

istanbul

SANATIN DEĞİŞEN ANLATIM DİLİ VE  
BEYOĞLU'NUN ÜÇ HEYKELİ EFE KORKUT KURT\*



*Gerçek anlamda altüst edilmiş  
dünyada doğru, bir yanlışlık anıdır.*

**Guy Debord**

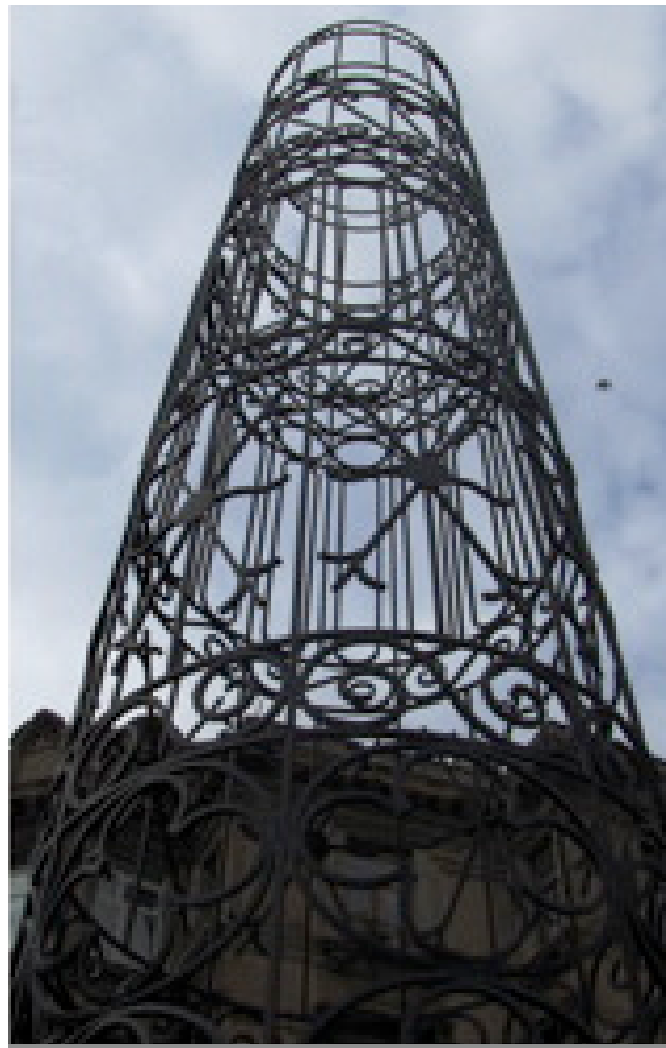
### **Sanatın değişen anlatım dili**

Nietzche'ye göre sanat yalan söylemektir. Fakat vazgeçilmez ve olumlu bir yalandır sanat. İnsanın üstesinden gelmesinin mümkün olamaya-acağı gerçeği kaçınılmaz bir perdeleme biçimi, hiçliğin bilinçte yaratacağı yokoluşu önleyen bir araç. Bu varoluşsal vurgu, sanatın toplumsal anlamını ve bu anlam bağlamında nasıl dönüştüğünü ve farklılaşarak yeniden üretildiğini ortaya koymak anlamında belirleyicidir. Bu denli güçlü bir aracın söylemi hakim sistemin kurgusu içinde kendi dilini tekrar tekrar yeniden üretecek ve bu (yalancı) söylem insanlığın egemen düzenin dili karşısında paradoksal olarak kalıcı tek umudu olarak biçim kazanacaktır.

