

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KAMUSAL ALANDA HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ
VE İZMİR**

Hayati ÇİL

İZMİR

2010

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KAMUSAL ALANDA HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ
VE İZMİR**

Hayati ÇİL

**Danışman
Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR**

İZMİR

2010

**KAMUSAL ALANDA HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ VE
İZMİR**

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “KAMUSAL ALANDA HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ VE İZMİR” 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.

Tarih

7./10./2010

Hayati ÇİL



Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından.....

.....Güzel Sanatlar Eğitimi..... Anabilim Dalı
.....Resim Öğretmenliği..... Bilim Dalında

YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Bedri KARAYAGMURLAR

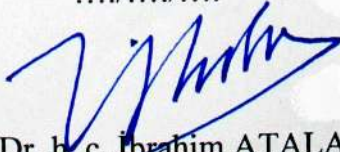
Üye : Doç. Mehmet FıRıncı

Üye : Yrd. Doç. Melek ŞAHAN

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../.....



Prof. Dr. h. c. İbrahim ATALAY
Enstitü Müdürü

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	385953
Yazar Adı / Soyadı	HAYATİ ÇİL
Uyruğu / T.C. Kimlik No	T.C. 16340601708
Telefon / Cep Telefonu	05552661157 05552661157
e-Posta	hayaticil@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	KAMUSAL ALANDA HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ VE İZMİR
Tezin Tercümesi	RELATION OF SCULPTURE WITH ENVIRONMENT IN PUBLIC AREA AND İZMİR
Konu Başlıkları	Güzel Sanatlar
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2010
Sayfa	100
Tez Danışmanları	Prof. Dr. BEDRİ KARAYAGMURLAR Doç. Dr. MEHMET FIRINCI Yrd. Doç. Dr. MELEK ŞAHAN
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Kamusal alan=Public area Çevre=Environment Mekan=Site Heykel=Sculpture Sanat=Art
Yayımlama İzni	☐ Tezinin yayımlanmasına izin veriyorum ☒ Ertelenmesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezinin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **26.10.2013** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezinin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezime ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

27.10.2010

İmza:.....


Yazdır

ÖNSÖZ

“Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir” adlı bu araştırmada, kamusal alandaki heykellerin tarihi incelendiğinde ortaya çıkan prensipler ışığında tezin örnekleme olan İzmir kentinin kamusal alanda yer alan heykellerinin çevre ile ilişkileri bağlamında değerlendirmeler içermektedir.

Tezin oluşum sürecinde çalışmalarımı dikkatle inceleyip fikirleriyle yön veren tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
RESİM LİSTESİ.....	i
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
Problem durumu	1
Amaç ve Önem	2
Problem Cümlesi.....	3
Alt Problemler	3
Sayıtlılar	3
Sınırlılıklar.....	4
Tanımlar	4
Kısaltmalar	4
BÖLÜM II	5
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	5
2.1. Sanat ve Kamusal Alan.....	5
2.1.1. Kamusal Alan Kavramı	5
2.1.2. Kent ve Kamusal Alan İlişkisi	6
2.1.3. Kamusal Alanda Sanat.....	7
2.2. Çevre ve Heykel.....	17
2.2.1. Çevre Kavramı	17
2.2.2. Açık Alan Heykeli.....	17
2.2.2.1. Boşluk-Doluluk	28
2.3. Heykelin Açık Alanda Karşılaştığı Zorluklar	31
2.4. Açık Alan Heykelinde Bir Sanat Nesnesi Olarak Mekanın Kullanımı	33

2.5.	Çevre ve Heykel İlişkisi Bağlamında Önemli Örnekler	40
2.5.1.	Jan Hus Anıtı.....	40
2.5.2.	Mamayev Kurgan Anıtı	42
2.5.3.	Alexander Calder’ın Kamusal Alan Heykelleri	44
2.5.4.	Bulut Kapı, Anish Kapoor	46
2.6.	İzmir’de Kamusal Alan Heykelleri	48
2.6.1.	İzmir Kamusal Alan Heykellerinin Çevreyle İlişkilerinin Analizleri	48
2.6.1.1.	Anıtlar	49
2.6.1.1.1.	Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı	49
2.6.1.1.2.	Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı	52
2.6.1.1.3.	Şehit Kubilay Anıtı.....	54
2.6.1.1.4.	İlk Kurşun Anıtı	56
2.6.1.1.5.	Mevlana Heykeli	58
2.6.1.1.6.	Atatürk Rölyefi.....	61
2.6.1.1.7.	İnsan Hakları Anıtı	65
2.6.1.1.8.	Cumhuriyet Anıtı.....	68
2.6.1.1.9.	Belkahve Atatürk Anıtı.....	71
2.6.1.2.	Park ve Bahçe Heykelleri	72
BÖLÜM III		77
YÖNTEM		77
Araştırma Modeli		77
Evren ve Örneklem		77
Veri Toplama Araçları		77
Veri Çözümleme Teknikleri		78

BÖLÜM IV	79
BULGULAR VE YORUMLAR.....	79
BÖLÜM V	82
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	82
KAYNAKÇA.....	84

Resim Listesi

- Resim 1.** Marcus Aurelius heykeli kopyası, M.S.176 (orijinali Capitoline Müzesindedir), Campidoglio meydanı, Roma.
- Resim 2.** Campidoglio meydanı, Roma.
- Resim 3.** Sovyet Savaş Anıtı, 1949, Tiergarten, Berlin.
- Resim 4.** Gaius Julius Ceasar Augustus heykeli, Vatikan Müzesi, Roma.
- Resim 5** Caravaggio, Aziz Thomas'ın Şüphesizliği(1601-1602), yağlıboya, Almanya.
- Resim 6** Bernini, Azize Theresa'nın Kendinden Geçmesi, mermer, 1647-1652, Vatikan.
- Resim 7** Hein Neuner, "*Gençlik liderine hizmet ediyor.*", afiş ,1939.
- Resim 8** II. Dünya Savaşı dönemi Sovyet ve Nazi afişleri.
- Resim 9.** Claes Oldenburg, Elbise mandalı, metal, 14m. 1976, Philadelphia.
- Resim 10.**Alexander Liberman, Ulysses, metal, 13mx7m.x8m.. 1988, San Francisco.
- Resim 11.** Banksy, Mağara adamı, grafiti.
- Resim 12.** Batı Şeria Ayrım Duvarı üzerindeki siyasi içerikli eserlerinden biri, Banksy, grafiti, 2005, Filistin.
- Resim 13.** Auguste Rodin, Calais Eşrafları, 1880, Calais, Fransa.
- Resim 14.** Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, bronz, 1885, Fransa.
- Resim 15.** Auguste Rodin, Balzac, bronz, 1897, Fransa.
- Resim 16.** Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, metal, 29m, 1938, Romanya.
- Resim 17.** Tatlin'in Kulesi, ahşap model.
- Resim 18.** Frank Ghery, Guggenheim Müzesi, 1997, Bilbao, İspanya.
- Resim 19.** Jørn Utzon, Sydney Opera Evi, 1973, Sydney, Avustralya.
- Resim 20.** Bilinmeyen Politik Mahkum, yarışma birincisi, Reg Butler, 1953.
- Resim 21.** Bilinmeyen Politik Mahkum, yarışma ikincisi, Naum Gabo, 1953.
- Resim 22.** Bilinmeyen Politik Mahkum, yarışma üçüncüsü, Mirko Basaldella, 1953.
- Resim 23.** Le Corbusier, Villa Savoye, 1929, Fransa.

Resim 24. Alexander Calder, La Grande Vitesse, metal, 1969, Grands Rapids, Michigan.

Resim 25. Henry Moore, Uzanan figür, boyanmış alçı, 1951, Cambridge, İngiltere.

Resim 26. Brancusi, Boşlukta Kuş, parlatılmış pirinç, 118cm, 1923, Guggenheim koleksiyonu, New York.

Resim 27. Naum Gabo, Küresel Tema, metal, 1976.

Resim 28. Etienne Dupérac, Michelangelo'nun Campidoglio meydanı, gravür, 1568.

Resim 29. Piero Manzoni, Dünya'nın Kaidesi, metal, 82x100x100cm, 1961, Herning Sanat Müzesi, Danimarka.

Resim 30. Robert Smithson, Spiral Jetty(Sarmal Dalgakıran), taş yığınları, 1970, Utah Tuz Gölü, A.B.D.

Resim 31. Christo ve Jean-Claude, Paketlenmiş Reichstag, 1971-95, Berlin.

Resim 32. Christo ve Jean-Claude, The Pont Neuf Wrapped, 1975-85, Paris.

Resim 33. Richard Serra, Titled Arc, metal, 36.6m.x 3.6m., 1981-89, New York.

Resim 34. Richard Serra, Titled Arc, metal, 36.6m.x 3.6m., 1981-89, New York.

Resim 34. Ladislav Šaloun, Jan Hus Anıtı, bronz , 1915, Prag, Çek Cumhuriyeti

Resim 35. Ladislav Šaloun, Jan Hus Anıtı, bronz , 1915, Prag, Çek Cumhuriyeti.

Resim 36. Ladislav Šaloun, Jan Hus Anıtı, bronz , 1915, Prag, Çek Cumhuriyeti.

Resim 37. Yevgeny Vuchetich, Mamayev Kurgan(Anavatanın Çağrısı), beton, 85m. 1967, Volgograd(Stalingrad), Rusya.

Resim 38. Yevgeny Vuchetich, Mamayev Kurgan(Anavatanın Çağrısı), beton, 85m. 1967, Volgograd(Stalingrad), Rusya.

Resim 39. Yevgeny Vuchetich, Mamayev Kurgan(Anavatanın Çağrısı), beton, 85m. 1967, Volgograd(Stalingrad), Rusya, kuşbakışı görünümü.

Resim 40. Alexander Calder, Crinkly avec disc Rouge, metal, 9m.,1973, Stuttgart.

Resim 41. Alexander Calder, Flamingo, metal, 16m., 1974, Chicago.

Resim 42. Anish Kapoor, Bulut Kapı, parlatılmış paslanmaz çelik, 10 m × 13 m × 20 m, Chicago.

Resim 43. Anish Kapoor, Bulut Kapı, parlatılmış paslanmaz çelik, 10 m × 13 m × 20 m, Chicago.

Resim 44. Pietro Canonica, Atlı Atatürk Anıtı, figür ve rölyef bronz döküm, kaide haki renk taş, 1932, İzmir.

Resim 45. Pietro Canonica, Atlı Atatürk Anıtı, figür ve rölyef bronz döküm, kaide haki renk taş, 1932, İzmir, detay.

Resim 46. Cumhuriyet Meydanı'nın kuşbakışı görünümü.

Resim 47. Tamer Başoğlu, Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı, figür ve rölyef bronz döküm, anıt gövdesi beton döküm, 1972, Karşıyaka, İzmir.

Resim 48. Anıt meydanının kuşbakışı görünümü, Karşıyaka.

Resim 49. Ratip Aşir Acudoğlu, Menemen Kubilay Anıtı, figür bronz döküm anıt gövdesi ve kaide kesme taş, 1932, Menemen, İzmir.

Resim 50. Şehit Kubilay Anıt meydanı kuşbakışı görünümü, Menemen.

Resim 51. Turgut Pura, İlk Kurşun Anıtı, figür ve rölyefler bronz döküm, kaide granit taşı, 1974, Konak.

Resim 52 . Turgut Pura, İlk Kurşun Anıtı, figür ve rölyefler bronz döküm, kaide granit taşı, 1974, Konak. (detay)

Resim 53. İlk Kurşun Anıtı, Konak meydanı kuşbakışı görünümü.

Resim 54. Eray Okkan, Mevlana Heykeli, 23m., polyester üzerine giydirme bakır levha , 2004, Buca, İzmir.

Resim 55. En bilinen Mevlana görsellerinden biri.

Resim 56. Mevlana Heykeli yerleşkesinin kuşbakışı görünümü, Buca.

Resim 57. Harun Atalayman, Atatürk maskı, çelik kafes üzerine beton püskürme, 40m, 2009, Buca, İzmir.

Resim 58. Atatürk Rölyefi ve Yeşildere'nin kuşbakışı görünümü, İzmir.

Resim 59. Harun Atalayman, Atatürk maskı, çelik kafes üzerine beton püskürme, 40m, 2009, Buca, İzmir.

Resim 60. Rushmore Rölyefi, John Gutzon Borglum, beton, 1925, Güney Dakota.

Resim 61. Aleksandr Pavlovich Kibalnikov, Brest Savunması Anıtı, beton, 31.5mx 50m., 1967, Belarus.

Resim 62. Bihrat Mavitan, İnsan Hakları Anıtı, beton ve kompozit malzeme, 1992, Karşıyaka, İzmir.

Resim 63. Bihrat Mavitan, İnsan Hakları Anıtı, beton ve kompozit malzeme, 1992, Karşıyaka, İzmir.

Resim 64. Anıt yerleşiminin kuşbakışı görünümü, Karşıyaka, İzmir.

Resim 65. Ferit Özşen, Gündoğdu Meydanı Cumhuriyet Anıtı, kaide mermer figürler bronz, Alsancak, İzmir.

Resim 66. Ferit Özşen, Gündoğdu Meydanı Cumhuriyet Anıtı, kaide mermer figürler bronz, Alsancak, İzmir, detay.

Resim 67. Ferit Özşen, Bulut ve Yağmur, metal, Temmuz - Ağustos 1996, Japonya.

Resim 68. Tankut Öktem, Belkahve Atatürk Anıtı, 16 m., beton döküm, Kemalpaşa, İzmir.

Resim 69. Cengiz Çekil, Atatürk ve İnönü, 200cm.x190cmx80cm. , beton döküm, Kültürpark, Fuar alanı, Alsancak.

Resim 70. İnönü Zaferi'nden sonra Atatürk ve İnönü.

Resim 71. Derya Özsoy, Ali Yaldır ve Zafer Dağdeviren, Özgür Kadın Heykeli, polyester döküm, 2004, Montrö Meydanı, Konak, İzmir.

Resim 73. At ve yılan heykeli, Bostanlı iskele parkı, Bostanlı, İzmir.

Resim 72. Bayram Candan, Fil ve yavru fil heykeli, polyester, Forbes caddesi, Buca, İzmir.

Resim 74. Ferit Özşen, İzmir yalı çapkını heykeli, metal, Meles parkı, Bayraklı, İzmir.

Resim 75. Tankut Öktem, Denzi atları ve Levent, beton, 5m., 1987, Güzelyalı, İzmir.

ÖZET

Tarihsel gelişimi boyunca sürekli toplumla yakın temas kurmuş, bazen propaganda, bazense bir olayı anma ilkesiyle oluşturulmuş kamusal alan heykelleri, sanat tarihi içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Rönesans’tan günümüze sosyal ve kültürel değişimlerle evrilmiş olan kamusal alan heykelleri, Heykel Sanatı’nın ayrılmaz parçalarıdır.

İnsanlık, medeniyet tarihi boyunca kalıcı izler bırakmayı önemseyen bir tutumla hareket etmiştir, Stonehenge’den, Sfenks’e, Giza piramitlerinden, Eiffel kulesine toplumlar anıt, heykel, anıtsal yapı üzerine sürekli eserler üretmişlerdir. Bunların gelecek nesillere aktarılacak birer “kültürel iz” olduğu düşünüldüğünde, kamusal alan heykelini ne denli önemli olduğu sonucuna varılır.

Kamusal alanın toplum üzerindeki önemli etkileriyle birlikte, kamusal alanda yer alan heykeller kentlerin vazgeçilmez öğeleri olmuşlardır. 20.yy’a kadar belli bir konu veya nesneyi betimlemiş olan kamusal alan heykelleri, 20.yy’ın ilk yarısında, modern sanatın etkisiyle soyut yapıtlara yönelmiş, bunun sonucunda kamusal alanlardaki heykeller çeşitli form, ifade ve materyallerle zenginlik kazanmıştır. Kent kavramının gelişimiyle kamusal alanlar önem kazanmış ve bu alanlardaki heykeller kentlerin kimliklerine, silüetlerine şekil vermişlerdir.

Modern bir kent olan İzmir’de birçok kamusal alan heykellerine sahiptir. Daha çok belirli konuları işleyen bu heykeller ne yazık ki bu alışkanlığından Cumhuriyet döneminden günümüze kurtulmuş değildir. Bunda, heykeli istençsiz izleyiciye kabul ettirme ve konu anlaşılabilirliği kaygısı büyük rol oynamaktadır. Oysa konu, sosyo-kültürel kabul edilebilirlik, yerleştirme gibi, toplumsal ve fiziksel açıdan çevre ile ilişkileri iyi kurulmuş açık alan heykelleri istenilen başarıya ulaşabilirler.

ABSTRACT

Throughout its historical improvement, the public sculptures which always close contact with the society, sometimes erected as an propaganda and sometimes commemorative, are very important in the Art History. From the Renaissance to the present day, the public sculptures which has been evolved by social and cultural changes, are integral parts of the Sculpture Art.

Mankind has acted with an attitude of leaving permanent signs throughout the history of human civilization. Communities always have erected monuments, statues, monumental buildings as an example from the Stonehenge to the Sphinx, from the Giza pyramids to the Eiffel tower. If these signs are designed to pass to the future generations, public sculptures are thought to be crucially important as a result.

The public sculptures have been a vital part of the civic, with the major expression on the society. Until 20th century, the public sculptures just had pictured a theme or an object, then they were focused on abstract works by the expression of the modern art in the first half of the 20th century, as a result, sculptures have got richness with various forms, significations and materials. The public areas have become important with the improvement of the urban concept, and the sculptures in public areas have shaped the identity and the silhouette of the cities.

As a modern city, İzmir also has many sculptures in the public areas. These sculptures have committed more same themes, unfortunately this habit has not vanished from the Republic period to the present day. The anxiety of the issue is that sculpture has to have understandable subject and easy acceptance by the society. Whereas the public sculptures which have a good study on the relationship with the social and physical environmental such as subject, socio-cultural acceptability and placement issues, can reach the desired success.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Problem Durumu

Medeniyet tarihi boyunca sahip olduğu önemle beraber ideolojik amaçlara, kültür birikimlerinin yansımalarına ev sahipliği yapmış olan kamusal alanlar, günümüzde de toplum adına önemini korumaktadırlar. Bu anlamda kamusal alan heykelinin kent estetiğine katkısının ve kent toplumunun üzerinde yarattığı etkinin önemli ve ele alınması gereken bir konu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Araştırma kamusal alandaki heykellerinin ne şekilde değerlendirilmesi gerektiğini ve bu heykellerin hem toplumsal, hem fiziksel şekilde kamusal alanda yerleştirileceği çevreyle ilişkisinde nasıl başarıya ulaşabileceğini betimlemeye çalışmıştır. Ülkenin en büyük kentlerinden biri olduğundan ve tarihi geçmişi Antik Yunan’a dayandığı üzere önemli bir kent olarak konunun örneklem alanı olarak İzmir kenti seçilmiştir.

Hacim ve boşluk sanatı olan heykelin, kamusal alanda yer alırken, salt kendi iç problemleriyle değil, aynı zamanda sosyo-kültürel anlamda heykelin kalıcılığını da sağlayacak olan çevre-heykel ilişkisini de tasarım ilkeleri arasına sokması gerekliliğinin altı çizilmiştir.

Tez çalışması, öncelikle konunun ana elemanlarından olan “kamusal alan” kavramını tanımlanması ile başlanmıştır. Bu alanda kamusal alanın önemi tarihsel örneklerle vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu örnekler Heykel Sanatı’nın kamusal alanlarda uygulandıkları yere, çevre-heykel anlamında uyumları gözetilerek seçilmişlerdir. Tezin devamında kamusal alan heykelinin ne şekilde yapılacağının, en önemli etkeni sayılmış olan çevre-heykel konusuna değinilmiştir. Çevre kavramının önemine yine verilen örneklerle değinilmiştir. Bir çevre elemanı olarak kabul edilen “mekan”ın kullanımı irdelenmiş ve örneklerle betimlenmeye çalışılmıştır.

