

## “SİYASİ/ESTETİK GÖSTERGE” OLARAK KAMUSAL ALANDA ANIT VE HEYKEL

Zeynep YASA YAMAN

**Alındı:** 13.02.2010; **Son Metin:** 10.06.2011

**Anahtar Sözcükler:** anıt ve heykel üretimi; sanatı anıtların refleksi; Türkiye’de anıt/heykelin dönüşümü, kamusal alanda sanat; kitsch ve heykel; temsil sorunu.

1. Erder (1975).

Avrupa’da 18. yüzyıla kadar kent, ülkenin ve arazinin diğer kesiminden surla ayrılan bir mekân olarak tanımlanıyordu. Surların yok olmasıyla ortadaki çekirdeğin korunduğu, merkezin banliyölerle sarıldığı genişlemiş kentte, kentsel alanın dış sınırlarını çizmek giderek güçleşti. Bununla birlikte kent çekirdeği kentin merkezi olarak kişiliğini korudu. Son elli yıldır kentlerin coğrafyası, ulaşım ve iletişim araçlarının giderek gelişmesiyle tümüyle değişti. Kent alanı, çekirdek kentin çevresindeki büyümesini, birbirinden pek az ayrımı olan ve çepere levhalar biçiminde eklenen parçalı bir yapıya büründürdü. En kolay ulaşılır yer kentin merkezi olmaktan çıkınca, kent merkezinden kaçış da arttı. Kent melezleşti; çok merkezleşti. Eski kent merkezleri, yeni kentin bir bölümü olarak tarihi ve kültürel anlamda ayrıcalıklı bir değer kazandılar. Önce yoğunlaşan sonra yayılan kent, yerini dağılan kent ve kentsel alanlara bıraktı. Bugün, tarihi eski kent merkezinin ayrıcalığı kültür ve sanat merkezi olarak biricik olmasında değil, ama tarihsel süreçteki çok katmanlılıkta aranmalıdır.

Farklılaşan sosyal, eğitsel, ticari, politik ve benzeri işlevleriyle kentler, onları oluşturan toplum/bireyle, geçirgen bir ilişki içinde. Bu ilişkinin bir yanı da kültürel yaşam ve sanata ilişkin. Kamu-sanat ilişkisini belirleyen bir çok özellik içinde içiçeleşmiş iki temel etken “yaratıcılık” ve “korumacılık” olarak adlandırılabilir. Geçmiş dönemlerde yapılan sanat yapıtlarını korumak, gelecek kuşaklara aktarmak, onları kentin kültür tarihi içinde konumlandırmak kentli bilincinin önemli bir özelliği. Öte yandan sanat yapıtları, tarihin çeşitli dönemlerinde yok edilip yıkılmıştır da (1). Korumacılığın en etkin yüzyılı 18. yüzyılda Winkelmann’ın kazıları, eski sanat üzerine kitabı (*History of Ancient Art*, 1764), Pompei’nin bulunuşu, yıkıntı tutkusu, sanat ve uygarlık tarihine ilgiyi arttırmışsa Fransız İhtilâli de despotları, feodaliteyi anımsatan, onlara ilişkin kültür kalıtlarını ortadan kaldırmayı önermiştir. Victor Hugo’nun tarihi yapıtların ve anıtların korunması için katıldığı savaş, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc’un önderliğindeki kökene inme ve korumacılık anlayışı bugün halâ etkisini sürdürüyor. Görsel propogandanın Fransız Devrimi ile başladığı,

2. Burke (2003, 65).

3. Burke (2003, 72-9).

4. Bu makalede, yazarın önceki bir yazısından da yararlanmıştı: Yasa Yaman (2002).

iki dünya savaşı arasında Sovyet Rusya, Nazi Almanyası, Faşist İtalya ile 20. yüzyıla ulaştığı ve bu süreçte sanatçının soyut kavramları görünür kılarak somut hale getiren "bir siyaset düşünürü" olarak tanımlandığı yaygın bir görüştür (2).

Modern kent, modernleşmenin gereği olarak değiştirdiği işlevini, sanatsal açıdan da yeni sayılacak, müze, galeri, vb. mekânlarla ve bu mekânlarda konumlandırılmış heykel ve anıtlarla donatırken korumacılığa karşı yeni bir 'korumacılık' ve eski karşısında varoluş ya da direnmeyi de beraberinde getirdi. Kenti kent kılan en önemli unsurlardan biri hemen her dönemde sanat korumacılığıyla ilişkili ise, diğeri de sanatın kendisi ile ilintili. Sanatın hep gelenekle, geleneğin ve direnişin mekânları sayılan kentlerle, kamusal alanlarla doğrudan ilişkisi olmuş, hem sanatçı, hem alımlayıcı değerlendirme ölçütlerini bu tarih ve mekâna bağlı olarak sürdürmüştür. Bu bakımdan demokrasiyi benimsemiş siyasi rejimlerin, idare edenler ve edilenlerce kendilerini yönetmeleri anlayışına dayalı bir ulus devleti sistemi olarak tanımlanagelen 'cumhuriyetçilik' kavramı ve onun evrensel/ortak dünya tasavvuruyla ilgili olarak uygarlığın ve insanlık tarihinin oluşumunda etkin olduğu varsayılan soyluların, din adamlarının, devlet büyüklerinin, kahramanların, askerlerin, kaşiflerin, sanatçıların, tanrı-çaların, yarattıkları üstünlük duygusuyla halka ışık saçmak, idealleri yaymak, durağan toplumların gelişimlerine katkıda bulunmak, zamanı hatırlatmak; unutturmamak benzeri niyetlerini kamusal alana taşıyan tekin-siz büstler ve anıt heykeller, direnişin ve eski olanı dışsallaştırmanın ideolojik bir gösterim biçimi olagelmiştir. Demokrasi çağında önderler, düşüncelerin ve değerlerin hayata geçirilmiş hâlleri olarak, yanlarına aldıkları özgürlüğü, bağımsızlığı temsil eden simgelerle, meydana yukarıdan bakan yüksek bir kaide üzerinde, erkekliklerini, gençliklerini, atletik oluşlarını vurgulayan, muzaffer ve mesafeli bir duruşta, askeri, törensel ya da özenle seçilmiş giysiler içinde, heykelleştirilmiş ve idealleştirilmiş olarak kamuya sunulurlar. Atlı figürler ise kargaşanın sonlandırılması, zaferin kazanılması, iç ve dış düşmanların ayaklar altında ezilmesi ikonografisini barındırır. Megafondan, mikrofondan, radyodan duyulan sesler, posterler ve sinema gibi yeni medya olanaklarıyla bu figürlerin kahramanlıkları daha da güçlendirilip efsaneleştirilir (3).

#### TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YENİ KENTİ VE HEYKEL (4)

Türkiye'de cumhuriyet yönetiminin, 'öteki'leştirdiği Osmanlı kentinden, farklı bir kent ülküsü bulunmaktaydı. Sanatı ve sanatın kamusal alandaki yeri farklı olmalıydı. Tanzimatla başlayan süreçte toplumun günlük yaşamını yönlendirmek yerine uzaktan denetlemekle yetinen Osmanlı İmparatorluğu ile toplumu biçimlendirip değiştirmeyi isteyen Türkiye Cumhuriyeti'nin niyeti batılılaşma temelinde bir olsa da, yöntem ve uygulamaları farklılaşır. Demokrasinin kurumları gibi sanat kurumları da modernleşmeli, evrensel hakikâte ulaşmalıydı.

Kurtuluş Savaşı sonrasında Anadolu'nun fiziksel olarak yeniden yapılandırılması, bayındırlık etkinliklerinin artırılması başta gelen programlardan biridir. Avrupalı uzmanlar tarafından planlanan yeni bir kent anlayışı içinde meydanlar ve parklar kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak öngörülmeye ve bu çağdaş kent yaşamı anlayışı önemsenmeye başlıyordu. Cumhuriyet kentlerini Osmanlı kentlerinden ayıran bir özellik de belirlenen bu alanlarda gerçekleştirilen anıt heykel uygulamaları oldu. İktidar tarafından ideolojik bir araç olarak öngörülen ve kullanılan Cumhuriyet mimarisi ve sanatı, devleti/

5. Yeşilkaya, N.G. (1999, 140, 147, 187) ve Afife Batur'dan aktarım, 10.
6. Ayrıntılı bilgi için, Yeşilkaya, (1999).
7. Bkz., Safa, (1933, 1).
8. Mustafa Cezar'dan aktaran Hüseyin Gezer (Gezer, 1984, 15-6).
9. Anon. (1935); Ar (1934).
10. Anon. (1935, 2273, 2279).

rejimi temsil etme görevi üstlenmiş, Osmanlı İmparatorluğu'ndakinden farklı yeni bir kamusal alan yaratmayı tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Bu nedenle yaratılan yeni kent anlayışı içinde oluşturulan ve yeni bir işlev üstlenen hükümet konağı, Halkevi binaları, Gazi ilkokulları, adliye, defterdarlık gibi diğer cumhuriyet yönetimi yapıları ile Gazi ya da Cumhuriyet bulvarları üzerinde yer alan Cumhuriyet meydanları Atatürk heykelleri ile birlikte düşünülmüşlerdir (5). Kurulan yeni kent merkezleri, Osmanlı'nın ticari yapılanmanın çevresinde odaklanan merkezi dokusundan farklı olarak Türklük'ün, ulus devlet anlayışının, çağdaşlığın ve laikliğin göstergesi haline dönüşmüştür (6). Atatürk heykelleri genellikle kentin bu yeni işlevinin merkezinde odaklanır ya da kamunun biraraya geleceği düşünülen meydan, cadde, park, müze, vb. alanlarda yer alır.

Cumhuriyet yönetimi, Tanzimat burjuvazisinin önerdiğinden başka tür bir modernlik ve çağdaş yaşam tasarlıyordu. Bu yenileşmenin temel birimi Anadolu, Anadolu kültürü ve Anadolu köylüsü üzerine odaklanıyor, Osmanlı'nın idari ve kültürel merkezi olarak kabul edilen İstanbul'dan cumhuriyetin yeni idari ve kültürel merkezi olarak seçilen Ankara'ya ve oradan da Anadolu'ya bir kayma görülüyordu. Modernizm projesinin elitleri, Tanzimatla başlayan 'alafrangalaşma' eğiliminin Türk'e ilişkin değerleri ihmal ettiğini, hatta kimi kez aşağıladığını düşünüyorlardı. Bu anlayışın değiştirilmesi ve Cumhuriyet modernizminin Türk'ün kendi değerlerini yüceltmekle gerçekleştirilmesi gerekliliği vurgulanıyordu (7).

Cumhuriyet yönetimi ve eliti, halkına yabancılaşmış Osmanlı aydınuna, bozulmuş ve gücünü yitirmiş olduğunu düşündüğü Tanzimat modernleşmesine, onun yönetim anlayışına karşı idi. Osmanlı mimarisi ve sanat, güzel camiler, yüce türbeler, medreseler, güzel ciltler, mahir ustalar ve benzerleriyle anılan dinsel bir büyüklük ve ululuk duygusuyla, hayranlıkla temâşa edilen ve tanımlanan farklı bir dünyaya karşılık geliyordu (8).

Erken Cumhuriyet döneminde ulusal kültürün kaynağı araştırmalarına öncülük eden ve ulusal kültür atölyesi olarak görev yapan Halkevleri, çalışmalarını dokuz bölümde toplamıştı: "1. Dil, tarih ve edebiyat; 2. Güzel sanatlar; 3. Temsil; 4. Spor; 5. İctimaî yardım; 6. Halk dersaneleri ve kurslar; 7. Kütüphane ve neşriyat; 8. Köycüler; 9. Müze ve sergiler." Bunların içinde güzel sanatlar, müze ve sergiler bölümlerinin görevleri, Türk ulusuna güzel sanatlar sevgisi aşılacak, tarihi yapıtların ve anıtların daha iyi korunmalarını sağlamak için ilgili kurum ve kuruluşlarla işbirliği yapmak, müzelerimizi zenginleştirmek olarak özetleniyordu. (9).

CHP ilkeleri kapsamında çalışan Halkevleri'nin amaçları arasında "kamusal bir alan" yaratmak, bu alan içinde kentli ve köylünün biraraya geleceği varsayılan kamusal mekânlarda "Türlü kulüplerde, kurumlarda, gazinolarda, kahvelerde, tecimgelerde ulusal bedii zevkimizi yükseltecek izahların yer bulmasını ve yurtda hakikiğin arın ön almasını sağlamaya" çalışmak, heykel aracılığıyla halkı meydanlarda, kahvelerde, eğlencede, törenlerde dolaylı olarak eğitmek, konuşturmak ve tartıştırmak, kısaca modernleştirmek düşüncesi yatıyordu (10).

Cumhuriyet'le birlikte, kuramsal ve pratik olarak köye ve köylüye yönelen demokrasi anlayışı, Atatürk'ün "Türkiye'nin sahibi hakikîsi ve efendisi, hakikî müstahsil köylüdür" sözüyle, cumhuriyetin aile birimini köyde aramış ve ama modernleştirme isteğini öncelikle kentte kurarak köylüye yönelmiştir. "Köylü, şehri yalnız madrabazından tanır ve şehirli görünce yılan görmüşe dönerdi. İnkılâp şehirle köyün arasındaki uçurumu

11. Adal (1936, 17).

12. Ayrıntılı bilgi için, Tuğluoğlu (2008).

13. Tuğluoğlu (2008) ve Ali Süreyya (1934, 16).

dolduruyor, şehrin bütün kapıları efendilerimize açıktır.” yargısının içerdiği kent-köy karşıtlığı ya da ikilemi, üzerinde durulan önemli bir sorun olmuştur.

Cumhuriyet yönetimi bu sorunu kökende tartışmış, kültürel oluşum ve yayılımın başarısını “Kültür olaylarının devingenliği kentten köye doğrudur” düşüncesi temelinde ele almıştır. Ulusal kültürün “eski” niteliklerini köylerde, modern elemanlarını da kentlerde aramıştır. Kentler buluş yapma ve eski kültürel birikimi yenileme mekânlarıdır. Kent, kültür dinamizminde devrimci bir rol oynar. Köylerde ise varolan kültür korunur ve sürdürülür. Kentlerin bu devrimci etkisi ve uluslararası etkileşimine karşın ulusal kültürün korunması için uygun değildir. Kentin ruhu “yenilik” ve “moda”, köyün ruhu “an’âne” ve “âdet” olarak tanımlanmıştır. Kent ve köyün farklılaşan kültürel niteliklerinden yararlanmayı düşünen devlet/hükümet, uluslararası yenilikleri kentlerde gerçekleştirmeyi, modernite devinimlerine köylerde ulusal kültür anlayışıyla sahip çıkarak korumayı amaçlamıştır (11). Öte yandan bu projenin gerçekleşmesi halinde “İdeal Türk Köyü” ya da “Kemalist Türk Köyü”, gereksinimlerini kente gerek duymadan karşılayacak, mutlu, huzurlu ve modern olacaktır.

