TİDİSAD

Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of Turk & Islam World Social Studies

Erzurum Kentinde Heykel ve Çevre İlişkisi
Üzerine Bir Deneme

An Experiment on the Relationship of
Sculpture and Environment in the City of
Erzurum

D. Tülay ÖZKUL*

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER**

Geliş/Submitted: 16.11.2021

Kabul/Accepted: 23.12.2021

Yayın/Published: 27.12.2021

Citation / Atıf

Özkul, D. T. ve Küçükşen Öner, F. (2021). Erzurum Kentinde Heykel ve Çevre İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (31), 119-132.

Özkul, D. T. & Küçükşen Öner, F. (2021). An Experiment on the Relationship of Sculpture and Environment in the City of Erzurum. *The Journal of Turk & Islam World Social Studies*, 8 (31), 119-132.

Makale Türü:

Araştırma Makalesi

Article Information:

Research Article

10.29228/TIDSAD.54756

This article was checked by Intihal.net. Bu makale İntihal.net tarafından taranmıştır.

This article is under the Creative Commons license. Bu makale Creative Commons lisansı altındadır.

*Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, tulay.ozkul@ozal.edu.tr

**Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, foner@bartin.edu.tr

TİASAD

Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of Turk & Islam World Social Studies

Erzurum Kentinde Heykel ve Çevre İlişkisi Üzerine Bir Deneme ¹

An Experiment on the Relationship of Sculpture and Environment in the City of Erzurum

Doç. Dr. D. Tülay ÖZKUL

Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Öz: Geçmişten günümüze kadar heykel farklı amaçlar ile tasarlanıp üretilerek, çeşitli mekânlarda, galerilerde, kent meydanlarında, açık alanlarda görülmüş, gösterilmiş, sergilenmiştir. Cisimsel, hacimsel ya da kütsel olarak heykel, kurumsal olduğu kadar sanatsal anlamda da konumlandığı yeri dönüştürmeye ve yaşam ile ilişkilendirmeye devam etmektedir. Bu makalede heykel sanatının bir kamusal alan olarak kent ile çevre arasında ilişkisine odaklanılacaktır. Bir kamusal alan olan kentin, heykeller ile değişen çehresinin kent insanının da değişim ve gelişimine ne gibi katkıları olabileceği de sorgulanacaktır. Bu bağlamda, Erzurum ili özelinde 2005-2010 tarihleri arasında düzenlenen taş heykel sempozyumlarıyla kentin dokusuna, plastiğine, sembolüne dönüşen taş heykellerin kente ve sanata dair katkıları üzerinden sanatçı okumaları yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, çağdaş sanat, kamusal alan, kent.

Abstract: From the past to the present, the sculpture has been designed and produced for different purposes, and it still preserves its place today, as in the past, in various places, galleries, city squares, open spaces. Bodily, voluminous or massive, sculpture continues to transform the place where it is located in an artistic as well as institutional sense and to associate it with life. It will also be questioned how the changing face of the city, which is a public space, can contribute to the change and development of the people of the city. In this context, when the article is evaluated in terms of the stone sculpture symposiums held in Erzurum between 2005 and 2010, artist readings were made on the contributions of the stone sculptures, which turned into the skin, plastic and symbol of the city, to the city and to art.

Keywords: Sculpture, contemporary art, public space, city.

¹ “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” beyanları: Bu çalışma için herhangi bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir. Sorumlu Yazar: Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Statements of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”: No conflicts of interest were reported for this article. Ethics committee approval is not required for this article. Corresponding Author: Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

1.Giriş

Heykel, geçmişte mezar taşlarından bir mimari yapının üzerinde yer alan gargoyllere; ilahi güçlerle bağlantı kurabilen tılsımlardan iktidarın gücünü sembolik anlamda ifade eden bir araca dönüşmesine kadar insanlık için önemli inanç ve değer dinamiklerinin temsilini üstlenmiştir ve bu çerçevede kabul görmüştür. Türklerin İslamiyet'i kabulü ile beraber heykel kendi gerçeklik alanını -Türk kültürüne göre- yeniden şekillendirerek küçük el sanatlarından, koyun-koç heykellerine, balballardan Selçukluların kale duvarlarında yer alan süslemelere ya da medrese girişleri ve duvarlarında yer alan bezemelere kadar daralan bir çerçevede varlığını devam ettirmiştir.