Bu açıdan sanat ve sanatsal estetik modernizm ile birlikte kamusal söylemin en etkili aracı olarak ele alınarak iktidar ilişkilerinin ve bu bağlamdaki toplumsal çatışmaların bir unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu yerinde tespit özellikle kamusal alanda söz sahibi olabilen sanatın özerklik sorunu gündeme getirmiş, üretildiği yerin iktidar mekanizmasının güdümünde güdükleşeceği ve gerçek estetik boyutunu yitireceği açıklıkla ortaya konulmuştur. "Sanatın toplumsallığı ne üretildiği sürecin erdeminden, ne de içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanır. Sanat toplumsaldır çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Onun bu konumunu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olabilmesidir" (Adorno, 1989). Sanat; estetik düzeyini söyleminin özgürlüğünden aldığına ve onun hakim ideolojilere bir "karşı bilinç" (Marcuse, 1989) yaratma gücüne olan güven kapitalizmin derinleşen, karmaşıklaşan ve kapsayıcılığı artan sürecinde farklı sanatsal pratikleri gündeme getirerek anlatım ve söylem alanını genişletirken onu çok daha derin bir özerklik meselesinin içine sokmuştur. Sanat modernizm boyunca hakim sistem ile bir karşıtlığı ve bu düzenin yanında yada karşısında bir başkaldırı aracı olarak dikilmiş ve bu ekseninde değerlendirilmiştir. "Her düzenin sanat alanında (başkaldırıcular ve suçlayıcılarla birlikte) büyük savunucuları da olmuştur: yalnız kapitalizmle belli bir düzenin üzerine çıkan her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur" (Fischer, 2003). Postmodern dönemde bu ikili karşıtlıklar üzerinden ele alınacak bir sanatsal söylemin pek bir anlamı kalmamıştır. Deleuze'un belirttiği gibi artık disiplin toplumlarında değil denetim toplumları dönemini yaşamaktayız. Bu dönem modernizmin 'bilinçüstü'nde somutlaştırdığı açık çatışmayı sanat dahil hemen her şeyi görsel bir malzemeye çevirerek ve piyasanın dolayımından geçirecek bilinçaltı göndermeler üzerinden ortadan kaldırmaktadır. Artık polislin copuna gerek kalmamıştır. Çatışmanın nesnelere buharlaşırken, sanat, sistemin yeni araçlarıyla yeni anlatım dilleri oluşturmuştur. Bu yeni dil, karşıtlıklar üzerinden değil ama sistemin bu yeni iletişim araçlarını kullanmak yoluyla etkinleşmiş ve bu iletişim kodlarının alternatiflerini dolaşıma sokarken (daha) anti-estetik biçimiyle Nietzche'nin ortaya koyduğundan daha beyaz bir yalana dönüşmüştür.

### **Beyoğlu'nun üç heykeli**

Tanzimat'tan günümüze kadar Beyoğlu hem fizik-mekansal özellikleri ile hem de taşıyıcısı olduğu yaşam tarzı özellikleri ile Batı'ya ait yaşam biçiminin bir sembolü haline gelmiş bir bölge. Bu durum neredeyse 150 yıldır hiç değişmeden devam etmektedir ve bu anlamda ülkenin batılılaşma sürecinin bir parçası olarak üretilmiş kamusal sanat ürünlerinden bir kısmı bu çevrede bulunması tesadüf değildir. Bu açıdan, Beyoğlu'nda bulunan ve İstiklal Caddesi'nin iki ucunda ve orta noktalarına yerleştirilmiş üç farklı dönemde, üç farklı süreçte üretilmiş üç heykelin



## **İstanbul'da Cumhuriyet Dönemi'nde Heykel Sanatı**

Türkiye coğrafyası geleneksel kültüre bağlı nedenlerden dolayı (özellikle dinsel) kamusal sanat ürünlerinden çağlar boyunca neredeyse tümüyle soyutlanmıştır. Osmanlı döneminde Batılı biçimlerde heykel örnekleri Tanzimat'tan sonra görülmeye başlamış, daha öncesinde Sadrazam İbrahim Paşa'nın Macaristan seferi sonrası Budapeşte'den getirdiği tanrı ve tanrıça heykelleri Sultanahmet Meydanı'na dikilmiş ancak tepkiler sonrası kaldırılmıştır. Tanzimat dönemi yöneticileri Avrupa'daki heykel ve anıt uygulamalarını duymuşlar ve Tanzimat Fermanı ertesinde 1839'da Gülhane Parkı'na dikilen adalet taşıyla ilk uygulamayı başlatmışlardır. Bu dönem yöneticilerinin planlarında, üzerine Gülhane Hattı Şerifi'nin tüm metninin yazılacağı bir anıt yaptırıp Bayezit Meydanı'na diktirmek varsa da İstanbul'da İtalyan ve Levanten Mimarlar dönemini başlatan ve yine İstanbul'da dönemindeki çok sayıda büyük yapıya imza atan İtalyan Mimar Gaspare Fossati'nin bu projesi gerçekleşmemiştir (Renda, 2002). Diğer bir heykel projesi Artın Bilezikçi adlı Paris'de yetişmiş bir mimar tarafından hazırlanarak Paris sergisinde yer alsa da, Kırım Savaşı'ndaki Osmanlı - İngiliz, Fransız ittifakını vurguladığı için Osmanlılarca kabul görmemiştir (Renda, 2002). Sultan Abdülaziz, İngiliz Heykeltıraş Charles Fuller'e biri büst, biri atlı heykel ol-

