördüğü, yanı sıra toplum ve sanat arasında iletişimi sağlayan bir aracı oldukları gerçeği yadsınamaz. Çünkü toplumun büyük bir bölümü sanat galerilerine ilgisizdir ve sanatsal çalışmalar hakkında yeterli bilgiye sahip değildir. Ancak heykel tıraşlar, alanlara diktiği heykeller ile bu imkana sahip olabilmektedirler. Kamusal bir oluşum olan kentler ve kent mekanları toplumsal ve kültürel kimliklerin oluştuğu ortamlardır. Bu durum, kamusal heykellerdeki önemi daha da arttırmaktadır. Sanatın, özellikle kamusal alanlarda hep ikinci plana atıldığı yada kötü ve kiç uygulamalarla heykel sanatı adına olumsuzlukların yaşandığı ülkemizde bu tarz bir kimliğin oluşabilmesi ve günümüzde sürekli parçalanıp büyüyen kentlerde, kamusal alanların nitelikli sanat eserleri ile birlikte değerlendirilip, daha sağlıklı kent planlamalarının yapılması bu açıdan önemlidir.

Kamusal alanlar, sosyo-kültürel yapısı çok farklı olan izleyici kitlelerine sahiptir. Burada sunulan heykellerin önemi, bu heykellerle hergün karşı karşıya gelecek kişilerin olumlu yada olumsuz anlamda estetik yaşantısını ve algısını gitgide şekillendirecek olmasıdır. Estetik, güzel ve yaşanılabilir bir çevre içerisinde yaşamının insan psikolojisi üzerine olan olumlu/olumsuz etkileri konusunda farkındalığı artırılarak, kamusal alanlara yapılacak eserlerin çevre düzenlemesiyle, peyzajıyla birlikte düşünülerek tasarlanmalı ve uygulanması gerekmektedir.

Kamusal heykel çalışmaları, yapısı ve yerleştirildiği alana olan oran-orantı ilişkisi, renkleri ve final malzemesi ile ihtişamının, anlamının getirdiği avantajlarıyla mekana anlam katabilmelidir. Ayrıca bu uygulamaları gerçekleştiren heykel tıraşların bu konudaki birikim ve deneyimleri bu tarz anlam içeren kent unsurlarının kalıcılığı ve kalitesi hususunda en önemli noktalardan birini oluşturmaktadır. Kamusal heykeller, insanların hayatına nüfuz ettiği ölçüde amacına ulaşabilir. Heykelin kuşaklar arasında bellek oluşturma gibi bir misyonu vardır. Bir Heykel yapımından itibaren çevresinde çocukların oyun oynayabildiği, insanların önünde fotoğraf

çektirebildiği, buluşma yeri olabildiği ve anılara konu olabildiği ölçüde bu belleği oluşturur.

Bazı yerel yönetimlerin yanlış uygulamaları sonucu gerek medyada gerek hayatımızda karşılaştığımız bu kiç heykeller, her ne kadar sanat çevreleri tarafından onaylanmasa da yeri geldiğinde yerel yönetimler ve medya araçları tarafından yüceltilmekte ve konunun uzmanlarına danışılmaksızın uygulanmaktadır. Kamusal alanlara yapılan bu tarz kiç çalışmaların, tüketim ve propaganda araçlarına dönüşmüş olması da eleştiri bekleyen bir diğer noktadır.

Günümüzde kamusal alanı yeniden sorgulayan ve heykelin kamusal alanla kurduğu ilişkiyi tartışan birçok sanatçı için bu alanlarda yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri, fikir ve görüşlerini paylaşabilecekleri olanaklara sahip olmak en büyük beklentilerden biridir. Bu olanaklar doğrutusunda ülkemizde, kötü beğeni, bayağı yani kiç kamusal heykellerin iyileştirilmesine yönelik her adım, yönetimler, sanatçılar, akademisyenler, öğrenciler ve izleyici kitlelerinin ortak çalışmasını gerektirir.