Tezin son bölümündeyse, önceki tüm başlıklardan elde edilen birikimlerle, örneklem alanı olan İzmir kentinde yer alan kamusal alan heykelleri ele alınmış ve

çevreyle ilişkileri bağlamında açıklamalar sunulmuştur. Örnekler ele alınırken araştırmada yer alan prensiplerden yararlanılmıştır.

Amaç ve Önem

Medeniyet tarihinde ilk sanatsal üretim formlarından biri olan Heykel Sanatı kamusal alanda sıklıkla varlık göstermesinden ötürü diğer sanat türlerine kıyasla toplumla her zaman daha fazla ilişkide olmuştur. Üç boyutun sağladığı fiziksel etkililiğiyle kent, metropol tüm yerleşim birimlerinin kamusal alanlarında yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir. Bu anlamda kamusal alanda heykelin kendine özel bir yer edindiği görülür. Tarihsel birikimiyle önemini yitirmemiş olan kamusal alan heykeli açık alanlarda yer alırken kendi içerisinde prensipler doğurduğu görülmektedir. Bu prensipler, kamusal alan heykelinin açık alanlarda topluma sunulurken çevreyle ilişkilerini belirlediği ve yön verdiği toplumsal ve fiziksel önermeleri ortaya koymaktadır. Toplumsal ve fiziksel anlamda çevresiyle ilişkisini iyi kuran açık alan heykelleri sanatsal anlamda etkisini artırmıştır.

Bu araştırmanın amacı;

- Kamusal alanda sanatın gelişimi ve uygulama olanaklarını saptamak,
- Çevre ve heykel kavramlarının bir araya geldiği açık alan heykelinin tarihsel gelişimini ortaya koymak,
- Heykelin açık alanlarda karşılaştığı zorlukları saptamak,
- Konuyla ilgili Uluslararası sanatçı ve yapıtlardan örnekler sunmak,
- Bu alana ilişkin daha sonra yapılacak yapıt ve araştırmalara kaynaklık etmek olarak belirlenmiştir.

Kamusal alanda bir sanat türü olarak heykelin toplumun kültür belleği açısından etkili bir öge olduğu düşünüldüğünde, bu alan için üretilecek yapıtların ve bu yapıtların açık alanlara yerleştirilirken ortaya çıkan sorunların en iyi şekilde çözülmesi gerekliliği daha da belirginleşir.

Kamusala alana yerleştirilecek veya alan için tasarlanacak heykel yapıtları için gerek toplumsal, gerekse fiziksel çevreyle ilişkisi yapının toplumla ilişkisi ve anlaşılabilirliği gibi türlü reaksiyonları etkileyen bir durum olduğu düşünölmektedir.

Ölkemizde kamusal alan heykelinin Cumhuriyet döneminde meydanlarda yer almaya başlamış olması ve bu dönemde her ile en az bir heykel dikmenin planlanmış bir sonuç olduğu toplum ve sanat ilişkisi adına olumlu gözökmektedir. Yeni kurulmuş bir ölkce olarak bu dönemde dikilmiş olan hemen tüm heykellerin politik anlamda kurtuluş, zafer gibi konuları tasvir etmesi ve toplumsal anlaşılabilirlik anlamında üslup olarak daha betimsel ve klasik heykel uygulamaları içermesi doğal bir durum olarak karşılanabilir. Fakat bu durumun kamusal alan heykeli adına günümüze dek süregelen bir problem halini aldığı düşünölmektedir. Yerel yönetimler aradan uzun zaman geçmesine rağmen kamusal alanlara dikilmek üzere sipariş ettikleri heykellerde halen aynı özelliklere sahip heykelleri destekledikleri görölmektedir. Bu durum kamusal alanda heykeli çağdaş anlamda bir açmaza sürüklediği ve dolayısıyla sanatın toplumla en yakın temas kurduğu bu alanların çağdaş sanat anlayışından mahrum kaldıkları düşünölmektedir. Bu anlamda, araştırmada konu edilen kamusal alanda heykelin çevreyle ilişkisinin ele alınmasıyla, uluslararası örnekler verilerek sözü edilen bu açmaza önermelerde bulunmaktadır.

Problem Cümlesi

Kamusal alanda heykelin çevreyle ilişkisi nasıl olmalıdır?

Alt Problemler

Yukarıdaki problemin çözümlenmesi için aşağıdaki alt problemlerin cevapları aranacaktır;

1. Kamusal alanda sanatın kamusal alan adına önemi nedir?
2. Kamusal alanda yer alan açık alan heykelinin tarihsel evrimi ne yönde şekillenmiştir?
3. Açık alan heykelinin çevreyle ilişkisini etkileyen etkenler nelerdir?

Sayıtlılar

Bu araştırmanın dayandığı temel sayıtlılar şunlardır;

1- Araştırmada kullanılan ilgili alan-yazının verilerinin gerçek olduğu kabul edilmiştir.

2- Belge taramayla elde edinilen yazılı ve görsel materyaller gerçeği yansıtmaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırmanın örneklem alanı olarak İzmir şehri seçilmiş ve buradaki yapılara örnek olması itibariyle kentte bulunan heykellere teknik ve üslup bakımından yakın Uluslararası kamusal alan heykelleri seçilmesine özen gösterilmiştir.

Araştırmanın son bölümünde örneklem alanı olan İzmir kentinde bulunan kamusal alan heykellerinin seçiminde toplumla daha yakın ve sık temasta bulunan, kent kimliğine etki eden açık alan heykellerine yer verilmiştir.

Tanımlar

Kamusal Alan:

Kamusal alanlar, hangi kültürden, hangi dinden ve hatta hangi sosyal statüden olursa olsun, her bireye sunulmuş veya açılmış alanlardır.(Gökgür, 2008:11)

Heykel:

Sanatsal bakış açısıyla meydana getirilmiş üç boyutlu formlara denir. Heykel temelde mekanın kapsanması, kavranması ve mekan ile ilişki kurulması ile ilgilenir(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Heykel>).

Çevre:

İnsanların ve diğer canlıların yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve karşılıklı olarak etkileşim içinde bulundukları, fiziki, biyolojik, sosyal, ekonomik ve kültürel ortam ve içinde yaşadığımız doğal ortam olarak açıklanmaktadır(wikipedia.org).

Kısaltmalar

Araştırma içerisinde herhangi bir kısaltma kullanılmamıştır.

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. Sanat ve Kamusal Alan

2.1.1. Kamusal Alan Kavramı

Kamusal alanlar, hangi kültürden, hangi dinden ve hatta hangi sosyal statüden olursa olsun, her bireye sunulmuş veya açılmış alanlardır(Gökgür, 2008:11). Kamusal alan, gerek sosyolojik, gerekse toplumsal-politik anlamı ve derinliği açısından ve kentsel estetiği doğrudan ilgilendiren öğeler içermesi bakımından tez bütünlüğü içerisinde önemli bir yere sahiptir.

İnsanoğlunun göçebelikten yerleşik düzene geçmesinin getirisi olarak kent alanları ve dolayısıyla kamusal alanlar oluşmuşlardır. Kentleşmenin giderek arttığı ve kent yapılanmasının karmaşıklaştığı günümüz dünyasında kent yaşayanlarının ihtiyaç duyduğu, bulunduğu, etkinlikte bulunduğu ve kent yaşayanına sahip olan mekanlara ihtiyaç vardır.

Modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararlarını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği, ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram, olarak tanımlanan kamusal alan, ilk kez 1962 yılında Jürgen Habermas'ın “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar” (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alınmıştır. Habermas, kamusal alanı, “özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekanların tanımlandığı hayat alanı” olarak tanımlamıştır. Bu tanıma bakılarak, kamusal alanın, kamuoyunu oluşturan alan olduğu sonucuna varılabilir(bkz. arkitera.com/h21487-kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html).

Günümüzde kent yapılanması bilinciyle kamusal mekanlar özellikle kent mimarisi içerisinde göz önüne alınmaktadır. Kamuya ait olan bu mekanlara kentin yerel yönetimleri ışıklandırma, peyzaj düzenlemesi, sokak mobilyaları, sanatsal

objeler yerleştirilerek kent içerisinde halka açık alanlar oluştururlar. Kent yaşayanı için bu mekanlar insanın ihtiyaç duyduğu ve öneminin farkına varılması gereken yaşamsal niteliğe sahiptir.

Kamuoyunu bu denli etkileyen, kamuoyuna ait bırakılmış bu alanlar, şüphesiz toplum belleğine en çabuk ulaşılan, toplum tarafından alınması istenen mesajların çabucak ve kalıcı biçimde alıcı bulacağı yerler olması itibariyle de ticari reklamlar, politik mesajlar ve kent estetiğine katkı sağlayacağı düşünülen objeler için stratejik ve isabetli sahalardır. Elbette toplum belleğine hizmet etmesi istenen sanat objelerinin de olmazsa olmaz adresleridir kamusal alanlar.

Sanat, kamusal alanlarda yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir. Fakat günümüz çarpık kentleşmesi ve kamusal alanların rant adına yok edilmesi sanatın bu alanlardan uzaklaşmasına neden olmaktadır. Oysa sanatın kamusal alanlarda üstlendiği kültürel görev yerine başka bir şey konulamayacak kadar büyüktür. Kentli için kamusal alan ne kadar önemliyse, kamusal alan için sanat o denli önemlidir. Çağdaş, kültürel, tarihi ve mekana kattığı estetik değerlerle sanat, kamusal alanın niteliğini artıran bir unsurdur.

2.1.2. Kent ve Kamusal Alan İlişkisi

Kamusal alanlar barındırdıkları kültürel nitelikli sanatsal objelerle veya tarihi mimari dokuyla ve ister planlı, ister plansız, kent kimliğini oluşturan, kent olgusunun simgeleştiği öğelere ev sahipliği yapmasıyla kent tarihi ve kültürünün yansıdığı aynalardır.

Özellikle gelişmiş metropollerin, kendi kültür birikimini kamusal alanlara, dolayısıyla toplum belleğine kazırcasına yığdığını görürüz. Bu bağlamda kamusal alanlar kentin bir nevi yüzüdürler. Kamusal alan, kentin dinamiğini kontrol ederken toplumsal yaşama etkisi de büyüktür. Kent sakinlerinin ortak alanları olan kamusal alan, toplumun kültür alışverişini, haber almasını ve bireylerin kentin bir parçası olduğunu hissetmesini sağlar. Bu nedenle kamusal alan toplumun nabzının attığı yerdir.

Kamusal alan, kentin açık mekanları olarak toplumsal yaşama etkisi son derece önemlidir. Gelişen sosyal hayatla paralel, kentlerin planlanmasında kamusal alanlar önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Kamusal alanların fazlalığı ve alanların içinde barındırdığı tüm estetik objeler –heykel, çeşme, anıt, sokak mobilyaları gibi– toplumsal yaşamda direkt etkiye sahip olduklarından şehir planlamalarında üzerinde durulması gereken konuların başını çekerler. Bu alanlar büyük sayıda insanların rastlantısal şekilde karşılaşmalarını ve bir şekilde temasta bulunmalarını mümkün kılan alanlardır.

2.2. Kamusal Alanda Sanat

İster açık alan, ister kamusal alana açık bina ve yerleşkelerde teşhir edilen yapıtlar, eserler “kamusal sanat” olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, kamusal sanatın toplumla iletişimi diğer sanat türlerinden daha hızlıdır ve daha fazla kişiye ulaşır. Her sanat nesnesini bir mesaj veya anlatmak istediği bir kaygı içerdiğini düşünürsek, topluma en çabuk ulaşılacak yer olan kamusal alanın önemi daha da öne çıkar.

Tarih boyunca da kamusal alanın önemini iyi bilen özellikle politik-ideolojik çevreler, bu alanları ideolojilerini vurguladıkları alanlar haline getirmişlerdir. Bu tarihsel süreçle görüyoruz ki, neredeyse tüm kamusal sanat nesneleri heykel, anıt şeklinde vücut buluyor. Krauss kamusal alan sanatı olarak heykeli şöyle açıklar;

Öyle görünüyor ki, heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ve kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşur. Markus Aurelius’un, Antik imparatorluk Roma’sı ile modern Rönesans Roma’sının yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi temsil etmesi amacıyla Campidoglio’nun merkezine yerleştirilmiş olan heykeli bu tür bir anıttır(Krauss, 2002: 82).

Bunda heykelin çevre koşullarına dayanıklı olmasının ve üç boyutlu ifadesinin algısal niteliğinin büyük rolü bulunmaktadır.(Resim 1,2)

Geçmişten günümüze kamusal alandaki anıt nitelikli heykeller kimi zaman politik gücü pekiştirmiş, kimi zamansa zaferleri taçlandırmış ve anıtsallaştırmıştır. (Resim 3)



Resim 1. Marcus Aurelius heykeli kopyası, M.S.176 (orjinali Capitoline Müzesindedir), Campidoglio meydanı, Roma.



Resim 2. Campidoglio meydanı, Roma.



Resim 3. Sovyet Savaş Anıtı, 1949, Tiergarten, Berlin.

Büyük İskender de kahraman imajını pekiştiren binlerce heykelini yaptırmış ve imparatorluğun her yerine bunları dağıtmıştır. İskender'in döneminden beri liderler anlamışlardır ki; sanatın ikna edici gücü insanlar üzerinde çok etkiliydi ve bunu imajlarını ve mesajlarını yaymak için kullanmışlardır(bkz. How Art Made The World, bölüm 3[belgesel film]).

Belki de heykelin, politik bir propaganda aracı olarak, kamusal alanlarda kullanılmasının en bilinen ve efsanevi örneği Gaius Julius Ceasar Augustus'un heykelidir. (Resim 4) Bu heykel, yapılış amacı olan propagandayı başarılı bir şekilde yerine getirmesinin yanı sıra, "anıt heykel" olarak kamusal alan sanatının, toplum üzerindeki etkisinin ne denli etkili olduğunun da bir göstergesidir. Ayrıca bu heykel, Augustus'un, sanatı kamusal alanda, dolayısıyla toplum üzerinde politik bir enstrüman olarak kullanımını da simgelemektedir. Spivey, belgesel çalışmasında anıt olarak heykel sanatının propaganda olarak kullanılmasının örneği Gaius Julius Ceasar Augustus'un heykelini şöyle açıklamaktadır:

“İmgenin gücünü farklı kullanmakla ilgili bir durum olan anıt yaptırmak kendi reklamını yapmaktan daha karanlık, daha günahkar bir durumdur. Bu durum istedikleri gibi düşünmemizi ve görmemizi sağlamaya çalıştıklarını gösterir,. Peki sanat bir kitle ikna aracından kitle kandırma aracına nasıl dönüştü? Anlamak için, görselliğin politik yalan şeklinde ilk olarak nasıl kullanıldığına bakmalıyız.”(y.a.g.e.)

Bu noktada heykelin kamusal alanda politik bir imge olarak kullanılmasının önemli örneklerinden biri olan Gaius Julius Ceasar Augustus heykelinin yapılış nedenini açıklamak gerekir.

Roma'da, M.Ö.1.yy'da antik Roma çöküş aşamasındadır, yıllarca süren iç savaş şehri parçalanmış ve şehir politik ve kültürel olarak bölünmüştür. Roma ikiye bölünmüştür, bir grup, geleneksel Romalı ailelerin ülkeyi yönetmesini savunmuşlardır. Diğerleriyse monarşist yapıyı desteklemişler ve gösterişli bir kral istemişlerdir. Gaius Julius Ceasar Augustus monarşistler tarafından desteklenen genç bir aday olarak baş göstermiştir fakat ne askeri ne de politik anlamda bir başarısı vardır ve bu durum gelenekçi Romalıların ona şüpheyile bakmasını sağlamıştır. Augustus bu noktada birebir boyutta bir heykelini yaptırmıştır ve imajını heykel aşamasında yeniden yaratmıştır. İlk bakışta zırh içerisinde güçlü bir general görüyoruz, askeri bir zırhla betimlenmiş fakat herhangi bir saldırganlık belirtisi yoktur. Gergin kolunda bir mızrak yerine bir jest tercih edilmiştir, bu jestle devlet adamı imajı da heykele eklenmiştir. Figürün ayaklarında askeri üniformayı tamamlaması gereken asker botları yerine çıplak ayak tercih edilmiştir ve bu durum güçten çok daha insancıl bir görüntü çizmiştir. Augsutus heykeli ciddi, sade ve halktan birisini göstererek herkese seslenen bir tarz ortaya koymuştur. Zırh üzerindeki işlemler de önemli rol oynamaktadır. Kabartmalar Augustus'un İmaparatorluğun en büyük düşmanları olan Persleri dize getirdiğini ve tanrıların onun hükümdarlığını gökten onaylamasını göstermektedir. Heykel bu şekilde halka açık bir vaatte bulunmaktadır ve dini bir rol üstlenmektedir. Kısacası bu heykelde Augustus Roma'yı kurtarması için gönderilmiş bir kahramandır. Heykel çoğaltılmış ve yüzlerce kopyası İmparatorluğun her köşesine gönderilmiştir. Augustus heykelin de yardımıyla gelenekçileri etkilemiş ve tahta geçmeyi başarmıştır(y.a.g.e.)



Resim 4. Gaius Julius Ceasar Augustus heykeli, mermer, Vatikan Müzesi, Roma.

Augustus heykeli, kamusal alanda sanatın bir ikna ya da kandırma aracı olarak kullanılmasının yüzlerce yıl önceki başlangıcı olarak görülebilir. Daha sonraları sanat özellikle kamusal alanda fazlasıyla buna alet edilmiştir. Tarihe baktığımızda, Katolik Kilise'nin de sanat aracılığıyla ikna gücünü artırdığını görürüz, gerek resim, gerek heykel, özellikle dini imgeleri toplum belleğine daha iyi işlemiştir. Sanatın ikna edici gücü insanlar üzerinde çok etkili olmuştur, nihayetinde katedraller, kiliseler, şapeller ve meydanlar da, özel mülkler olsalar da birer kamusal alandır ve Katolik kilise bu alanlardaki sanatın ikna edici etkisini iyi değerlendirmiştir. Kilise, azizlerin ve İsa'nın çektiği acıları, yüzyıllar boyunca resim,

heykel aracılığıyla ortaya konulan imgelerle Hristiyan inancı taşıyan bireylerin belleklerine işlemiştir.(Resim 5,6).

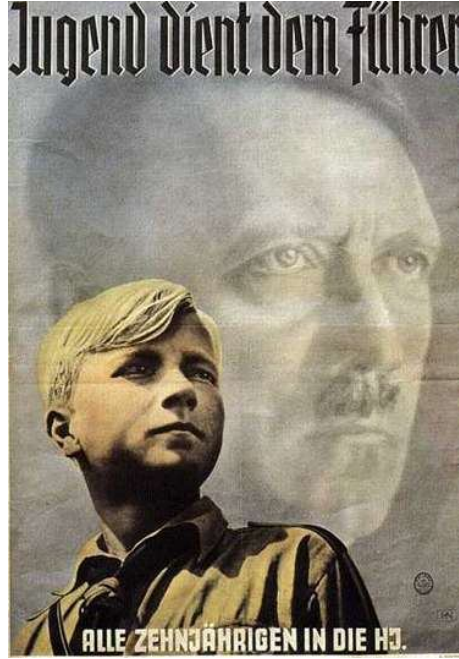


Resim 5. Caravaggio, Aziz Thomas'ın Şüpheciliği(1601-1602), yağlıboya, Almanya.



Resim 6 Bernini, Azize Theresa'nın Kendinden Geçmesi, mermer, 1647-1652, Vatikan.

Sanatın, kamusal alanda toplumu yönlendiren, ikna ediciliği yüzyıllar boyunca idolojik ve politik çevrelerin vazgeçilmezi olmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında gerek hükümetler gerekse kamu kurumları, mesajlarını kamusal alanlara-topluma imgelerle, dolayısıyla sanatla iletmışlerdir.(Resim 7,8)



Resim 7 Hein Neuner, “Gençlik liderine hizmet ediyor.”, afiş ,1939.