karşılaştırmalı değerlendirmesini yapmak bir taraftan sanatın dönüşen sistem kurgusu içindeki değişen anlatım dilini somut üç kamusal sanat ürünü üzerinden anlamak açısından diğer taraftan da İstanbul'u ve ülkeyi kamusal alanları ve bu alanların aldığı biçim üzerinden değerlendirmek açısından bize göstergeler sunması açısından ilginçtir. Bu heykeller İstiklal Caddesi'nin girişi olarak düşünülebilecek Taksim Meydanı'nda bulunan Pietro Canonica'nın Taksim Cumhuriyet Anıtı, İstiklal Caddesi'nin orta noktası olarak kabul edebileceğimiz Galatasaray Lisesi'nin önünde bulunan Sadi Çalık'ın 50.Yıl Anıtı ve İstiklal Caddesi'nin sonu olarak kabul edilebilecek Tünel Meydanı'nda bulunan Ayşe Erkmen'in "Açık Sütun"udur. Bu üç heykel İstiklal Caddesi'nin yatay hareketinin genişlediği dağıtıcı/toplayıcı konumdaki üç farklı büyüklükteki meydanında bulunmaları, ölçekleri ve bu alanlardaki konumlanışları açılarından bölgede bulunan birçok diğer heykelden daha güçlü simgesel değer kazanmışlardır ve bir odak noktası haline gelmişlerdir.

Taksim Anıtı 1928 yılında tamamlanmış ve dönemine ait neoklasik çizgileri barındıran bir heykel. Genç Cumhuriyet'in çağdaş sanatlardan özellikle heykel sanatına olan ilgisinde heykelin o dönemdeki plastik sanatlar içindeki tek kamusal sanat türü olmasının yeri olsa gerek. Heykel, büyük bölümü mermer kaplama bir kent çeşmesi formu ile otoriter anıtsal üsluba yakın dururken, Atatürk'ün lider olarak boyutlarının insan ölçeğini geçmemesi ve iki ayrı yüzünde halkçı bir anlatımın olması (bir yüzde Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştiren halk, askerler, kumandanlar, Mustafa Kemal, İsmet ve Fevzi Paşalar; öteki yüzde ise Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, Büyük Millet Meclisi üyeleri, öğrenciler ve halk vardır) açısından yeni Cumhuriyet

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

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kamusal mekanların heykellerle donatılması hedeflenmiş, bu açıdan da kalıcı sanatsal çalışmalar için eğitimsel, hukuksal ve yönetsel alanlarda Genç Cumhuriyet'in ilk kadroları tarafından girişimlerde bulunulmuştur. Bu iyi niyetli girişimlerin önemli sanatçıların yetişmesine katkısı olmuştur fakat Cumhuriyet ideolojisinin hedeflediği geniş kitlelere yayılmış bir kültürel ve demokratik dönüşüm gerçekleşemediğinden, çağdaş Türk sanatında belirgin bir gelişme seyri izlenmekle birlikte, bunun kentsel alanlara yansımaları, kamusal alanlara taşınması sınırlı sayıda olabilmıştır. Bunun da ötesinde, katılımcı, sivil bir demokrasi kültürünün zayıflığından dolayı, kamusal alanlar üzerinde merkezi devlet otoritesinin kuşatıcı etkisi uzun yıllar kalkmamış, bu durum kamusal alandaki sanat çalışmalarının resmi ideolojinin sürdürülmesine hizmet etmek dışında bir nitelik kazanamamasına neden olmuştur. Cumhuriyet döneminde devrim ideolojisinin bir aracı haline gelmesi ile heykel kavramı anıtlarla, bilhassa da Atatürk anıtlarıyla özdeşleştirilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşundan başlayarak heykel sanatı, diğer güzel sanat uygulamalarından daha fazla ön plana çıkmıştır. Bülent Kahraman'ın (2005) da belirttiği gibi: "Türkiye'de modernleşmenin tarihi sanat ve kültür söz konusu olduğu zaman anıtlar ve heykellerle, mimarlık söz konusu olduğunda meydanlar ve anıtsal yapılarla belirlenmiştir... Sadece modernite değil, her iktidar ve ideoloji her