Köylerin modernleştirilmesi projesi evlerden meydanlara, ulaşım, ekonomi, sağlık, temizlik, su, tarım, ağaçlandırma, eğitim, kütüphanecilik sorunları dahil en ince ayrıntıya kadar projelendiriliyor, köy yaşamının dönüştürülmesi hedefleniyordu (12). Toplanma, konuşma, sorunları dile getirme ve çözüm üretme, kısaca sosyalleşme mekânları olarak kullanılan caminin yerini yeni dönemde köy meydanında bulunacak kahvehanelerin alması isteniyordu. Türk kültürünün açıkça görüleceği böyle bir köyde, radyo, gezici sinema, tiyatro, propogandalar için kullanılacak bir sahne, gazete, kitap okuma odalarıyla ve kahvehanesiyle ‘köyün şerefi’ olarak nitelenecek ve kamusal alan olarak inşası tasarlanan köy meydanında cumhuriyeti kuran kurtarıcıyı çocuklara tanıttak bir “Gazi Heykeli” de yer almalıydı. Bu karar,

“Meydan köyün şerefidir, buluşma toplanma yeridir. Havuz, yaz günü güneş altında bütün gün bağda, tarlada çalışan köylünün akşamüstü suya bakarak, su sesi duyarak serinlemesi, gönlünü ferahlandırması içindir. Havuzu ve heykeli içinde bulunduracak çiçek bahçesi de yine gönül ferahlığı içindir. Gazi heykeli ise köyün bugünkü ve yarınki çocuklarına yurdu kurtaranı, cumhuriyeti kuranı tanıttacaktır. Eğlenmesini, yaşamasını bilmeyen, kendisine iyilik ve fenalık edeni ayırt edemeyen insanın kendisine de hayrı dokunmaz. Türk köylüsü iyilik edeni unutmaz. Gazi heykeli, köyde yurdun kurtuluşunun ve günden güne ileri gidişinin bir işareti, yapılacak her yeni ve faydalı işin başarılmasında gönüllere kuvvet verecek bir hız kayanağıdır.” sözleriyle ifade ediliyordu (13).

Türkiye’de “kamusal alanda sanat” öncelikle Cumhuriyet’in meydanlarını ve bu meydanlarda konumlanan Atatürk anıtlarını, heykellerini getiriyor akla.. Kamusal alan yaratma projesi, hükümetlerin ve yerel yönetimlerin ideolojik istekleri doğrultusunda düzenlenen, yönlendirilen ve giderleri büyük ölçüde devlet bütçesiyle karşılanan anıt heykellerle donatılmış meydanları tasarlamıştır.

Mustafa Kemal Atatürk, 1922’den başlayarak verdiği çeşitli söylevlerde öğretmene, sanatçıya, ressam ve heykeltıraşlara görevler düştüğünü açıkça dile getirmiş; onlardan yaşanan Kurtuluş Savaşı’nı, bunun nedenlerini, uygar bir Türkiye’nin dünya üzerindeki varlığını tanımak istemeyenlere anlatmalarını gerektiğini belirtmiş, dünyada uyarlanmış, kentlileşmiş,

14. Elibal (1973, 25).

15. İnönü (1934).

16. Necip Ali (1934)

17. Habsburg Monarşisi, İtalya, Rusya, Fransa, Büyük Britanya ve Almanya'nın emperyalist düşlerinde Avrupa'nun 'hasta adam'ı olarak tanımlanan Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı şaşırtıcı değildi; asıl şaşırtıcı olan hayatta kalmayı başarmasıydı. 1918'de Mondros ateşkesi ve hükümlerinin bildirilmesiyle Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde sürdürülen 'kurtuluş ve bağımsızlık' savaşı olarak adlandırılan bu hayatta kalma savaşımı Türkiye Cumhuriyeti ile sonuçlandı. Bu bir devrim değil, sürecin doğurduğu bir sonuçtu.

18. Buck-Morss (2004, 148).

19. Sargın (2005, 375).

ilerlemiş, gelişmiş olmak isteyen ulusların mutlaka heykeltraş yetiştirmeleri ve heykel yapmaları gerektiği üzerinde durmuştur. Heykele olan çekincenin din ile ilişkisine değinerek bu konudaki görüşlerini "Münevver ve dindar olan milletimiz terakkînin esbabından biri olan heykeltraşlığı âzami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hâtıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir" sözleriyle açıklamıştır (14).

İsmet İnönü de konuşmalarında sanata ve sanatın toplumsal açıdan önemine yer vermiştir. Örneğin 1934 yılında Halkevleri'nin ikinci yıldönümü dolayısıyla Ankara'da verdiği söylevde, Halkevleri'nin en önemli konusunun güzel sanatlar olduğunu, yurttaşın eğitimi için sanatı anlaması, inanç duyması, sevip tüketmesi gerektiğini belirterek sanatçıdan ve sanattan toplumsal bir işlev beklediğini vurgulamıştır (15).

"San'at, san'at için" ve "san'at fayda için" tartışması Halkevleri'nin önemli bir sorunu olmuştur. Sanat yapıtına sanatçının kişiliğini, ulusal kimliğini, yaşadığı dönemin ve çevrenin etkilerini yansıtması gerektiği, sanatın bir amacı olduğu, özellikle devrim gerçekleştiren ülkelerde bu etkinin daha derin ve engin olacağı anlayışı egemendir (16). "Sanat fayda için" düşüncesi resimden daha çok kamusal alandaki görünürlüğü nedeniyle anıtlar yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Sultan Abdülaziz'in 1871'de C. F. Fuller'e yaptırdığı doğal boyutlardaki atlı heykeli, kamunun tepkisinden korkulduğu için İstanbul'da kamusal alanda yer bulamayınca saray bahçesine konuldu. Çok değil 50 yıl içinde Atatürk, anıtlarıyla gelinen noktada, Cumhuriyet'le icat edilen anıt geleneğinin değişmez imgesi oldu.

Osmanlı padişahının mitleştirilmiş dini ve yönetsel iktidarı, ismi ve eylemleriyle sürekliliği olan bağlayıcı bir gerçeklikti. Atatürk ise "Benim naçiz vücudum bir gün elbette toprak olacaktır." sözüyle faniliğini vurgulayan olağan bir aile çocuğu, yeni cumhuriyetin lideri idi. Bir devrim cumhuriyeti olarak adlandırılmasına karşın Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu saraya karşı girişilmiş, iktidarı devirmeye yönelik bir eylem değil, kurtuluş hareketinin sonucuydu ve Mustafa Kemal, bu savaşın muzaffer gazi komutanı olarak bir halk kahramanına dönüş-türülmüştü (17). Kamusal alandaki görünürliğünde, yeni bir yönetimin ve iktidarın söylemleştirilmesinde heykelden yararlanmak, zamanın devrimci ulusal anlayışıyla uygunluk gösteriyordu. Dini törenler yerine halkla resmi törenlerde bayramlaşan Atatürk'ün kitlelerle kuracağı ilişkinin yeni kamusal mekânlarında heykel önemli bir göstergedi. Yirminci yüzyıla ait bir fenomen olan "kitle", önceli olan "güruh"tan farkı olarak örgütlenebilirdi. Arizi bir toplumsal oluşum değil, günlük yaşamın devingenliği içinde adsız, köksüz kişilerin oluşturduğu bir birikim olarak mekândan akıp geçiyor, fiziksel bir güç, ölümcül bir silah olabiliyordu, örneğin 19. yüzyıl ulus devletleri herkesi askere alarak kitle orduları yaratıyorlardı, ve bu nedenle egemen iktidar için vazgeçilmez önemdeydiler (18). Nitekim Kurtuluş Savaşı Anadolu halkıyla kazanılmıştı. Çok kimlikli Osmanlı İmparatorluğu'nu Türk kimlikli tek bir ulus anlayışı içinde toparlamanın en iyi gösterileni ise Atatürk'ün kendisiydi.

Sergey Ayzenshtayn'ın Bolşevik Devrimi'ni konu edinen *Ekim* (1927) filmi, otokrasinin devrilmesini temsil eden III. Aleksandr heykelinin yıkılmasıyla başlar. 1933'de Türk Kurtuluş Savaşı'nı sinemalaştırmak isteyen Sovyetler Birliği'nin ilk önerisinin başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından (19) Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. kuruluş yıldönümü dolayısıyla Atatürk'ün

20. Sargın (2005, 382; 383).

21. Türkiye'nin Kalbi: Ankara filmine ilişkin ayrıntılı bilgi ve yorumlar için bkz. Sargın (2005, 367-397).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye'nin\\_Kalbi\\_Ankara](http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye'nin_Kalbi_Ankara) (erişim 7 Şubat 2010)

22. Senaryonun filmleşmesi konusunda kesin bir bilgiye ulaşılamadı.

isteğiyle yine SSCB'ye ısmarlanan *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1933-1934, SSCB yapımı siyah-beyaz belgesel film) ise, Sovyetler Birliği Milli Savunma Bakanı Kliment Vorosilov'un başkanlığındaki Sovyet delegasyonunun İzmir ve İstanbul'a gelişleri sırasında halk tarafından coşkulu karşılanış görüntüleriyle. SSCB ve Türkiye Cumhuriyeti, başkent olarak seçtikleri Ankara ve Moskova ile İstanbul ve St. Petersburg'tan uzaklaşıyor, geçmişi redderek, ortak bir siyasi tutumda ortaklaşıyorlardı. Ekim Devrimi ile Türk Devrimi arasında bilişsel ve görsel bir bağ kuran Sergey Yutkeviç'in çektiği film, yoktan var edilen, inşa halindeki yeni başkent Ankara'yı gösteriyordu (20). Cumhuriyet'in 10. Yılı kutlamaları, Anadolu bozkırının dört bir yanından Ankara'ya doğru kitleler halinde yürüyen izciler, askerler, gaziler, köylüler, Hipodrom'daki coşkulu geçit resmi, Atatürk, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak'ın görüntüleri. Kurtuluş Savaşı sırasında Türkiye-Sovyetler Birliği dayanışmasının da vurgulandığı filmde Türk bayrağıyla birlikte dalgalanan orak çekiçli Sovyet bayrağı, arada işitilen İstiklâl Marşı ve Enternasyonal Marşı ile *Türkiye'nin Kalbi Ankara*, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma başarılarını öven bir propaganda filmiydi. Sovyetler'in propoganda ve ideolojik gösterim için film kullanımı, heykel kadar önemli bir medyaydı (21). Türkiye'de bir başka deneme, senaryosu Halkevleri tarafından Münir Hayri (Egeli)'ye ısmarlanmış, ama Türk inkılâbını anlatan "Üç Yolun Yolcusu", filme çekilememiştir (22). *Yedigün* dergisinde kendisiyle yapılan söyleşinde Münir Hayri Bey, hümanist bir entelektüel olması gerektiğini düşündüğü Cumhuriyet aydınına "Muallim, heykeltıraş, ressam, tiyatro müellifi ve rejisör" olarak tanıtmaktaydı. Münir Hayri beyin yaptığı Atatürk büstleri Milli Eğitim Bakanlığı'nca en başarılı büst olarak beğenilmiş ve resmi kurumlara dağıtılması uygun görülmüştür. Ancak sinema için gereken alt yapı, gösterim mekânları ve maliyet, kitleleri salonlarda toplayarak film izletmenin güç ve zor oluşu nedeniyle, halka her an gelip geçebileceği varsayılan kamusal alanlarda heykel aracılığıyla ulaşmak daha kolay olacaktı.

Türkiye'de heykel sanatının benimsenmesinde, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma programında anıtlara ideolojik olarak gereksinim duymasının payı büyüktür. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın "cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, lâiklik ve inkılâpçılık" olarak belirlediği ilkelerin, "Türk tarihi, millî kültür, ilmi hareket tavavvuru" içinde görselleştirilmesinde ve kamuya benimsetilmesinde önemli unsurlardan biri de anıtçılık hareketi oldu. Emperyalizme karşı sürdürülen savaşın, kurtuluşun ve bağımsızlığın kazanılması, cumhuriyetin kurulması, uygarlaşma ve modernleşme olarak özetlenebilecek tüm bu ilke ve değerlerin en önemli simgesi Atatürk'tü. Atatürk'ün lâik kişiliğinde resim/ heykel imgesi ve bu imgenin simgesel değeri, Cumhuriyet tarihinde radikal bir anlam kazanmış, bu yeniden biçimle/n/ me eylemi sanatsal olduğu kadar ideolojik ve karşıt bir siyasi yeğlemenin temel taşı olarak fütüristik "modern" söyleminde odaklanmıştır. Nitekim Atatürk kadar çok resmedilen ve heykelleştirilen, kentlerden köylere değin görsel olarak tüketilen başka bir Türk büyüğü yoktur. O kendi imgesinin yaygınlaştırılmasına izin vererek belli tabuların yıkılmasında kilit görevi üstlendiği kadar yine bu nedenle, karşı siyasetlerden ve halktan gelen tepki ve şiddet eylemlerini de Atatürk imgesi ile tanımlanan anıtlara ve büstlere yöneltmiştir.

Türkiye'de anıt/heykelden beklenen idelojik gösterim belli, tanımı açıktır. Yaklaşık 1933-1945 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı'nı da içine alan bir zaman diliminde, anıt/heykel anlatımına kaynaklık eden kültürel oluşum, Almanya ve İtalya Milli Sosyalizmi ile Rus Enternasyonalizmi'nden,

23. Ayrıntılı bilgi için Yasa Yaman (1996).

24. Bu yazıda kronoloji gözetilmiş, ancak heykeller üzerinden kronolojik bir dizileme, tarihsel gösterim ve tanımlama yapılmamıştır. Bu nedenle geçmişten günümüze Abide-i Hürriyet anıtı dahil Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin heykelleri serimlenmemiştir. Metinde sözü edilen yapıtlar, yalnızca konunun gelişimine açıklık getirmek için seçilmiş örneklerdir.