Resim 8 II. Dünya Savaşı dönemi Sovyet ve Nazi afişleri.

II. Dünya Savaşı sonrası fiziki yıkımlardan ötürü kent mekanları yeniden ele alınmak zorunda kalınmış ve bu durum kent yapılanmasının belli bir bilince kavuşmasını da beraberinde getirmiştir. Kamusal alanda yer alan sanat objelerinin kent mimarisi içerisinde önemi de oluşan bu ortamda değer kazanmıştır. Örneğin Uluslararası Mimarlık Kongresi(Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) bu dönemde kent yapılanmalarının çarpıklığı konusuna önermeler sunan bir kuruluş olarak Avrupa kent planlaması üzerinde etkili olmuştur. Dünya çapında zamanın en iyi mimarlarıyla kongreler gerçekleştiren kuruluş, kentleri yeniden yaratırken içindeki yurttaşı da yeniden yaratmayı amaçlamıştır. Bu dönemde kamusal alanın önemi ele alınmış, bu alanların ev sahipliği yapacağı sanat objelerinin üzerinde de durulmuştur. Bu bağlamda kamusal alanda sanat objelerinin yeni eğilimlerinin de 'yeni izleyici'yi yarattığı söylenebilir.

Kamusal alanda sanatın Avrupa'da olduğu gibi ABD'de de kentleşme sürecinde devlet kurumları tarafından desteklendiği görülür. Kent planlaması içinde ele alınan kamusal alan tasarımına devlet destekli bir kuruluş olan The National Endowment for the Arts* adlı kurumun etkisi büyük olmuştur. Kuruluş kamusal alan için üretilmiş veya üretilecek yapıtlara finansal olanak sağlayarak sanatçıları destekler. Zamanın çağdaş sanatçıları bu kurum sayesinde büyük ölçekli tasarımlarını kamusal alanda gerçekleştirme fırsatı bulmuşlardır. Bu bağlamda kamusal sanatın öncü çağdaş sanatçıları olan Alexander Calder, Claes Oldenburg, Alexander Liberman, Richard Serra gibi heykeltıraşların yapıtlarının ABD'de kamusal alanlarda çok fazla yer almış olması şaşırtıcı bir durum değildir. (Resim 9, 10) Kaldı ki modern zamanın sanat merkezi olma amacı güden ve sanatın merkezini Avrupa'dan kendisine çekmeye çalışan ABD için kamusal alanda özellikle modern sanat objelerini teşvik etmesi anlaşılır bir durumdur.

* **The National Endowment for the Arts:** ABD'de özellikle kamusal alanlarda sanatsal sergi ve projeler için finansal destek sağlayan bağımsız bir kuruluştur. ABD Kongresi tarafından 1965'de kurulmuştur.

Kent planlaması içerisinde ele alınan kamusal alandaki sanat objelerinin finansal destek görmesi kent tasarımı adına olumlu bir durumdur. Örneğin yine Birleşik Devletler’de New York şehrinde 20 milyon Dolarlık inşaat bütçesi olan her yapı için %1’lik dilim, artı her ilk 20 milyon Doları geçen dilim için %1’in yarısından az olmayacak bir para miktarını kamuya ait olacak bir sanat ürününün finansmanı için harcama zorunluluğu getiren bir yasa mevcuttur. Kamusal alanda yer alacak sanat objelerine bir anlamda küratörlük yapan kurum ve kuruluşlar bu alanlarda yapılan eserlere yön vermişler, aslında izleyiciye ne sunulacağına karar vererek bir bakıma kendi izleyicilerini oluşturmuşlardır.



Resim 9. Claes Oldenburg, Elbise mandalı, metal, 14m. 1976, Philadelphia.



Resim 10. Alexander Liberman, Ulysses, metal, 13mx7mx8m, 1988, San Francisco.

Kamusal alanda yer alan sanat yapıtları bireysel, özgün uygulamalardır fakat belli bir kurum veya yönetimler tarafından desteklenmiş, yönlendirilmiş olmaları bu sanat objelerinin bağımsız olduklarını tartışma konusu yapmaktadır. Kamusal sanat eserlerinin bazıları kontrollü olarak alanlarda yer alsa da bazı durumlarda otoritenin izni dışında kentsel alanlarda politik içerikleriyle, duvar resimleri şeklinde kendilerine yer bulurlar. Bu tür yapıtlara “sokak sanatı/gerilla sanatı” denmekte ve kamusal alanlarda graffiti, yapıştırma gibi uygulamalarla yer almaktadır. Bu tür kamusal sanat ürünleri toplumun bir kısmı tarafından ‘vandalizm’ olarak nitelendirilmektedir ancak bazen bu tür kamusal sanat işleri sosyal bağımsızlık ve

politik amaçlar için etkili birer araçtır. Sokak sanatı gibi otonom ve özgürlükçü sivil sanat hareketleri, otoriter veya yarı otoriter rejimlerde kitle kontrolü ve propaganda amaçlı olarak kullandığı kamusal sanatın tam tersi bir duruş sergiler.(Resim 11, 12)

Günümüzde fiziksel kalıcılığı çok zayıf olan grafiti* tekniği ile sokak sanatı adına politik yapıtlar üreten sanatçılardan Banksy, sokak sanatı içerisinde önemli yer tutar. Başta İngiltere olmak üzere farklı ülkelerde duvar resimleriyle ve ‘gerilla sanatçı’ olarak ünlenen sanatçının asıl kimliği bilinmemektedir, ‘Banksy’ eserlerinde kullandığı takma adıdır.



Resim 11. Banksy, Mağara adamı, grafiti.

Resim 12. Batı Şeria Ayrım Duvarı üzerindeki siyasi içerikli eserlerinden biri, Banksy, grafiti, 2005, Filistin.

Banksy, sanatını özerk ve anarşist tavrıyla kamusal alanda kitlelere ulaştıran özgün örneklerdendir. Sanatçı hemen hemen her yapıtında pop kültürünü yeren ve kapitalist düzenin politik yapısını eleştirerek sokak sanatı’nın toplumsal bir direnç olduğunun da açık örneğidir. Sokak sanatı, toplumun yöneten mekanizmalarla uyumlu bir sanat değil de toplumu dönüştürücü gücü olan bir sanat olarak diğer kamusal alan sanatlarından ayrılır.

***Grafiti:** En temel anlamıyla, duvar yazıları ve resimler yoluyla kendini ifade eden görsel uygulamalardır. Sprey boya en temel malzemesidir. Kelime “grafik” sözcüğü kökeninden türetilmiştir.

2.2. Çevre ve Heykel

2.2.1. Çevre Kavramı

Açık alan heykellerini ve onların çevreyle ilişkisi üzerine betimleme yapacak olan bu tez çalışması içerisinde, çevre kavramının rölu büyüktür. Çevre kavramından kasıt, açık alan heykelini ilgilendirecek şekilde değerdendirilmelidir.

Çevre, kelime anlamı olarak insanların ve diğerdan canlının yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve karşılıklı olarak etkileşim içinde bulundukları, fiziki, biyolojik, sosyal, ekonomik ve kültürel ortam ve içinde yaşadığımız doğal ortam olarak açıklanmaktadır(bkz.wikipedia.org).

Bu açıklamadan yola çıkarak, açık alana yerleştirilecek veya açık alan için tasarlanacak her türlü sanat objesinin çevresiyle ilişkisinin göz ardı edilmemesi gerekir ve mutlaka çevreyle ilişkisi adına bir etüt yapılmalıdır. Aksi halde rastlantısal yerleştirilecek objenin çevreden ne yönde etkileneceğı belirlenemez.

2.2.2. Açık Alan Heykeli

Birinci bölümde sanatın kullanımı açısından Kamusal Alan'ın ne denli önemli olduğunu vurguladık, politik ve dini açık alanda kullanılagelen imgelerin kamusal alanlarda toplum üzerindeki etkilerinin de altını çizmiştik. Bu bağlamda kamusal alanda uygulanan üç boyutlu tüm özgün tasarım öğelerinin yani açık alan heykelinin ne gibi özelliklerde olması gerektiğini kamusal alan heykellerinin tasarım anlamında geçirdiğı evrimle beraber açıklamak gerekir.

Bir hacim sanatı olan Heykel Sanatı'na ait yapıtlarda fiziksel problem çözümlemeleri önemli bir yer tutar. Sanatçıların eserini galerilerden kamusal alana çıkarırken karşılaştığı en büyük zorluk, galerilerin sahip olduğu durağan bir çevre yerine kentin karmaşık ve devingen çevresidir. Şüphesiz bu durum yapıtın bulunduğu açık alanda algılanmasını olumsuz etkileyebilecektir. Bu sebeple açık alan heykellerinde tasarımın çevreyle ilişkisini destekleyen ilkelerden bahsedildiğinde özellikle kent mekanında yer alacak heykel tasarımlarında birlik, oran, ölçek, uyum göz önünde bulundurulması gereken noktalar olarak öne çıkar(Kurtaslan, 2008: 205).

Elbette açık alandaki sanat objelerinin çevreyle ilişkisi salt fiziksel unsurlarla ölçülemez. Özellikle kamusal alanda kendisine yer bulan sanat objelerinin toplumla olan ilişkisi de, heykelin çevreyle ilişkisini ilgilendiren önemli bir husustur. Buna ‘toplumsal açıdan çevreyle ilişki’ de diyebiliriz.

Bir resmi, bir heykeli yapan kişi de hangi bütünün parçası olduğunu, hangi çevreye oturduğunu, hangi toplum ve üretim biçiminin, nasıl bir tarih uzantısı ve parçası olduğunu bilmek ister. Çünkü heykelle duvarın, duvarla sokağın, sokakla meydanın, meydanla kentin bütünleştiği devirler vardır(Kabaş, 1976: 69).

Bu bağlamda kamusal alandaki sanat objesiyle izleyici arasındaki ortak bir dilden bahsedebiliriz. Şüphesiz bir heykel her ne kadar fiziksel anlamda başarıya ulaştırılsa da sosyo-kültürel anlamda, istençsiz izleyiciyle ortak bir dil bulamıyorsa, toplum tarafından kabul edilebilirliği aynı başarıya ulaşamaz.

....kent heykelinin yaşamsallığını sürekli kılması onu izleyen istençsiz izleyici topluluğunun yapıtı benimsemesi ile sınırlıdır. Yolu düşen herkes dikkatli-dikkatsiz, anlamaya çalışarak-umursamayarak, hoşlanarak-hoşlanmayarak, yücelterek-eleştirek ama her durumda yapıtı kabullenerek onunla bir ilişki içine girer(Halkalıkara, 2008: 29).

Heykel olarak bir anıt –anıtlar bir anıyı ele aldıkları için bir hikayeyi ya da bir konuyu betimlerler ve bu yüzden izleyici tarafından daha çabuk kabul edilirler– figüratif veya non-figüratif olabilir, fakat heykelin gerek fiziksel gerekse toplumsal olarak çevreyle ilişkisinin isabetli olmaması toplumsal kabul edilebilirlik ve kalıcılık açısından heykeli kamusal alanda başarısızlığa götüren bir etkidir. Ülkemizde gerçekleştirilmiş kamusal alan heykellerinin istençli-istençsiz izleyici adına uzun ömürlü olmamasının çevre ilişkilerinin doğru kurulmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Kamusal alan heykellerinin kent estetiğinin yanı sıra toplum üzerinde yaratacağı kültürel etkiye bağlı olarak üstleneceği görevin önemi büyüktür. Elbette sanat eserlerini üreten sanatçı konu, teknik ve üslup olarak özgür kılınmalıdır fakat kamusal alanları anlamlandıran açık alan heykelleri gibi her ögenin belli bir tasanın ürünü olması da gereklidir. Bu duruma Güç (2005: 15) şöyle açıklık getirmiştir; “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.”

Kamusal alanlarda yer alan heykellerin toplumsal açıdan çevreyle ilişkisini sağlayan anıt heykellerin konu itibariyle daha çok tarihi anlam ifade eden olayları betimlediği gözlemlenir. Dünya üzerinde toplumların önemli miktarda anıt heykelin üretildiğini ve bu heykellerin 19.yy’a kadar hemen hemen hepsinin ülke tarihini ilgilendiren başarılarla, zaferlere atfen yapıldığını görürüz. Şüphesiz heykellerin konularındaki bu yaklaşım, anıt heykelin işlevi olan “anma” özelliğiyle ülke toplumuna geçmişini hatırlatmak olarak var olmuştur. Auguste Rodin’in ‘Calais Eşrafları’ anıtına dek her anıt toplumsal başarıları, özgürlüğü ve zaferleri konu alan bir çizgide ilerler. XIX. yüzyılda heykel artık halk arasında yer alan bir sanattır ve bünyesi bakımından daha çok halka açık olan meydanlarda ve büyük aristokratik yapılarda yer alabilmektedir. Bu yüzden gerek kilise, gerekse devlet sanatçının yanında değildi. Ancak henüz çağın ve ulusların önemli kişileriyle ilgili heykellerin meydana konulması bir devlet görevi olarak benimseniyordu.(Turani, 2010: 541)

19.yüzyılın belki de en önemli heykeltıraşı Auguste Rodin devletin de desteklediği bir sanatçıydı ki, dönemin Fransız hükümeti Rodin’e maaş bağlamış ve ona Paris’de bir villayı atölye/ev olarak tahsis etmiştir.

Rodin ilk kez Fransa’da bir kent olan Calais Kenti’nin belediye başkanının siparişi üzerine, geçmişte yaşanan bir olayı anıt olarak tasarlamıştır. “Calais eşrafları” adlı bu ünlü anıt bugün Calais kent merkezinde yer almaktadır. Böylece binlerce yıldır süregelen heykel sanatı içinde ilk kez anı yaşatan bir anıt halkın içinde yer alacak, bu anıt sıradan bir tasvir değil, bir yaşam olayının dökümü olacaktır(y.a.g.e.:541). (Resim 13)

Ayrıca bu anıt, anıtlar tarihinde sıra dışı bir rol üstlenmiştir. İlk defa bir şehre zaferle ilgili değil de şehrin yenilgisini ve bir dramı konu alan bir anıt dikilmiştir.



Resim 13. Auguste Rodin, Calais Eşrafları, 1880, Calais, Fransa.

‘Calais Eşrafları’ anıtı gibi yenilgi ve dram içeren konuyla toplumsal kabul edilebilirlik açısından zayıf gibi görünen bir heykelin özellikle yerel yönetim tarafından talep edilmesi “toplumsal açıdan çevreyle ilişki” konusunun aslında tamamen kentsel kimlikle ilişkili olduğunu da ortaya koyar. Kentsel mekan olan kamusal alanı, o kentte yaşayanların ortaklığını tanımlayan, günlük yaşam biçiminin olduğu bir sahne olarak tanımlarsak, anıtların kentin önemli bir parçası ve kent kimliğinin yansıdığı objeler olduğunu görürüz. ‘Kentsel kimlik’ kentin geçmişi, güncel durumu ve geleceği göz önüne alınarak, farklı sosyal grupların oluşturduğu kentte, tasarımlar bütününe oluşum ve düzenleme süreci olarak tanımlanabilir(Gökgür, 2008: 51).

Gerek anıt, gerekse park-bahçe heykelleri olarak tüm açık alan heykelleri 20.yy’a kadar belirli bir nesneyi veya konuyu tasvir ederek ilerlemiştir. Fakat 20.yy’a gelindiğinde anıt mantığının giderek gücünü kaybettiğini görülmektedir. Örneğin Rodin’in “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” heykelleri anıt olarak tasarlanmasına rağmen bugün konulması planlanan yerde değildirler. “Cehennem kapıları” yüzeysel olarak öylesine oyulmuştur ki işlevselliğini yitirmiştir ve Dekoratif Sanatlar Müzesi kapısı olarak kullanılamamıştır, ayrıca “Balzac” heykeli öylesine öznel içerir ki Rodin bile yazdığı mektuplarda bu heykelin kabul edileceğine inanmamıştır(Krauss, 2002:104).(Resim 14, 15)



Resim 14. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, bronz, 1885, Fransa.



Resim 15. Auguste Rodin, Balzac, bronz, 1897, Fransa.

Kamusal alanda sanatın değişimi şüphesiz toplumsal gelişmelerden de etkilenmiştir. 19.yy başlarında endüstri devrimi ve sanayileşme ile birlikte geleneksel sanat anlayışının değişmesine yol açan bir süreci beraberinde getirmiştir. Özellikle sanayi devriminin getirdiği teknoloji, malzeme ve teknik olanaklar kamusal alanda yapılan sanat objelerine kolaylıklar getirerek, teknik olarak farklılaşmalara zemin hazırlamasıyla kamusal alanda üretilen sanat yapıtlarında kökten değişimler kaçınılmaz olmuştur. Bu zaman kadar yapılan kamusal alan heykelleri anma ve temsil mantığıyla yapıldıklarından figüratif ve dikeydirler fakat modernizmin gelişmesiyle anıt heykellerde sanatçının özgün fikirlerinin öne çıktığı görülmektedir.

20.yüzyılın ilk yarısında soyut ifadelerle gidilmiştir. Böylece, alan heykelleri büyük form kitlelerini kudret ve kuvvet kaynağı haline getirme yönünde bir görselliğe kavuşmuştur. Ayrıca bulunduğu yeri zenginleştirerek toplumun yaşam niteliklerine görsel ve yaşantısal katkıda bulunma işlevini üstlenmiştir. Kamusal alanda yer alan heykelin klasik heykel mantığından tamamen sıyrılarak modernist anlayışa geçmesi tam da bu zamana denk gelmektedir, artık heykel kaidesiz ya da kaidesini içine alır biçimde kentsel mekana dahil olmaya başlar. Bu bağlamda

heykeltıraş Brancusi'nin 1938 yılında kamusal alana yerleştirilen ve bir savaş anıtı olan "Sonsuz Sütun" yapıtı önemlidir.(Resim 16)



Resim 16. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, metal, 29m, 1938, Romanya.

30 metrelik heykel, birbirini tekrar eden birimlerden oluşarak sonsuza uzanan bir etki vermektedir. I.Dünya Savaşı'nda ölen genç Romanyalılara adanan heykeli oluşturan birimler mezar sütunlarını andırır ve heykelin formu axis mundi(dünya eksenini)* sembolizmine açıkça bir gönderi taşır. Brancusi, heykelin tasarım aşamasında birçok küçük modelini yapmıştır. Sanatçının Heykeli mekana yerleştirirken boyutunu artırması heykelin boyutunun çevreye bağlı olan bir olgu olduğunu göstermektedir.

Heykelde soyut ifadelerin yer bulmaya başlaması II. Dünya savaşı sonrası belli bir süreç sonunda baş göstermiştir. 1900'lü yıllardan 1950'ye kadar üç boyutlu ifadelerde obje düzeyinde yenilikçi bir tutum görülür, bu dönemde daha bireysel

***Axis Mundi(Dünya eksenini):** Çeşitli tradisyonlarda "Yer'in göbeği", "Yer'in kalbi", "dünyanın merkezi", omfalos (omphalos,eski Yunanca'da "göbek" anlamına gelir) gibi terimlerle ifade edilen ve betil taşlarıyla simgelenen "yeryüzünün merkezi"den geçtiği varsayılan bu eksen (axis mundi) Asya'da Şamanizm'in bulunduğu kimi bölgelerde şamanın transa geçtiği çadırının direğiyle, kimi bölgelerde ise köyün meydanına dikilen direk ile temsil edilir ki, bu gelenek Orta Asya'daki birçok köyde halen sürmektedir. Bu Şamanist gelenek Kuzey Amerika Kızılderililerinde (totem direği), kimi Macar köylerinde de görülür.