dönemde saydığım şeylere sahip çıkmış, kendisini temsil edeceğine inandığı yapıtların kamusal alanda halka, topluma gösterilmesini istemiştir" Bu yaklaşımın temel nedeni Cumhuriyetin kuruluş temellerinde yatmaktadır. Bu temellerin modernizmin siyasi açılımı olarak tanımlanabilecek ulus-devlet yapısı ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Ulus-devlet, bir ulus bilinci yaratarak, toplumu şekillendirici bir misyon ile oluşmuştur. Bu açıdan, kamusal alanlar bu hedefin sembollerinin oluşturulduğu bir nitelik kazandırılmıştır. Kent meydanlarının biçimi ve bu meydanlardaki heykellerin özellikleri bu misyona hizmet edecek şekilde ortaya çıkmıştır. Bülent Kahraman (2005) bu noktayı vurgular: "Cumhuriyet'in mimarlık ve heykel anlayışı gerçekten de neo-klasik bir temele oturur. Bunlar, bir anlamda, kişiye yukarıdan bakan, otoriter bir tavrı yansıtan yapıtlardır, çünkü iktidarı temsil ederler, genellikle içinde yer aldıkları meydanla bütünleşirler ama o meydan insandan uzaktır, bir dokunulmazlık, erişilmezlik içerir, hiyerarşiktir. Kaldı ki yapıtların hemen tamamı devlet yöneticileri, kurtarıcılar ve siyasilerin heykelleridir. Heykellerin büyük çoğunluğunun hükümet konağının önünde yer alması bu süreci ve anlayışı besler. Sivil yapıt yok denecek kadar azdır. Atatürk heykelleri, heykelden soyutlanmış bu topraklarda neredeyse tek heykel algılaması haline getirilirken bütün bir toplumun kentsel tecrübe alanları bu dar anlayışın güdümüne sokulmuştur. "Cumhuriyet döneminde anıtlar yapılmıştır. Bunun yanısıra sanatçıların serbest heykelleri müzelerde veya atölyelerde kapalı ve maket boyutlarında kalmıştır. Cumhuriyet döneminin üç boyutlu sanat eserlerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. İstanbul, Türkiye'nin en büyük kültür merkezi olduğu halde, park ve meydanlarında serbest sanat eseri yoktur. Halkımızın üç boyutlu sanat eserleri ile ilişkisi kurulamamıştır. Galerilerde açılan bir iki serginin etkisi birkaç yüz kişinin ötesine geçememektedir" (Aslier, 1974). Murat Belge konunun sanatsal estetik boyutuna vurgu yapmaktadır: "Bizim ülkemizde, genel olarak, 'heykel' denince tek bir şey anlaşılır: Atatürk heykeli. 'Atatürk heykeli'nden anlaşılacak şeyse, öncelikle 'estetik' değildir; olmadığını, gördüklerinizi şöyle bir aklınızdan geçirince anlarsınız. Çoğunun oranları bozuktur, anatomisi oturmamıştır, hemen hemen hepsinde fazlasıyla resmi, tumturaklı bir duruş vardır çünkü sorun sanat değil, ulusal bir ritüeldir. Böyle olunca da doğallık ortadan kalkmakta, 'yaratıcılık' buradan da kovulmaktadır" (Belge, 2005). "Her ne kadar 1950 sonrasında soyut formların başat hale gelmesi, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında kentlerin Nazi estetiği dışındaki formlarla tanışmasına vesile oluyorsa da 1960 ve 1980 darbeleri sanatı rahat bırakmayacak ve "anıt" tekrar tekrar gündeme gelecektir. Bunun doğurduğu sonuç da kuşkusuz özellikle Atatürk heykellerinin "anti-estetik" bir hal alması ve handiyse bir tabu haline gelmesi olacaktır." (Pelvanoğlu, www.sanalmuze.org )