ABD'de Roosevelt'in başlattığı Yeni Düzen (*New Deal*) programı kapsamında gündeme gelen toplumsal sanat projesi (*Public Works of Art*) ve New York'ta Komünist Parti'nin içinde çeşitli sosyal gerçekçileri barındıran değişik sanat yaklaşımlarından etkilenmiştir. Bu süreçte sanat, Avrupa'da ve Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi Türkiye'de de siyasi propagandanın anıtsal bir aracı haline gelmiştir (23).

### İDEOLOJİK GÖSTERİM İMGESİ OLARAK ATATÜRK VE ANIT/HEYKEL

Heykel sanatından ayrılmış ideolojik mimari bir tasarım olarak algılanan anıtların başat figürü, sivil ya da askeri giysilerle gösterilen Atatürk'tür (24). Konular Kurtuluş Savaşı, devrimler ve Cumhuriyet Halk Fırkası'nın altı okuyla ifade edilen ilkeler çevresinde görselleştirilir. Atatürk, tek başına heykelleştirildiği durumlar dışında, çocuklar, gençlik ve kadınlarla birlikte konumlandırılmış, hemen çoğu anıtında halk, "köylü" olarak gösterilmiş, bu yolla köylü imgesi kente taşınırken Türk toplumu için yeni bir olgu olan anıtlılık da kültür olaylarının devingenliği içinde kentten köye doğru ivmelendirilmiştir. Ulusal kültürün modern elemanları eskiyi koruyan köylüye kendi imgesi yoluyla kabul ettirmeye çalışılmıştır. Güçlü ve güler yüzlü Türk genci ve köylüsü, spormen ve sağlıklı bir biçimde heykelleştirilmiş, kentte "modernizm" arzulanırken köylünün yerel özelliklerini korumasına da dikkat edilmiştir.

Atatürk bağımsızlık, özgürlük, devrimler gibi düşünce ve değerlerin hayata geçirilmiş hallerini göstermede birincil imge görevi üstlenmiştir. Bir halk kahramanı ve başkumandan olarak edindiği dokunulmazlığı ve gücü heykelle taşıdığı, ürettiği düşünce ve değerlerin koruma altına alınarak cisimleştirilmesi olanağı bulunmuştur. Atatürk heykellerinde klasik muzaffer komutan ikonografisinin yanısıra gözlerini geleceğe dikmiş, kararlı, modernist bir liderin kendinden emin duruşu öne çıkar. 'Hasta Osmanlı' geçmişi yerine geleceği emanet alacak sağlıklı bir gençlik düşüncesi, genellikle Atatürk'ün sağında ve solunda yer alan, bu inancı ve utkuyu ellerindeki meşalelerle yukarıya taşıyan genç kız ve erkek figürleriyle anlatılır. Anıtlarda, onun at üstünde baş kumandan olarak imgeleştirildiği heykelleri kadar fedakâr, kahraman, inançlı, yarını biçimleyecek, modern genç, sağlıklı, akıllı Anadolu/Türk kadını ülküsü inşa edilirken, heykel yoluyla kamusal alanda kadın imgesinin o güne kadar olmadığı ölçüde görünürlüğü sağlanmıştır. Ankara'daki Ulus Meydanı'nda yer alan Zafer Anıtı (Heinrich Krippel, 1927), zafer kazanmış Atlı Atatürk ikonografisini öne çıkaran dört yanındaki taş kaidelerde ülkesini koruyan ve gözeten Türk askeri, Mehmetcik, halk arasında ulusal dayanışmanın kahramanı 'Kara Fatma' olarak bilinen mermi taşıyan kadın ana ve Türk kadını, kabartmalarda ise Türk halkının kökeni, kazandığı Kurtuluş Savaşı, Atatürk'ün Ankara'ya gelişini simgeleyen halkıyla bütünleşik Atatürk anıtlarındaki simge repertuarının tipik görsel bir örneğidir.

Erken Cumhuriyet dönemi sanatı tartışmalarında ulusal ve evrensel sanat yaratma anlayışı öne çıkar. Bu tartışmaların bir diğer boyutu, sanatın devrimin ve dolayısıyla devletin hizmetinde olmasına beslenen ülküsel inançtır. Sanatçıların genelde ortaklaştıkları bu görüş, dönemin hemen tüm dergi ve gazetelerine yansımış, devletin medya organlarının yanısıra diğer basında da kabul görmüştür. Bu ülküsel/ulusal düşünce biçimi, Türkiye'deki sanatçıların kendi ulusal savaşlarını ve devrimlerini daha iyi yansıtacakları biçimindeydi ve anıt uygulamalarının Avrupalı sanatçılara

yaptırılmasına şiddetli bir tepki gösteriliyordu. Konu üzerine sürdürülen tartışmalarda kişiler arasındaki uzlaşmazlıklar, dönemi belirleyen bu egemen düşünce biçiminin mantığında değil, ayrıntılarından. Örneğin bir grup, devrim sanatının fütürist/kübist estetikle yansıtılmasını savunurken, diğer bir grup devrimlerin anlatımcı sanatla görselleştirilmesinin uygunluğuna inanıyordu. Bu açıdan bakıldığında dönem sanatçılarının yönetimle uyum içinde oldukları, kamusal alanda icra edecekleri sanat konusunda günümüz güncel sanatçılarının paylaştıkları görüş, düşünce ve uygulamaların dışında davrandıkları anlaşılacaktır.

Yirminci yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna değin dünyada meydanların heykellerle ve anıtlarla doldurulması isteği yaygın bir görüştü. Ekim Devrimi'nden birkaç ay sonra Vladimir İlyiç Lenin'in, dönemi için son derece heyecan verici olduğu kabul edilen fikirlerinden biri, Moskova meydanlarını devrimcilere ve sosyalizmin büyük savaşçılara adanmış heykel ve anıtlarla süsleme isteğiydi. Bu 'anıt sal propoganda' planı, milliyetçi sanat formunun sosyalist amaçlara uyarlanması açısından yenilikçiydi. Devrim gündelik olanın fenomenler dünyasına giriyordu ve kitleler dolaşırken kent mekânına yazılan kamusal bir sanat aracılığıyla siyasi devrimi meşrulaştırma tarihi izleyebileceklerdi (25). 1980'lere gelindiğinde hemen her kentin merkezinde "özgürlük" adını alan bir Lenin Meydanı, caddesi ve heykeli bulunuyordu. Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından eski Sovyet cumhuriyetlerinin bir çoğunda ve Doğu Avrupa ülkelerinde Lenin, heykeller ve büstlerle donatılmış kent meydanlarından sökülürken, bugün Rusya'nın bütün kentlerinin ana meydanında en az bir Lenin heykeli halâ bulunuyor. Son bir haber: "Sovyetler Birliği'nin kurucusu ve Bolşevik Devrimi'nin lideri Vladimir İlyiç Lenin'in Rusya'nın güneyindeki Voronej kent merkezindeki bronz heykelinin, maddi sıkıntı yüzünden satışa çıkarıldığı bildirildi" (26).

Bir kaç istisnayı ve Atatürk'le aynı ikonografik gücü taşımayan İnönü heykellerini dışarıda tutarsak Türkiye'de, Fransa, İngiltere, Almanya, İtalya, Rusya gibi birçok ülkede, kamuya açık alanlarda yeralan generaller, siyasetçiler, şairler ve topluma mal olmuş diğer kişilerden oluşan ikincil kahramanların heykel dağarcığında yer tuttuğundan söz etmek zordur. Ondokuzuncu yüzyıl modernliğinde anıt inşâsı, ülkelerin kendi geçmişlerini kutlamanın ve yaratmanın bir aracı olarak ulus devletlerin takıntısı haline gelmişti (27). Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Köprülü Mehmet Paşa, Mithat Paşa, Mimar Sinan gibi kimi tarihi kişiliklerin heykellerine, İstanbul Beşiktaş'taki Barbaros Anıtı gibi az sayıdaki uygulamalara karşın özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahları, devlet adamları, önemli kişileri olumlu ya da olumsuz biçimde kamusal alana taşınmamış, Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin fütüristik devrim ideolojisini ve demokrasi anlayışını çoğu kez tek başına üstlenen dinden arındırılmış lâik imgesiyle uzun bir dönem meydanları tutmuş, imaj yönetimini bir sıfır noktasından başlatmayı uygun görmüştür. Cumhuriyet ideallerinin eski başkentten en önemli alanına yazıldığı, zaferin Osmanlı geçmişine karşı da kazanıldığına ilişkin belki de en önemli gösterim Taksim Cumhuriyet Anıtı (Pietro Canonica, 1928)'nda gerçekleştirilmiştir. Bu anıtta, köklü İstanbul tarihine ve geleneğine karşı kentin bu en kozmopolit ve önemli meydanında savaşın askeri utkusu ve yeni Cumhuriyet ideallerinin gücü anıtlıştırarak görselleştirilmiştir. Dört cepheli anıtta Kurtuluş Savaşı, Mustafa Kemal, İsmet İnönü, Fevzi Çakmak, askerler ve halk ile birlikte genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu simgeniyor, bayrak tutan askerlerin üst kısmındaki peçeli kadın yüzü cumhuriyet öncesinde esaret içinde

25. Buck-Morss (2004, 56-7).

26. [http://www.takvim.com.tr/Son24Saat/2010/01/28/lenin\\_heykeli\\_satisa\\_cikarildi](http://www.takvim.com.tr/Son24Saat/2010/01/28/lenin_heykeli_satisa_cikarildi) (erişim: 07.02.2010)

27. Buck-Morss (2004, 56).



yaşayan kadını, aksi yöndeki peçesiz gülen kadın yüzü ise Cumhuriyet sonrasında çağdaş kadını gösteriyordu. Anıt yoluyla söylemleştirilen imgeler, Atatürk'ün bir kült haline gelmesine, yansıttığı düşüncelerin kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır. Başka bir deyişle Atatürk'ün de dönemin Hitler, Mussolini, Lenin, Stalin gibi liderlerinin yaptıklarına benzer biçimde, günümüz terminolojisiyle bir 'imaj yönetimi'ne sahip olduğu söylenebilir.

### 1950'LERDEN SONRA ANIT, HEYKEL ETKİNLİKLERİ

Türkiye'de 1922-1946 yılları arasında idealize edilen ve köylere kadar inşâsı hedeflenen 'Gazi Heykelleri' gerçekleştirilemediyse de, ve fakat bugün beldelere kadar ulaşmıştır, ülkenin birçok kentinde Atatürk anıtları yapılmıştır. Bununla birlikte heykellere yüklenen ideolojik içerik ya da halkın görmeye koşullandığı ideoloji ve içerik, heykelin kamusal alanda sanat nesnesi olarak edinmeye çalıştığı yeri hep tehdit etmiştir.

1946'da rekabete dayalı seçimin bir aracı olarak kullanılan din-siyaset-birey-toplum ilişkisi 1945-50 yılları arasında kurulan birçok parti gibi CHP'nin de gündemini belirlemiş, partilerin programlarında din, gelenek ve lâiklik konularına yer verilmiş, çoğu parti muhafazakâr bir yaklaşım sergilemiş, siyasal islâmın amaçları doğrultusunda bazı düşünceler benimsenmiştir. Örneğin CHP'nin başlattığı kimi uygulamalar sonrasında camiye ve hacca gidenlerin sayısında artış olmuş, devrim karşıtı görüşler yüksek sesle dile getirilmiştir. 1950 yılında yapılan seçimler sonucu DP'nin, oyların % 53,3'ünü alarak iktidara geçmesiyle Cumhuriyet'in kurucu elitlerinin temsil ettiği Kemalist ideoloji büyük ölçüde sarsılmıştır. Adnan Menderes mecliste açıkladığı hükümet programında "mille mal olmuş inkılâpların mahfuz tutulacağını..." belirttiğinde halkın benimsemediği devrim uygulamalarını yeniden gözden geçireceğinin de haberini vermiş oluyordu (28).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Fransız mimar Henri Prost tarafından düzenlenen Taksim Meydanı, Osmanlı-Cumhuriyet ikileminin/ karşıtlığının, siyasi farklılaşmaların en önemli gösterim alanlarından birine dönüşmüştür. Karşıt ya da farklı ideolojilerin her dönemde zaptetmeye çalıştıkları Taksim Meydanı, tarihi, politik, alafanga, kozmopolit kimliğiyle siyasi çekişmelerin, sanatın ve politik gösterilerin öncelikli mekânı haline gelmiştir. Taksim Anıtı'nın meydanadaki göstergesel tek başlılığına ilk karşı çıkış, Demokrat Parti döneminde 1952 yılında bir cami yapılması önerisiyle başlatılmış ve bitmeyen bir tartışma olarak günümüze kadar sürdürülmüştür (29).

Bu süreçte Atatürk'e ve onun heykellerine, özellikle de Ticaniler tarafından yapılan saldırılar hız kazanmış, ilk büyük hareket Kırşehir'de gerçekleşmiştir. İsmet İnönü'nün büst ve fotoğraflarına yönelik saldırılar da artmıştır (30). Atatürk aleyhine işlenen suçların artması üzerine hükümetçe hazırlanan bir tasarı 25 Temmuz 1951'de "Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun" adıyla *Resmî Gazete*'de yayınlanarak yürürlüğe girmiştir (31).

Demokrat Parti on yıllık iktidarı sırasında, kültür politikaları yerine ekonomik politikaları öne çıkarmış, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütün dünyada güdümlü sanata karşı yaygınlaşan sessiz, sözsüz, soyut sanat eğilimleri ve tartışmaları, Atatürk anıtı yapımının öneminin (Yavuz Görey'in İstanbul Üniversitesi önündeki "Atatürk ve Gençlik, 1955" heykel grubu ve Nusret Suman'ın Balıkesir Muharrem Koray Lisesi bahçesindeki

28. Uzun (2008).

29. Taksim Meydanı'nda cami yapılması ilk kez 1952 yılında Menderes'in başbakanlığı sırasında dillendirilmiş; kuru 1960'ların sonlarında, meydan düzenlemesi ve cami inşaatı önerisiyle yeniden gündeme gelmiş, Başbakan Süleyman Demirel'in kurduğu Milliyetçi Cephe (MC) hükümeti döneminde, Kültür Bakanlığı'ndan Anıtlar Yüksek Kurulu'na gönderilen 13 Mayıs 1977 tarihli başvuru yazısıyla, Taksim Camii Şerifi Külliyesi'nin inşaatı için ilk resmi adım atılmış; Tayyip Erdoğan'ın belediye başkanlığı sırasında aynı konu yine tartışılmışsa da yapımı için girişimde bulunulmamıştır.