KAYNAKÇA

- ADORNO, T.W. (1990). *Eleştiri, Toplum Üzerine Yazılar*, Çev. M. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları.
- AGAMBEN, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*.Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- AKAŞ, C. (2003). ‘Beşamel Soslu Portakallı Kitsch Tarifi’,*Sanat Dünyamız*, Sayı 86, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 20-21.
- AKTEMUR, D. (2011). “İnsanlık Anıtı” Artık Yok!”, *Milliyet*, <http://www.milliyet.com.tr/-insanlik-aniti--artik-yok-gundem-1402439/>, Erişim Tarihi: 31.07.2018.
- ANTMEN, A. (2010).“Belediye Heykeltıraş Oldu”. *Radikal*, 27.10.2010,http://www.radikal.com.tr/kultur/belediye_heykeltiras_oldu-1025781, (Erişim Tarihi:02.08.2018).
- ASLANAPA, O. (1984). *Türk Sanatı*.İstanbul, Remzi Kitabevi.
- ATALAY, R. (2008). 1960 Sonrasında Kent Mekanı ve Heykel Oluşumları, 2. Uluslar arası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı. (16-18 Haziran 2008) Afyon: Kocatepe Üniversitesi.
- AYDIN, U. D. (2014). *Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltraşlar*, Gece Kitaplığı.
- AYTAÇ, G. (1993). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. Ankara, Gündoğan Yayınları.
- AYTAÇ, Ö. (2007). “Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/2, 199-226.
- BAKÇAY, E. (2007). İstanbul’da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekanıyla İlişkisi.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- BAKÇAY ÇOLAK, E. (2009). “Edepsiz Heykeller”, *Birgün*, 26.06.2009,<http://www.mimdap.org/?p=21070>, Erişim Tarihi:03.08.2018.
- BANDAKÇIOĞLU, C. “Olmamış Sn. Başkanım!”, *Bolunun Sesi*, 08.09.2016,<https://www.bolununesi.com/haber/152811/olmamis-sn-baskanim>, Erişim Tarihi:29.07.2018.
- BAŞER, D. (2006). Heykelin Kentsel Kamusal Mekana Etkisi: Heykel-Mekan İlişkisinin Kamusalılığı Üzerine bir Araştırma.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi ÜniversitesiFen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- BATUR, E. (1990). "Kitsch: Zevksizliğin Estetiği ve Gündelik Yaşamın Eleştirisi", *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Sayı:21, İstanbul.
- BAYKAL, C. (1986). *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı: 66.
- BELGE, M. (2007). "Heykel Savaşları". *Radikal*, <http://www.mimdap.org/?p=890>, Erişim Tarihi:25.07.2018.
- BERGER, J. (1987). *Sanat ve Devrim*, Ankara, Verso Yayınları.
- BERKÇAY, E. (2007). İstanbul'da Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekanıyla İlişkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- BIYIK, Z. (2011). Kamusal Mekanın Kent Mekanından Soyutlanması ve Devlet Otoritesinin Yaratmış Olduğu Dokunulmazlık Algısının Bu Süreçteki Rolü.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- CALHOUN, C. (1993). "Civil Society and the Public Sphere". *Public Culture* No:5, 267-288.
- CALINESCU, M. (1987). *Five Faces of Modernity*. Durham, Duke University Press.
- CARLEHEDEN, M.; GABRIELS, R. (1996). "An Interview with Jurgen Habermas", *Theory Culture and Society*, 13(3), 1-18.
- CELEBONOVIC, A. (1969). "Notes on Traditional Kitsch", *Kitsch: An Antology of Bad Taste*, (içinde), Dorfles, G. (ed.). Londra, Studio Vista Limited.
- CEVİZCİ, A. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul, Paradigma Yayıncılık.
- "Cihangir Magandası Parktaki Heykeli Söktü", *Hürriyet*, 09.08.2001, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/cihangir-magandasi-parktaki-heykeli-soktu-8951>, Erişim Tarihi:01.08.2018.
- ÇOLAK, B. E. (2009). <http://v3.arkitera.com/h42600-edepsiz-heykeller.html>
- DACHÉUX, E. (2012). *Kamusal Alan*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- DEMİR, F.G.İ. (2009). *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ütopya Sanat Dizisi, 2009, Ankara
- "Erdoğan Kamusal Alan Tarifi İstiyor", *NTV*, 19.10.2010,(çevrimiçi), <https://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-kamusal-alan-tarifi-istiyor,JgStgvLHRkiqF35xJGOhaQ>, Erişim Tarihi: 25.07.2018.
- ENGİN, A. (2002). *Heykel Oburu: 'Mehmet Aksoy Kitabı'*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.95