ürünler verilmeye başlanmıştır. Rus Konstrüktivistlerin* ve De Stijl** üyelerinin heykel adına yaptıkları araştırmalarda üç boyuta yeni bir boyut daha ekledikleri açıkça görülür, bu boyut “boşluk”dur. Bu bağlamda Tatlin’in St.Petersburg’a dikilmek üzere 1920’de tasarladığı Tatlin’in Kulesi olarak bilinen anıtsal yapı “boşluk” kavramını içinde barındıran, kamusal alan için tasarlanmış ilk örnek olarak değerlendirilebilir.(Resim 17) Bu dönemde yapılan kent düzenlemeleri, mimari yapılar ve gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin tasarımlarında az da olsa boşluk kavramının göz önünde tutulduğu görülür.(Bresc-Bautier ve diğer., 2006: 1037)



Resim 17. Vladimir Tatlin, Komintern Merkezi için tasarlanan anıt yapı, ahşap model, 1919-20.

Mutlak modernliği amaçlayan yapı, boyu 400 metreye ulaşan ikiz helezon hareketli bir şekle sahiptir. Helezon konstrüksiyon içinde dört geometrik form tasarlanmıştır ve bu formlar belirli zaman aralıklarında kendi çevrelerinde dönmesi planlanmıştır. En altta toplantı ve konferans salonları için tasarlanmış silindirik bir form bulunur ki bu form kendi etrafında dönüşünü bir yılda tamamlayacak şekilde tasarlanmıştır. Küp formu üzerinde yönetim aktivitelerine ev sahipliği yapacak piramit şeklinde bir form tasarlanmıştır ki bu form da kendi etrafındaki dönüşünü bir ayda tamamlaması planlanmıştır. Piramit formun üzerinde haber bültenlerinin verildiği, radyo yayınları yapılacak bir iletişim merkezine ev sahipliği yapacak

silindir bir form tasarlanmış ve bu form da kendi etrafındaki rotasyonunu bir günde tamamlayacak şekilde planlanmıştır. Yapının en üstünde ise yarım küre formunda radyo iletişim ekipmanlarının olduğu bir form tasarlanmıştır (wikipedia.org/wiki/Tatlin's_Tower).

Tatlin'in kulesi, çağını aşan tasarımıyla şüphesiz kendisinden sonra gelecek çağdaş anıt mimari yapılarını oldukça etkilemiştir. Bugün kent kimliğini şekillendiren heykel formlarında anıt mimari konusunda en bilinen örnekler olan Sydney Opera Binası ya da Bilbao Guggenheim Müzesi örnek verilebilir.(Resim 18,19)



Resim 18. Frank Ghery, Guggenheim Müzesi, 1997, Bilbao, İspanya.

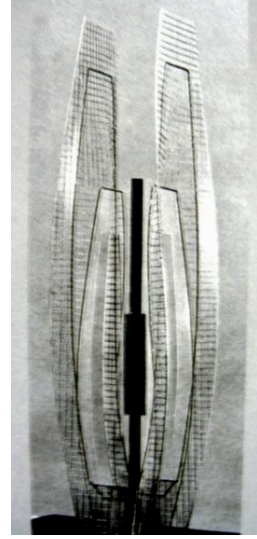


Resim 19. Jørn Utzon, Sydney Opera Evi, 1973, Sydney, Avustralya.

Sanat alanında, özellikle heykelde yaşanan bu değişim evrimini tamamlayamadan sekteye uğrar. II. Dünya Savaşı'nın politik getirileri özellikle

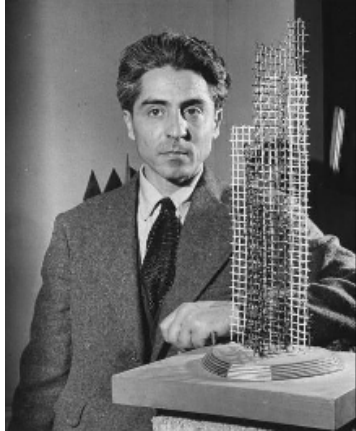
kamusal alanda yapılan ve yapılacak heykel unsurlarında yenilikçi ve yaratıcı tavrı göz ardı etmiş, fiziksel propaganda aracı olarak gördüğü bu tasarımlarda sanatsal estetik standartları gereksiz bulmuştur.

Kamusal alana yerleştirmek için üretilen heykellerin soyut sanat izleri taşıması savaş sonrası dönemde yeniden ve bu kez kalıcı şekilde canlandığı görülür. Özellikle 1953'de Londra Çağdaş Santalar Enstitüsü'nün uluslar arası çapta düzenlediği 'bilinmeyen politik bir mahkum' için yapılacak anıt heykel yarışması sonuçlarında, seçilen maketlerde Konstruktivist bir ağırlık hissedilir(Bresc-Bautier ve diğer., 2006: 1037).(Resim 20,21,22)



Resim 20. Bilinmeyen Politik Mahkum, yarışma birincisi, Reg Butler, 1953.

Resim 21. Bilinmeyen Politik Mahkum, yarışma ikincisi, Naum Gabo, 1953.



Resim 22. Bilinmeyen Politik Mahkum, yarışma üçüncüsü, Mirko Basaldella, 1953.

Heykel Sanatı'nın kamusal alanlara geri dönmesi, çağdaş heykel örneklerinin form yapısını ön planda tutan tavrıyla kent mekanlarında heykelin yeni işlevini de beraberinde getirmiştir. Artık kamusal alanlarda heykel objeleri simgesel, dekoratif amaçla değil, yaşam alanını etkiler fonksiyonda yer bulmaya başladığının altını çizmeliyiz. Bu noktada çağdaş heykelin mekan, boşluk, heykel öğelerini bir araya getiren ve heykel yapımında yeni varyasyonlara kolaylık sağlayan endüstriyel, teknik gelişmelerle kent mekanlarında daha etkili olduğunu belirtmek gerekir. Heykel anlatımlarına getirilen soyut ifadelerle heykeli yere bağlayan kaide unsurunun tamamen dışlandığı bir durumla karşılaşılır. Soyut heykel kaidesinden dolayısıyla onu yere bağlamasından kurtulmak istemiştir. Açıkça modern kamusal alan heykelleri, fiziki bağlamaları reddetmiş, kendi çevresini-uzayını yaratmayı öncelikli görmüştür. Bu tutum mimari bir örnek olan –kaldı ki modern mimari form anlamında heykel disiplini içinde barındırır– Le Corbusier'in 'Villa Savoye'sinde de kendini gösterir. Yapı büyük kazıklar üstünde kurulmuş ve yerden uzak tutulmuştur. Hatta çevreyle zıtlık oluşturan malzemeden yapılarak çevreyle ilişkisi minimuma indirgenmiştir.(Resim 23)



Resim 23. Le Corbusier, Villa Savoye, 1929, Fransa.

Kamusal alanda heykelin evrimine yeni bir ivme kazandıran bu döneme ait en iyi örnek Alexander Calder'ın yapıtları gösterilebilir(Bresc-Bautier ve diğer., 2006: 1038).

Çağdaş Heykel Sanatı'nın önde gelen sanatçılarından olan Calder, yeni teknik ve form anlamında yeni bir üslup geliştiren tasarımları birleştirdiği heykeli “La Grande Vitesse (yüksek hız)” adlı heykeli, kamusal alanda heykelin çağdaş örnekleri arasında önemli yer tutar. Heykel 1969'da A.B.D.'nin Michigan eyaletinde büyük bir endüstri kenti olan Grand Rapids'e yerleştirilmiştir. Eserin devlet destekli, sanat yapıtları için finansal destek sağlayan bağımsız bir kurum olan “The National Endowment for The Arts”ın “kamusal alanda sanat” programı kapsamında desteklediği ilk kamusal alan yapıtı olması dikkat çeker(http://en.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Vitesse). (Resim 24)



Resim 24. Alexander Calder, La Grande Vitesse, metal, 1969, Grands Rapids, Michigan.

Açık alan heykeli uygulamaları içerisinde ve çağdaş heykeltıraşlar arasında kamusal alan için yaptığı projelerle Henry Moore önemli bir yer tutar. Moore'un soyut figüratif heykellerinde doğal formlar barındırdığı görülür.(Resim 25) Kemikler, çakıl taşları, ağaç kökleri ve deniz kabukları gibi doğal doku elemanlarını araştırarak heykel tasarımlarında bunlardan esinlenmiştir. Ayrıca Jean Arp ve

Picasso'dan etkilenerek tasarımlarını daha soyut ifadelerle yöneltmiştir(Bresc-Bautier ve diğer., 2006: 1039).

Henry Moore'un doğal formlardan esinlenerek oluşturduğu soyut figüratif heykellerini peyzajla bütünleşmesini istediği için açık alanda sergilemeyi yeğler. Boşluğu içine alan ve mekana yayılan heykelleri için Moore şunları söyler; “ İki parçadan oluşan ayrılmış bir kompozisyonun peyzajla figür ilişkisinde ne avantajlar getirdiğinin ayırdına vardım.” Formlarının peyzajla dolayısıyla doğal mekanla uyumunu açıklayan bir konuşmasında da şöyle der;

Dizler ve göğüsler dağlardır. Bu iki parça ayrıldığı anda doğal bir figür olmasını bekleyemezsin; bu nedenle haklı olarak onu ya peyzaj ya da bir kaya olarak görebilirsin....Önden baktığında arka planları göremezsin. Etrafında hareket ettikçe parçalar kapanır ya da açılır, aralarında boşluk vardır. Heykel bir geziye benzer. Döndükçe farklı şeyler görürsün. Üç boyutlu dünya sürprizlerle doludur(y.a.g.e.:1039).



Resim 25. Henry Moore, Uzanan figür, boyanmış alçı, 1951, Cambridge, İngiltere.

2.2.2.1. Boşluk–Doluluk

Açık alan heykelinin gerek konstrüktif gerekse soyut heykelin katkılarıyla, bulunduğu mekan üzerinde etkili olurken boşluk-doluluk arasındaki ilişkiden faydalandığı görülür. Maddenin uzay boşluğunu dolduran kütle olduğunu düşünüldüğünde, bir hacim sanatı olan heykel sanatında boşluk ve doluluğun önemi ortaya çıkar.

Gerek Calder, gerekse Moore gibi açık alanlara yapıtlar üreten sanatçıların boşluğu heykelin bir elemanı olarak kullanır. Bu sanatçılara ait örneklerde olduğu gibi negatif-pozitif, içbükey-dışbükey hareketlerle heykel yüzeyinin mekanla ilişkisini ortaya koyan elemanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Doluluk-boşluk dediğimiz madde ve havanın zıtlık içerisinde bir araya gelmesi yapıtlarda form anlamında bir dinamizmi de beraberinde getirmektedir.

Kütle olarak bir heykele bakıldığında boşlukta kapladığı alanla birlikte fiziksel bir varlık ortaya koyar. Biçim ve formlar arasındaki boşluklarla iç ve dışı ayıran, içe ve dışa doğru oluşan gerilimlerle birlikte bir devinim oluşur. Brancusi'nin 'boşlukta kuş'unda olduğu gibi kütle anlamında minimal bir heykelde ise doluluk ve boşluk öylesine bir aradadır ki heykel ile mekan bütünleşir, bu durum heykeli mekanla ilişkisinde daha hafif kılar. Hareketli(kinetik) bir heykel olmamasına rağmen biçimlendirme anlamında heykel doluluk ve boşlukla yaratılan ilüzyonla dinamik bir görüntüye kavuşturulmuştur.(Resim 26)



Resim 26. Brancusi, Boşlukta Kuş, parlatılmış pirinç, 118cm, 1923, Guggenheim koleksiyonu, New York.

Konstrüktivist heykel tasarımlarında ise boşluk ve doluluk heykelin kendisini oluşturmaktadır. Konstrüktivist tasarımlarda heykelin kütlesi çözülür, heykel daha çok çizgisel ayrımlarla algılanmaya başlar. Tasarımların tel, çubuk gibi

materyallerden oluşması formların somut hacimlerle değil de çizgisellikle ifade bulmasıyla doğru orantıdadır. Gabo'nun heykellerinde olduğu gibi, sahip olduğu çizgisel yapıyla konstrüktif heykeller kendi içerisinde daha çok açık alanlar oluşturur ve dolayısıyla mekanı heykelin içine alır.(Resim 27)



Resim 27. Naum Gabo, Küresel Tema, metal, 1976.

Calder, Moore, Gabo gibi sanatçıların heykelleri gibi iskelet yapılar form anlamında boşluğu ana eleman olara kullanmışlar ve mekanın bir parçasını içine alarak mekanı çevrelemişlerdir. Heykeller uygulandıkları mekana bu şekilde dinamizm ve enerji katmışlardır.

Konstrüktivist tasarımlar başta olmak üzere 20.yy'da soyut heykel öğeleri mekanı içine aldığı ve bu anlamda çevreyle heykel arasındaki fiziksel ilişkilerini sağlam temeller üzerine oturttuğu görülür. Sanatçıların mekan-yapıt ilişkisiyle ilgili bu eğilimi özellikle günümüz sanatında mekanı yeniden yaratmaya kadar uzanan bir evrime sahne olmuştur.

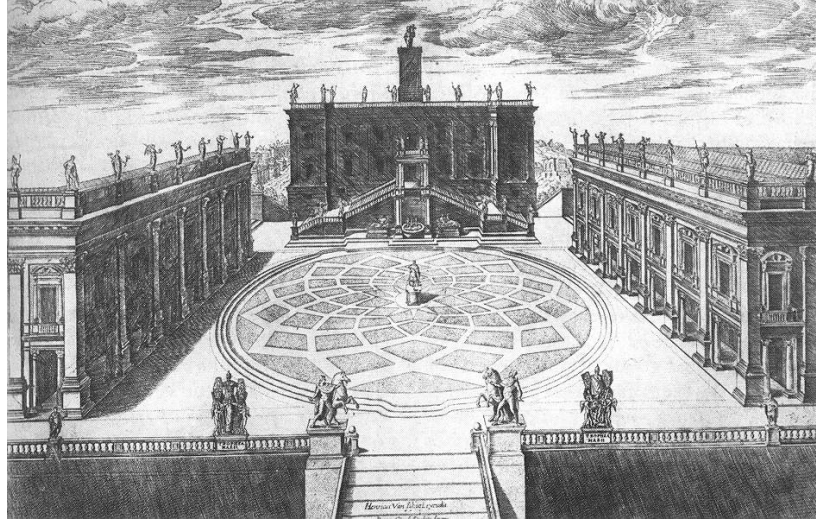
2.3. Heykelin Açık Alanda Karşılaştığı Zorluklar

Heykelin durağan, stabil mekanlar olan sınırları belli müze ve galerilerden çıkarak sınırı olmayan açık alanlara çıkması, heykelin anlam ve fiziki etkisini zorlayan olumsuz bir çevreyi de beraberinde getirmektedir.

Müze ve galeri izleyicisinin görmeye gittiği eser sunuma hazır haldedir. Müze ideal bir okuma çerçevesi sunmayı kendine bir görev bilir, bu öyle ideal bir çerçevedir ki, kimileri müzenin gerçek yaşamdan derinlemesine kopardığını söylemek için bu durumdan boş yere yararlanmaya çabalarlar(Buren, 1997: 138).

Müze ve galerilerde eser için hazırlanmış mekan avantajının yanı sıra, izleyici adına bir sanat yapıtı görmeye güdülenmiş şekilde galeriye gitmekle, sokaktayken ansızın ve istençsiz karşılaşılan sanat yapıtı arasında etki farkı büyüktür. Burada önemli olan izleyici farkındalığı değil eserin içine düştüğü mekansal durumdur, çünkü eserin görsel imge mesajları anlamında kamusal alanlarda rakibi çoktur. Reklam panoları, hızla akan trafik, mimari öğeler, kent mobilyaları görsel anlamda fazlasıyla kamusal alanı işgal etmiş durumdadır. Bu durumda İtalya Campidoglio’da olduğu gibi sanat objesi için mekan yaratmaktan söz edilebilir.(Resim 2,3)

Roma döneminden kalma Marcus Aurelius heykeli için Michelangelo tarafından bir meydan tasarlanmıştır. Meydanın zeminindeki şekillerden, etrafındaki mimarinin perspektifine kadar tüm eksen ve akslar meydanı domine eden heykele göre düzenlenmiştir.(Resim 28)



Resim 28. Etienne Dupérac, Michelangelo'nun Campidoglio meydanı, gravür, 1568.

Michelangelo'nun 1546'da gerçekleştirdiği gibi heykeli merkez yapmak adına meydan tasarlamak çağımız kent alanlarında pek de mümkün değildir. Kent planlamasında kamusal alanlar göz önünde tutulur fakat buraya yerleştirilecek anıt, heykel öğeleri için bir hazırlık yapılmaz. Bu durumda kamusal alana sanatsal obje üretecek sanatçının yapıtını 'mekana özel(site spesifik)' tasarlaması durumu ortaya çıkar. Mekan için üretilen heykel konumlanacak yerin fiziksel, kültürel, sosyal özelliklerine bağlı şekilde üretilir ki özellikle ülkemizde üretilen anıt heykeller bu koşullar altında üretilmektedir. Bu durum sanatçıyı eser konusunda kısıtlar ve üretilen yapıt tasarlandığı alan dışında bir yerde uygulanamaz.

Günümüz kentlerinde açık alan bulunabilen yerlere heykel dikilebilir durumdadır. Bu koşulda hali hazırda üretilmiş bir eserin, yine hali hazırda bir mekana uyarlanması durumu ortaya çıkar. Kısacası 'mekana uyarlanmış(site adjusted)' denilen bu heykeller belli bir çevre için üretilmez, fakat yerleştirilen heykelin mekana uyumu konusunda yapıtta bazı uyarlamalara gidilir. Sanatçı heykeli renk,doku, ölçek, form gibi mekanla iletişim kurabilecek yerler için üretir ve heykel bu bağı kurabileceği farklı yerlere de taşınabilir. Heykelin mekana uyarlanması sürecinde peyzaj mimarisinden de faydalanılabilir. Bitkilendirme, aydınlatma, yer döşemesi gibi konularda işbirliği yapılarak sanat eserinin çevreyle ilişkisi olumlanır ve eserin mekanda gerektiği gibi ifade kazanması sağlanır.

2.4. Açık Alan Heykelinde Bir Sanat Nesnesi Olarak Mekanın Kullanımı

Mekan, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin üç boyutlu bir anlatımıdır. Mimaride de form, kütle ile boşluğun kesişim noktasında ortaya çıkar. Mimari bir formu oluştururken yalnızca o kütlenin ve onun içine hapsettiği boşluğun değil, formun içinde yer aldığı ve ana mekansal boşluğun da farkında olmak gerekmektedir. Bu bağlamda, bir yapının dış mekanla ilişkisi onun ikinci dereceden bir özelliği değil onun gelişmesinin ve varlığının tamamlayıcısıdır. Kentler ve binalar tasarlanırken boş alanları ve açık alanlarıyla bir bütün oluşturmak zorundadırlar(Erdönmez, 2005: 69).

Bu açıklamadan yola çıkarak, mekan konusunda aynı prensibin açık alan heykelleri içinde geçerli olduğu kanısına varabiliriz. Çünkü özellikle 20.yy'ın başında mimarların kendi iç problemleri içinde kentin bütününe estetize etmeye çalışmışlar ve kentlerin kendisinin estetik bir nesne olması fikrinde yoğunlaşmışlardır(Tanyeli, 2000: 122).

Mekanı, çevre kavramı olgusunun bir parçası olarak ele almak gerekir. Aslında kamsual alan için tasarlanmış ya da kamusal alana yerleştirilecek her obje için mekanın anlamı büyüktür. Sanat objesi, mekanı kontrol edecek ve ona anlamlar yükleyecek bir öge olarak, toplumu, istençsiz izleyiciyi de kontrol edecektir.

Özellikle 1960 sonrası modernleşme gelişmeleriyle “kent” ve “kentleşme “ önemli bir ivme kazanmıştır. Her ne kadar sanat -özellikle kamusal alan heykelleri- bir sekteye uğrasa da, sözüne ettiğimiz kentleşme ivmesinden etkilenmeden edememiştir.