Daralan bu çerçeve, Cumhuriyetin ilk yıllarında milli birlik ve beraberliğin sembolik bir göstergesi olarak toplum bilincini yükseltmek adına genişletilmeye ve derinleştirilmeye başlamıştır. Bu bağlamda büyük boyutlu heykeller için yabancı heykeltıraşlardan yararlanılarak onlara sipariş verilmiş; Cumhuriyet'in kazanılmasını sağlayan önemli figürlerin ve halkın yer aldığı çeşitli kompozisyonlar ile kurgulanan ilk anıtlar, Heinrich Krippel, Pietro Canonica, Anton Hanak ve Josef Thorak gibi yurt dışından gelen heykeltıraşlar tarafından 1926-1935 yılları arasında Türkiye'de yapılmıştır (Koyunoğlu, 2021, 639).

Görsel 1. Heinrich Krippel, Zafer Anıtı, 1936

Görsel 2. Josef Thorak, Anton Hanak, Güven Anıtı, 1934-1935

Bu anıtlar, bir anlamda Cumhuriyet kentlerini Osmanlı kentlerinden ayırmanın göstergesi, sanatın kamusal alandaki rolü üzerinden toplumu biçimlendirme ve dönüştürmenin bir yolu olarak kabul edilmiştir. Öyle ki Modernleşme/Batılılaşma'nın bir gereği/göstergesi olarak müze, galeri gibi mekânları anıtlarla ve heykellerle çevreleme pratiğinin alt metninde 'kendi sınırlarını belirlemenin, korumanın yanı sıra eski olana karşı yeni bir oluşum ya da direnme anlamlarını' da beraberinde getirmektedir. Bu, geçmişte olduğu gibi günümüzde de sanatın, gelenekle, geleneğin ve direnişin sembolik bir göstergesi olarak kentlerle, dolayısıyla kamusal alanlarla ilişkilendirilmiş bu bağlamda da sanatçı ve izleyici etkileşimlerini bu tarih ve mekânlara bağlı olarak üretmiş geliştirmiştir (Yaman, 2011, 70). Heykelin kent gibi kamusal mekânlarda değişimi temsil eden bir misyonla yer alması, mekânla toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmış; heykeller kent kimli-

ğinin ve tarihinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. 1970’li yıllara kadarki süreçte kent kimliği ile kamusal alanda heykel arasındaki ilişki benimsenmiştir.

2. 1970’li Yıllardan Sonra Dünyada Heykel

İlk dönemlerinde yurt dışına eğitim almaya gönderilen heykeltıraşların yurda dönüşleri ile beraber ivme kazanan heykel sanatı (Gezer, 1984, 75), dünyadaki örneklerine kıyasla emekleme seviyesinde olsa da yeni bir başlangıç için oldukça yeterli sayılmaktadır. Türk heykel sanatının en önemli kavşağı, yurda dönen heykeltıraşların yetiştirdiği İlhan Koman, Kuzgun Acar, Şadi Çalık, Füsün Onur ve benzer isimlerin 1960-70’li yıllar boyunca heykel sanatına bağımsız bir sanat dalı olarak yaklaşmalarıdır. (Acar, 2016, 45). Bu sanatçılar birçok disipline ait dinamiklerin bir arada sentezlendiği üretimleri ile dolaylı ya da direkt olarak heykelin dikte ettiği ‘şey’e ilişkin yeni açılım ve farkındalıklar ortaya çıkmasına, yeni kavramların gelişmesini sağlamışlardır.

1960 ve 1970’li yıllar Türk heykel sanatında kavramsal açıdan da gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler, yurt dışı ile neredeyse eş zamanlı olarak ve birçok açıdan -geleneksel heykel tanımlamalarının dışına taşarak- sanat nesnesinin maddeselliğini, varlığını, tabiatını ve estetikliğini sorgulayan bir odakta kendini göstermiştir. Dönemin sanatçılarından Füsün Onur, sanat hayatı boyunca özellikle sanatın tanımı, heykelin “ne”liği ve tanım aralıkları gibi spesifik sorunsalları irdeleyerek, disiplinler arasındaki sınırları eritmeyi amaçlamıştır. Bu sınırlar disiplinlerin ortak kavram, kaygı, biçimsellik ve mekânsallık sorunlarına işaret ederken yeni önermelerde bulunarak geleneksel görme ve algılama biçimlerinin dönüşmesini sağlamıştır. Buna bağlı olarak Füsün Onur’un üretimlerinde heykel sanatının kendi metodolojisine yönelik saptamalar ve yeni arayışların göze çarptığını söylemek mümkündür. Örneğin Onur’un “*Herhangi Bir İskemle*” adlı üretimi, mekânın içine belirli aralıklar ile yerleştirilmiş dört iskemleden oluşmaktadır. Günlük yaşam nesnelerini işlevsizleştirerek geleneksel heykel sanatından -30 bin yıl öncesinden (Şenyapılı, 2003, 1) sanatın dinamiklerini oluşturan hacim, kütle ve üç boyutluluk gibi kavramları farklı bir bakış açısı ile mekânla ilişkilendirerek- uzaklaşır. Heykel ve mekân arasındaki ilişkiyi biçimsel olduğu kadar kavramsal anlamda da yeniden kurgular.