- ERGİN, N. E. (1998). “Heykel ve Çevre”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- ERGİN, N, E. (2005). ‘Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar. *Sanat ve Sosyoloji* içinde. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- ERİNÇ, M.; ERİNÇ, E.(2004). *Sanatın Boyutları*. Ankara, Ütopya Yayınevi.
- ETTINGHAUSEN, R. (1976). ‘The Man-Made Setting – Islamic Art and Architecture’ *The World of Islam* içinde, Lewis, B. (ed.), Thames and Hudson,Londra.
- FOUCAULT, M. (2015). *Cinselliğin Tarihi*. Çev. H.U. Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- GERMANER,T. (1997) “Heykel Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2 Yem Yayınları, İstanbul, 1997.
- GEUSS, R. (2007). *Kamusal Şeyler, Özel Şeyler*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- GEZER, H.N. (1972). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GÖKGÜR, P. (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- GÜÇ, M. (2005). Açık Alan Heykellerinin Kent Estetiğine Katkısı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- GÜNEY, Z. (2007). ‘Kamusal Alan Nedir? Kamusal Mekan Nedir?’. 25.10.2007, (çevrimiçi), http://v3.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html, Erişim Tarihi:27.07.2018.
- HABERMAS, J. (1995). “Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale”, *Birikim*, Sayı: 70, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4966/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale#.XAmIoNszbIU>, Erişim Tarihi:02.08.2018.
- İNAL, İ (2005). “Türk Heykel Sanatına Tarihsel Bir Bakış”, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları-Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Kocaeli.
- İPŞİROĞLU, M. (1997). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- JAMESON, F. (1988). ‘On Negt and Kluge’. *October*, No:46.
- KAHRAMAN, H.B. (2002). Postmodernite ile modernite Arasında Türkiye. *Agora Kitaplığı*, İstanbul, s.56

- KAHRAMAN, H.B. (2003). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*. İstanbul, Agora Kitaplığı.
- KAHRAMAN, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul,
- KARAASLAN, S. (1993). Kentsel Doku İçinde Yer Alan Açık Alanlarda Heykel Tasarımları, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KEDİK, A.S (2012) Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. A.Ü. Yayınları, http://www.std.anadolu.edu.tr/sites/www.std.anadolu.edu.tr/files/files/sayilar/files/sayilar/SAYI3_1.pdf, 2012, (Erişim Tarihi:20.10.2018).
- KESKİN, G. (2007). ‘Kamusal Mimarlıkta Muhafazakarlık’. Mart 2007, http://v3.arkitera.com/gundem_60_kamusal-mimarlikta-muhafazakarlik.html, Erişim Tarihi:01.08.2018.
- “Konya’da Tepki Çeken Heykeller”, *Sözcü*, 17.07.2017, <https://www.sozcu.com.tr/2017/gundem/konyada-tepki-ceken-heykeller-1936303/>, Erişim Tarihi: 10.07.2018.
- KORKMAZ, E. (2007). Kentsel Kamusal Mekânda Değer Yaratma Yaklaşımında Katılımcı Bir Model Önerisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- KUBAN, D. (1981). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*. İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- KULKA, T. (2014). *Sanat ve Kitsch*. İstanbul, Altıkkırbeş Yayınları.
- KÜÇÜK, S.H. (2007). “Devrim Ol(a)mayınca Kiç Olur”, *rh+sanat*, Sayı: 42.
- LEFEBVRE, H. (2014). *Kentsel Devrim*. Çev. Selim Sezer, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- LYNTON, N (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Prof. Cevat Çapan; Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- “Malatya’ya İki Yeni Kayısı Heykeli Kazandırıldı”, *Malatya Güncel Haber*, 21.05.2013, <http://www.malatyaguncel.com/malatyaya-iki-yeni-kayisi-aniti-kazandirildi-113466h.htm>, Erişim Tarihi:30.07.2018.
- MONTGOMEREY, J.(1998) “Making A City: Urbanity, Vitality and Urban Design”, *Journal of Urban Design*, 3(1), 93-116.
- NALBANT, M. (2016). “Türkiye’de Kentsel Mekanlarda Kamusal Alanın Konumu: Tarihsel Perspektiften bir Değerlendirme”, *BEU Akademik İzdüşüm*, 1(1), 12-27.