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

"Anıt estetiği"nden "çağdaş estetik"e bir dönüşüm kısmen gerçekleşmiştir fakat bu süreç içinde sivil ve çağdaş kamusal sanata hiç de alışık olmayan bu topraklarda ciddi sorunlar yaşanmıştır ve bunların çoğu halen aşılamamıştır. Bu geçiş adına ilk önemli gelişme 1973'de Cumhuriyet'in 50. yıl

ideolojisinin insancıl boyutunu ortaya koymaktadır. Heykel açılışında boş alana konumlandırılmış olmakla birlikte hemen sonrasında dönemin ünlü mimarı Mongeri tarafından tasarlanan dairesel bir düzenleme ile çevre meydanlaşmıştır. Bu anlamda ülkede modern yaşam biçiminin ilk uğrak yeri olmuş olan Beyoğlu, yeni ulus-devletin modernist kimliğinin mekan kurgusu ve sanatın bu mekanlarda boy göstermesi anlamında İstanbul'da öncü bölge olmuştur.

Sadi Çalık çağdaş Türk heykelini kamusal sanat olarak, özellikle mimari ve peyzaj mekan ile birlikte düşünerek ele almış öncü bir heykeltıraştır. Figüratif anlatımlardan sıyrılarak soyut heykellerin kamusal alana girmeye başladığı bir süreçte Cumhuriyet'in 50'inci yılı dolayısıyla sipariş edilen 20 heykelden bir tanesi olan 50.Yıl Anıtı, kamusal alana çıkan ilk paslanmaz çelik heykel olma özelliği açısından önemli bulunmaktadır. Heykel temel olarak resmi ideolojinin söylemine vurgu yapmakta, aydınlanmayı ve genç Cumhuriyetin dinamizmini simgelemektedir. Bu anlamda kamusal alanlarından sivil söylemlerin neredeyse tümü ile soyutlandığı bir ortamda 50 yılda Cumhuriyet'in en azından soyut anlatıma yer açabilmesi bile bir şeydir. Heykelin dili açısından baktığımızda çelik boruların yükseldiği granit kaide modernizme ait baskın, tumturaklı duruşun bir ifadesi olarak Taksim Anıtı'na yaklaşıırken, paslanmaz çelik parça açılı asimetrik duruşu ile yalın ama düzensiz ve aykırıdır. Bu heykel bulunduğu çevreye hem sıkı sıkıya bağlı hem de yerden dikey yükselişinde form, malzeme ve duruşu ile çevresinden ayrılmaktadır. Bu kopuş aydınlanma düşüncesinin geleneği reddeden modernist söylemine uygundur. Bu açıdan granit kaide üzerindeki yazı ve duruşuyla heykeli yarı-otoriter bir kimliğe sokarken, yükselen parçanın söylemi sanatsal ifade açısından daha nitelikli ve sivilidir.

Ayşe Erkmen'in Tünel'deki Açık Sütun'u 1993 yılında "Açık Alanda Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Etkinliği" çerçevesinde verilen 20 heykel siparişinden bir tanesi olarak yapıldı. Ayşe Erkmen'in heykeli Tünel Meydanı'nın karmaşasına uygun olarak buradan etkilenecek yapılmıştır. Heykeldeki 6 değişik desen çevresinde bulunan 6 değişik tip balkon ve pencere demirinden etkilenecek ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Sanatçı mekânı bölmeyen, bir tarafından bakılınca diğer tarafını gösteren geçirmeyen bir heykel tasarlayarak, çevredeki tarihsel dokuyla yarışmayan, tam tersi bölgedeki ağırlıklı 'art nouveau' dokuya göndermede bulunan bir iş yapmıştır. Heykelin boyutları, oranları ve formu tünelin karşısındaki bacadan esinlenilerek gerçekleştirilmiş ve düşünce ve tasarlama aşamasında mimar ve mühendislerle sürekli bir araya geldiği ifade edilmiştir. Heykel yaya sergileri için yapılan bir geçici bir uygulama esnasında yandı. Bu uygulama Kemal Önsoy'un "Karşılıklı Yardımlaşma" isimli çalışmasıyla yaptığı, az görünür bu heykeli strafor ile kaplayarak daha baskın hale getirmektir. Esra Yıldız'ın trajikomik değişimiyle bu görünürlük izleyicinin dikkatini o kadar celbetti ki Erkmen ve Önsoy'un heykelleri straforun tutuşturulması ile tahrip oldu. Açık Sütun kamusal sanatın yeni anlatım dillerine oranla daha geleneksel bir tür olarak heykelin nispeten daha sınırlı anlatım olanaklarına rağmen çevresiyle kurduğu farklı etkileşimsel boyutu ortaya koymaktadır. Taksim Anıtı'nın baskın, belirleyici, çevresel verileri hiçe sayan üslubu, Açık Sütun'da heykelin neredeyse kaybolduğu, tüm biçim, malzeme ve detay özelliklerini çevresel verilerden aldığı sanatsal estetik boyutundadır. Ergin bunun genel boyut-