30. Saldırıların karşısında başta Türkiye Milli Talebe Federasyonu olmak üzere İstanbul ve Ankara Talebe Birlikleri, halktan, okullardan binlerce kişinin katılımıyla mitingler düzenlenmiş, büyük bir kamuoyu tepkisi ortaya konmuştur. Uzun (2008).

31. Yasa, son AB İlerleme Raporu'nda, ifade özgürlüğünün önündeki engeller arasında sayılmıştır.

32. Elibal (1973, 378) ve Gezer (1984, 327).

33. Tankut Öktem 2000 yılında Umurbey’de bir Atatürk ve Celal Bayar heykeli gerçekleştirmiştir. 1980 sonrasında artan anıt/heykel uygulamaları ve çeşitlenmeleri için bkz. [www.tankutoktem.com](http://www.tankutoktem.com)

34. Elibal (1973, 324-328) ve Gezer (1984, 325).

35. Reg Butler’ın büyük (£4500), Mirko Basaldella, Barbara Hepworth, Antoine Pevsner ve Naum Gabo’nun aynı değerinde eşit (£750) dört ödülü kazandığı yarışmanın jürisi, seçtiği 80 eskize de ödüller verdi. Zühtü Müritoğlu (4. grup b serisinden bir ödül) ve Şadi Çalık (4. grup b serisinden bir ödül) bunlar arasındaydı.

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/theunknownpoliticalprisoner/default.shtm> (Erişim: 10.02.2010) ve Gezer (1984, 326).

36. Yarışmayı kazanan Reg Butler’ın projesinin uygulamasından 1960 yılında vazgeçildi.

37. Bu durum, 2004-2007 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Birimi’nin desteğiyle Türkiye’nin 27 il ve ilçelerinde bilimsel başkanlığında sürdürülen “Türkiye’de Çağdaş Anıt ve Heykel Uygulamaları” projesi kapsamında yapılan saptama ve belgeleme çalışmaları boyunca gözlenmiştir.

“Atatürk, 1959” heykeli bir yanda tutulursa) büyük ölçüde yitirilmesine yol açmıştı (32). Öte yandan bu süreçte dönemin cumhurbaşkanı Celal Bayar ve başbakanı Adnan Menderes gibi yöneticilerin anıtlarına da rastlanmaz (33).

Dönemin en önemli heykel uygulamaları 1951-1953 yılları arasında Anıtkabir’de gerçekleştirilmiştir. Hüseyin Anka Özkan, Nusret Suman, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Kenan Yontunç ve Hakkı Atamulu’dan oluşan heyketraş grubunun, Rudolf Belling’in denetiminde Anıtkabir’in giriş yolu, zafer alanı, şeref holü, anıta çıkan merdivenlerin iki yanındaki taş duvarlar, kuleler, söylev kürsüsü ve bayrak direği kaidesi olmak üzere değişik yüzey ve mekânlarda gerçekleştirdiği heykel ve kabartmalar, tören yolunun aslan heykelleri dışında, dönemin mimari/sanat ilişkilerine uygun olarak tasarlanan stilize rölyeflerdir (34).

İkinci Dünya Savaşı süresince sivil ve asker 35-60 milyon dolayında insan savaş ve soykırım sonucunda ölmüştü. Savaş ertesinin en önemli etkinliği, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nün (ICA) herkese açık olarak düzenlediği ve seçilmiş maketlerin 14 Mart-30 Nisan 1953 tarihleri arasında Tate Gallery (Tate Britain)’de sergilendiği “Bilinmeyen Siyasal Hükümlü” (The Unknown Political Prisoner) konulu uluslararası heykel yarışmasıydı. 57 ülkeden 3500 kişinin başvurduğu yarışmaya Türkiye’den Ali Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Şadi Çalık soyut işleriyle ve Rudolf Belling figüratif bir maketiyle katıldı (35). İnsanlığın özgürlüğü için farklı ülkelerden değişik politik nedenlerle kendi yaşamlarını tehlikeye atan, adları bilinmeyen bu kişiler adına düzenlenen yarışma, anı/anımsama anıtları açısından da yeni bir bakış açısı getiriyordu (36).

1960 Askeri müdahalesiyle Atatürk’ün anısını tazelemek, devrimlere bağlılığı pekiştirmek amacıyla anıt yapımı çoğaldı. Anıtlar bu yıllardan başlayarak giderek artan bir hızla üniversite kampüslerindeki yerlerini almaya başlarken heykel- mimari birlikteliği de giderek terkedildi.

12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ve Atatürk’ün Doğumu’nun 100. Yılı kutlamaları kapsamında Atatürk’ün anısını yeniden tazeleme gereği duyularak anıt ve heykel yapımına ivme kazandırıldığı görülmektedir. Özünde tarihi misyonunu tamamlamış olan anıtcılık, içi boşaltılmış ticari bir kimlik kazanmış, bu tarihten sonra bazı sanatçılar aynı kalıptan çoğaltarak farklı kaideler üstüne koydukları polyester Atatürk heykellerini doğudan batıya ülkenin hemen çoğu kentine, ilçelere, beldelere kadar yaygınlaştırmışlardır. Bu heykellerin çoğunda Cumhuriyet idealleri ve Kurtuluş savaşına dair anlatıların yer aldığı kaide rölyeflerinden vaz geçildiği, söylemin içeriksizleştirilerek Atatürk’ün tek başına vazgeçilmez bir lider ve koruyucuya dönüştürüldüğü, bir anlamda mitleştirildiği izlenebilir. Bugün her kentte ve merkez ilçelerinde çok sayıda Atatürk heykeli bulunmaktadır. TBMM, YÖK’le birlikte çoğalan üniversite yerleşkeleri, okullar, askeri alanlar, şehitlikler, kamu binalarının önleri Atatürk büst ve heykelleriyle dolmuştur. Atatürk heykelleri, erken cumhuriyet döneminin tanımladığı Cumhuriyet alanlarındaki anlamını yitirip değiştirerek 2000 yılı sonrasında özellikle ilçelerde törenlerde çelenk konulmak üzere yerel yönetim yapılarının önünde de konumlandırılmış ve arka planı minarelerle taçlandırılmıştır. Cami, geçmişte olduğu gibi meydan anlayışının önemli bir unsuru haline gelmiş, imgeler çeşitlenmiş, Atatürk’ün yanısıra diğer Türk büyükleri, Osmanlı padişahları, paşaları, vezirleri, Anadolu ozanları, kentlerin simgeleri (horoz, inek, pamuk, kiraz, karpuz, vd.) aynı kaynaktan beslenerek tam bir aydınlanmacı heykel geleneği iştahısıyla kamusal alandaki yerlerini almışlardır (37).

38. Bumin (2005).

39. Şenol (2005b); Gümüş (2005); Anon. (2005a); Anon. (2005b);

Anon. (2005c).

40. Şenol (2005a).

41. Berberoğlu (2011); Hakan (2011); Türeñç (2011); Küçükşahin (2011); Bay (2011); Erdem (2011), Dündar (2011).

Hayırsız Ada'nın (Sivriada) helikopterden çekilmiş bir resmi üstüne "fotoşop"la oturtulan 110 metrelik semazen heykeli projesi (38) için yükselen muhalif seslerin hemen ardından 2005 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Haydarpaşa Mendireği'ne yapılmak istenen devasa boyuttaki Fatih heykeli ve bu heykel için açılan yarışma, "kamusal alan ve heykel" tartışmasının odağında konumlanmıştı. Fatih heykeli ve bu heykel için sivil toplum örgütlerinin tüm itirazlarına karşın Bakanlık yetkilileri, "Gelişigüzel bir eser değil, özenle seçilecek bir heykel yerleştireceğiz," diyorlardı. Önceki yöneticiler gibi iktidardaki hükümet de, İstanbul'a kalıcı bir eser bırakmak için tıpkı, Amerikan Özgürlük Heykeli'nin New York Limanı'na girenleri karşıladığı gibi İstanbul'a girenleri karşılayacak bir Fatih heykeli dikilmesi projesini heyecanla kutsuyordu. Fatih Sultan Mehmet heykeli, İstanbul'a atılacak kalıcı bir imza olacaktı. Bir grup sivil toplum örgütü, heykelin gereksizliğini savunurken Büyükşehir ve Kadıköylüler Fatih Heykeli'nin yeri Haydarpaşa Mendireği mi olmalı sorusunda birbirlerine ters düşüyorlardı. Öte yandan farklı siyasetlerin tartışmaları da dikilecek heykelin Fatih mi Atatürk mü olması gerektiğine odaklanmıştı. Kamusal alanda sanat nesnesi olarak dokunulmazlık edinecek bu anıtın çevresiyle ilişkiye gireceği, kent bilincini dönüştüreceği inancı hakimdi. Fatih heykelini oylamaya sunan Kadıköylüler "heykeli burada istemiyoruz" kararı verdi. Bu kararın hemen arkasından Kadıköy Belediye Başkanı Selami Öztürk, Fatih'in Kadıköy'le bir ilgisinin olmadığını, heykelin Haliç'e dikilmesinin daha uygun olacağını da ekledi (39).

Aynı yıl, İlhan Koman'ın bilimsel ve sanatsal mirası ile çocuk yaratıcılığını birleştiren, Avrupa Birliği (AB), İstanbul'daki ilçe belediyeleri ve sivil toplum örgütlerinin büyük desteğiyle İlhan Koman Vakfı'nın BİS (Beldemiz İçin Sanat) adı altında çocuklarla yürüttüğü heykel projesi kapsamında 7-14 yaşları arasında çocukların yapacağı heykellerin 4 tanesinin anıtsal boyutlarda büyütülerek İstanbul'un 4 farklı semtine yerleştirilmesini planlandı. BİS projesine katılan çocuklar, önce İstanbul için yapılmış heykelleri gezdiler, kullanabilecekleri malzemeleri, sanat yapıtlarının kent yapısının nasıl bir parçası haline geldiğini gördüler, 3 ay süreyle eğitimler ve sanatçılarla atölye çalışmaları yapan çocuklar kendi mahallelerinde gerçekten görmek istedikleri heykelleri yarattılar. Buraya kadar her şey heyecan verici gözükmeyle birlikte dünyada ilk olduğu söylenen bu yaratıcı projenin şaşırtıcı olan yanı, içinde sanatçıların ve mimarların da bulunduğu çoğu sivil toplum örgütünün, heykeli anıtlarlaştırarak kamusal alanlara dikme fikrinden vazgeçmeyişleriydi (40). Hükümetlerin ve halkın her dönemde yok etmeye bu denli meraklı oldukları anıtlara karşın, düzenleyicilerin çocukların yaratıcılıklarını eser olarak tanımlayarak yüzlercesi içinden seçilecek 4 tanesini anıtsal boyutlarda uygulamak için gösterdikleri çaba ironik. Anıtta "savaşçı ve fetihçi" imgelerden kaçınılması gerektiğini vurgulayan tartışmacılar, öte yandan da kamusal alanları anıtsal heykellerle donatma isteklerini önlenemez biçimde çocuklara kadar ulaştırdılar. Kamusal alanın sanatsal yaratıcılık alanı değil de bir anıt/heykel alanı olarak görülmesi düşüncesi özünde günümüzde hâlâ sürüyor.

Anıt, ideolojik ve anlatımsal işlevini farklı mecralarda sürdürmeye devam ediyor. Örneğin bugün "ucube" tartışmalarının odağını oluşturan ve başbakan Tayyip Erdoğan tarafından yıkımı emredilen "İnsanlık Anıtı" kamuoyunda, siyasiler, halk ve sanatçılar arasında önemli tartışmalara sahne oldu (41). Öte yandan bu tartışma kamusal alanda sanat tartışmalarının önemli bir nesnesi olarak siyasi erk ve sanatçı iktidarı

42. Doğan (2010); Anonim (2010 a); Anonim (2010b); Anonim 2010c).

43. <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=24766>; <http://www.buca.bel.tr/00300-179-071019.php> (Erişim: 1 Haziran 2011)

44. 11. *B Rehber, İnsan Neyle Yaşar?* (11. İstanbul Bienali Rehberi), İstanbul, İKSV Yayını, 2009.

45. <http://edition.cnn.com/WORLD/9803/31/fringe/let.them.eat.lenin/index.html> (erişim: 07.02.2010)

46. Yener-Örnekoğlu (2009); Anon. (2009a); Anon. (2009b).

arasındaki çekişmenin de önemli göstergesiydi. Soykırım anıtlarına bir tepki olarak Ermenistan'dan görünsün diye Kars'tan yükseltilen ve Türkiye'nin en büyük anıtı olduğu söylenen İnsanlık Abidesi, enternasyonalist bir yaklaşımla 700 tonluk ağırlığı, 35 m. genişliği ve 30 metre yüksekliğiyle barış ve kardeşliği temsil etmeyi amaçlıyordu (42). Modelini Sovyetler'den alan bu yaklaşımın değişik örneklerinden biri bugün hala yerinde duran Buca'nın en yüksek tepesinde yerden 75 m. ye ulaşan, çelik konstrüksiyon üzerine fiberglasla biçimlendirilmiş, 25 ton bakırla kaplanmış ve dünyanın üçüncü büyük heykeli olarak anılan İzmir Mevlana Anıtı'nda (43) ve yapılması planlanan ve basında da gündeme gelmiş değişik anıt tartışmalarında izlenebilir.