Görsel 3. Füsün Onur, *Herhangi Bir İskemle*, 1991

1960 ve 70'li yıllar boyunca heykelin tanım aralığı genişlemiş, heykel ile heykel olmayan arasındaki sınır giderek muğlâklaşmış, heykel mekâna yayılarak onunla ilişki içerisine girmeye başlamıştır (Krauss, 2002, 104). Heykel sanatında yaşanan bu yenilikçi tavır, sanatçıların teknoloji ve endüstri alanında yaşanan gelişmeleri yedeğine almaları ile ilişkilendirilmektedir. Genel olarak eleştiren, malzeme dağarcığını sürekli genişleten, çağın ötesini düşleyen sanatçılar; geleneksel düşünce, malzeme ve sunum biçimlerinden uzaklaşarak özgün olana yönelmişlerdir.

Yeni(lenen) anlayışta heykelin kütlesi, hacmi ile ilişkilenen somut varlığından kaynaklanmakta, mekân sanatı ile ilişkili olan resim, seramik ve mimari gibi formlarla iç içe bütün disiplinlerde yer almaktadır. Günümüzde ready-made'den asamblaja kadar bütün üretimlerin hepsinde heykele ait asli değerler görülmektedir. Bu değerler çağlara ve dönemlere göre değişiklik göstermiş olsa da günümüze kadar varlıklarını devam ettirmişlerdir (Karacan, 2013, 29). Bu bakış açısı; kütle ve hacim sahibi aynı zamanda üç boyutlu olan heykelde modernist dönemdeki kesintisiz, pürüzsüz hatların aksine plastik formların ön plana çıktığı dahası kavramsallaşmaya başladığına işaret etmektedir.

Heykel sanatında yaşanan bu yenilikçi tavra örnek olarak Londra Marian Goodman Galeri'sinde gerçekleştirilen "Sculpture 4tet" isimli grup sergisi verilebilir. Sergi kapsamında yapılan üretimler en temel anlamda basit bir sorunun altını çizmektedir; "Heykel nedir?". Sergi, heykelin 20. yüzyılda "ne"liğine, nerede başlayıp nerede bittiğine dair sorulara cevap ararken heykelin yokuşları, inişleri ve kavşaklarına da ışık tutmaya çalışır. Bu üretimler, söz konusu bu sorulara cevap aramanın yanı sıra heykel sanatının temel dayanağı olan biçimsel çöküşü de gözler önüne serer. Heykel, mekâna yayılan, onu yontan, yer kaplayan ama kaplamayan, hakkında ileri sürülen tanımlamalar ile adeta oturtulmaya çalışılan zeminlerin kayganlığının altını çizer (URL 1: <https://bit.ly/3x6Xb5x>). Sergi kapsamında galeride bulunan Luciano Fabro'nun "Yerleşik Heykel" isimli üretimi ise heykelin geleneksel tavrına karşı bir cevap niteliği taşır.

Görsel 4. Luciano Fabro, Yerleşik Heykel, 1994

Fabro'nun "Yerleşik Heykel" isimli üretimi, zemin üzerinde yer alan metal bir plaka üzerine yerleştirilen un tabakasının üzeri işlenmiş silindirik biçimindeki mermer kütleden

oluşmaktadır. Un tabakasının üzerinde yer alan mermer kütlenin izleyici tarafından bir ileri bir geri yuvarlanması gerekmektedir. Bu bir bağlamda sisifos mitinin güncel versiyonudur ve bu ağır mermer izleyiciler tarafından sonsuza dek bir ileri bir geri itilecektir.

Fabro'nun üretimlerinin temelinde, geçmiş ve günümüz, gerçek ve gerçek dışılık gibi yaşamın temelleri ile sanatın teatrallliği arasındaki duysal kırılmalar yatar (URL:2 <https://bit.ly/3cBDdq5>). Sanatçı, heykelin binlerce yıldır dayanak yaptığı arzusunu yerle bir ederek görsel ve plastik paydasından çıkarır ve heykelin hem tarihine hem de çağdaşlığına atıfta bulunan geniş bir düzleme oturtur.