larını şöyle özetlemektedir: "50'li yıllardan itibaren hem mekansal bellek hem de mimariyle hesaplaşarak ifade alanlarını genişleten sanat yapıtı, malzeme estetiğinin ve biçimin ötesinde bir öykü, zaman ve tarihsel bağlam arayışına girmiştir. Toplumsal dönüşüm süreçleriyle örtüşerek süren bu değişim, 60'lı yılların dünyayı yeniden kurma idealleriyle birlikte kamusal alandaki yapıtın anlam alanını genişletirken, kurulu düzenin ve yaşamın sorgulanmasının doğal sonucu olarak malzemesini yaşamdan üretmiştir. Bu süreçte yapıtla ortak alanı paylaşan beden, ölçek olarak değil anlam olarak yapıtın bir parçası olmuştur. Mekanla bütüncül bir kurgu oluşturduğunda anlaşılan müdahaleler, yaşamın niteliğini, toplumsal duyarlılığı, mekansal belleği sorgulayan yapıtlar, kentsel alanlarda ya da doğal alanlarda onlara çok da alışık olmayan izleyicinin karşısına dikilerek, görselliğın entelektüel okunmasını zorunlu kılmışlardır" (Ergin, 2005). Bu açıdan heykel kendi söylemini uyumlu ve alçakgönüllü olarak alçak sesle dile getirirken ince demirden formu diğer heykellere göre daha kırılğan, yıpranması kolay, kalıcı olması daha güç bir yapıtı dönüşüğünü de bir olumsuzluk olarak vurgulamakta yarar vardır.

İstiklal Caddesi'nin üç ayrı noktasında bulunan üç heykel, bir lineer hat üzerinde birbirlerini hem mekansal hem de tarihsel olarak takip ederlerken, izleyiciye üç ayrı döneme ait göndermeler yapmaktadır. Bu anlamda kamusal sanatın en eski plastik sanatı olan heykelin Atatürk heykeli ile özdeşleşecek kadar devlet ideolojisinin bir aracı haline geldiği bu topraklarda insancıl boyutlardaki anıtsal söylemden, soyut bir anıta, oradan da tümüyle sivil bir kent heykeline geçişi gözlemleyebilmek önemlidir. Bu gözlemi yapabileme ayrıcalığını kazanabilmenin ancak Beyoğlu'nda olabilmesi ise başta da belirtildiği gibi tesadüf değildir. Bu anlamda kimi muhafazakar iktidarların Taksim'e cami yapma isteğinin bu denli güçlü olması, bu tarihsel olarak ileriye doğru giden sürecin göstergelerine gerici semboller ile karşılık aramalarında yatmaktadır.