Theo Angelopoulos'un 1995 yapımı "Ulysses'in Bakışı" filminin çarpıcı sahnelerinden birisi de Almanya'ya bir müzeye gönderilmek üzere Bükreş'ten gemiye yüklenen dev Lenin heykelinin Tuna nehriindeki yolculuğudur. Heykelin taşındığını gören köylüler, gemi güvertesinde yatan Lenin'in giyabında, nehir boyunca haç çıkararak uğurlarlar sona eren bir dönemi. Bu, belki de bir düş kırıklığının cenazesine gösterilen saygıdır. 11. İstanbul Bienali'nde yazarlar, eleştirmenler, felsefeciler ve sanatçılardan oluşan *Chto delat / Ne Yapmalı?* (Oluşumu 2003) kolektifi ise, videolardan ve yerinde yapılmış duvar çizimlerinden oluşan enstelasyonlarını Rusya'nın kinizm ve yabancılaşma konjonktüründen, spekülasyonundan bakarak toplumsal özgürleşme ve kolektivizm için siyasal projelerin potansiyeli üzerine düşünselleştiriyor (44). 1998'de Moskovalı iki sanatçı Shabelnikov ve Yuri Fesenko, yaratıcı bir pasta ustası ve ekibi tarafından tasarlanan 2 metre uzunluğunda 50 kg ağırlığında krema ile süslenmiş yatan, ölü Lenin pastasını "Let them eat Lenin!" sözleriyle yiyerek eylemlerini bir performansla dönüştürmüşlerdi (45). Bıçağı önce Lenin'in göğsüne, sonra yanağına saplayarak memnuniyetle dilimlediler. Bu, gerçekte 1924'te ölen ve mumyalanmış bedeni Moskova Müzesi'nde korunan Rus devrim lideri Lenin biçiminde yapılmış ve yalanıp yutulacak lezzetli bir pasta dilimiydi. Pasta, Sovyetlerin dağılmasından sonra Rusya'nın geçirdiği dönüşümü gösteriyordu. Bu performanstan 11 yıl sonra 29 Ekim 2009 tarihindeki Cumhuriyet Bayramı dolayısıyla devlet erkanının hazır bulunduğu Dolmabahçe Sarayı'nda verilen resepsiyondaki görkemli kutlamada benzer bir olay gerçekleşti. Atatürk figürünü hazırlayan modacı Faruk Saraç da 10 kişilik yaratıcı bir pasta ekibiyle çalışmıştı. Özel bir mekanizmayla hazırlanmış, pastanın hemen gerisindeki platformda yer alan Cumhuriyet'in kurucusu Atatürk'ün özgün maketi, mekanizmanın içinden çıkıp, frakıyla halkı selamladı, 10. Yıl Nutku'nun bir bölümü 10. Yıl Marşı eşliğinde söylendi. Sonra da platformun önündeki 6 metre boyunda ve 4 metre eninde dev boyutlu "Cumhuriyet Pastası" alkışlar arasında kesilerek afiyetle yendi. Gerçi Cumhuriyet bayramı kutlaması için hazırlanmış pasta, bir sanat nesnesi olarak üretilmemiştir ama bu performans Cumhuriyet devriminin geçirdiği dönüşümü gösteriyor olmalı (46).

## DİĞER UYGULAMALAR VE KAMUSAL ALANIN DÖNÜŞÜMÜ

Savaş sonrasında başlatılan geniş çaplı demokratik ve ekonomik liberalleşme yeni bir partinin iktidarına ve yeni bir demokrasi anlayışının da başlatılmasına yaramıştı. Çok partili dönemle birlikte, 1950 seçimlerinden büyük bir çoğunlukla çıkan Demokrat Parti, CHP'nin kırsal kesim üzerinde etkin denetimi olan Halkevleri ve Halkodaları ile sürdürdüğü merkezi devlet anlayışı ve kültürel kalkınma modeli

47. Zürcher (1995, 316; 321).  
 48. Spender (1953, 3) ve Yasa Yaman (1998).  
 49. Kıvanç (1958, 3), Şehsuvaroğlu (1958, 3).  
 50. Berk (1958, 193; 195).

yerine, ekonomik kalkınmayı önemsememiş, 1951’de bu kurumları kapatmış ve mallarını hazineye devretmiştir. 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti milletvekillerinin niteliği, Türkiye’nin her alandaki politikalarının değişeceğinin ip uçlarını vermektedir. Bu milletvekillerinin yaş ortalamaları gençti, seçim bölgeleriyle daha köklü ilişkilere sahiptiler ve yüksek öğrenimleri daha azdı. Çoğunluğu ticaret ile uğraşıyordu, öğrenimlilerin büyük bir bölümünü ise hukuk eğitimi görenler oluşturuyordu. Bunların CHP milletvekillerinden en önemli ayrımları ise bürokrat veya asker kökenli olmamalarıydı. Cumhuriyet elitlerinin karşısındaki değişik bir küme iktidara gelmişti (47).

*Vatan* gazetesinde yayımlanan bir yazı, dünya ile hemen aynı anda modernizmin ölümünü sorguluyor; İngiliz şair Stephen Spender’ın *New York Times* gazetesinde yayımlanan bir makalesi Türkçe’ye çevriliyordu (48):“Rimbaud «Tamamen modern olmak lâzım» diye yazıyordu; ve bu cümle belki elli yıl müddetle bir generalin, yazarlardan, ressamardan ve bestecilerden mürekkep bir orduya verdiği günlük emir sayıldı.” Savaş sonrasında modernizmin akademikleşmesine duyulan tepki, modernizmin ölümünü hazırlıyordu. Yazısının sonunda; “Ne gelenekçilik, ne teknik, ne de olgunluk-bunların hiç biri, modernizm cereyanının ölümüne acımama engel olamıyor” diyordu Spender.

Savaş ertesinde güçlenen nükleer kıyamet paranoyasının yarattığı gerginlik ve soğuk savaş ortamı içinde manevi değerler vurgulanmış; DP, kültürel yaklaşımını islami geçmişe öne çıkaran bir anlayışla “Batı ile Doğu Arasında bir Köprü” ve “Medeniyetlerin Kavşağı” temaları ile özetlemiş, Celal Bayar “Küçük Amerika” olma niyetini dillendirmişti (49).

Modernliğin dışarıda tuttuğu ‘gelenek’in yaşama iadesi düşüncesi ile birlikte II. Dünya Savaşı sonrasında, bir tür “doğu-batı sentezi” anlayışı, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sanat gündemini belirlemiştir. Nurullah Berk’in 1958’de “Çağdaş Resmimizde Eski Gelenekler” başlıklı makalesi bu anlayışı somutlaştıran bir yaklaşımla kaleme alınmıştır:

“On yılı aşan bir zaman parçasından beri, memleketimize gelen bir çok yabancı eleştirmeci ve tenkitçinin gözünden kaçmayan bir değişmeye, gelişmeye şahidiz. Bu gelişme, edebiyat, müzik ve belki en fazla resim alanında kendini kuvvetle empoze etmektedir. Resim sanatında bugün şahidi olduğumuz-kelime fazla büyük olduğu için rönesans demeyelim de-kalkınma, çağdaş anlayışın, gerek klâsik, gerek folklorik geleneklerimizle bağlar kurması, eski ile yenin bir sentezini bulmak yolunda hayli ilerlemiş olmasıdır. Bu konu, fikrimizce, yalnız modern cereyanlarımızla ilgili eleştirmecileri değil, aynı zamanda klâsik sanatımıza bağlanmış bilginlerimizi de meraklandıracak kadar zengindir.

..... “

“...Yalnız şu var ki, çağdaş sanatımızın doğuşunu sağlayan Batı tesirleri, anlayışı, sınırlarımızı aşarken özelliklerimizin süzgecinden geçmeye başlamıştır. Avrupalı sanat ustası, pek yakın zamanda olduğu gibi, sunduğunu kontrolsüz benimseyen sadık bendeleri gitgide daha zor bulmaya başladı. Çağdaş sanatımızda beliren bu kuvvet durup dururken peydahlanmadı. Bu kendine güvenme, tarih içine gömülmüş, artık yaşayamaz sayılan sanat geleneklerinin dirilmesinden doğuyor.” diyor Nurullah Berk (50).

Ona göre Türkiye’de sanatçılar, Türk-İslam kültürü ile yetişmiş olmalarına karşın Batı hayranlıklarına, yerli çeşni katma gereği duymamışlardı. Bu tavır bir yandan da olağan sayılabilirdi. Resimde İslami ifade biçimlerinden, tekniğinden yeni sıyrılan, geçmişe unutmaya çalışan

51. Berk (1958, 194).

52. Gezer (1984, 325).

53. Türkiye Grup Espace'ı Ali Hadi Bara, İlhan Koman ve mimar Tarık Carım'ın girişimleri ile 1955'te kuruldu.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet kuşağı sanatçılarının içinde buldukları bu karşıt/iki-li-rcikli durumda, batılı resmetme anlayışını yorumlayarak gelenelele birleştirmeleri oldukça zor görölüyordu. Demokrat Parti iktidarının demokrasi inancını güçlendirmesi ve ABD ile siyasi, diplomatik ve ekonomik ilişkilerin artması batı ile doğu geleneklerinin bireşim sanatı bağlamında yorumlanabilmesi için ortam yaratıyordu.

Farkedilen şey, 20. yüzyılın başlarında olduğu gibi belki de savaş sonrasında daha güçlü bir biçimde, sanattaki yeni eğilimlerin doğu geleneklerinden yararlandığıydı. Görölüyordu ki, çağdaş Batı sanatı, Hristiyan geçmişinden ve ruhundan daha çok Doğu, hatta İslâm geleneklerinden yararlanmış ve bu kültürlerin biçimlerini benimsemişti. Bizans'ın, yakın ve uzak doğunun, Mısır ve Afrika sanatlarının modern sanatın ustaları üzerinde ne denli etkili olduğu açıktı. Picasso, Matisse, Léger, Rouault, Batı'dan Doğu'ya yönelmişler, modern sanata, Hristiyan geleneklerine aykırı bir ruh ve anlam aşlamışlardı. Ve şimdi çağdaş sanat, açıkça İslam geleneğinin soyut biçimlerinden yararlanıyordu (51). 1950'li yıllar, bireşim kültürü söyleminin sanatta da karşılığını arayan bir süreç olarak değerlendirilebilir.

1950'li yıllarda, yabancı yayınlar ve Türkçe çevirileri aracılığıyla Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Le Corbusier, Niemeyer, Scharoun gibi uluslararası ünlü mimarlar yakından izlenmeye başlanmış, bu mimarların düşünce ve yapıtlarına duyulan ilgi artmış, tasarım anlayışları Türkiye'ye de yansımış ve taşınmıştı. "Ulusal Mimari" anlayışının giderek önemini yitirdiği bu dönemde "Uluslararası Mimari" düşüncesi ve Groupe Espace'ın bireşim mimarlığı yaklaşımları önem kazanmıştır.

1951'de Paris'te kurulan uluslararası bir sanatçı birliğı olan 'Groupe Espace'ın ilkelerini benimseyen İlhan Koman, Ali Hadi Bara ve mimar Tarık Carım, 1953'de Türkiye'de Espace Grubu'nu oluşturmuşlar, 1955'de yayımladıkları bildireleriyle kent, mimari ve plastik sanatlar birlikteliğinin uyum ilkelerini ve sorunlarını gündeme getiren önemli bir duruş sergilemişlerdi. Rudolf Belling'in, Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1951-52 eğitim öğretim yılının açılış konuşmasının konusu da "heykel-mimari işbirliğı"ydi (52).

Türkiye'deki Groupe Espace (53), farklı disiplinlerdeki sanatçıların mekân ve zamanın yaratılmasında birlikte çalışmalarını öneriyordu. Bu anlayış, heykelin anı-t-laştırılarak meydanları tutmasından çok mimari ile işbirliğı içinde var olmasını önemsiyor, bireşim mimarisi ya da sanatı olarak mimariyi başlıbaşına bir anıta dönüşüyordu. Sanatçıları ilgilendiren asıl sorun, insanı çevreleyen mekânları sanatla birlikte tasarlamak, sanatı yaşamın her alanında etkin hale getirmektir. Mekân yaratmada en önemli görev mimarîye düşmekle birlikte mimarın diğer tüm sanatlarla mutlak bir uyum içerisinde davranmasının gerekliliğı savunuluyordu. Bu işbirliğinde işlev bir araç, estetik-plastik ise amaç olarak benimsenmişti. 20. yüzyıl estetiğinin kurtarıcısı olarak görünen teknolojinin anlaşılabilir kullanılması, düşüncelerin tartışılıp karşılaşması, meslekî ve estetik sorunların araştırılması esastı. Plastik sanatların bireşimi anlayışı, Ali Hadi Bara'nın kaleme aldığı Groupe Espace bildirelerinde,

"Bizim için sentez, resim ve heykelleri, en münasip ve elverişli olsa dahi, mimarî veya tabii çerçeveler içine yerleştirmekten ibaret değildir. Bu, nihayet, müze programı etüdüne ait bir meseledir. Hakikî sentez, bizim için mimarî eserdir ve doğuşunun ilk devrelerinde başlar. Daha doğrusu, kendi çerçeveleri içinde tasarlanmış mimarî, resim ve

54. Bara (1955a, 21, 24) ve Yılmaz (2006, 18-22; 2007, 36-42).

55. Bara (1956, 66) ve Bara (1955a, 21, 24) ve Yılmaz (2006, 18-22; 2007, 36-42).

56. Anonim (1955, 152) ve Yılmaz (2006).

heykeltraşi eserlerinin birbirleriyle ahenkleştirilmesi değil de, daha ziyade, ressam, heykeltraş ve mimarın görüş ve düşüncelerinin bir tek eser üzerinde, spatial münasebetler plâstiğinin bir bütünde birleşmesidir. Bu düşünce belki, bugünkü anlaşılın mânada resim ve heykeltraşının, birer muhtar sanat olduklarını inkâra sevkeder. Ne şövale resminden ne de abstre veya başka mevzulu heykellerden bahsetmediğimiz aşikârdır. Fikrimizce, konulacak yerler için düşünülmüş olsa dahi, figüratif bir freskin yerine non-figüratif bir kompozisyon, yahut, bronzdan bir insan heykelinin yerine organik veya hendesi bir volüm koymak kâfi değildir. Nihayet denilebilir ki, figüratif engellerden kurtulmuş olan bu eserlerin çerçevelerine intibak etme şansları daha fazladır. Fakat problemin bu anlayışı, her zaman, klâsik denilen sanatın büyük devirlerinde gerçekleştirilmiş sentezden farksız, bir nevi (à posteriori) sentez tahakkuk ettirecektir. Başka bir şekilde söylenirse, sentezin mekanizmasının künhüne varmak, plâstik, inşa, fonksiyonel düşüncelerin sentezinden doğmuş ve ifadesini teşkil eden unsurlarının, resim, mimarî, heykeltraşi olmayıp, zaman ve mekân içinde hudut çizen veya birbirine karşı koyan (kelimenin tam mânasıyla) renkli satırlar olan, tam plâstik esere erişmek lâzımdır. Zaten, bu da bize, kül halinde plâstik sanatın, yani, urbanizmin, tarifine tekabül eder gibi görünüyor” sözleriyle ifade ediliyordu (54).