Genel olarak bütün üretimlerde 20. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin temel alındığı düşünce ve farklı disiplinlere ait yöntemlerin, söylemlerin bir araya getirilerek yeni bir sentez oluşturulduğu görülür. Bu sentezde resim, heykel ve mimari disiplinlerini bir araya getiren sanatçılar; mekânları sanatla beraber tasarlamayı, sanatı hayatın içine yerleştirerek mekânla ilişki kurmayı amaçlamaktadır (Yaman, 2011, 70). Bunlar genellikle eni, boyu olan ama derinliği olmayan ancak görme ve dokunma duyularına karşılık verebilen, heykelin maddi varlığına plastik gerçekliğine yani asli değerlerine karşılık gelir. Elle tutulan gözle görülen, etrafında dönülebilen, gölgesi yere düşen, hacmine, kütlesine yani fiziki yapıyla mekân sanatı olma sebebi ile temelleri forma dayanan resimden mimariye kadar bütün alanlarda ve disiplinler arası yönelimlerin hepsinde de görülen bu etki ve değerler heykelin de asli değerleridir. Nitekim heykel bugün ready-made, assemblaj ya da yerleştirme gibi mekânsal ilişkileri merkeze alan alanlarda karşımıza çıkmaya devam etmektedir (Karacan, 2013, 29).

3. Türkiye'de 1970 Sonrası Kamusal Alanda Heykel

Günümüzde kamusal alanda heykel, dünyevi (kurumsal bir sembol ya da siyasi ve estetik bir gösterge) olan her şey ile bağlantısını devam ettirirken kendi özerkliğini de ilan etmiştir. 1960-70'li yıllara kadar sadece müze ve galerilerde sergilenen heykel, kamusal alana inerek zamanla kentlerin sembolleri haline gelmiştir. Genellikle kent merkezlerine yakın yerleştirilen heykeller bir işaret noktası, göstergesel bir durum haline gelerek kent halkı için geçmişe, bugüne ve geleceğe dair kolektif hafızanın bir parçasını oluşturmaktadır. Bu anlamlarla kamusal alana kazandırılan heykellerin kamusal alan ve toplum arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirdiği, kimlik ve aidiyet kavramlarının oluşmasında hatta kültürel yapının sürdürülebilmesinde de hayati önem taşıdığı görülür (Özkul, 2021, 487-488). Böylece kamusal alanda heykelin kent ve kentliler üzerinde hem fiziksel ve düşünsel bir anlamın/anlatımın tetikleyicisi hem de kimlik ve aidiyet inşa süreçlerinde aktif rol aldığı söylemek mümkündür.

Bu açıdan değerlendirildiğinde kentler, ortak yaşam alanları olarak kolektif bilinç üzerinde temellenen, ilişkisel, etkileşimli, toplumsal hareketin çeşitli biçimlerinin varlık gösterdiği alanlardır. Kültürel etkileşimin yoğun olduğu, aidiyet duygusunun arttığı kent sel mekânlarda sanat uygulamaları, kentin kimliğinin görsel bir ifadesi olarak belirlemekte ve her kesimden insanın ulaşabileceği sergi mekânları olarak değişen/dönüşen yeni anlamlara ulaşmaktadır (Çevik ve Bingöl, 2021, 147). Değişen dünya ile birlikte sanatçı ve tasarımcıların anlatım olanakları da çeşitlilik kazandığı bir süreçte sanatçılar eserlerini müze, galeri gibi alanların dışında kamusal alanlara taşımış ve mekânla özdeşleşen, izleyicinin algılayıcı biçimlerini değiştiren yeni bir yaratım süreci başla(t)mıştır (Çevik, Bingöl

ve Demirci Şenkal, 202, 678). Kentsel kamusal alanda sanat eserinin kendini göstermesi birkaç farklı neden sonuç ilişkisine göre şekillenir. Kamusal alanların toplumsal bellek ve bilinç oluşturmadaki etkisini pekiştiren heykel, kent meydanını yeniden yontarak estetik katkı sağlarken aidiyet duygusunun oluşmasında bir araç olarak yerini alır. Bu ilişkisellik sadece mekânın yeniden şekillendirilmesinin aksine sanat nesnelerinin oluşum aşamalarında yer alan tasarımcıdan alımlayıcıya kadar kent içerisinde varlıkları, ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimleri gibi kapsamlı bir etkileşimin sonucudur (Gökçen, 2018, 217).