#### Efe Korkut Kurt\*

efekurt@alumni.bilkent.edu.tr - exfxe@hotmail.com

#### Kaynakça (iki yazı için)

- Pelvanoğlu, B, *Kamusal Alanda Çağdaş Heykel*, <http://www.sanalmuze.org>
- Pelvanoğlu, B, *Anıttan Çağdaş Alan Uygulamalarına Kamusal Alanda Heykel*, <http://www.sanalmuze.org>
- Renda, G , (2002), "Osmanlılarda Heykel", *Sanat Dünyamız*, S.82 s.140-141., İstanbul.
- Madra, B, (2005) "Heykel Özürlü Bir Kent", *Radikal*(18 Temmuz 2005).
- Madra, B, *Türkiye'de heykel*, [www.btmadra.com](http://www.btmadra.com).
- Ergin, N, (2005), *Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar, Sanat ve Sosyoloji*, s.109-119, *Bağlam Yayıncılık*, İstanbul.
- Göktaş, C, (1998), *İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, Yüksek Lisans Tezi*, MSÜ.
- Aydoğan, B, E, (2001) *Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlama Etkinliği Kapsamında Açık Alanlara Uygulanan Heykel Çalışmaları*, *Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü yayınlanmamış lisans tezi*, s.23 İstanbul.
- Germaner, A, T, (1999) "Cumhuriyetimizin 75. Yılında Ülkemizde Heykel Olgusuna Genel Bir Bakış", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, *Türk Tarih Vakfı Yayını*, s. 63, İstanbul.
- Fischer, E, (2003), *Sanatın Gerekliği*, *Payel Yayınları*, İstanbul.
- Asler, M, (1974), "İstanbul'da 20 Heykel", *Kültür ve Sanat*, Sayı:3, s.104., İstanbul.
- Kahraman, H, B, (2005), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular, Öteleri*, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Belge, M, (2005), "Türkiye'de heykel sanatı", *Radikal Gazetesi* 13 Ocak 2005.

lını kutlama etkinlikleri kapsamında İstanbul'a 20 adet heykelin yerleştirilmesi ile olmuştur. Bu heykeller devletin siparişi olmasına ve işin içinde devlet bürokrasisinin bulunmasına rağmen propaganda amaçlı ele alınmamış ve anıt heykel olarak sınırlandırılmamıştır. Bu önemli gelişmeye rağmen ciddi anlamda sorunlar yaşanmıştır. Ali Teoman Germaner (1999) şöyle söyler: "...daha ilk günden güncel siyaset, hoyrat ve iyi niyetle açıklanamayacak yaklaşımlarla, bu güzel girişime gölge düşürüldü. Kimi heykeller tahrip edildi, kimi siyasal polemik bahanesi yapıldı." Pelvanoğlu bu süreçte ortaya çıkan heykellerin başlarına geleni şöyle özetler: "Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul"u "müstehtecen" bulunur, Muzaffer



Ertoran'ın "İşçi'si saldırılara hedef olur, Nusret Suman'ın "Mimar Sinan"ının akıbeti bilinmez, "Namık Denizhan'ın "İkimiz"i dış etkenlere bağlı tahribat nedeniyle kaldırılır, Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta yer alan "Birlik"i 1986 yılında park düzenlemesi sırasında Belediye kompresör tabancasının hedefi olur, Bihret Mavitan'ın Harbiye Hilton Oteli önündeki "Yükseliş"i 1984 yılında yol yapım çalışmalarına kurban edilir, Ferit Özşen'in Arnavutköy Akıntıburnu'nda yer alan "Yağmur"u doğanın gazabına uğrar, Füsün Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki "Soyut Kompozisyonu" 1985 yılında Belediye Başkanı Bedrettin Dalan döneminde ortadan kaldırılır, Seyhun Topuz'un 4. Levent girişinde yer alan heykeli 1984 yılında doğal şartlardan dolayı yıkılır; Tamer Başoğlu'nun Yenikapı'daki "Soyut Heykeli" 1986 yılında yok olur, Yavuz Görey'in Taşlık Parkı'ndaki "Soyut Heykel"inin malzemesinin kaldırıldığı (bronz) düşünülür, aynı şekilde Meftin Haseki'nin "Soyut Heykel"i de malzemesinin bakır oluşu nedeniyle hiç edilir. 20 heykelden geriye Kamil Sonad'ın Gülhane Parkı'ndaki "Çıplak"ı, Zerrin Bölükbaşı'nın Harbiye Orduevi bahçesindeki "Figür"ü, Aloş'un Bebek Parkı'ndaki "Soyut Heykel"i, Zühtü Müridoğlu'nun Fındıklı Parkı'ndaki "Dayanışma"sı, Hüseyin Anka Özkan'ın Gümüşsuyu Parkı'nda yer alan "Yanık"sı, Suzgun Acar'ın Gülhane Parkı'ndaki "Soyut Heykel"i, kalmış sayarsak şayet Muzaffer Ertoran'ın "İşçi'si ve oradan oraya sürüklenen "Güzel İstanbul" ile Hakkı Karayığitoğlu'nun "Bahar"ı kalır. Kalanların büyük çoğunluğunun da hali ortadadır" (Pelvanoğlu, 2005). Görüldüğü gibi İstanbul çağdaş heykelle ilk buluş(ma)masını gerçekleştirmekte zorlanmıştır.