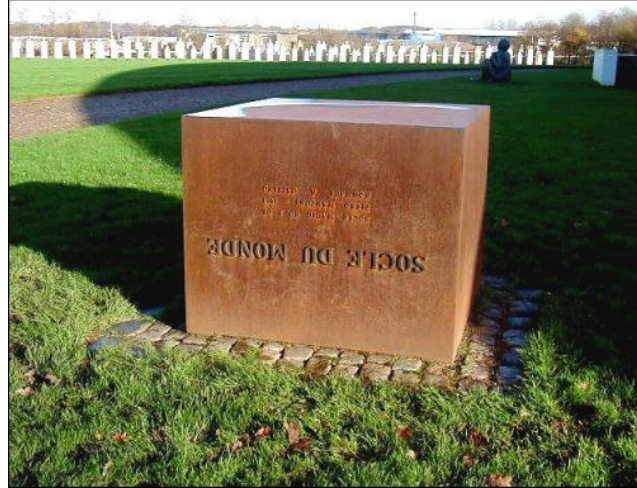
Rönesanstan başlayarak oluşturulmuş anıt, meydanı domine eden bir eleman varken, ona ayrılmış bir yer varken, sanat yapıtı modern sanatla birlikte o mevkiini de kaybediyor. Tam anlamıyla kentten adeta dışlanıyor. Problemin birdenbire durduğunu düşünüyorum. Sanat tarihçisi değilim, ama bana öyle geliyor ki, modern sanat birden bire sanatın kendi iç problemlerine o kadar gömülmeye başlıyor ki, 20.yy'ın başında, artık kent problemiyle uğraşma olanağı yok(Tanyeli, 2000:122).

Modern sanatla birlikte bir sekteye uğrama oluştuysa da, sonrasında, kamusal alanlarda mekanlar, sanat objelerini içine alan bir hareketle, mekanı heykelin bir parçası olarak değerlendiren örneklere ev sahipliği yapmıştır.

Özellikle 1960 sonrası sanatçılar, ‘mekanı’ ön plana çıkarmakta, onu yeni bir dil ve yoluyla farklılaştırmakta ve onun üzerinden yeni okumalar, yeni deneyimler sunmaktadır. ‘Deneyimlenen sanat’ izleyicinin bire bir heykelin içinde olması ve yapıtın bir parçası veya onu var eden bir unsur olarak insanı konumlandırmaktadır. Bu heykeller artık, yalnızca dışarıdan bakılan veya sadece karşılaşma anında çıkarsamalarda bulunulacak nesneler değil; etrafında gezilen, oturulan, birebir yapıtla iletişime girilen ve bu iletişim esnasında farklı sezgisel çıkarımların yapılacağı mekanlar haline gelmektedir(Atalay, 2008: 82).

20. yüzyıl, heykelin açık alandaki farklılaşan ve çeşitlilik kazanan evrimine tanıklık etmiş bir süreçtir. Bu dönemde heykelin açık alanda yer alırken mekanla daha çok ilgilendiğini görülür. Heykelin yeniden konumlandırılması bu ilginin temelini oluşturur. Heykel estetik kaygılardan sıyrılarak, örneğin Avangart Sanat’ta olduğu gibi daha çok bir bilgi nesnesi olarak yaşam alanlarına girmiş ve yaşam alanlarını tümünden bir sanat alanı olarak ele alır hale gelmiştir(y.a.g.e.:82).

Heykel örneklerinin galerilerden açık alanlara çıkışı artık heykelin sergileme mekan olarak Dünya’yı kullanmaya başlaması olarak görülür. Heykelin yeryüzünü bir sunum alanı olarak görmesi, klasik heykel ve anıt mantığının geçmiş olarak kabul edilmesi ve heykelin kaidesinden koparak özgürlük kazanmasıyla başladığı söylenebilir. Yılmaz (2005:238)’ın da dediği gibi heykel uzayda yer kaplayan bir nesne ise evet, dünyaya pekala heykel denebilir. Piero Manzoni’nin dünya ve heykelle ilgili bu bakış açısını, başlı başına bir heykel olarak ele aldığı “kaide”yi ters çevirerek somuta dökmüştür; aslında burada yapıt kaide değil, kaidenin üzerinde duran Dünya’dır.(Resim 29)



Resim 29. Piero Manzoni, Dünya'nın Kaidesi, metal, 82x100x100cm, 1961, Herning Sanat Müzesi, Danimarka.

Bu duruma özellikle 1960-70'li yıllarda, alternatif akımlarda (Avangard Sanat) rastlayabiliriz. Sanatçılar mekanı şekillendirerek onu sanat eyleminin baş materyali haline getirmiştir. Bu anlamda sergi mekanı olarak yeryüzüne geri dönen ve mekanı yapılandırma, yeniden yaratma ilkesiyle hareket eden “Yeryüzü Sanatı”, mekan-heykel üzerine yoğunlaşan durumdadır ve heykelin çevreyle ilişkisi üzerine örnekleriyle, içerisinde açık alan heykelini ilgilendiren çözümlemeler barındırır.

Yeryüzü sanatı galeri ve müze gibi sınırlı mekanları kabul etmeyen anlayışta ve bu mekanlara sığmayacak ürünler vermiştir. Akımın kurucu sanatçısı olan Robert Smithson'un jeoloji* ve kristalografi** eğitimi almış ve buradan aldığı dayanaklarla sanatını yeryüzüne taşımıştır. Açık alan heykeli olarak ortaya koydukları yapıtlar kentler, dolayısıyla kamusal alanlar içerisinde olmasa da mekan olarak belirlediği yeryüzünün kullanımı açısından heykel sanatına farklı bakış açıları kazandırmıştır. Yeryüzü Sanatı'na ait yapıtlar doğa alanlarında sergilenerek galeri ve müzelerin metası olmaya karşı durmuştur. Akım kapsamındaki bazı eserler galerilerde sergilenmiş olsa da bunların satışı gerçekleşmemiştir.

***Jeoloji:** dünyanın katı maddesinin, içeriğinin, yapısının, fiziksel özelliklerinin, tarihinin ve onu şekillendiren süreçlerin incelenmesini içeren bilim dalıdır.

****Kristalografi:** Mineralojinin bir dalı olup, minerallerin şekillerini ve iç yapılarını inceler.

Akımın öncüsü Robert Smithson'un "Spiral Jetty" adlı yapıtı yeryüzü sanatı'nın en bilinen örneğidir.(Resim 30) Smithson "Spiral Jetty"de olduğu gibi yapıtlarını doğaya yerleştirirken materyal olarak yine doğal malzemelerden faydalanmıştır ki bu duyarlılığı geçmişinde endüstriyel artıklar üzerine çalışmış olmasına bağlanabilir.



Resim 30. Robert Smithson, Spiral Jetty(Sarmal Dalgakıran), taş yığınları, 1970, Utah Tuz Gölü, A.B.D.

Sanat kurumlarının mesafe oluşturan sınırlarını aşmaya çalışarak, kent alanlarında yaşam ve sanat yapıtını bir araya getiren ve bunu mekanı ele geçirerek, onu malzemenin içine katan sanatçılardan biri de Christo ve Jean-Claude olmuştur.

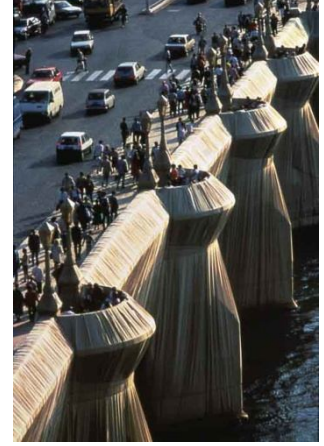
Christo ve Jean-Claude, boya kutuları, şişeler gibi hazır nesneleri paketleyerek geçici şekilde biçimlerini değiştirmiş, böylece örtü altındaki formlarını ele alarak yüzeydeki temel biçimleri sunmayı amaçlamıştır. Sanatçılar objeleri yeniden biçimlendiren bu farklı bakış açılarını 60'lı yıllarda kent mekanlarında, kente ait mimari unsurları paketleyerek yeni çevresel etkiler yaratmaya yönelterek büyük boyutlara taşımıştır. Sanatçıların kent mekanına taşıdığı projeleri mekana müdahale eder, onu bozmadan yeniden yaratır. Christo ve Jean-Claude kent mekanlarındaki eylemlerinde mekanda bulunan hazır nesneleri kullanır dolayısıyla kent mekanına tek müdahalesi nesne seçiminde ve bunu sunuş tavrındadır. Mekanın

içeriğindeki bina, köprü, ağaç gibi elemanlar, sanatçıların kendileriyle özdeşleşmiş olan paketlenme-ambalajlama yöntemiyle nesneye farklı bir anlam kazandırır. Bu anlam sadece nesneyi değil çevresini de etkileyen bir durumdur. Kent sakininin yaşam alanına farklı biçimde bakmasını sağlayarak toplumsal anlamda heykel-çevre ilişkisinin uyumlu örneklerini oluşturmaktadır. Reichstag binasında yaptıkları gibi “paketlenme” yöntemiyle form anlamında değişen kent objeleri, ayrıntılarını yitirirler ve tek bir bütün kütle olarak algılanırlar. (Resim 31)



Resim 31. Christo ve Jean-Claude, Paketlenmiş Reichstag, 1971-95, Berlin.

Christo ve Jean-Claude’un kentsel mekanda mimari öğeler üzerine bir diğer yerleştirmesi de Paris’te gerçekleştirilen “The Pont Neuf Wrapped” adlı çalışmasıdır.(Resim 32) Uygulama kentli adına işlevsel bir öğe olan tarihi köprüyü kullanarak onu kullanan kent sakinini projenin bir parçası haline gelmiştir. Sanatçılar diğer kentsel mimari projelerinde olduğu gibi yaşamın sıradanlaşan dinamiği içerisinde kentlinin artık görmezden geldiği büyük yapıtları yeniden görünür kılar. Bu anlamda kent mekanına yeni bir dinamik kazandırır ve seçtiği mimari öğeleri büyük beyaz bir kütleye dönüştürerek belirginleştirir. Paketlenmiş kentsel öğeler tek bir bütün haline gelerek hacmi daha da büyür, hediye paketini andıran yapıtlar geçici de olsa kent objelerine yeniden anlam kazandırır. Sanatçılar seçtiği sıradanlaşan öğeleri fantastik bir dünyada kent sakinine yeniden hediye eder.



Resim 32. Christo ve Jean-Claude, The Pont Neuf Wrapped, 1975-85, Paris.

Mekan-heykel ilişkisine örnek verilecek önemli çalışmalardan biri de Richard Serra'nın "titled arc" adlı çalışmasıdır. Heykel, yay şeklinde 36,5m uzunluğunda ve 3,5m yüksekliğinde çelik bir formdan oluşuyordu.(Resim 33) Form, New York'ta bulunan Federal Plaza önüne yerleştirilmiştir. İlk bakışta mekana zıt, uyumsuz bir form gibi algılansa da, 1960 sonrası sanatçıların mekanı ön plana çıkarmak adına uğraşlarına da örnek teşkil eder. Serra bir bakıma mekanı rahatsız edici bir şekilde bölerek, kent yaşayanını hem görsel hem de fiziksel açıdan kontrol altına almıştır. Meydandan geçmek isteyenler heykelin belirlediği yoldan gitmek, onun etrafından dolaşmak zorunda kalmışlardır. Serra heykelleri için şöyle der;

Benim heykellerim izleyicilerin durup seyredeceği nesneler değildir. Kaideye yerleştirilen heykelin tarihsel amacı heykel ve izleyici arasındaki ayrımı pekiştirmektir. Benim derdim heykelle izleyici arasında, heykel bağlamında etkileşime sebep olan davranışsal mekanlar yaratmaktır(Collins, 2007: 325).

Meydanı kullanan izleyicinin heykelin fiziksel engeliyle hareket ederek ve mekan içinde yer değiştirerek bakış açılarının değişmesi optik, perspektif etkileriyle heykelin algılanması da değiştirir. Buna bağlı olarak mekanın algılanması heykelle beraber çeşitlilik kazanır. Heykelin meydana müdahalesi civardaki işyerlerinde çalışan, meydana kullanan izleyiciyi rahatsız etmiş, sanatçıların ve eleştirmenlerin direnmelerine rağmen yapıt yerleştirilmesinden iki ay sonra 1300 imzalı bir dilekçeyle 1989'da yerel yönetim tarafından yerinden kaldırılmıştır. Bu durum üzerine Serra eserine ait kontrata karşı hareket ettiği için Amerikan hükümeti

aleyhine 40 milyon dolarlık bir dava açmış fakat dava Serra'nın aleyhine sonuçlanmıştır. Serra bu gelişmeden sonra Amerika'da bir daha heykel yapmamıştır.



Resim 33. Richard Serra, Titled Arc, metal, 36.6m.x 3.6m., 1981-89, New York.



Resim 34. Richard Serra, Titled Arc, metal, 36.6m.x 3.6m., 1981-89, New York.

2.5. Çevre ve Heykel İlişkisi Bağlamında Önemli Örnekler

Kamusala alanda yer alacak plastik öğelerin gerek alan için tasarlansın veya yerleştirilsin, çevre-heykel konusunda iyi bir etüdün gerekliliği tartışılmaz bir önem arz eder.

Heykelin boşluğu dolduran bir kütle olduğu düşünüldüğünde, sanatçı heykelin çevreyi-mekânı nasıl kontrol altına alacağına ve yaratacağı etkiyi de hesaba katmalıdır.

2.5.1. Jan Hus Anıtı



Resim 34. Ladislav Šaloun, Jan Hus Anıtı, bronz , 1915, Prag, Çek Cumhuriyeti

Jan Hus Çek Cumhuriyeti tarihi açısından önemli bir karakterdir, Çek bir rahip olmasının yanı sıra filozof, reformcu ve zamanının Prag Charles Üniversitesi'nde uzman eğitimcilik yapmıştır. Katolik inanca aykırı, reformist hareketlerinden ötürü, 1415 yılında katolik mahkeme tarafından yargılanarak suçlu bulunmuş ve cezası diri diri yakılarak infaz edilmiştir. Anıt kaidesinde şöyle yazmaktadır: “Kendine ve başkalarına karşı dürüst ol.”(wikipedia.org/wiki/Jan_Hus). (Resim 34,35)

Anıtın konusu ülke tarihinde yaşanmış hassas bir dramı ele almıştır ve bu, toplumsal açıdan ele alındığında, sembolik bir duruş sergiler. Bu bağlamda, özgürlükler uğruna hayatını kaybeden bir insanın trajedisi anılmıştır. Jan Hus, ülkesinde baskıcı rejimlere direnişin ve muhalefetin sembolü haline gelmiştir.

Konusu olan heykeller de istençsiz izleyici ve toplum tarafından çabuk kabul görmektedir. Anıt, bu anlamda sosyo-kültürel kabul edilebilirlik açısından da uyumludur. Ayrıca çağının izlerini barındıran figürler ile anıta ev sahipliği yapan meydanı saran yapılar, tarihsel bir uyum içerisinde olduğundan, heykeli çevreye daha uyumlu kılmaktadır.(Resim 36)



Resim 35. Ladislav Šaloun, Jan Hus Anıtı, bronz , 1915, Prag, Çek Cumhuriyeti.



Resim 36. Ladislav Šaloun, Jan Hus Anıtı, bronz , 1915, Prag, Çek Cumhuriyeti.

2.5.2. Mamayev Kurgan Anıtı



Resim 37. Yevgeny Vuchetich, Mamayev Kurgan(Anavatanın Çağrısı), beton, 85m. 1967, Volgograd(Stalingrad), Rusya.

Fiziksel açıdan çevreyle ilişkide başarıya ulaşmış en önemli örneklerden birisi olan “Mamayev Kurgan” 7900 tonluk beton ve çelik materyaliyle hazırlanmıştır. Serbest figür olarak Dünya’nın en büyük heykelidir(bkz. wikipedia.org).



Resim 38. Yevgeny Vuchetich, Mamayev Kurgan(Anavatanın Çağrısı), beton, 85m. 1967, Volgograd(Stalingrad), Rusya.

Toplumsal açıdan Sovyet heykelleri her zaman sembolik, anlatımcı bir üslup izlemiştir. Bu durumun, Sovyetlerde halkın kolay anlayabileceği, propaganda aracı olabilecek, daha öykücü bir sanatın talep ve itibar görmeye başlamış olmasından ileri geldiği söylenebilir.

Heykel Volgograd (Stalingrad) nehri yanındaki bir tepeye yerleştirilmiştir ve oldukça geniş bir alanı kontrolü altına almıştır. Heykel mühendisliği adına hacmine ve oranına rağmen başarılı bir yerleştirme uygulandığı açıktır. Devasal ölçeklerin kamusal alan heykeli adına bir dezavantaj oluşturduğu düşünülmektedir. Mekana ölçeği ve biçimsel özellikleri dikkate alınmadan yerleştirilen heykel; aşırı büyük olması halinde bunaltıcı ve ezici bir güç yaratırken, aşırı küçük olması halinde ise algılamayı güçleştirmektedir(Kurtaslan, 2008: 208). Fakat anıtın uygulandığı yerin geniş bir alana sahip olması büyük ölçeğin getirdiği dezavantajı avantaja çevirmektedir.(Resim 39)



Resim 39. Yevgeny Vuchetich, Mamayev Kurgan(Anavatanın Çağrısı), beton, 85m. 1967, Volgograd(Stalingrad), Rusya, kuşbakışı görünümü.

2.5.3. Alexander Calder'in Kamusal Alan Heykelleri

20.yy'ın sanatsal değişimlerinin getirileriyle kamusal alanlardaki açık alan heykelleri de etkilenmiştir. Daha önce konular ile betimlemelere eğilen anıt heykeller, yerini soyut, non-figüratif heykellere bırakmıştır. Sanatçılar bu dönemde daha çok mekan, boşluk-hacim gibi heykelin kendi içerisindeki problemlerine eğilerek, heykellerini konu gözetmeksizin, formlar içeriklerine odaklanarak tasarlamışlardır.(Resim 40) Bu sanatçıların en önemlilerinden olan Alexander Calder, heykellerini boşluk, ritim, denge ve uyum gibi temellere oturtmuş ve yapıtlarıyla kamusal alanda yer alan heykellerin tarihsel gelişim sürecinde önemli bir yer tutmuştur.



Resim 40. Alexander Calder, Crinkly avec disc Rouge, metal, 9m.,1973, Stuttgart.



Resim 41. Alexander Calder, Flamingo, metal, 16m., 1974, Chicago.

Genellikle hareketli, mobil heykel tasarımlarıyla tanınan Calder, materyal olarak daha çok metal ile çalışmıştır. Hareketli heykellerinin yanı sıra “Flamingo” gibi metal levhaların birbirine perçinlenerek birleştirilen statik heykelleri kamusal alanda daha sık rastlanır. (Resim 41) Bu heykeller devasal büyüklükleri ve malzeme olarak ağırlıklarına rağmen dinamik bir hafiflik içerir. Açık alana yerleştirilen tüm heykelleri de metalden üretilmiştir.

Calder’in açık alan heykelleri toplumsal açıdan ele alındığında, hareketli yapısal formlar ile yerleştirildiği mekana kolay adapte edilerek, Chicago veya Stuttgart’da olduğu gibi modern binalar arasında, binaların statikliğini bozarak fakat yine de onlarla uyum göstererek izleyiciye anlaşılabilirlik-kabul edilebilirlik konusunda kolaylık sağladığı görülür.

Fiziksel açıdan ele alındığında da –örneğin *Flamingo*– metal formun flamingoyu yorumlarken içerdiği boşlukların mekana yayılmasıyla tasarım çevre-heykel ilişkisini kolaylıkla sağlamış görülmektedir. Ayrıca formun boşluk içeren büyüklüğüyle içinden geçilebildiği için mimari bir yapı gibi kendi mekanını yaratarak bulunduğu alan içinde farklı yönlerden farklı etkiler vermektedir. Metalin formsal karakteristiği ile modern yapılarla armoni içerisinde bulunan tasarım, kırmızı renge boyanarak –Calder’in imzası niteliğindedir– görsel etkisini artırmış, yakın ve

tasarımdan büyük binaların arasında olsa da onu ayırt edilebilir kılmıştır. Özetle tasarım, hem fiziki hem de toplumsal açıdan çevreye uyum sağlamıştır.