Dünyada ilk Uluslararası Heykel Sempozyumu hareketi 1959 yılında Avusturya'da Karl Prantl'ın aralarında iletişim kurabilmek bilgi alışverişini sağlayabilmek için dünya çapında heykeltıraşları bir araya getirerek ortaya çıkmıştır. Esasında bu sempozyum hareketinin oluşmasındaki temel neden, 1947'den 1991'e kadar devam eden Soğuk Savaş sonrası sanatın kişiler ve kültürlerarası diyaloga duyduğu gereksinimdir. Böylece ilk uluslararası heykel sempozyumu Sankt Margarethen im Burgenland'da terk edilmiş bir taş ocağında dünyanın çeşitli yerlerinden bir araya gelen heykeltıraşlar, bölgenin yerel taşından kalıcı bir kamusal sanat eseri üretmek için bir araya gelir. Bu birliktelik, arkasından gerçekleşecek olan birçok sempozyum için model oluşturacak bir kült haline dönüşür. O günden beri, başta Lindabrunn, Avusturya ve Hagi, Japonya ve İskoçya'da dahil olmak üzere dünya genelinde çok sayıda ülke ve şehirde uluslararası heykel sempozyumları düzenlenmeye devam etmektedir (URL 3: <https://bit.ly/3qWlNg1>). Dünya çapında düzenlenen heykel sempozyumlarının Türkiye ayağı ilk defa 1975 yılında Antalya'da düzenlenen 12. Antalya Festivali kapsamında gerçekleştirilmiş ve 1990'lı yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır (Sağlam, 2011, 2).

Bu yeni dönem Cumhuriyet'in ilanı ile beraber kent meydanlarında ortaya çıkan, milli birlik ve beraberliğin bir sembolü haline gelen Atatürk ve Türk büyüklerinin anıt heykellerini görmeye alışkın halk için yeni sanatla kurduğu yeni bir ilişki modeli olarak kabul edilirken Türk heykeli için de büyük bir adım olarak nitelendirilebilir. Birçok ülkenin aksine Türkiye'de heykel sanatı, yapıldığı dönemlerde çeşitli manipülasyon ve tahribatlara uğrayarak sanatçılara sanat estetiğinin dışında sınırlar çizmiştir. 1990'lı yıllarla beraber heykel sanatında, üniversite ve yerel yönetimlerin koordinatörlüğünü üstlendiği uluslararası yeni bir alanın kapıları aralanır (Yüksel, 2012, 99-100). Sonuç olarak açık hava heykel sempozyumları ile farklı bir konumla yaygınlaşan heykeller, Türk heykeli için yeni keşiflerin, yeni bir döneme girildiğinin, kentsel dokunun bir parçası haline gelerek heykelin kamusal alana yayılışının bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Acar, 2016, 45).

4. Erzurum'da Kamusal Alanlara Yerleştirilen Taş Heykeller ve Kente Katkıları

1959'da dünyada, Türkiye' de ise 1995 yılından itibaren yaygınlaşmaya başlayan ve hala devam eden heykel sempozyumları yeni kamusal alanlar yaratıp halkı, kenti ve sanatı bir araya getirerek, sanatı günlük yaşamın içine yerleştirerek, 20 ve 21. yüzyılın ülküsü haline dönüşmüştür. Zamanla toplumsal yaşantının bir parçası haline dönüşen heykel sempozyumları başlangıçta akademilerin öncülük ettiği organizasyonlar şeklinde düzenlenirken giderek akademilerden bağımsızlaşmıştır. Son dönemlerde Ali Hadi Bara Heykel Sempozyumu, Yesemek Bazalt Heykel Sempozyumu, Zühti Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu, Kuzgun Acar Taş ve Beton, Uluslararası Alaçatı Heykel Sempozyumu, Uluslararası Şadi Çalık Mermer Heykel Sempozyumu, Akkuyu Nükleer Heykel Sempozyumu, Ulus-

lararası Aspat Heykel Sempozyumu, Uluslararası Büyükçekmece Heykel Sempozyumu, Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu gibi birçok sempozyum düzenlenmeye devam etmektedir (Acar, 2016, 45).

Görsel 5. Serap Bulat, Kapı, 2005

Sempozyumlarda sanatçıların özgün üretimlerinde kente dair tüm oluşumları değerlendiren ve sorgulayan bakış açıları dikkat çekmektedir. Kentler özelde bireylerin genelde toplumların kimlik ve karakter özelliklerini yansıtan mekânlar olarak değerlendirilebilir. Bu yansıma sanatçıların eleştirel sorgulamalarıyla çok anlamlı kamusal alanlar yaratmaya devam etmektedir/edecektir (Çevik ve Kayahan, 2020, 1508). Kamusal alanı odağına alan bu etkinliklerden biri olan Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu'na (2005 yılından günümüze kadar gerçekleştirilen) kent, çevre ve sanat bağlamında bakıldığında kentin sokaklarına yerleştirilen heykellerin konumlandığı yerin atmosferini değiştirdiğine, kentle ve kent halkı ile etkileşime geçtiğine dair izlenimlerden söz etmek mümkündür. Kamusal alanlarda yapılan ve yine kamusal alanlara yerleştirilen sanat eser ve etkinlikleri bir araç, bir dil olarak kullanılarak, beton yığınlarına dönüşen mekânların arasında insan ve doğayı birbirine yaklaştırarak yeni soluk alanları oluşturmaktadır (Parlakkalay, 2020, 1161). İnsanlar kent halkı kimliği ile doğa ve kent arasındaki ilişkinin farklı boyutlarını fark ederler. Bu fark ediş heykeli, kent halkının görme biçimlerini değiştiren, çoğaltan faktör olarak değerlendirmenin önünü açar. Georges Perec, "Duvarlar" metninde kamusal alana yerleştirilen heykel arasında bir bağ kurar. Bu bağ, sanat eserinin konumlandığı yer ile ilişkisinin bir göstergesidir. Perec duvarı tanımlarken, duvara tablo astıktan sonra salt işlevsel rolünü unuttuğu duvara tablonun dayanağı olarak baktığından bahseder:

"Duvara tablo asarım. Sonra orada bir duvar olduğunu unuturum. O duvarın ardında ne olduğunu artık bilmiyorum olurum, o duvarın bir duvar olduğunu artık bilmiyorum olurum. Dairemde duvarlar olduğunu ve duvarlar olmasaydı dai-

remi de olmayacağını artık bilmiyor olurum. Duvar artık, yaşadığım yerin sınırlarını çizen ve onu belirleyen şey değildir, başkalarının yaşadığı başka yerlerden ayıran şey değildir, yalnızca tablo için dayanaktır” (Perec, 2017, 63).

Perec’in duvarı sanatın dönüştürücü gücünden etkilenen bir nesne olarak değerlendirilmesi ile heykelin kamusal alana etkisi arasında ilişki kurulabilir. Tablo gibi kamusal alanda konuşlanan bir heykel de sergilendiği yerin atmosferi tamamıyla değişir. Artık orada gündelik hayat, heykelin etrafında yeniden şekillenerek, üretilerek bir gösterge, bir işaretçi konumuna gelir. Sergilendiği alan ya da yer heykelin yerleştirildiği düzlem olarak algılanır. Kamusal mekâna yerleştirilen bir heykel ile kamusal mekândan yolu geçen birey arasında beden-mekân, beden-heykel ve heykel-mekân üzerinde düzenli bir biçimde gerçekleşen ilişkisel bir örüntü oluşur. Kaidesinin eteğinde simit yerken, etrafında dolanan parmaklıklara yaslanırken ya da gölgesinde bedenini dinlendirirken, heykelin uzantısıyla bedeninin uzantısı birbirine karışır. Bu yeniden yaratma eylemi kent mimarisi, kamuya bırakılmış alanlar, heykel ve birey arasında eş benzeri olmayan bir diyaloga dönüşerek sürüp gider. Kentsel örüntünün bir parçası, ritmi haline dönüşen bu karşılaşma/etkileşim tamamen rastlantısal ancak düzenli ve kalıp bir yapıyla devam eder. Bu öngörülme-yen karşılaşmalar bireyler için eşsiz deneyimlere dönüşürken kent belleğinin de bir parçasına dönüşür. İletişim, paylaşım ve sosyo-kültürel sirkülasyonunun devamlılığı kamusal alanlarda bu heykellerin çevresinde çoğalır ve zenginleşir. Kentlerin bilinirliklerine, yani künyelerine dönüşür.

Görsel 6. Mustafa Bulat, Çeşme, 2010

Kamusal alanlara yerleştirilen heykel, metaforik bir anlam içermesinin aksine gerçek bir kamusal alanı işaret etmekte ve tanımlamaktadır. Öyle ki heykel o alanda meşruiyet kazanır ve kazandırır (Ak, 2012). Meşruiyet çerçevesinden değerlendirildiğinde, ka-

musal alanda heykelin varlığı aynı zamanda insanların bir araya gelmesinde ve kültürel alışverişinde etkilidir. Heykelin bir işaret, bir toplanma yerine dönüşmesi ile bu alanda gerçekleşen etkinlik, deneyim ve son olarak algılarla birlikte mekâna, kente ilişkin bireysel, toplumsal ve kentsel imgeler oluşur (Kurtaslan, 2005, 195). Bu imgeler kent kimliğinin bir parçasına dönüşür. Toplumsal mekânlar “şey”lerin arasındaki ilişkileri, eşzamanlılıklarını, aralarındaki düzeni ya da düzensizliği tanımlar. Öyle ki bu ilişkiler kapsamında bir dizi işlem ve olasılıklar kümesi şekillenir. Bu olası hikâyelerin kimisi üretirken kimisi tüketir. Bu anlamda toplumsal mekân yaşayan üreten tüketen bir bilgi kümesi haline gelir (LeFebvre, 2016, 99).