- “Nasreddin Hoca’ya Patent Alınacak”, *Habertürk*, 17.07.2017, <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1565832-nasreddin-hocaya-patent-alinacak>, Erişim Tarihi: 02.08.2018.
- NERDRUM, O. (2010). *Kitsch Üzerine*. Çev. A. Feyzi Korur, İstanbul, Mitos-Boyut Yayıncılık.
- NİLÜFER, E. (1998). Heykel ve Çevre. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- NİLÜFER, E. (2005). “Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar”. *Sanat ve Sosyoloji*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- “Nilüfer Göle ile Kamusal Alan ve Sivil Toplum Üzerine”, *Sivil Toplum Dergisi*, 1(2), 27.03.2018, <http://www.siviltoplum.com.tr/?ynt=icerikdetay&id=133>, Erişim Tarihi:25.07.2018.
- ÖZBEK, M. (ed.), (2004) *Kamusal Alan*, İstanbul, Hil Yayınları.
- ÖZTAY, E. (2009). Anıt Heykellerin Yaygınlaştırılmasında Yerel Yönetimlerin Görevlerinin Saptanması.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÖZTÜRK, Ö. (2007). Kentsel Kimlik Oluşumunda Güzel Sanatların Yeri. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- PIRENNE, H. (2014). *Ortaçağ Kentleri Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*. Çev.Şadan Karadeniz, İstanbul, İletişim Yayınları.
- PIRENNE, H. (2002).*Ortaçağ Kentleri*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- SARUP, M. (1995). *Post Yapısalcılık – Postmodernizm*. Çev. Baki Güçlü, Ankara, Ark Yayınevi.
- SCRUTON, R. (2015). “Kitsch’in Dayanılmaz Çekiciliği”, Çev. Ayşe Boren, *Skop Bülten*,<http://www.e-skop.com/skopbulten/kitschin-dayanilmaz-cekiciligi/2273>, Erişim Tarihi:01.08.2018.
- SHARP, J. (1967). ‘It’s New, It’s Different, It’s Been Here All the Time’ *The Journal of the Royal College of Art*, 41, 24-25.
- SHAW, W. (2004). *Osmanlı Müzeciliği- Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- SÖNMEZ, B. (2015). 1980’lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve İstanbul. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- TİMUR, T. (2008). *Habermas’i Okumak*. İstanbul, Yordam Kitap.

- “Urfaya İsoet Heykeli Dikildi”, *Hürriyet*, 10.09.2008, (çevrimiçi),
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/urfaya-isot-heykeli-dikildi-9866577>,
Erişim Tarihi:28.06.2018.
- WOOD, E.M. (1992). “Sivil Toplumun Yararları ve Zararları”, *Dünya Solu* No:8, 1-28.
- YASA YAMAN, Z. (2011). “‘Siyasi/ Estetik Gösterge’ Olarak Kamusal Alana Anıt ve Heykel”. *METU JFA*, 28(1), 69-98.
- YILMAZ, N. (2011). “Sanata Yüzeysel Bir Tepki: Kitsch”,
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=979&bhc p=1>, Erişim Tarihi:05.10.2018.
- YILMAZ, P. (2013). 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatının Gelişimi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- YÜKSEL,H. (2011). Kamusal Alan Heykeli Olarak Güneş Saati Uygulaması. (Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.