2.5.4. Bulut Kapı, Anish Kapoor



Resim 42. Anish Kapoor, Bulut Kapı, parlatılmış paslanmaz çelik, 10 m × 13 m × 20 m, Chicago.

Anish Kapoor'un ürettiği “Bulut kapı” kamusal alanla, mekanla bütünleşmiş heykellerin başında gelir. 10 metre yükseklikteki parlatılmış çelik form, dışbükey bir ayna görevi görmekte ve etrafındaki tüm elemanları üzerinde toplayarak sanatçının mekan-heykel uyumunu temel aldığı hissi verilmektedir. (Resim 42)

Mekanı kucaklayıp etrafındaki çevreyle bir bütün hissi yaratan formun 10 metrelik boyutuyla altından insanların geçmesi sağlanmıştır. Bu sayede görüntü yansısıyla, izleyici ararsında aktif bir diyalog kurmuş olan heykelle fiziksel olarak da temasa geçilmesi sağlanmıştır.(Resim 43)



Resim 43. Anish Kapoor, Bulut Kapı, parlatılmış paslanmaz çelik, 10 m × 13 m × 20 m, Chicago.

Yerleştirildiği mekan göz önüne alındığında yapıtın etrafında yer alan binalarının tümünün kübik formlarda olduğunu görürüz, heykelin yuvarlak formuyla etrafında bulunan bu öğelere tamamen bir zıtlık içinde olduğu açıktır. Özetle heykel, çevresiyle formsal zıtlığın yarattığı bir armoni oluşturmuştur. Heykelin paslanmaz çelikten, ayna görevi gören yüzeyinin materyalden kaynaklanan ağırlığı tamamen ortadan kaldırdığı söylenebilir. Işığı yansıtan yüzey heykelin boşlukta uçtuğunu hissettirmektedir. Oluşan bu görsel algının getirdiği fiziki hafifliğin heykelin ismiyle de önemli bir bağ kurduğunun altını çizmek gerekir.

2.6. İzmir’de kamusal alan heykelleri

2.6.1. İzmir Kamusal Alan Heykellerinin Çevreyle İlişkilerinin Analizleri

Türkiye'nin İstanbul ve Ankara'dan sonra 3. büyük metropolü olan fuarlar merkezi İzmir, ticaret ile bütünleşmiş çağdaş bir liman kentidir. Kültür nitelikleri, yeryüzü nitelikleri ve yaşam düzeyi ele alındığında, Türkiye'nin en gelişmiş kentidir(wikipedia.org).

Kent, sürekli artan nüfusuyla da popülasyonu en fazla olan şehirlerin başında gelmektedir. Bu denli fazla bir nüfusa sahip olmak kamusal alanlarda bulunacak popülasyonla paralellik teşkil eder. Sonuç olarak kamusal alandaki sanat yapıtları daha fazla kişiye ulaşacak demektir.

Kent tarihsel geçmişinin hayli eskiye dayanmasına ve tarih sürecinde her zaman önemli, zengin bir liman kenti olmasına rağmen şehir heykeli bakımından oldukça fakirdir. Şehrin barındırdığı heykellerin tarihi ancak Cumhuriyet dönemine dayanmaktadır. Bu bağlamda şehrin derin geçmişine ait sadece arkeolojik kalıntılar ışık tutmaktadır. Fakat bu kalıntılar şehir heykellerinin şehir kimliğine kattığı etkinin yerini tutamazlar.

Temel olarak kamusal alan heykelleri için öncelikle uygun kamusal alanların yaratılması gerekir. Oysa İzmir kent yapılaşmasında da çarpık bir yapı izlemiş rastlantısal büyüyen şehir bu alanlardan mahrum kalmıştır. Anıt ve heykellerin kente yayılış biçimi homojen değildir. Heykellerin daha çok merkezde toplanmaları doğal karşılanabilir fakat bu durum kamusal alanda sanatın toplumun her bireyine ulaşması gerekliliği ile ters düşer.

İzmir kenti diğer illerde olduğu gibi Cumhuriyet kuruluşu ile talep görmüş olan anıtlarla tanışmıştır. Anıtlarda tema bakımından ideolojik bir ağırlık gözlenir.

Cumhuriyet’in mimarlık ve heykel anlayışı gerçekten de neo-klasik bir temele oturur. Bunlar, bir anlamda, kişiye yukarıdan bakan, otoriter bir tavrı yansıtan yapıtlardır, çünkü iktidarı temsil ederler, genellikle içinde yer aldıkları meydanla bütünleşirler ama o meydan insandan uzaktır, bir dokunulmazlık, erişilmezlik içerir, hiyerarşıktır(Kahraman, 2005: 105).

Yeni kurulan bir devletin şehirlerini halkının kurtuluş mücadelesini ve önderini konu alan anıtlarla ve heykellerle süslemesi normal bir davranış olarak değerlendirilebilir. Ancak kamusal alanlara yapılan bu heykeller belediye ve kent yönetimleri tarafından öylesine çok talep görmüştür ki bu alanlarda konu veya işlevsellik gütmeyen, sanat adına oluşan yeni eğilimlere dahil heykeller yer alamamıştır. Kamusal alanda yer alacak heykeller adına oluşmuş bu çarpık düşünce belediye yönetimleri tarafından halen sürdürülmektedir. İnal(2008: 224) konu hakkında şu yargıyı ortaya koyar;

En Atatürkçü iktidar benim!’ manipülasyonunu meydanlara heykeller üzerinden vermeye çalışan hükümetler, sanat ve halk arasındaki en temel köprülerden biri olan kamusal alan heykelcilik anlayışına iyileştirilmesi zor yaralar açmıştır. Yani, iktidarın gözükmek istediği duruşun temsili haline gelmiş anıtlar, meydanlara yerleşmiş ve teknolojiyle paralel olarak gelişmesi gerekenler dışlanmıştır.

2.6.1.1. Anıtlar

2.6.1.1.1. Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı

Cumhuriyet’in kuruluşu dönemine ait olan heykel, o dönemde yerli heykeltıraş olmadığından yurtdışından getirilen İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica’ya aittir. Heykelin kaide tasarımı Y.Mimar Asım Kömürcü’ye aittir. (Resim 44)

Heykel Tarihi’ne baktığımızda atlı-süvari heykellerinin tam bir monarşi sembolü olduğunu görürüz. Yüzyıllar boyunca monarşi ve devlet adamları kamusal alanlara gücün bir simgesi olarak at üzerinde heykellerini diktirmişlerdir.

İzmir Cumhuriyet Meydanı’nda, eski Büyük Efes Oteli’nin önündeki alanda yer alan Büyük Önderimizin “Ordular, ilk hedefiniz Akdenizdir ileri !” komutunu simgeleyen anıt, 1932 yılında yapılmıştır. Atatürk’ü üniforması ile at üzerinde betimleyen heykel, kaidesinde de rölyeflerle Kurtuluş Savaşı’na ait rölyefler barındırır.(Resim 45)



Resim 44. Pietro Canonica, Atlı Atatürk Anıtı, figür ve rölyef bronz döküm, kaide: beton, 4mx6mx4m, 1932, İzmir.

Klasik bir üslupta betimlenmiş olan heykel kentin tam merkezinde yer alır ve kentin de simgesi niteliğindedir.



Resim 45. Pietro Canonica, Atlı Atatürk Anıtı, figür ve rölyef bronz döküm, kaide: beton, 4mx6mx4m, 1932, İzmir, detay.



Resim 46. Heykelin yer aldığı Cumhuriyet Meydanı'nın kuşbakışı görünümü.

Heykel meydanı domine eder şekilde, körfeze bakar pozisyonda yerleştirilmiştir. Meydan düzenlemesi, meydana çıkan yedi yolun da kesişmesiyle daha önemli hale gelmiştir. Bu önem heykelin izleyiciyle daha kolay buluşmasını da sağlamıştır. Heykelin önü törenlere ev sahipliği yapması için heykelin renk tonuyla uyuşan bir tonda fayansla kaplıdır. Heykelin arkası yeşillendirilerek peyzaj çalışması yapılmıştır.

Heykel sosyal-kabul edilebilirlik bağlamında toplumsal bir figürü betimlediğinden avantajlı durumdadır. Fakat heykelin yerleştirildiği mekanın genişliği göz önüne alındığında, heykelin oranının küçük kaldığı söylenebilir.(Resim 46)

2.6.1.1.2. Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı



Resim 47. Tamer Başoğlu, Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı, figür ve rölyef bronz döküm, anıt gövdesi beton, 27m, 1972, Karşıyaka, İzmir.

Karşıyaka iskelesi yanında bulunan anıt 1972 yılında Prof. Dr Tamer Başoğlu tarafından yapılmıştır. Anıt 27 metre yüksekliğindedir. Cumhuriyet'in 50. yılında açılan ulusal bir yarışmada birincilik ödülü olarak yapımına 1972'de karar verilmiştir.

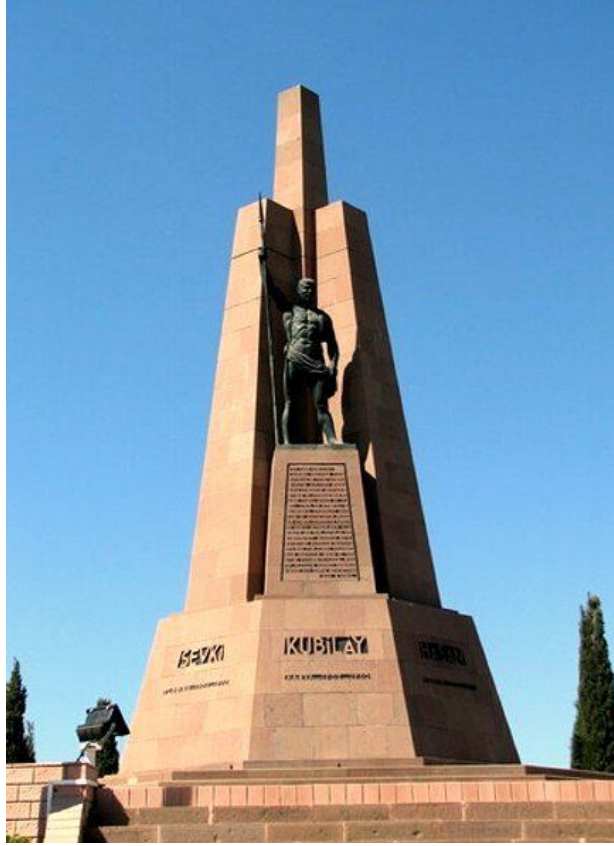
Heykel, İzmir'in sayılı modern heykellerindendir. Konu olarak Atatürk'ün Kadın Haklarıyla birlikte işlendiği heykel, akılda kalıcı bir görselliğe sahip olarak kısa zamanda Karşıyaka Belediyesi'nin simgesi halini almıştır.(Resim 47)

Anıt, Atatürk, annesi Zübeyde Hanım, mermi taşıyan Türk kadını gibi figürleri içermektedir. Heykelin meydan düzenlemesinin heykeli odaklayan bir yapıda olduğu görülür. Yerleştirildiği zeminin üzerindeki çizgilerle uyumlu hale getirilip, bu çizgilerin anıtta yükseldiği hissi verilmek istenmiştir, aynı zamanda kaide ile bir bütün olan heykelin çevreyle ilişkisindeki uyumu da böylelikle pekiştirilmiştir.(Resim 48) Zafer, güç gibi kavramları çağrıştıran sert bir dikey formla sanatçı anıtın etkisini artırmayı başarmıştır. Mekana dominant bir şekilde tasarlanan heykel, oran-mekan konusunda başarılı örneklerdendir.



Resim 48. Anıt meydanının kuşbakışı görünümü, Karşıyaka.

2.6.1.1.3. Şehit Kubilay Anıtı



Resim 49. Ratip Aşir Acudoğlu, Menemen Kubilay Anıtı, figür bronz döküm anıt gövdesi ve kaide beton, 1932, Menemen, İzmir.

Cumhuriyet tarihine Menemen Olayı veya Kubilay Olayı olarak geçen, Menemen’deki gerici ayaklanmasında şehit edilen Mustafa Fehmi Kubilay’ın anıtı Menemen’de kent mekanı dışında kalan hakim bir tepe üzerinde bulunmaktadır. Menemen’de yedek subaylık görevini yaparken 23 Aralık 1930’da Menemen’de gerici ayaklanma sırasında takımı ile birlikte ayaklanmayı bastırmakla görevlendirilmiştir. Bu sırada yaralanmış ve yaralı iken asiler tarafından şehit edilmiştir.

Anıt üç basamakla çıkılan dört köşeli ana kaide üzerinde piramidal bir kütle halindedir. Bu anıtın bir yüzünde “Kubilay Olayı”nın anlatıldığı mermer kaide üzerinde elinde mızrak tutan bir genç heykeli bulunmaktadır. (Resim 49)

Heykel genel olarak geometrik taş formuyla göze çarpar. Bu form yukarı doğru incelerken yapay bir perspektif oluşturarak heykeli olabildiğince dikleştirilmiştir. Heykel formlarında, özellikle anıtlarda dik akslar zafer, güç

kavramlarını pekiştirmek için kullanılmaktadır. Heykeltıraşın burada bu çeşit bir form kütlesini seçmesinin sebebi olarak anılan kişinin bir kahraman gibi yüceltme isteği gösterilebilir. Figürün drapeye sarılmış antik kurosları* andıran vücudu da yine aynı düşüncüyü işaret etmektedir. Elindeki mızrakla otoriter bir duruş sergileyen figür, anılan kişinin askeri altyapısını da ortaya koyar. Farklı materyalden(bronz) üretilen figür malzeme ve form(geometrik-organik) zıtlığıyla öne çıkarıldığı görülür.

Heykel yerleşke olarak kent mekanından uzakta, kente hakim bir tepededir. Bu anlamda kentliyle ilişkisi kısıtlıdır.(Resim 50)



Resim 50. Şehit Kubilay Anıt meydanı kuşbakışı görünümü, Menemen.

***Kuros:** Grek dilinde, delikanlı-genç anlamına gelen bir sözcüktür. Arkeolojide kuros deyince, bir genci tasvir eden ve çoğunlukla çıplak olan heykel akla gelmektedir.

2.6.1.1.4. İlk Kurşun Anıtı

Anıt İzmir Konak Meydanı'nda, Belediye binasının yanına yerleştirilmiştir. Gazeteci Hasan Tahsin'in 15 Mayıs 1919'da Yunan ordusunun karaya çıkan ilk birliklerine ilk kurşunu atması ve sonrasında şehit edilmesi anısına yapılan heykel, 15 Mayıs 1974 günü dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından açılmıştır. Heykelde Hasan Tahsin yüksek bir granit kaidede bir elinde bayrak bir elinde silahıyla, hareketli bir şekilde betimlenmiştir.



Resim 51. Turgut Pura, İlk Kurşun Anıtı, figür ve rölyefler bronz döküm, kaide: granit, 1974, Konak.

Heykel betimsel bir anlayışta olmasına karşın figürde azda olsa soyut yorum göze çarpmaktadır.(Resim 52) Fakat figür ile heykelin kaidesi büyük bir farklılık göstererek anıtın genel formunu anlaşılmaz kılmıştır. Heykelin kaidesinin figürü bu kadar bastırır şekilde kalın büyük geometrik formlarla yapılması aslında kaidenin başlı başına bir heykel gibi algılanmasını sağlamış, üzerindeki figürün anlamını yitirmesine sebep olmuştur. Kaidenin yanlarına o günü ve Yunan saldırısını betimleye rölyefler yerleştirilmiştir. Rölyefler de kaideye uymayan şekillerde yerleştirilmiş ve tüm bu uyum problemleriyle anıt fazlasıyla karmaşık bir görsele dönüşmüştür. Halbuki kaide kamusal alan heykelleri başta olmak üzere, heykel için

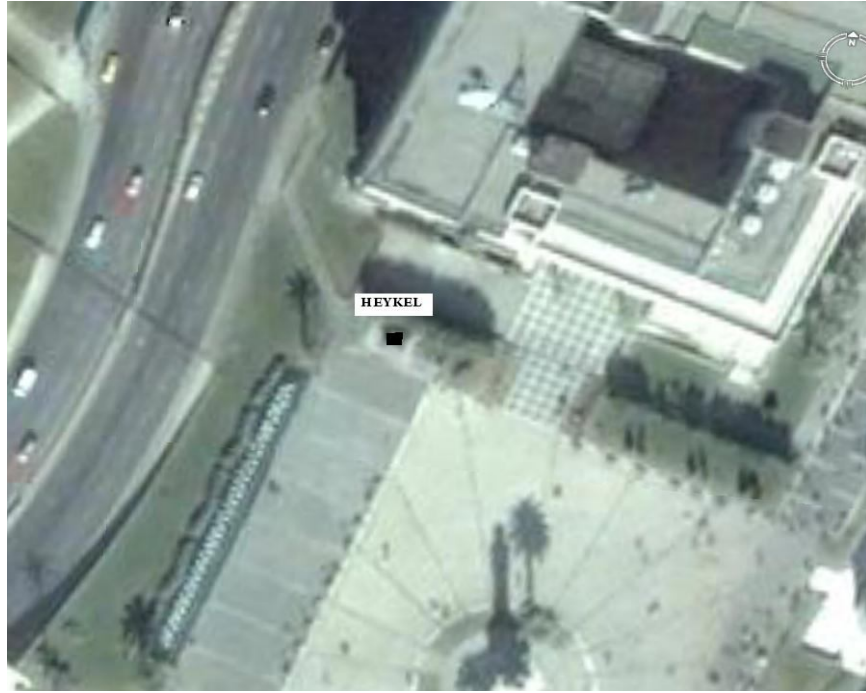
çok önemli bir unsurdur. Tasarlanan formu taşıyacak onu izleyiciye sunacak olan heykelin kaidesidir.

Kaidesi, gerçek yer ile temsil edici figür arasında bir arabulucu olduğu için önemlidir; göstergeyi, hem yüceltir hem de yere bağlar(Yılmaz, 2006: 236).



Resim 52 . Turgut Pura, İlk Kurşun Anıtı, figür ve rölyefler bronz döküm, kaide: granit, 1974, Konak. (detay)

Anıt İzmir Saat Kulesi Meydanının köşesinde konumlandırılmıştır. Belediye binasına da yakın yerleştirilerek heykel etkisinin yitirilmesine sebep olmuştur.(Resim 53) Ancak yakınına gelindiğinde anlaşılabilen heykelin çevre ile ilişkisinin fiziksel anlamda başarılı olduğunu söylemek zordur.



Resim 53. İlk Kurşun Anıtı, Konak meydanı kuşbakışı görünümü.