Yeryüzüne eklemelenen bu küçük girinti ve çıkıntının kent kültürünü, mekân ve zaman akışını etkileyip etkilemediği sorunsalı irdelenirken Mccarthy'nin kuşatıcı yaklaşımı anlamlı olacaktır. Mccarthy' göre, kent mekânına yerleştirilen heykel; kentsel kimliği oluşturmada ve yeniden tanımlamada, kentsel alanı belirlemede, kültürel ölçekte toplum olma ruhu yaratmada, aidiyet duygusunu geliştirmede ve son olarak kent estetiğine katkıda sunmada etkilidir (Mccarthy'den Akt: Erman, Boran, 2015, 173). Heykel kentin kültürüne tarihine coğrafyasıyla bütünleşir ve bir çıktıya dönüşür. Bu çıktı, heykelin konumlandığı yere, kentin kavramsallığının içerisine yerleşmesiyle somutlaşır. Heykel, insanların sosyo-mekânsal örgülerini nasıl algıladığının, inşa ettiğinin göstergesine dönüşür.

Görsel 7. Rahmi Atalay, Boğa, 2005

Görsel 8. Görüş Babayev, Palyaço, 2005

Kamusal mekânın içerisinde yer alan açık hava heykelleri mekânın bileşenlerinden birine dönüşerek etrafındaki organik ve inorganik olan her şey ile temasa geçer. Heykel, kent mekânındaki düzlemleri yatay ve dikey olarak bölerken çevresini yeniden tanımlar. Kentin taş heykelleri Düne, bugüne, geleceğe, beklentiye dair bir yaşam barınağına dönüşür. Bir yol gösterici, bir imtihan yeri ya da son bir karar anının gizli tanığıdır aslında. Heykel-mekân-kent denkleminde yerini o anla havadaki nemle, rüzgârla, ağızdaki tat ile alır. Hafızalarda bir mağara, bir kabuk, bir şiirsel mekân ve an olarak o mekânı kolektif hafızalarda yeniden üretir.

Görsel 9. İlhan Kaya ve Gökhan Taş, Curling, 2010.

Bir merkeze yerleştirilen, bir mekânı organize eden, bir kenti, kavşağı ya da meydanı tanımlayan taş heykel yoktur artık. Heykelin neyi temsil ettiği sanatçının anlatmak istediği ya da heykelin benzediği şey de önemini kaybeder. Heykel artık günlük aktivitelerin süregeldiği alanlarda kent insanının meşrulaştırdığı estetiğin ve zevklerinin bir parçasına dönüşür. İnsan, duygu, düşünce varlığı olan, etten ve kemikten yaratılan özgür bir varlık olmasına karşın sınırları keskin hatlarla belirlenmiş modern yaşamın örgüsünde de yerini alır.

Görsel 10. Ivane Tsiskadze, Boğa, 2010

Görsel 11. Barış Aydın ve Volkan Doğan, 2010

5. Sonuç

Kent, modernleşme süreciyle kimliğini kazanırken modernleşmenin görünür olduğu mekân dahası bir modernleşme olgusu olarak ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla bir olgu ve pratik olarak değişimin yansı(tıl)dığı önemli bir unsur olarak değerlendirilir. Kentler kimliğini değişen toplumsal yapıyla paralel biçimde inşa eder. Kentler, kentli kimliği ile yaşayan bireylerin ve bu bireylerin oluşturduğu toplumun kamusal alanı olarak da kabul görmüştür. Dolayısıyla kent kimliğinin oluşmasında kamusal alanda icra edilen sanatın da rolü olmuştur. Bu bağlamda heykel, kentlerin belleğini, kültürünü, değişimini kayıt altına alan bir sanat olarak değerlendirilebilir.