1992-93 yılında, Nurettin Sözen'in belediye başkanlığı döneminde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından "Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği" düzenlenir. Amaç İstanbul'u çağdaş bir kent yaşamı anlayışı içinde ve kültürel gelişimine koşut düzeyde sanat ürünleri ile donatmaktır (Göktaş, 1998). Teslim edilen 55 projeden 10'u seçilir ve uygulanır. Bu süreç öncesine göre daha başarılı olarak yorumlanabilir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi 1994 yılının Ocak ayında "Ulusal Kurtuluş Savaşı-mızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıtı Parkı Yontuları" yarışmasını da düzenler. Bu yarışma sonunda da sekiz yapıt uygulamaya değer bulunur ve 1994 yılının Mart ayında Saraçhane Parkı'ndaki yerlerini alırlar. Artık, heykel içeriğinden sıyrılmış ve tümüyle mekâna yönelik, kendi estetiğinin dilinden konuşan yapıtlar "anıt"ın sabit estetiğinin yerini almaya başlamıştır (Pelvanoğlu, 2005).

Bugün gelinen noktada hem Türkiye kentleri hem de Dünyanın çeşitli büyük kentlerinde bulunan ve üretilmeye devam eden heykelleri açısından sorun devam etmektedir. Bu sorun bağlamında Madra'nın yaklaşımı önemli noktalara parmak basmaktadır: "Heykel dikme ya da kentleri heykellerle süsleme işinin, günümüzün düşünsel/görsel değişimi bağlamında yeniden ele alınması gerektiği sanat çevrelerinin düzenlediği açıkoturum ve benzeri etkinliklerde birçok kez dile getirildi. Bu tür kuramsal çalışmaların devlet, yerel yönetimler ve özel sektör tarafından gündeme alınmaması, sanat çevrelerinin kendi alanlarını yeterince savunamadıklarını ve haklarına sahip çıkamadıklarını göstergesi. Bilindiği gibi heykel, tarih öncesi çağlardan günümüze insanın tanrıyı görselleştirmek ve kendisini ölüm gerçeğine karşın ölümsüzleştirmek arzusunun doyurmak için icat ettiği bir nesne. Modernizm heykeli, tanrı/iktidar/ideoloji simgesi olma felaketinden kurtarmak için ye-

ni bir anlayış ve biçim icat ettiyse de, 20.yy komünist ve kapitalist kutuplaşması heykeli yine iktidarın görsel kanıtı olarak dayatmayı başardı. Sovyet ülkelerinin kentlerini dev idealist/ideolojik heykeller süslerken - bu heykelleri ortadan kaldırmak için de ayrıca para/çaba harcadı - liberal ülkelerin kentlerini de soyut/dekoratif/kitsch heykelleri süsledi. Gerçekte iki biçim arasında amaç ve kavram olarak hiç bir fark yok. Türkiye'nin büyük/küçük bütün kentlerinde kitlenin imgelemine silinmez bir görüntü olarak yerleştirilen Atatürk, Türk Büyükleri ve İstiklal Savaşı heykelleri de zaman içinde bu anlayışın iyice çarpıtılmış ürünleri olarak değerlendirilebilir. İdeolojik, çarpık ve kötü örnekler kitlenin temelde heykelin temsili varlığına direnen imgelemine iyice çarpıttı. Şimdi de sıra kent sokakları ve meydanlarına tüketim ideolojisinin 'gösteri' maddesinin içini dolduran nesnelere dikmeye geldi" (Madra, 2005).

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