2.6.1.1.5. Mevlana Heykeli

Heykel, Mevleviliğin kurucusu olan Mevlana'yı betimlemiştir. Eray Okkan tarafından 2004 yılında yapılan heykel, Buca ilçesine hakim bir tepeye dikilmiştir.(Resim 54)

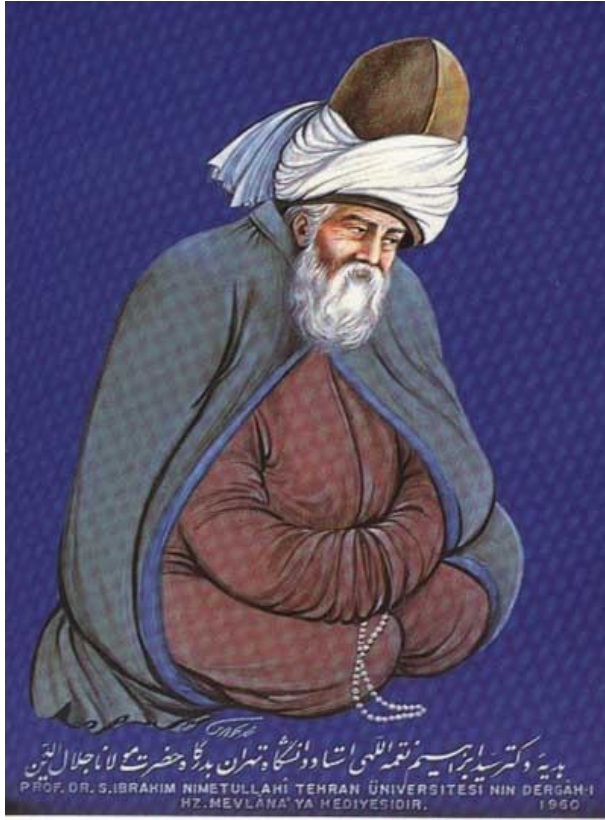
Heykeli çevre-heykel bağlamında ele alırsak, konusu itibariyle Mevlana'yı sema dönerken temsil etmiştir. Mevlana figürü biçimlendirilirken bir resmi, bir fotoğrafı taklit etmekten öteye geçemeyen bir görüntü çizmektedir. Figürün hareketi ele alındığında da Mevlana'nın sema törenlerindeki hareketini değil de Mevlevilerin sema dönme hareketini temsil eder. Sema ritüeli Mevlevilerin dini törenleridir. Tören ritüelleri 700 yy.'lık bir geçmişe dayanır ve kendi içinde ritüel kuralları olan bir törendir.

Semahaneye girişin tam karşısında Şeyh Postu bulunur. Post ile giriş arasında olduğu var sayılan "Hatt-ı İstiva" denilen kutsal çizgi semahaneyi iki yarım daireyi böler ve semazenler bu görünmez çizgiye basmadan ve sırt çevirmeden karşıya geçerler. Kırmızı renkli post en büyük manevi makamdır, rengi ile doğuşu ve var oluşu temsil eder. Mutrip ve semazenler Şeyh Postunu selamladıktan sonra yerlerini alırlar ve Semâ Töreni başlar(rumimevlevidergisi.blogcu.com).

Sonuç olarak Mevlana postta oturur ve töreni kontrol eder pozisyonundadır, yani sema dönmez. Kaynak olarak değerlendirebileceğimiz, günümüze ulaşan minyatürlerde doğal olarak Mevalana görselleri sıklıkla bu post üzerinde otururken resmedilmiştir.(Resim 55)



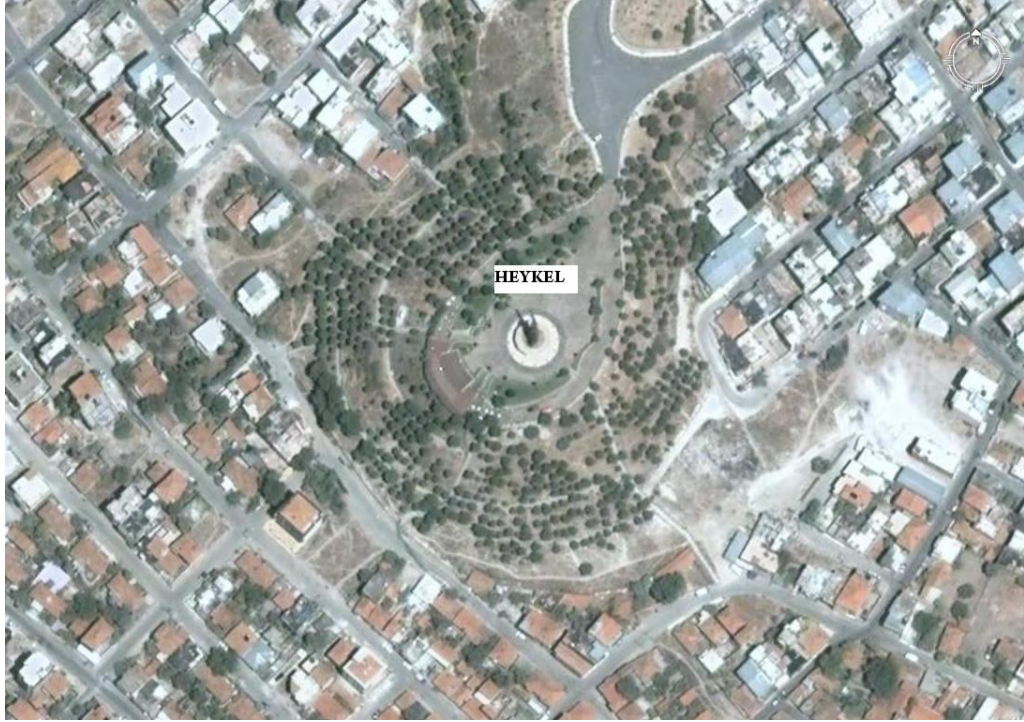
Resim 54. Eray Okkan, Mevlana Heykeli, 23m., polyester üzerine giydirme bakır levha , 2004, Buca, İzmir.



Resim 55. En bilinen Mevlana görsellerinden biri.

Heykel, serbest bir figür çalışması olarak özgünlükten uzak bir yapıdadır. Salt sema dönen bir figür olmaktan ileri gidememiştir. Oysaki anıtsal bir heykel, tasarım olarak da özgün kılınmalıdır.

Heykel, kaidesiyle de uyumsuz bir görüntü içerisindedir. Kaide, doğu mimarisi izlerini taşıyan kubbe kemerli nişleri olan bir yapı olarak tasarlanmıştır. Heykelden bağımsız farklı bir formla şekillendirilmiş ve boyandığı renklerle heykeli taşıyan ve sunan bir eleman olmaktan çıkmıştır; başlı başına ayrı bir mimari form haline getirilerek heykelle olan uyumsuzluğu artmıştır. Çevreyle oransal açıdan bir sorun görülmemesinin sebebi olarak alanın geniş olması gösterilebilir.(Resim 56)



Resim 56. Mevlana Heykeli yerleşkesinin kuşbakışı görünümü, Buca.

Heykelin bu denli yalın bir anlatımla Mevlana'yı figürel betimlemesi, toplum tarafından kabul edilebilirliği kolaylaştırması adına bir çaba olarak görülmektedir. Heykel, tez içerisinde sınırları çizilmeye çalışılmış çevre-heykel bağlamındaki prensiplerin aksine hareketle, çevre-heykel ilişkisini doğru kuramamış yapıtlardan biridir.

2.6.1.1.6. Atatürk Rölyefi

4.2 milyon TL'lik fiyatıyla bazı tartışmalar yaratan, eski Başkan Cemil Şeboy ve proje ekibinin yargılanmasına yol açan maskın açılışı, 10'uncu Yıl Marşı eşliğinde yapıldı. Açılıшта konuşan CHP'li yeni Başkan 'Ben olsam yaptırılmazdım, 4 milyon TL'yi okul, yurt yapımına harcardım' dedi (haber.mynet.com/detay/guncel/bucada-ataturk-dagi/470071).

Kamusal alan anıt heykelinin özgün tasarım ilkesiyle yapılması gerekliliğine zıt şekilde rölyef günümüzde tedavülden kalkmış olan 20YTL banknotunun üzerindeki Atatürk resmini birebir kopyalar şekilde betimlendiği bir heykel olarak oluşturulmuştur(bkz. defnemuhendislik.com), sonuç olarak ortaya bayağı beğeniye

hitap eden bir yapı çıkarılmıştır. Bu durum, heykelin kolay anlaşılabilir, betimsel, herkesin beğenisini kazanması amaçlamanın bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Yapıt tasarım özgünlüğü taşımamaktadır.(Resim 57)



Resim 57. Harun Atalayman, Atatürk maskı, çelik kafes üzerine beton püskürme, 40m, 2009, Buca, İzmir.

Metal kafesten oluşan konstrüksiyon üzerine beton püskürtme yöntemiyle yapılan heykelin yerleştirildiği alan çarpık kent yapılaşmasının İzmir'deki önemli alanlarından olan Yeşildere yolu üzerinde, gecekonduların arasında yer almaktadır.(Resim 58)



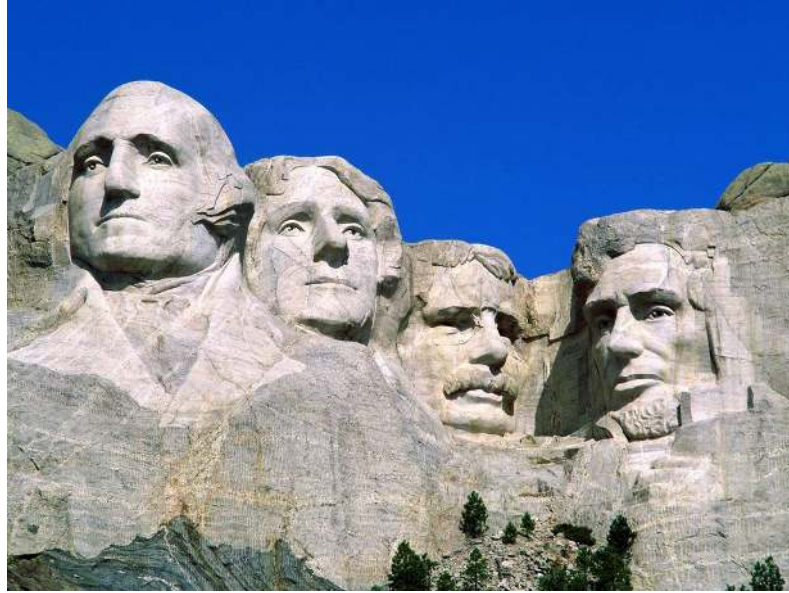
Resim 58. Atatürk Rölyefi ve Yeşildere'nin kuşbakışı görünümü, İzmir.

Heykelin çevreyle uyumu gözetilerek rölyefin etrafı kaya efektleriyle desteklenmeye çalışılmışsa da bunlar yapay gözükmekte ve uyum sağlamamaktadır.(Resim 59)



Resim 59. Harun Atalayman, Atatürk maskı, çelik kafes üzerine beton püskürme, 40m, 2009, Buca, İzmir.

Bu tarz rölyef çalışmaların Dünya çapında en bilinenleri Amerika'daki Rushmore Rölyefi(Resim 60) ve Belarus'daki “The Brest Fortress” anıtı gösterilebilir.(Resim 61)



Resim 60. Rushmore Rölyefi, John Gutzon Borglum, beton, 1925, Güney Dakota.

Rushmore rölyefi Amerika Birleşik Devletleri'nin dört başkanını gösteren dev heykellerden oluşur. Anıt, heykeltıraş John Gutzon Borglum'un ve oğlunun eseridir. Heykellerin yapımına 1936'da oğlu ile birlikte sert granitleri yontarak başlayan Borglum eserini 14 yılda tamamlamıştır. Black Hills'te yanyana kabartma heykelleri bulunan dört ABD başkanı soldan sağa doğru: George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt ve Abraham Lincoln'dür. Heykellerin herbirinin yüksekliği 18-20 metre olup çok uzaktan görülebilmektedirler (tr.wikipedia.org/wiki/Rushmore_Dağı).

Uluslararası önemli örneklerden ikincisi Brest Savaşı kahramanlığı için dikilmiştir. II. Dünya Savaşı'nda Nazi birliklerinin “Barbarossa Operasyonu” kapsamındaki işgali püskürtmeye çalışmış olan Kızıl Ordu birliklerinin kahramanlığı konu alınmıştır. Asker vücudu kayayla bütünleşmiş şekilde güçlü, keskin hatlarla yorumunu kuvvetlendiren bir betimlemeyle gerçekleştirilmiştir. Form başlı başına yapay bir kaya olarak tasarlanmıştır.

Teknik olarak Buca Atatürk rölyefi'nin uluslararası benzeri olan bu iki örnek de gösteriyor ki anıtsal rölyef heykellerinin başarısı sadece konu aldığı kişiyi benzetmeyi değil, özgün şekillendirmeyi ve heykel tasarımının üslupsal yorumunu da gerektirmektedir.



Resim 61. Aleksandr Pavlovich Kibalnikov, Brest Savunması Anıtı, beton, 31.5mx 50m., 1967, Belarus.

2.6.1.1.7. İnsan Hakları Anıtı

Karşıyaka ilçesinde deniz kenarına yerleştirilen heykel, 1992 yılında heykeltıraş Bihret Mavitan tarafından yapılmıştır. Heykel çeşitli geometrik form elemanlarıyla bir kompozisyon grubudur.(Resim 62)

Sahip olduğu soyut anlatımla İzmir'deki az sayıda modern heykelin arasında yer almaktadır. Anıt, mekana yerleştirme konusunda başarılı kabul edilebilir. Yeşillendirme, peyzaj uygulamasıyla desteklenen formlar tam bir uyum içerisinde görünmektedir. Kompozisyonun en büyük elemanı “kapı” formu ve onun içinden göğe-sonsuzluğa uzanan “yol” formudur. İnsan Hakları temasına sahip

heykelin sanatçısı bu metaforlarla anlattığı hikaye, betimsel bir figür ya da başka bir heykel elemanı olmadan, sembolik ifadelerle de anıtın içeriği konusunda anlatım başarısına ulaşabileceğini göstermiştir.

Sanatçının bu iki bütünleşik ana elemanın yanı sıra, büyük yapısal forma benzer, gittikçe küçülen iki formla anıtı mekana yaymayı amaçladığı düşünülmektedir. Bu şekilde anıtın biçim ağırlı da mekana yayılmıştır.(Resim 63) Burada kompozisyonel bir uyum sağlama çabası görülmektedir. Üstlendiği tema hikayesini yalın bir dille betimleyerek toplumsal açıdan izleyiciyle kolay bir diyalog kurduğu düşünülen heykel, fiziksel açıdan da mekana yayılan tasarımıyla biçimsel anlamda gücünü artırarak, kompozisyonu çevre-heykel ilişkisi anlamında başarılı kıldığı gözlemlenmektedir.(Resim 64)



Resim 62. Bihret Mavitan, İnsan Hakları Anıtı, beton ve kompozit malzeme, 1992, Karşıyaka, İzmir.



Resim 63. Bihrat Mavitan, İnsan Hakları Anıtı, beton ve kompozit malzeme, 1992, Karşıyaka, İzmir.



Resim 64. Anıt yerleşiminin kuşbakışı görünümü, Karşıyaka, İzmir.

2.6.1.1.8. Cumhuriyet Anıtı

Kordonda, Gündoğdu Meydanı'nda yer alan heykel Ferit Özşen tarafından yapılmıştır. (Resim 65) Form olarak uzun mermer ile kaplanmış bir gövde ve üzerinde at ve insan figürlerinin olduğu heykel, kaidesinde yer alan rölyeflerde Cumhuriyet'in kuruluşunu konu almış, bunun üzerinde yükselen atlı figür topluluğu ile de Atatürk ve silah arkadaşlarını temsil etmesi amaçlanmıştır.(Resim 66)



Resim 65. Ferit Özşen, Gündoğdu Meydanı Cumhuriyet Anıtı, kaide: mermer, figürler: bronz, Alsancak, İzmir.

İlk bakışta, anıtın kaidesi ile uyumundan söz edilemez. Bu uyumsuzluğun sadece farklı materyallerden üretilmiş olduklarından değil, form anlamında oluşan

farklı biçimlerden meydana geldiği düşünülmektedir. Heykelin üst kısmı organik formlarla, altıysa geometrik bir formla şekillendirilmiştir.



Resim 66. Ferit Özşen, Gündoğdu Meydanı Cumhuriyet Anıtı, kaide: mermer, figürler: bronz, Alsancak, İzmir, detay.

Heykelin sanatçıya ait başka bir kamusal alan heykelini anımsatması da dikkat çekici bir unsurdur.(Resim 67) Kronolojik sıra gözetildiğinde sanatçının Cumhuriyet Anıtı'na benzer yapısal formda non-figüratif heykeller uygulaya geldiği görülmektedir.

Heykel çevre ile ilişkisini, yer aldığı meydana oranının uyumuyla sağladığı söylenebilir. Toplumsal açıdan kolay anlaşılabilirlik bağlamında da bir sorunu bulunmadığı gözlenen heykel, yerleştirildiği meydanın kentin önemli merkezlerinden birinde yer almasıyla toplumla sürekli temas halindeki kamusal alan heykellerindendir.



Resim 67. Ferit Özşen, Bulut ve Yağmur, metal, Temmuz - Ağustos 1996, Japonya.

Ferit Özşen'in Kanavaga Eyaleti, Fujino Art Space Programı Kapsamındaki yapıtı(sanatgalerisi.com/art/ozsen/ozsen11.htm).

2.6.1.1.8. Belkahve Atatürk Anıtı



Resim 68. Tankut Öktem, Belkahve Atatürk Anıtı, 16 m., beton döküm, Kemalpaşa, İzmir.

Türk ordusunun Kurtuluş Savaşı'nı noktaladığı 9 Eylül 1922 tarihinde Atatürk'ün harekatı izlediği bu alan İzmir Valiliğince düzenlenmiştir. Atatürk'ün harekatı izlediği anı temsil eden heykel, heykeltıraş Tankut Öktem tarafından yapılmıştır. Heykel kaidesiyle 16 metrelik boyutuyla Türkiye'nin en büyük Atatürk heykelidir.

Günümüze dek dikilen Atatürk heykelleri içinde gerek heykel betimlemesinde uygulanan üslup, gerekse kaide, peyzaj düzenlemesi gibi yerleştirme unsurlarıyla farklılık barındırmayan tasarımlardan biri olduğu ve salt fiziki büyüklüğüyle ülkemiz figüratif heykelleri içerisinde emsal teşkil ettiği söylenebilir. Günümüz belediye heykeltıraşlarının kamusal alan heykeline yaklaşımlarında tasarım ve sanatsal ifade gibi önemli noktalar yerine fiziki büyüklüğü ön planda tutmalarının görsel etkiyi artırmak amacı taşıdığı düşünülmektedir. Bunun figüratif Sovyet politik heykellerinden öykünmenin getirisi bir durum olduğu söylenebilir.

2.6.1.2. Park ve Bahçe Heykelleri

İzmir kamusal alanlarına yerleştirilmiş, bir konu dahilinde işlenmemiş, anıt özelliği olmayan bu heykeller de anıt heykeller kadar kent estetiğine katkıda bulunurlar. Fakat bu heykeller park ve bahçelerde yer alırken yalnızca bulunduğu yere yalnızca dekoratif bir unsur olarak konuldukları görülmektedir. Bunun sonucu olarak konu, sanatsal estetik bakımından anlam barındırmayan, gelişigüzel yerleştirmelerin meydana geldiği düşünülmektedir.

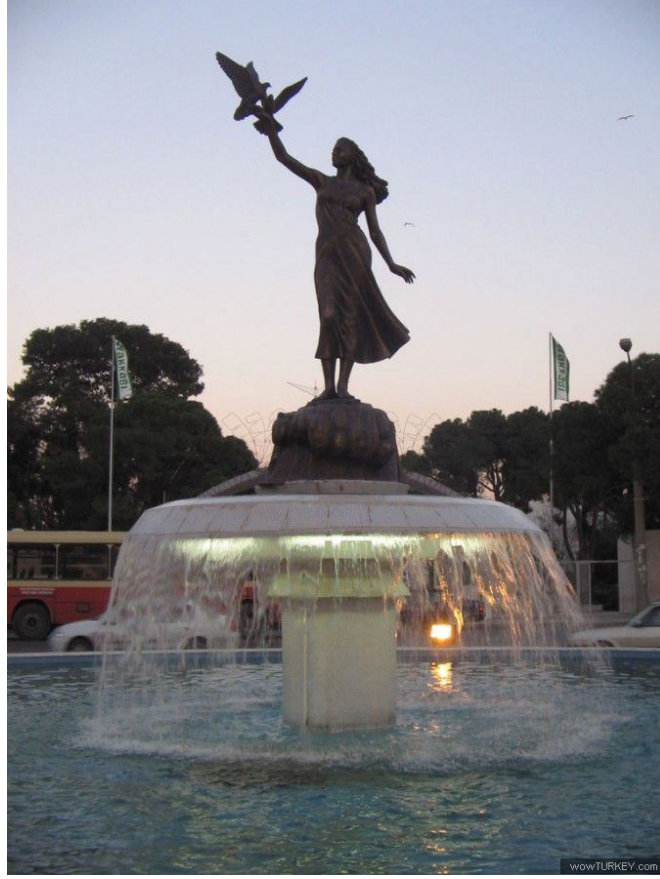


Resim 69. Cengiz Çekil, Atatürk ve İnönü, 200cmx190cmx100cm, beton döküm, Kültürpark Fuar alanı, Alsancak, İzmir.