Kent meydanlarına kazandırılan taş heykellere sosyokültürel, zaman ve mekân açılarından bakıldığında heykellerin şehrin diline, şehrin silüetine dönüşen; halkla temas ve iletişim halinde olan nesnelere dönüştüklerini söylemek mümkündür. Bu dönüşüm bir taraftan aidiyet hissini pekiştirirken diğer taraftan kentli insana birey olduğunu hatırlatacak estetik bir duygulanım yaratır. Heykeller, etrafında yükselen beton yığınlarının arasında bir farkındalık, bir duyarlılık oluşturur. Bunların yanı sıra geçmişten günümüze kalan ve bellekle aidiyet arasındaki ilişkiyi güçlendiren kültürel mirastan referans olarak dün ile bugünün güncelliği arasında bir köprü kurar. Bu köprü, kültürlerarası bir diyalogun göstergesi olduğu gibi kente, bulunduğu konum ve çevresine ilişkin bireysel ve toplumsal imgelerin oluşmasında da önemli bir rol üstlenir. Özüne yabancılaşan, çeşitli sebeplerden ötürü etrafından uzaklaşan insanın içinde yaşamak zorunda kaldığı kent gerçeğinde yeni bir önerme, yeni bir soluklanma ve yeni bir etkileşim ortamı olarak karşımıza çıkar.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016). *Ekphrasis Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler*. (Birinci Basım). Corpus: İstanbul.
- Ak, B. (2012). Kamusal Alan ve Sanat. *Mimarlık Dergisi*. 364 Mart- Nisan 2012. Url: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=378&RecID=2902>.
- Çevik, N. ve Kayahan, Z. (2020). Bir Hafıza Mekânı Olarak Çağdaş Sanatta Kent Olgusu/Teması Üzerine Bireysel Söylemler. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 6(31), 1499-1509
- Çevik, N. ve Bingöl, M. (2021). Kamusal Alan Bağlamında Çağdaş Sanat Söylemleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7 (1), 147-161.
- Çevik, N., Bingöl, M., Demirci Şenkal, A. (2021). Bir Tasarım Nesnesi Olarak Kamusal Alanda Kaligrafik/Tipografik Düzenlemeler. *Social Sciences Research Journal*, 10 (3), 678-695.
- Erman, O., Boran, B., (2015). Kentsel Mekânda Heykel Yerleştirmelerinin Değerlendirilmesi: Semiyotik Bir Model Önerisi. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 44(2),170-190.
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

(Üçüncü Basım). Ankara: Tisa Matbaası

- Gökçen, Ş. (2018). Kamusal Sanat ve Kültür Eksenli Kentsel Dönüşüm. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3(6), 215-236
- Karacan, N. (2013). *Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(17), 32.
- Koyunoğlu, Ö. E, (2021). Modern Türk Heykel Sanatının Doğuşu. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 42(1), 639-674.
- Krauss, R. (2002). *Mekâna Yayılan Heykel. Sanat Dünyamız* (Çev.: Tuncay Birkan). Yapı Kredi Yayınları, sayı: 82, İstanbul.
- Kurtaslan, Ö. B. (2005). Açık Alanlarda Heykel Çevre İlişkisi ve Tasarım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(18), 193-222.
- Lefebvre H. (2016). *Mekânın Üretimi* (Çev.: Işık Ergüden) (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özkul, D. T. (2021). Kamusal Alan Bağlamında Bir Kent Müzesi Örneği: Ata Buz Müzesi. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi. Sanat Özel Sayı 42. Cilt 1.484-492.*
- Parlakalay, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(4), 1157-1172.
- Perec, G. (2017). *Mekân Feşmekan* (Birinci Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Sağlam, F.(2011). Türkiye’de Gelenekselleşmiş Uygulamalı Heykel Sempozyumları. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*. Odtü Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş Yayınları.
- Yaman, Z. Y. (2011). Siyasi/Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 28, 69-98.
- Yüksel, M. (2012). 1980’lerden Sonra Türk Heykel Sanatının Diğer Sanat Hareketleri İçindeki Yeri. *Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 91-102.

İnternet Kaynakları

URL 1: <https://bit.ly/3x6Xb5x>. Erişim Tarihi: 28.06.2021

URL 2: <https://bit.ly/3cBDdq5>. Erişim Tarihi: 28.06.2021

URL 3: <https://bit.ly/3qWlNg1>. Erişim Tarihi: 29.06.2021

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Heinrich Krippel, Zafer Anıtı,1936. <https://bit.ly/35XAFix>

Görsel 2. Josef Thorak, Anton Hanak, Güven Anıtı,1934-1935. <https://bit.ly/3A6ToWL>

Görsel 3. Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle, 1991. <https://bit.ly/3gZxUDH>

Görsel 4. Luciano Fabro, Yerleşik Heykel, 1994. <https://bit.ly/3gXieB4>

Görsel 5. Serap Bulat, Kapı, 2005. <https://bit.ly/3nzSe1V>

Görsel 6. Mustafa Bulat, Çeşme, 2010. <https://bit.ly/3nBvnTC>.

Görsel 7. Rahmi Atalay, Boğa, 2005 . İlhan Kaya'nın kişisel arşivinden.

Görsel 8. Görüş Babayev, Palyaço, 2005. İlhan Kaya'nın kişisel arşivinden.

Görsel 9. İlhan Kaya &Gökhan Taş, Curling, 2010. İlhan Kaya'nın kişisel arşivinden.

Görsel 10. Ivane Tsiskadze, Boğa, 2010. İlhan Kaya'nın kişisel arşivinden.

Görsel 11. Barış Aydın &Volkan Doğan, Çeşme, 2010. İlhan Kaya'nın kişisel arşivinden.