Heykelin ve resmin mimariyle birlikte düşünüldüğü bu tür birliktelikler plâstik sanatların bireşimi düşüncesini pekiştiren ortak çalışmalar olacaktı. Farklı sanat dallarının bir araya gelerek bir güç birliği oluşturduğu bu yapıtlar, Bara’ya göre “bir zevk işi değil, bir zihin işi”ydi (55).

Örneğin Koman’ın 1955’te İstanbul’da açılan bir sergiye verdiği sökülüp takılabilir gezici “dükkânı” da, bir plastik sanatlar bireşimi uygulaması olarak, o günlerin en ilginç yapıtları arasında yerini almıştı. Bu konuyla ilgili olarak yayımlanan bir gazete haberinde, “Memleketimizde plâstik sanatların sentezi ile meşgul pek nadir sanatkârlardan İlhan Koman’ın bu mevzuda yapmış olduğu ve maalesef, arzu ettiği şekilde tahakkuk ettiremediği portatif dükkânlar projesi ... Koman’ın plâstik anlayışını, yani, demir çubuklarla inşa ettiği heykellerinin bir görüş noktasından dört buudu ve mekân bütünlüğünü ifade etme endişesini taşımaktadır. İlhan Koman ... sanat anlayışını değişik şekillerle, mimarî ve hayatla birleştirmiş, plâstik vahdeti, şekillerin ‘concret’ araştırmalarıyla temin etmiştir” denilmektedir (56).

Ressamlar ve heykeltraşlar, mimarın belirlemiş olduğu etütleri yapmak yerine, yapıtın başlangıç aşamasından itibaren birlikte çalışmalı, “plastik sanatlar bireşimi (fr. *synthèse des arts*)” yaratmalı, bir güç birliği oluşturmalydılar. Bu anlayış, biçimsel bir değişimi de beraberinde getirmiş, mekân-zaman olgusu bu yolla mimarî ve heykelin içine girmişti. Sanatçılar, taş, kil gibi geleneksel malzemeler yerine, endüstrileşme ve modernliği temsil eden çelik, alüminyum, cam, pleksiglas gibi malzemelere yönelmişlerdirdi ve sanattaki bu değişim resimle de yakından ilgiliydi. Mimarînin sadece bir mekân sanatı olarak tarif edilemeyeceği, modern fiziğin çağa yaptığı katkılar sayesinde mekânla birlikte zamanı da mimarînin içinde düşünmek gerektiği vurgulanmaktaydı.

Hükümet politikası gereğince ulaşım, enerji üretimi, turizm vb. etkinliklerin arttığı, Atatürk anıtlarının azaldığı Demokrat Parti döneminde, büyük boyutlu turistik otel, banka, işhanı gibi yapı inşaatları artmış, anıtsal yapıların süslenmesinde sanatçı işlerine önem verilmiştir. Ankara’daki bazı binaların anlamını güçlendiren kabartmalar dışarıda tutulursa bu dönemde bina cephelerinin ve içlerinin mozaik, fresko, rölyeflerle değerlendirilmesinde artış olmuştur.

57. Cengizkan (2002, 229-45), *Modernin Saati* içinde Bedri Rahmi'nin Bilinmeyen Bir Mozaığı: Mimarlık ve Duvar Resmi, Mimarlar Derneği Yayını, No. 9, İstanbul ve Zeynep Yasa (1978), "Cumhuriyet Dönemi Duvar Resmi", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Mezuniyet Tezi (Basılmamış), Ankara. Bu süreçte saptanan uygulamalar şunlardır: Ankara Ulus Anafartalar Çarşısı (1963), Anka Ajanstürk (1964), İzmir Büyük Efes Oteli (1964), Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Çocuk Hastanesi (1965), İstanbul Karaköy Tatlıcılar Pastanesi (1965), İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası (1965), Ankara Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Morfoloji Binası (1965), Ankara Hacettepe Üniversitesi Hastanesi (1966), Ankara Marmara Oteli (1966), İstanbul Divan Oteli (1966), Kızılay İşhanı ve Ankara Oteli (1966), Bursa Çelik Palas Oteli (1966), Ankara Arı Sineması (1968), Ankara TRT Orkut Stüdyosu (1968), İstanbul Bakırköy Vakko Fabrikaları (1969), TMO Kafeteryası (1969), Ankara Yapı ve Kredi Bankası Genel Müdürlüğü (1970), İstanbul Maçka Oteli (1971), Ankara Lale Sineması ve Tiyatrosu (1972), İstanbul Taksim İş Bankası Şubesi (1972), İstanbul Radyo Evi (1972, 1973) İstanbul Sheraton Oteli (1974, 1975), İstanbul Intercontinental Oteli (1975).

58. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Tarlaşa, Galata, Sulukule, Fener ve Balat, Süleymaniye, İkitelli'de yürüttüğü kentsel dönüşüm projeleri kapsamına aldığı, 9 sanatçının yapıtları ile bir açık hava müzesi görünümü kazanan İMÇ'nin yerine, Kiptaş'ın hazırladığı proje doğrultusunda Prestij Konutları adı altında Osmanlı tipinde 50 ahşap villa yapmak için, yıkımını öngören karar üzerine, 1300 işyerini temsil eden İMÇ Kat Malikleri Yönetim Kurulu, 2006 Mart'ında İstanbul İdare Mahkemesi'ne başvurup yürütmeyi durdurma kararı aldırdı. Danişay, 8 Mayıs 2008'de bu kararı iptal etti. Bkz. Ersin Kalkan, "Modern mimarinin simgesi İMÇ'yi ne yapmalı", *Hürriyet*, 14 Temmuz 2008; <http://www.gazeteparc.com/h31638-modern-mimarinin-simgesi-unkapani-ıncyi-ne-yapmalı.html> (Erişim: 07 Şubat 2010).

59. Cengizkan (2002, 229-45). Ayrıca bu bilgilerde 1958 Brüksel Dünya Fuarı, Türkiye'nin Temsili ve Bedri Rahmi Eyüboğlu üzerine sürdürdüğüm ayrıntılı bir araştırmanın verilerinden de yararlanılmıştır. Araştırmanın sonuçları bir makaleye dönüştürülerek Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde Sidestreets tarafından "Mozaik," adıyla 2010 yılında açılmış olan bir sergi ve kitap için hazırlanmıştır. Ancak taraflar arasında doğan anlaşmazlık nedeniyle yazı basılmamıştır.

1950'lerde mimaride sanat yapıtı kullanımı, Ankara Opera Binası (1950), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (1956), Hilton Oteli (1956), Ankara Etibank Genel Müdürlüğü (1957), İstanbul IV. Levent Yapı Blokları (1958), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (1959), İstanbul Samatya İşçi Sigortaları Hastanesi (1959) bunlar arasında sayılabilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaik panoları ise Brüksel Dünya Fuarı Türk Pavyonu'nda (1958), Marmara Oteli giriş saçağı altında (1959) ve Paris Nato Genel Merkezi'nde (1961) yer aldı. Çeşitli uygulamalar 1960 ve 1970'li yıllarda da sürdürüldü (57).

1950'lerin önemli uygulamalarından biri Unkapanı'ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'dır. 1956'da İstanbul Belediyesi'nin bu alanda çalışan esnafı tek çatı altında toplamak amacıyla yaptığı altı blokta her birinin cephelerinde ve mekânda Kuzgun Acar (duvar heykeli), Füreyâ Koral (seramik pano), Bedri Rahmi Eyüboğlu (iki mozaik pano), Eren Eyüboğlu (mozaik pano), Yavuz Görey (dekoratif havuz-çeşme), Ali Teoman Germaner (duvar rölyefi), Sadi Diren (seramik pano), Nedim Günsur (mozaik pano)'un değerlendirmelerine tahsis etti. Bu karar, dönemin güncel sanat yapıtlarına yer verisi ve mimar- sanatçı işbirliği açısından İMÇ'yi ayrıcalıklı bir komplekse dönüştürdü (58).

Bu anlayışın sürdürüldüğü bir diğer uygulama da 1958 Brüksel Dünya Fuarı Türk pavyonu için hazırlanan 227 metre karelik mozaik panodur. 'Groupe Espace'ın yaklaşımını benimsemiş Utarit İzgi, S. Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün'den oluşan mimarlar grubu Türk Pavyonu'nun tasarımında, sanatçılarla birlikte çalışmışlardı. Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu sürecin anıtsal boyutlu mozaik uygulamalarının en önemli sanatçılarından (59). Pavyonda mimari ile bütünleşerek mekânları birbirinden ayıran ve ama aynı zamanda birbirine bağlayan bir sanat duvarı olarak kullanılan mozaik, bir yapı elemanına dönüşerek fuarın ve Türkiye'nin o günlerdeki politik söylemine uygun kompozisyon içeriğiyle pavyonun politik/kültürel, mimarinin ise simgesel özünü destekliyor, zaman içinde, tarihsel, mekânsal, ulusal ve uluslararası bir bağlayıcılık üstleniyordu. Panonun pavyonun içinde kalan bölümü bir yandan teşhir için yapıdan mekân ayırırken bir yandan da kendini sunan bir sanat nesnesi olarak teşhirin bir parçası oluyordu. Mozaik duvar için tasarlanan resimler, çeşitli geometrik biçimlerdeki renkli mozaiklerin ince bir hesapla akılcı bir el tarafından üst üste konulmasıyla ortaya çıkıyordu. Öte yandan mimarinin dışına taşan kısmı özel mekânı kamusalılaştıran bir dışa taşma yaratıyor, yapıdan farklılaşan bu ayrık duruşuyla uluslararası izleyicinin ilgisini kendine ve fuara çekiyordu. Genel kompozisyonu, kilim geleneğine bağlanabilecek pano, çini, minyatür ve halk sanatı unsurlarının bireşimiyle ele alınmıştı.

Bedri Rahmi, figürlerin ve motiflerin yerleştirilişinde Matrakçı Nasuh'un mekânları ve nesnelere kuşbakışı, karşıdan, yandan dilediğince ve anlatımına nasıl uygun düşüyorsa öyle yerleştirdiği resmetme anlayışındaki çoğulcu bakışı kullanmış, öte yandan da Mondrian'ın Broadway Boogie Woogie'sini andıran bir biçimde, geleneksel resmetme dilini soyuta indirgeyen coşkulu bir biçimi yeğleyerek İstanbul'un ve Anadolu'nun bir tür kültürel ve tarihi haritasını çizmişti. Nitekim Utarit İzgi, yaptığı bir söyleşide,

"Sanatın heykel, resim ve mimarlık diye ayrılmasının mümkün olmadığını, bunların bir bütün içinde çeşitleme olarak ele alınması gerektiğini" belirtiyor ve "sanatlar bireşimi" düşüncesine "O nitelikte bir kalite tutturulamadı. Haksızlık etmek gibi olmasın kimseye, ama bence



60. Tanyeli (1997).

61. Anonim (1963, 20-1).

62. Bara (1955b, 79) ve Yılmaz (2006, 2007).

63. Anonim (1958, 111).

öyle. Sadece mimari açıdan meydana gelmesi değil; o devirde sanatlar sentezine olanak sağlaması bakımından da çok önemli etkisi oldu. O binada sanat yapıtlarını, özellikle Bedri'nin katkılarını kaldırı, neredeyse bina kalmıyor. Yani sadece bir sanat eserinin bir duvara asılması değil sorun. Sanatla birlikte mimarinin aynı anda ele alınması ve mimari elemanlardan kimilerinin sanatsal yapı taşınması çok önemli..." sözleriyle konuya açıklık getiriyordu (60).

Espace Grubu'nun Türkiye temsilcilerine göre, duvarın figürsüzlüğü ile figüratif bir resmi uzlaştırmak, non-figürati resimle uzlaştırmaktan daha zordu. Resim ile duvar böyle bir uzlaşmaya varınca olağanüstülük kalkıyor, böylece süs, yerini toplumsal yararlığa bırakıyordu. Yontuya da bu toplumsal yararlıkta görev düşüyordu. *Yeni İnsan*'da yayınlanan bir yazıda, "Yapı, yontu ve resim birbiri ile uzlaşınca, hepsi kendi başlarına buyruk yerlerinden inerek, toplumsal bir yararlığa varılıyor. Bu sonuç, toplumu yükseltici gidişe yol açar. Ressam, ne yapının sade biçimini bozarak resimde tutsak olur, ne de yontu, sanatlar arası birleşimde etki değiştirecek yapmacıklara düşer. Böyle bir birleşimde resmin dekoratif kalıplara düşmesi gibi bir korku da yersizdir. Aslında yapı, tümü ile bir sanat değerini alabilir" deniyordu (60) Böylece, sadece plastik sanatlar arasında değil, yaşam ve sanat arasında da bir işbirliği gerçekleşecekti.

1950'leri ve çağdaş Türkiye sanatını belirleyen birleşim ruhu ve soyut sanat anlayışı, dönemin önemli tartışmalarından birini oluşturuyordu. Hat, tezhip, minyatür, nakış, işleme, halı, kilim motifleri, soyutlamalar, biçim ve renk bakımından zengin kaynaklardı. Folklor ve İslam geleneği, terkedilen bir geçmişin ardından güne ve geleceğe taşınyordu. Bu anlayış fuardaki Türkiye temsilinin ana fikrini oluşturduğu gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaigine ve gösterim diline de kaynaklık eden düşünce biçimiydi. Anadolu ve İslam kültürünü, geleneklerini yazı, süsleme, minyatür ve mozaik anlayışı ile birleştiren Eyüboğlu geçmişini geleceğe bağlarken teknik olarak mozaiği kullanıyor, motif dilinde, folklor ve İslâm resmetme anlayışına baş vuruyordu.