Resim 70. İnönü Zaferi'nden sonra Atatürk ve İnönü.

Heykel Atatürk ve İsmet İnönü'yü sohbet ederlerken betimleyen bir eserdir. Sahne İnönü'nün zaferden sonra Atatürk'le görüşmesinde kaydedilen bir fotoğraftan alınmıştır.(Resim 70) Heykelin bu bağlamda bir konuya sahip olması düşünülemez. Resimsel anlayışla işlenmiş figürlerden oluşan heykelde özgünlük ve tasarım anlamında hiçbir ize rastlanılamaz.



Resim 71. Derya Özsoy, Ali Yıldır ve Zafer Dağdeviren, Özgür Kadın Heykeli, polyester döküm, 2004, Montrö Meydanı, Konak, İzmir.



Resim 72. Bayram Candan, Fil ve yavru fil heykeli, polyester, Forbes caddesi, Buca, İzmir.



Resim 73. At ve yılan heykeli, bronz, Bostanlı iskele parkı, Bostanlı, İzmir.



Resim 74. Ferit Özşen, İzmir yalı çapkını heykeli, metal, Meles parkı, Bayraklı, İzmir.



Resim 75. Tankut Öktem, Deniz Atları ve Levent, beton, 5m., 1987, Güzelyalı, İzmir.

Anıt nitelikli heykellerde olduğu gibi park ve bahçe heykellerinde de belediye ve kent heykeltıraşlarının ağırlığı gözlemlenmektedir. Ve yine kente ait anıt heykellerde görüldüğü gibi çağdaş heykel uygulamaları yerine park-bahçe heykellerinde de çağın sanat anlayışından uzak, bayağı beğeniye hitap eden, kolay anlaşılabilirliğin ön planda tutulduğu düşünülen heykellerin yeğlendiği görülmektedir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evreni, örnekleme ve veri toplama araçları ile veri çözümleme teknikleri açıklanmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Bu tez çalışmasının konusu “ Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir” dir. Çalışmada problem durumunun tespiti için kullanılan yöntem “belgesel tarama” dır. Gözlemlerde bulunarak veri toplamanın uygulama alanı çok geniştir.

Canlı ve cansız tüm objeler ve kişiler bu tür veri toplamada kaynaklık yapabilirler. Bu yaklaşımda, gözlenenler “pasif” durumdadır ya da öyle olmaları sağlanmaya çalışılır. Veriler, gözlemcinin, gördükleri, duydukları, hissettikleri ve okudukları hakkında tuttuğu sistemli kayıtlar yol ile toplanır(Karasar, 2003:153)

Betimsel bir araştırma olan bu tezde halihazırdaki durum araştırılmış ve bu durumun ortaya konması amaçlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Kamusal alan heykelinin çevreyle ilişkisini konu edinen bu araştırmanın evrenini Türkiye Cumhuriyeti oluşturmaktadır. Çalışmada örneklem alanı olarak da ülkenin üçüncü gelişmiş kenti sayılan İzmir ele alınmıştır. Burada bulunan kamusal alan heykellerinin çevreyle ilişkileri adına içinde bulunduğu olumlu ya da olumsuz durumdan yola çıkarak, ülkedeki kamusal alan heykelleri adına çıkarımlarda bulunulabileceği düşünülmektedir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada, kamusal alanda yer alan açık alan heykelinin tarihsel gelişimi ve uygulama önermeleri konusunda veriler taranmıştır. Araştırmanın nitel araştırma özelliği taşıması sebebiyle verilerin toplanmasında doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile de kullanılabilir. (Yıldırım ve Şimşek, 2000:187)

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Toplanan verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmaktadır.

Betimsel analiz yönteminde, araştırmada toplanan verilerin, araştırma problemine ilişkin olarak neleri söylediği yada hangi sonuçları ortaya koyduğu ön plana çıkmaktadır (Yıldırım ve Simsek, 2000:157)

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Kamusal alanda sanatın kamusal alan adına önemi nedir?

İster açık alan, ister kamusal alana açık bina ve yerleşkelerde teşhir edilen yapıtlar, eserler “kamusal sanat” olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, kamusal sanatın toplumla iletişimi diğer sanat türlerinden daha hızlıdır ve daha fazla kişiye ulaşır. Her sanat nesnesini bir mesaj veya anlatmak istediği bir kaygı içerdiğini düşünürsek, topluma en çabuk ulaşılacak yer olan kamusal alanın önemi daha da öne çıkar.

Tarih boyunca da kamusal alanın önemini iyi bilen özellikle politik-ideolojik çevreler, bu alanları ideolojilerini vurguladıkları alanlar haline getirmişlerdir. İster politik isterse tamamen özgün sanatsal duruşuyla kamusal sanat kamusal alanı ve direkt olarak kamusal alana sahip olan toplumu bulunduğu kente ait hissetmesini sağladığı gözlemlenmektedir. Kent kamusal alanda sunulan tüm sanat türleriyle kentli gözünde şekillenir. Plastik sanatsal objelerle kent kamusal alanları zengin bir görselliğe kavuşur. Bu durum kent kimliği açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Kamusal sanat, kent bireyini kent yaşamı içerisinde istençsiz de olsa her an yakalayabilir durumdadır ve bu durum kamusal sanatı özel bir yere koyar. Bu alanlarda gerçekleştirilen sanat yapıtları ister istemez izleyiciyle diyaloga girmesiyle müze ve galerilerde yer alan planlı sunumların aksine kentliye hazır sanat nesneleri sunar. Bu bağlamda kamusal sanat, kent sakinini istençli-istençsiz sanatla buluşturmuş olur.

4.2. Kamusal alanda yer alan açık alan heykelinin tarihsel evrimi ne yönde şekillenmiştir?

Kamusal alanda sanatın değişimi şüphesiz toplumsal gelişmelerden de etkilenmiştir. 19.yy başlarında endüstri devrimi ve sanayileşme ile birlikte geleneksel

sanat anlayışının değişmesine yol açan bir süreci beraberinde getirmiştir. Özellikle sanayi devriminin getirisi olan teknoloji, malzeme ve teknik olanaklar kamusal alanda yapılan sanat objelerine kolaylıklar getirerek, teknik olarak farklılaşmalara zemin hazırlamasıyla kamusal alanda üretilen sanat yapıtlarında kökten değişimler kaçınılmaz olmuştur. Bu zaman kadar yapılan kamusal alan heykelleri anma ve temsil mantığıyla yapıldıklarından figüratif ve dikeydirler fakat modernizm'in gelişile anıt heykellerde sanatçının özgün fikirlerinin öne çıktığı görülmektedir.

20.yüzyılın ilk yarısında soyut ifadelere gidilmiştir. Böylece, alan heykelleri büyük form kitlelerini kudret ve kuvvet kaynağı haline getirme yönünde bir görselliğe kavuşmuştur. Ayrıca bulunduğu yeri zenginleştirerek toplumun yaşam niteliklerine görsel ve yaşantısal katkıda bulunma işlevini üstlenmiştir. Kamusal alanda yer alan heykelin klasik heykel mantığından tamamen sıyrılarak modernist anlayışa geçmesi tam da bu zamana denk gelmektedir, artık heykel kaidesiz ya da kaidesini içine alır biçimde kentsel mekana dahil olmaya başlar. Bu bağlamda çağdaş heykeltıraşlar Gabo, Moore ve Alexander Calder'in A.B.D.'de kamusal alanlara uyguladığı heykeller önemli örnekler oluşturur. Artık kamusal alan heykelinin kütlesini çözen, mekanı içine alan ve onu şekillendiren bir tutum izlediği görülür. Bu durumun heykelin, uygulandığı çevreyle ve izleyiciyle interaktif bir bağ kurduğu ortamı beraberinde getirdiği düşünülmektedir.

4.3. Açık alan heykelinin çevreyle ilişkisini etkileyen etkenler nelerdir?

Açık alan heykeli adına yakın tarihte üretilen heykellerde çevreyle ilişkisini etkileyen etkenlerin gerek konstrüktif, gerekse soyut heykelin heykel-mekan adına içerdiği önermelerle çözümlemelere ulaştığı düşünülmektedir. Bu heykellerin bulunduğu mekan üzerinde etkili olurken boşluk-doluluk arasındaki ilişkiden faydalandığı görülür. Maddenin uzay boşluğunu dolduran kütle olduğunu düşünüldüğünde, bir hacim sanatı olan heykel sanatında boşluk ve doluluğun önemi ortaya çıkar.

Gerek Calder, gerekse Moore gibi açık alanlara yapıtlar üreten sanatçıların boşluğu heykelin bir elemanı olarak kullanır. Bu sanatçılara ait örneklerde olduğu gibi negatif-pozitif, içbükey-dışbükey hareketlerle heykel yüzeyinin mekanla

ilişisini ortaya koyan elemanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Doluluk-boşluk dediğimiz madde ve havanın zıtlık içerisinde bir araya gelmesi yapıtlarda form anlamında bir dinamizmi de beraberinde getirmektedir.

Boşluk ve doluluğun yanı sıra açık alan heykelinin çevreyle ilişkisini etkileyen bir diğer etken de açık alan heykelinin kamusal alanlarda karşılaştığı mekana bağlı zorluklardır. Ülkemizde genellikle kent planlamasında kamusal alanlar göz önünde tutulur fakat buraya yerleştirilecek anıt, heykel öğeleri için bir hazırlık yapılmaz. Bu durumda kamusal alana sanatsal obje üretecek sanatçının yapıtını mekana özel tasarlaması durumu ortaya çıkar. Mekan için üretilen heykel konumlanacak yerin fiziksel, kültürel, sosyal özelliklerine bağlı şekilde üretilir ki özellikle ülkemizde üretilen anıt heykeller bu koşullar altında üretilmektedir. Bu durum sanatçıyı eser konusunda kısıtlar ve üretilen yapıt tasarlandığı alan dışında bir yerde uygulanamaz.

Günümüz kentlerinde açık alan bulunabilen yerlere heykel dikilebilir durumdadır. Bu koşulda hali hazırda üretilmiş bir eserin, yine hali hazırdaki bir mekana uyulanması durumu ortaya çıkar. Kısacası mekana uyulanmış denilen bu heykeller belli bir çevre için üretilmez, fakat yerleştirilen heykelin mekana uyumu konusunda yapıtta bazı uyarlamalara gidilir. Sanatçı heykeli renk,doku, ölçek, form gibi mekanla iletişim kurabilecek yerler için üretir ve heykel bu bağı kurabileceği farklı yerlere de taşınabilir. Heykelin mekana uyulanması sürecinde peyzaj mimarisinden de faydalanılabilir. Bitkilendirme, aydınlatma, yer döşemesi gibi konularda işbirliği yapılarak sanat eserinin çevreyle ilişkisi olumlanır ve eserin mekanda gerektiği gibi ifade kazanması sağlanır.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Kamusal alanda yer alan heykel objeleri nitelik ve biçim olarak toplumsal ve fiziksel unsurlar tarafından şekillenir. Kentte yaşayanların bu objeler tarafından kültürel, sosyal, tarihsel anlamda etkilenir. Kentler park, bahçe gibi alanlarda da heykeller barındırabilirler fakat bu araştırmada özellikle herkese açık, kentin merkezi kamusal alan heykelleri üzerinde durulmuştur. Bunda kamusal alan heykellerinin seçilerek değil de sunulmuş objeler olarak izleyici bulması büyük rol oynar.

Bu araştırma ile kamusal alanlardaki sunulmuş heykellerin, toplum-heykel diyalogunun başarısı ve heykellerin anlam bütünlüğünün sağlanması adına mekan-çevre-heykel diyaloglarının da sağlam temeller üzerinde değerlendirilmesi gerekliliği sonucuna varılır.

Örneklem alanı olan İzmir, kamusal alan heykeli bakımından eksik bir kettir. Bu durum ülkenin diğer kentleri için de aynıdır. Cumhuriyet Dönemi ideolojisini günümüzde de misyon edinen, bununla beraber kentsel tasarım bilincini de tam olarak çözemeyen yerel yönetimler, kamusal alanda heykelin sıklıkla ulusal konuları uygulamasını sağlamış, günümüzde de devam eden bu mantalite sonucunda özgün Türk Heykeli tasarımları kamusal alanda çok az örnekler vermişlerdir. Bunun üzerine metropollerde dahi önüne geçilemeyen çarpık kentleşme ve kent belediyelerinin rant amacıyla üzerinde durmadıkları kamusal alanların kent yapılanmasında giderek yok olması kent mekanlarında sanat yapıtlarını tamamen sekteye uğratmıştır.

Sanat yapıtlarının kent mekanı, silüeti ve kimliği üzerinde ne denli etkili olduğu, araştırma içerisinde verilen örnekler ele alındığında Dünyanın başlıca kentlerinin çözümlediği bir durum olarak dikkat çeker. Sovyet Dönemi kamusal alan

sanatı olarak zafer, devrim konulu anıtlar Sovyet kentlisine sanatsal objelerle bütünleşmiş tematik bir kent mekanı sunar. Kent kimliği oluşturmada kamusal alan yapıtlarından örnek verecek olursak, anıt mimari olarak Eiffel Kulesi olmadan Paris kenti düşünülemez.

Kentlerin oluşturulmasında kamusal alanda sanat objelerinin yer alması Avrupa’da mimari kuruluşların üzerine eğildikleri bir konudur. Örneğin Fransa’da sanatçılar kent mimarisi konusunda mimarlar ve sosyologlarla eşgüdümlü çalışmaktadırlar.(Bresc-Bautier ve diğer.,2006,s.1032) A.B.D.’de devlet destekli, kamusal alan sanat objelerini destekleyen ve finanse eden bir kuruma bulunmaktadır. Ülkemizdeyse kamusal alanda sanat adına böyle bir durumdan söz edilemez. Kent mekanlarına yapılacak herhangi bir sanat yapıtına –ki bu sıklıkla heykeldir– kent belediyeleri karar verir ve finanse ederler. Yapıt adına karar verirken belediye karar mekanizmasında konu adına uzman herhangi bir sanatçı bulunmaz, yapılacak eser kentte atölyesi bulunan heykeltıraşlara gelişigüzel verilir. Hem belediyeler hem de yapıtı üreten heykeltıraşlar genellikle anı işlevinde ve konu gözetilerek yapılan heykeller tercih etmektedirler. Çağın sanatsal gelişimini yakalayamayan, hem tasarım hem de biçimlendirme anlamında etüdisyenlik seviyesinde gerçekleştirilen eserler gelişigüzel bir yerleştirmeye kamusal alanda yer bulurlar.

Günümüzde kent mekanında yer alan çağdaş sanat yapıtlarında herhangi bir işlevsellik aranmaz, kamusal alanda yer alan heykellerde konu tasviri ve anıt mantığı 20.yy’ın başlarında yerini tasarımı ön plana çıkaran yeni eğilimlere bırakmıştır. Bu sebeple ülkemizde yerel yönetimlerin kamusal alanlarda sanat adına yeni eğilimlere geç kalınmış desteği vermeleri gerekir. Uluslar arası çağdaş örnekler de gösteriyor ki kamusal alanda sanatçı yaratıcılığı serbest bırakılmalı, kent mekanı yaratımlarında sanatçının fikirleri desteklenmelidir.

Kent mekanına yerleştirilen sanat yapıtı artık kaide üzerinde figüratif bir öge olmanın ötesindedir. Çağın getirileriyle sanat kentsel mekanda video art, grafiti, enstalasyon gibi yeni sanatsal fikirlerle kent mekanını yeniden yaratan, ona müdahale eden konumdadır. Kamusal alanda sanat yaşama ve topluma müdahale edebildiği oranla sanat adına görevini yerine getirebilir.

KAYNAKÇA

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.

BRESC-BAUTIER, G. CEYSSON, B. FAGIOLO DELL'ARCO, M. SOUCHAL, F. (2006). **Sculpture**, Köln: Taschen.

BUREN, D. (1997). Çev.İşık Ergüden, Kente Yerleşmek, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:78, (Kış)

COLLINS, J. (2006). **Sculpture Today**, New York: Phaidon Press Inc.

ERDÖNMEZ, M. E. (2005). **Açık Kamusal Kent Mekanlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri**, Megaron Yıldız Tek. Üniv. Mim. Fak. E-dergisi, Cilt 1, Sayı 1.

GÖKGÜR, P. (2008). **Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

GÜÇ, M. (2005). **Açık Alan Heykellerinin Kent Estetiğine Katkısı**. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

HALKALI KARA, Ş. (2008), **Küreselleşen Dünya'da Sanat Kent Heykel İlişkisi**, 2. Uluslar arası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı (16-18 Haziran 2008) Afyon: Kocatepe Üniversitesi.

İNAL, İ. (2008). **Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar; “Yeni Diyaloglar Ve Bu Diyalogların Yöntemleri”**, 2. Uluslar arası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (16-18 Haziran 2008) Afyon: Kocatepe Üniversitesi.

KABAŞ, Ö. (1976). **Tüm Çevresel Gerçekçilik Bildirişim ve Siberetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No:69

KAHRAMAN, H.B.(2005). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular, Öteleri**, İstanbul: Agora Kitaplığı.

KARASAR, N. (1995), **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikle**, Ankara: 3A Araştırma Eğitim, Danışmanlık Ltd. Şti.

KURT, E. K.(2007) **Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekana Etkileri**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, FBE Şehir ve Bölge Planlama A.B.D.

KURTASLAN Ö. B. **Peyzaj Mimarlığında Heykel**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü.

ROSALIND, K. (2002). Mekana Yayılan Heykel, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 82. (Kış)

SPIVEY, Nigel,(Haziran 22, 2006), **How Art Made The World** (belgesel, 5 bölüm) , A KCET / BBC Co-Production ©2006 Community Television of Southern California (A KCET)

TANYELİ, U. (2000). Kent: Hazır-Yapıt, **Sanat Dünyamız Dergisi** (Söyleşi), Sayı 78. (Kış)

TURANİ, A. (2010). **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, M. (2006). **Modernimden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi.

YILDIRIM A., ŞİMŞEK H.(2000), **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Seçkin Yayınevi.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Kamusal_alan (05.03.2010)

<http://www.arkitera.com/h21487-kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html>
(05.03.2010)

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Burghers_of_Calais (15.04.2010)

http://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Hus_Memorial (17.04.2010)

http://en.wikipedia.org/wiki/Mamayev_Kurgan (03.05. 2010)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/İzmir> (05.05. 2010)

[http://www.izmirdeyasam.com/tarihx/431/2/ataturk_annesi_ve_kadin_haklari_aniti.h
tm](http://www.izmirdeyasam.com/tarihx/431/2/ataturk_annesi_ve_kadin_haklari_aniti.htm) (05.05. 2010)

<http://haber.mynet.com/detay/guncel/bucada-ataturk-dagi/470071> (05.05. 2010)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Rushmore_Dağı (05.05. 2010)

<http://rumimevlevidergisi.blogcu.com/sema-ayini-ve-rituelleri/2512045>
(17.05.2010)

<http://sanatgalerisi.com/art/ozsen/ozsen11.htm> (20.05.2010)

Not: Kuşbakışı alan görselleri, Google Earth programı kullanılarak, internet erişimi üzerinden elde edilmiştir.