İlhan Koman, 1958 Brüksel Dünya Fuarı için yaptığı heykelle benzer bir yaklaşımı benimsemiş, Grup Espace sanatçılarından Nicolas Schöffer'in 1955 Paris Birinci Uluslararası İnşa Malzemesi ve Bina Teçhizatı Sergisi'nde sergilediği kinetik kulesinden esinlenmiş olmalıydı (61). 1940'ların sonlarından 1960'ların başlarına kadar sürdürdüğü "*Spatium Dynamic*" serisinde Schöffer, metal borulardan inşa edilmiş, üzerinde renkli levhalar dizili ve atmosferik değişikliklere göre sesler ve ışıklar çıkaran, zaman zaman yüksekliği 50 metreyi bulan hareketli heykellerdi. Özellikle bir kuleyi ya da elektrik direğini anımsatan dev boyutlardaki kinetik / cybernetik yada uzamı içine alan *Spatium Dynamic* heykeller, sergileme süresi sonunda sökülüp yerlerini tekrar boşluğa bırakabiliyorlardı (62). İlhan Koman'ın heykeli de çelik çubuklarla kurulacak, bu çubukların üzerinde plastik ve alimünyumdan yapılmış geometrik, işlevsel, Türk motiflerinden oluşan motifler yer alacaktı. İlhan Koman'ın yaptığı, yuvarlak profilli, beyaza boyanmış iki demir çubuktan oluşan 22 m. uzunluğundaki heykeli pavyonun bir köşesinde yerden minare gibi yükseliyordu (63).

Sanatçı, düz yüzeyleri hacim oluşturmadan ama derinlik hissi yaratacak şekilde bir araya getirirken heykelin içinden geçen boşluğu ya da arkasındaki duvarı / mekânı yapıtın ayrılmaz bir parçası olarak düşünmüştü. Heykel sadece mekânla değil, zamanla da iletişim içinde olacaktı. Mimariye yaklaşan bu tür heykellerde, bu kez de farklı biçimlerde

64. Metal kulenin, esnek olması öngörülerek statik hesapları bu prensibe göre yapılır. Ancak fuarın statik sorumlusu tarafından uygun bulunmayınca Türk ekibi, Fransız statikçi Ketov'a hesapları yeniden yaptırarak projeyi onaylatır. Bkz. Durhan (2006a, 2006b).

65. Bara (1956, 66).

66. 1979'da İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı döneminde, sanatçılarla kent sorunlarını tartıştığı bir sohbet, sanatçılardan birinin Bedri Rahmi mozağinin bir depoda çürüdüğünü ve bu deponun hangisi ve nerede olduğunu bilinmediğini söylemesi üzerine başkan Aytekin Kotil, bir araştırma başlatmış, aramaların sonunda yapıtın 20 parçadan oluşan küçük bir bölümü Belediye'nin Atölye ve Garajlar Müdürlüğü'ne ait bir depoda toz toprak içinde ele geçmiştir. Farklı amaçlar için kullanılan parçalardan kalanlar Eren ve Mehmet Eyüboğlu denetiminde öğrencileri tarafından onarılmak üzere sanatçının ailesine verilmiştir. Bulunan bu parçaların da daha küçük bir bölümü bugün Eyüboğlu'nun gelini Hughette Bouffard Eyüboğlu'nun yaşadığı Kalamış'taki evin bahçesinde, bir Bölümü ise Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Türkiye Büyükelçiliği ve Alay Komutanlığı binalarındadır. Tükel (1963, 3), Oral (1979, 7), Cengizkan (2002, 229), Yasa Yaman (2010, yayınlanmış bildiri metni).

67. Anon. (1988, 10).

ve renklerdeki iki boyutlu yüzey kullanımıyla resim disiplininin elemanları eklenmiş ve plâstik sanatların bireşimi düşüncesine uygun sonuçlar elde edilmişti. Farklı sanat türlerinin bir araya gelerek bir güç birliği oluşturduğu bu yapıtlar, Ali Hada Bara'nun değindiği gibi bir "zihin işi"ydi (64).

1950'lerin başlarında o günkü adıyla Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Heykel Bölümü hocalarının hemen hepsi farklı malzemelerle (özellikle demir, levha, taş tuğla, kiremit, tel, ip, hazır nesne ve ahşap) boşluğu da değerlendiren soyut heykellere yönelmişler, düzenledikleri karma sergilere, uluslararası sergi ve bienallere, yarışmalara bu yapıtlarıyla katılmışlardır. Örneğin 1957'de Amerikan Haberler Merkezi'nde İlhan Koman'la birlikte sergi açan Şadi Çalık'ın "Minumum"u ilk minimal heykel olarak adlandırılır.

Türkiye'de heykel ve diğer sanat yapıtları, kamusal alanda edindikleri yerin sürekliliğini çoğu kez koruyamamış, kamunun ve yönetimlerin ilgisinden yoksun kalmışlardır. Fuar kuralları gereği, sergi sonrasında kaldırılması istenen pavyonlar sökülebilir biçimde tasarlanmışlar, Türkiye Pavyonu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaik duvarı ve İlhan Koman'ın heykeli de Türkiye getirilirken ve sonrasında kaderlerine terkedilerek yok olup gitmişlerdir. Yapıtlar, fuar bitiminde pavyonun mimari malzemesi ile birlikte paketlenerek Ankara'ya getirtilmiş, Spor Sarayı çevresinde yeniden monte edilmek üzere ihaleye çıkmış, ancak yeni bir emirle İstanbul'a gönderilmesi istenmiş ve 365.598 liraya Belediye'ye satılmıştır. Turizm Müdürlüğü ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından kullanılmak istenen pavyon, Belediye tarafından talep edilen para ödenmediği için Gülhane Parkı'nda çürümeye terkedilmiştir. Koman'ın heykeli Ankara'ya götürülürken furgona sığmadığından kırmızı bezle bağlanmış, ancak yolda raylara vura vura parçalanmıştır (65).

Kuzgun Acar'ın 1968 yılında Türkiye'nin ilk gökdeleni olarak yapılan Emekli Sandığı Ankara Kızılay Emek İş Hanı'nın giriş cephesindeki Anadolu'nun çoraklaşma sonucu yitirilen topraklarını soyut bir dille görselleştirdiği büyük boyutlu metal heykeli, mimariyle bütünleşen anıt anlayışını görselleştiren ilk örneklerden biriydi. Bununla birlikte heykel daha sonra, mimar Selçuk Milar'ın Ziraat Bankası'nı simgeleyen başak rölyefler ile birlikte yapıya uymadığı gerekçesiyle yerinden sökülerek depoya kaldırılmış ve bir süre bekletildikten sonra da hurda olarak satılmıştır (66).

Cumhuriyet'in 50. Yılı nedeniyle İstanbul İl Kutlama Komitesi'nin "İstanbul'da 20 Heykel Projesi" kapsamında 29 Ekim 1973'den önce İstanbul'un çeşitli park ve alanlarına konulmak üzere sanatçılardan yapmalarını istediği heykellerden bazıları yerinden kaldırıldı, çalındı, yarattıkları çıplaklık, orak-çekiç gibi imgelemler nedeniyle saldırıya uğradı, farklı siyasi kesimlerin hedefi oldu. Hatta Necmettin Erbakan'ın Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" heykelini edebe aykırı bularak kaldırılmasını istemesi CHP-MSP Koalisyonunda gerginlik yarattı (67). Kamusal alan için tasarlanan şehir heykellerine kamu yeterince sahip çıkmadı, bir çoğu yerlerinden söküldü, yok edildi.

Ali Dinçer'in belediye başkanlığı döneminde Ankara Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü tarafından parklarda değerlendirmek için Remzi Savaş, Burhan Alkar ve Metin Yurdanur'a yaptırdığı heykellerden Burhan Alkar'ın "Barış" ve "Atılım" heykelleri Sakarya Caddesi yaya bölgesinde, Metin Yurdanur'un "Eller, 1980"i Abdi İpekçi Parkı'nda,

68. Gezer, 1984, 33-4 ve <http://eniyion.hurriyet.com.tr/default.aspx?mekanID=1264&siralID=3512&hID=10598915&mKat=0> (Erişim: 1 Haziran 2011); Anon. (2006).

69. <http://remzisavas.tripod.com/giris/giris.htm> (Erişim 7 Şubat 2010)

70. Ayrıntılı bilgi için, Artun, ed. (1994)

71. Oral (2002), Altan (2011).

72. <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=206140> (Erişim: 7 Şubat 2010)

“Miras, 1980” (Eşeğine Ters Binmiş Nasrettin Hoca) İstasyon Meydanı’nda değerlendirilmiş, Remzi Savaş’ın bronzdan yapılmış “Uçuş” ve “Çift” heykelleri ise 12 Eylül ertesinde soyut anlatımları nedeniyle beğenilmeyerek depoya alınmış ve daha sonra Seymenler Parkı’na yaptırılan heykelin malzemesi olarak kullanılmıştır (68).

Bir diğer deneme, Murat Karayalçın’ın Ankara Büyükşehir Belediye başkanlığı sırasında 1989-1994 yılları arasında “Çevresel Sanat Etkinlikleri” adıyla sanat kurumlarının da katkısıyla tasarlanmış yapıtlar, İmar ve Çevre Danışma Kurulu’nun değerlendirmeleri sonrasında uygulamaya sokulmuş, 1 çevresel heykel, 2 anıt, 11 heykel, kaldırım figürlerinden oluşan işler ve değişik mekânlara yerleştirilmiş Ankara’nın simgesi keçilerdi (69). Heykellerin bir bölümü proje ya da yapım aşamasında yarışmaya çıkartılmış, ancak 1994’te Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı olan İ. Melih Gökçek, uygulamaların gerçekleştirilmesini engellemiştir. Öte yandan Azade Köker’in “Tutku” ve Mehmet Aksoy’un “Periler Ülkesi” adlı heykellerini, “insanların bakıp orgazm oldukları” gerekçesiyle kaldıran Gökçek, kendini “Ahlâksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm,” diyerek savunmuştur (70).

2 Temmuz 1993’de Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında Madımak olayı öncesinde Pir Sultan Abdal’ın heykeli kırılıp parçalandı, yerlerde sürüklendi. Aynı yıl Antalya’nın en işlek caddelerinden birine yerleştirilen 48 Venüs heykelinden birisi film festivalinin başlamasına 15 gün kala kaidesinden indirilerek müstehcen olduğu gerekçesiyle yakıldı (71).

1992-93 yılında, Nurettin Sözen’in belediye başkanlığı döneminde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen “Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği” için teslim edilen 55 projeden seçilen 10’unun uygulanması, 1994’de “Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Lâiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları” gibi etkinlikler, kent ile heykel ilişkisini açığa çıkaran çalışmalar olarak anılabilir. Bununla birlikte Ayşe Erkmen’in Tünel’de yer alan, çevredeki evlerin pencere ve balkon ferforjelerinden, boyut ve biçimlerinden, eskiden treni çalıştıran buhar makinelerinin bulunduğu binadan esinlenerek oluşturduğu “Açık Sütun” adlı yapıtı, İstiklâl Caddesi’nden başlayıp Karaköy’de son bulan “İstanbul Yaya Sergisi” bağlamında izleyicide merak uyandırmak amacıyla Kemal Önsoy tarafından strafolla kapatıldığında bir vandalizme kurban gideceği düşünülemedi. Yanan strafol metali eriterek heykeli tanınmaz hale getirdi (72).

Kayıp, yitik, tahribata uğramış heykel hikayeleri çok ve uzun. Vandalizmden nasibini alan yalnızca Atatürk anıt/heykelleri değil, üç boyutlu hemen her türlü yapıt olmuştur. Öte yandan Atatürk imgesi, yalnızca yasayla korunduğu için değil, hangi siyasi görüşü benimserse benimsesin halk çoğunluğunun sevgi ve saygı duyduğu bir halk kahramanı, Türk büyüğü ve Cumhuriyet’in kurucusu olarak yarattığı saygınlık nedeniyle de toplumca korunmuştur. Türkiye’de resimden farklı olarak önce siyasilerin, sonra etkiledikleri kişilerin heykel altında buzağı arama refleksi, kitlelerin parti yeğlemelerine göre, yapıtın verdiği düşünülen siyasi ileti ile doğrudan ilgili görülmüş ve tepkilere neden olmuştur.

Bir başka olgu, kentle bütünleşen, dokunulabilen, iletişime açık heykel uygulamalarının artışı kadar özellikle 1990’lardan sonra çeşitlenen dini, tarihi, etnik, kültürel kimlik temelli farklılaşmaların/çoğullaşmaların siyasi içerikli ve gösterimli anıt heykel uygulamalarına halâ gereksinim

duyduğudur. 'Sınıf kültürü'nün yerini 'kimlik kültürü'ne bıraktığı günümüzde, bir devlet ve sivil toplum kuramı olarak siyasal kimliğe sahip 'kültür politikaları'nın görme ve gösterme arzusunun temsilini heykellerle izlemek güç değildir.

Bununla birlikte bugün Türkiye'de heykelin kent içindeki konumuna bakıldığında iki duruş öne çıkıyor. Bunlardan ilki anıt/ heykel biçiminin kendini benzetmeler, simgeler, alegorilerle tanımlaması, milli, dini, tarihi, etnik, vb. siyasetlerin göstergesi olmayı seçmesi. Diğeri ise yalnızca biçim yetkinliğini önemseyen, mekânla uyumlu (hepsi için söylenemese de), bir başına duran estetik objeler olarak kendisini sergilemekle yetinmesi. Bu anlamda her iki heykel kümesinin okunması da ikonografinin ikinci aşamasında bitiyor, metinleri açık ve durgun. Batı sanatı tarihinin yıllarca temel ölçütlerinden ve gereksinimlerinden olan "*trompe l'oeil*" kavramına, ya da görmenin "aldanarak inanma" olduğuna ilişkin tanımlamaya yakın duruyorlar. Bilmeceleri çözmeye meraklı, belleklerine kaydettikleri kodları ve sözcükleri ezberden ilgili kutulara koymaya alışkın kişiler/gruplar için kıskırtıcı ve heyecan verici olabilseler de.

Günümüzde özellikle de geleneksel malzemesine (taş, maden, ahşap, vb.) sıkı sıkıya bağlı olmayı yeğleyen heykeltraşın, sanatsal siyasi duruşun güncel 'siyaset'e karşı oyun üretme, oyunu bozma, siyasallaşmış kültürel genel kabulleri alt üst etme, 'siyaseten doğruluk'un sıradüzensel mantığını ve değerini sorgulama, küçük anlatıları açığa çıkarma, güne, an'a, mekâna, herhangi bir olaya ilişkin soru sorma ya da sordurma, diyaloga girme gibi çeşitlenen gösterim dillerine ve olanaklarına uzak durduğu söylenebilir. Çoğunlukla bağlamından kopuk olarak üretildikten sonra kent içinde kendine uygun bir yer arayan heykelin içine düştüğü bu durumda, 1990'lardan günümüze giderek ivme kazanan heykel sempozyumların da katkısı olmalı.

### ANIT HEYKELCİLİĞİN SONU MU?

İkinci Dünya Savaşı sonrasında kamusal alanda heykel daha çok savaşlarda ölenlerin anımsandığı anıtlara dönüştürülürken, dikey yükselttiler de aşağı çekilerek yataya yayılıyordu. Anıt heykel artık kişileri yüceltip kamuya tanıtma, tarihe kazımak için değil içinde buldukları durumu ifade edebilmek ve gelecekte de unutmamak için yapıyordu, anılar bir anlamda anıtta müzeleştiriliyordu. 1980'lerde çıkan yeni bir eğilim olarak ölümleri, soykırımlarını hatırlatma/unutmamaya dayalı "*counter-monument*" anlayışının da figüre başvurmayan soyut, geometrik biçimlerle aynı niyeti içerdiği söylenebilir. Soyut görüntüsüne karşın zaman zaman üzerinde kolektif belleği harekete geçirecek imlere ve simgelere de yer veren ve kimi çevrelerce eleştirilen "*counter-monument*", kişilerle interaktif bir ilişki kuruyor, anıların gelecekte de anımsanmalarına ve yeniden yorumlanmasına aracılık ediyor.

1960 sonrasını kapsayan Postmodern süreç, üretim, iletişim ve bilgi devrimi, ofislere ayrılmış çalışma ve merkezden kaçışla tanımlanabilir. Toplum yapısı socialism (sosyal kapitalizm) diye adlandırılabilir melez bir tanımlamayla ilişkilendirilir ve bilgi üreten ofis çalışanlarından oluşur. Devresel ve çizgisel, hızlı değişen zaman algısından; zaman ve mekân ilişkisinde uygunsuzluktan söz edilir. Bu, çok uluslu, çoğulcu, eklektik, kapsayıcı ve açık olana yönelimli, tatlar, kültürler, bilgi temelli bir çok durumu içeren imgeler çağıdır. Yayılan kentin, yerini dağılan kente ve sonra da kentsel alana bırakması gibi birey de kendini merkeze alan,

tekil bedeninin ayrı bir birim olarak algılandığı bireysel sınırların geleneksel tanımlarını yok ediyor. Geç 1960'ların oldukça politik ortamında sanatçılar, metaforlardan daha başka şeylere yöneldiler. Birbirleriyle iletişim kurmaya çalışan kümeler, zaman ve mekânın değişkenliği, bilincin kollektifleşmesi ve küreselleşmesi karşısında sergi, müze, anıt gibi sanatı çevreleyen ve kentle bütünleşen dizgeleri de yeniden sorgulamayı gereksindiler. Kentin meydanlarında keşişen kitleler, artık internet üzerinden değişik ortamlarda karşılaşıyor, kamusal alanı sanallaştırıyorlar. Ve bir grup sanatçı, heykelin üzerine yüklenen 'politik silah' olma görevinin göstereni olmayı reddediyor.

Gilbert ve George, "Şarkı Söyleyen Heykel (*The Singing Sculpture*) 1970"te, kendilerini heykel yerine koydukları bir performans gerçekleştirmişler, tenlerini bronz görünümü vermek için yaldızla boyamış, kravatlı, takım elbiseli, cilalı yeni ayakkabılarıyla özenli, seçkin giysileri içinde bir masanın üzerinde uzun süre durarak şarkı söylemiş, geleneksel, resmi kamusal heykel anlayışını ironik bir biçimde eleştirmişlerdi. Yaşadığımız dünyayı düşüncelerimizle biçimlendir-ebilece-di-ğimizi söyleyen Joseph Beuys'un "sosyal heykel" kavramı, toplumu yaratıcıya dönüştürüyor ve bir anlamda geleneksel heykeli düşünsel anlamda bütünüyle kamusal alanın dışına atıyordu. Daniel Buren, Asher, Broodthaers, Baumgarten gibi sanatçılar, kurumları eleştirerek tarihin ve şimdinin yarattığı mitlere geri dönüyor, onları yapıbozuma uğratıyordu (73).

"Sanat, bizim baskılayıcı sistemimizin güvenli supabı, ilgiyi başka yöne çeken maskesidir. Gerçek maskelendiği sürece sistemin çelişkileri saklanır, ürkeceği bir şey kalmaz" diyen Daniel Buren'in kamusal alanlardaki muntazam çizgileri politik yaklaşımının bir göstergesiydi. Seksenli yıllarda anıtsal nitelikteki kentsel projelerde yer alışı, 1985-86 yılları arasında Paris'te Palais Royal'in avlusunda yaptığı "*Deux Plateaux*" (İki Düzey), tarih içinde tarihi konumlandırışı, yapıya karşı yapıbozumu sunuşu, hiyerarşi ve bireysellik karşıtı oluşu, anonim ve kısa ömürlü varlığıyla Buren'in tavrını örnekleyen bir yapıt olarak anılabilir. Mimari ve sanat arasındaki bağlarla gitgide daha çok ilgilenen Buren, "in situ" (yerinde) çalışma kavramını, içinde bulunduğu yere özünden bağlı sanatsal bir müdahale fırsatı olarak değerlendirir. Guggenheim Müzesi'nde düzenlediği "*The Eye of the Storm*" (Fırtınanın Gözü), Frank Lloyd Wright'ın yapısında bir nesne olarak sanat üretmemiş, ama bu anıtsal yapıtın bütününe kullanarak "mekânda değişim olarak sanat" anlayışını öne çıkarmıştır (74).

Bireylerin manyetik bir iletişim alanını sürekli paylaştıkları günümüzde, yaratıcılar çağın temel kavramlarını paylaştıkları fiziksel ya da 'olmayan' bir mekânda varoluyorlar. Başka bir biçimde söylersek, kentli olmanın Romalı, Parisli olmak gibi tek bir mekânla betimlenen anlamı kayıyor, kentler paylaşılıyor. Bu durumda bedeninin içinde bulunduğu mekâna dışarıdan bakma özgürlüğü onun bireysel kimliğini merkeze alan görüşü dağıtıyor, 'korumacılık' yerini 'varetme ve ama yoketmeme'ye bırakıyor. Birarada olma, çoğullaşma bilinci, üretilmiş olanın yerine yenisini koyma, eski-yeni karşıtlığında karşı karşıya gelmeyi istemiyor. Yok etmek için uğraşan olmayacağı varsayımı, sanatı korumak yerine çeşitlilik, kolektiflik ve sonsuz etkileşimli ilişki biçimlerini öne sürüyor. Müzelerden, galerilerden, meydanlarda yaratılan görünümün baskılayıcı iktidarından, üslup ve yeni biçim yaratma yaptırımlarından kaçan sanatçı, kullandığı malzeme ne olursa olsun fiziksel olarak sürekliliğini korumaktan çok yaşadığı kente dışarıdan ve aynı zamanda içeriden bakmayı, bulunduğu

73. Causey (1998).

74. Krauss (2002), Yasa Yaman (2007).

kamusal alana müdahale etmeyi, sözünü söylemekle yetinmeyi, ilham verici değil eleştirel olmayı yeğliyor. Bunun için bir yandan da kamusal alan ve mekânların kullanımını önemsiyor.

### KAMUSAL ALAN VE SANAT

Jürgen Habermas'ın *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar (Strukturwandel der Öffentlichkeit/The Transformation of the Public Sphere)* adlı kitabında geliştirdiği ve ilk kez 1962 yılında tartışmaya açılan 'kamusal alan' tanımı, sosyolojik bir kavram olarak o günden beri farklı bakış açılarından eleştirilmiş, farklı anlamlar kazanmıştır. Günümüzde de 'kamusal' alan 'kamusal mekân' kavramları, yapılan tanımlar ve kamusal kullanım hakları açısından çeşitli tartışmalara neden olmaktadır.

Habermas'ın "Modern toplum kurumlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanı" olarak kullandığı kamusal alan kavramı her türlü çıkardan arınmış, devlet otoritesinin baskılarından ve buyruklarından, sermaye egemenliğinden bağımsız kamuoyunun oluşturduğu bir alan olarak işaret ediliyor (75).

Siyaset, hukuk felsefesi ve değişik disiplinlerin tartışma konularından biri olan bu kavramı 1980'lerden başlayarak sanat ve sanatçılar da tartışmaya başladılar. Özellikle 1960'larla birlikte Avrupa'da başlayan 'öteki modernlikler'in yeniden düşünümü sorunu ile farklılıkların tanınıp benimsenmesi, azınlıklar, göçmenler, sığınmacılar gibi toplumun çeşitli kesimlerinin seslerini duyurmalarını, isteklerini özgürce ifade edebilmelerini sağlayacağı varsayılan 'kamusal alan'ın yaratacağı eşitlik ve özgürlük kavramları arasında bir yakınlaşma bulunmaktadır.

Kamunun söz söyleme, tercih etme hakkının bütünüyle siyasilerin, yönetenlerin, kapitalistlerin ya da sanatçının iktidarına bırakıldığı, erk sahiplerinin biçimleyip yönettikleri bir kamusal alan, kamunun tepkilerine ve daha da öte yaptırımlarına neden olabiliyor. Sanatın kamusal alandaki estetik tek başlılığı ile kendini dayattığı, eleştiri ve itiraz kabul etmez 'arogan' duruşu, onu kamudan soyutlarken kent dinamikleri ile yüzleşmeyen sanatçının 'estetik nesne'si ile 'alımlayıcı kamu' arasındaki ilişki-sizlik kamusal alanda ittifaktan ziyade çatışmaya dönüşebiliyor.

Anıtların ya da heykellerin kaldırılması, yıkılması, parçalanması yalnızca değişen siyasi tercihlerle ilgili değil, Türkiye'ye özgü de değil. Serra'nın New York; Federal Plaza'da paslanmış çelikten yapmış olduğu 3,5 m yüksekliğindeki anıtsal ölçekli "*Tilted Arc, 1981*"ı, çevre binalardaki çalışanlarca geçişi ve görüşü engellediği gerekçesiyle şikayet konusu oldu, 1985'te heykelin kaldırılmasına karar verildi. Serra, "işin o yer için tasarlandığını, yer değıştirmesinin doğasına aykırı düştüğünü, bunun yapının ölümü olacağını" söyleyerek karara direndi. Sonunda heykel, 15 Mart 1989'da Federal çalışanlarınca parçalandı, hurdaya çıkarıldı. Serra, "sanatın mutlu etme gibi bir işlevi olduğunu düşünmüyorum. Sanat demokratik değildir. O halk için de değildir" yorumunda bulundu (76). Benzer bir olay 2002'de California Teknoloji Enstitüsü'nde yineleni. Eli Broad'ın (77) enstitüye bağışladığı, binanın sınırlı yeşil alanını zigzag çizerek boydan boya kat edecek, "Vektörler" enstelasyonu (B-road soyadının anlamları ve telaffuzundaki oylumlu uyak, sanatçıya esin kaynağı olmuş olmalı) öğrenci ve öğretim üyeleri engeliyle karşılaştı.

75. Habermas (2009).

76. Bkz. Culture Shock: Flashpoints: Visual Arts: Richard Serra's Tilted Arc; [http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc\\_a.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html) (Erişim: 10 Mayıs 2010).

77. Göçmen bir ailenin çocuğu olarak doğan, dünyanın yüz milyarderi listesine girmiş Amerikalı işadami, hayırsever, sanat koleksiyoncusu. SunAmerica'nın kurucusu ve CEO'su. Los Angeles'in kültürel profiline katkıları oldu, MIT ve Harvard üniversitelerinde Broad enstitüleri kurdu; birçok üniversite, teknoloji enstitüsü, sanat kurumu ve vakfına eşiyile birlikte bağışta bulunuyor. Bilim, sanat, eğitim, kent inisiyatifi alanlarındaki etkinlikleri için, [www.broadfoundation.org](http://www.broadfoundation.org).

78. Bkz. Richard Serra, "Biography of Postmodernist Sculptor in Sheet Metal", Encyclopedia of Irish and World Art – HOMEPAGE; <http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/richard-serra.htm> (Erişim: 10 Mayıs 2010).

79. Aksoy ve Ertürk, ed. (2007, 194) ve <http://www.britishcouncil.org/tr/turkey-arts-culture-my-city.htm> (Erişim 1 Haziran 2011).

Yapıtın, sanatçının erken işinin ikincil bir tekrarı olduğu, bu kibirli işin enstitünün kimliğini maskeleydiği belirtilerek kurulumu engellendi (78).

1980 sonrasında Türkiye'nin modernleşme projesi üzerine süren bilimsel, akademik ve siyasi eleştirilerle etnik ve kültürel kimliklerin tanınması sürecinde başlayan 'kamusal alan' tartışmaları 1990'larda hızlanarak siyasetin, sosyal bilimlerin, sanatın ve tarihinin de sorunsalları arasına girdi.

Türkiye'de de kamu için kamudan bağımsız yapılan sanat ve 'kamusal alanda sanat' açısından 'heykel', yanına aldığı temsili nesnelere 'görünürlük' ve 'temsil' sorununun tartışılmasında önemli bir yer tutuyor. Bu kavram, dünya ve kent ölçeğinde olduğu kadar iletişim teknolojileri, medya ve internet ortamında yaratılan sanal alanlarla kurduğu ilişkilerle de önemli sanat dinamiklerinden birini oluşturuyor. Tanımlı bir disiplin olan 'heykel'in ve güncel pratikleri açısından sanatın 'kamusal mekân' ve 'kamusal alan'la kurduğu ilişkilerin toplumsal, siyasi ve görsel boyutları değişiyor, değişiyor.

Bugün birçok sanatçı ve sanatçı inisiyatifi, sivil oluşum, toplum örgütleri, üniversite, sanat ve kültür kurumları, kamusal alan ve mekânları zorlamayı, sorgulamayı deniyor. 11. İstanbul Bienali (12 Ekim - 8 Kasım 2009) bu sorunu "İnsan Neyle Yaşar?" sorusuyla küresel bir platforma taşıdı. Kamusal alanda sanat çalışmaları, kamusal alanın üzerinde tahakküm oluşturan yönetim, siyaset ve sanatçıların iktidarını parçalamak istiyor. Sanatçının tanımını ve konumunu değiştirerek, sanatçıyı, kamusal alan ya da mekân üzerinde yapılacak sanat adına siyaset/iktidar ile işbirliği içinde tek söz sahibi olan yetke konumundan kamu ile içiçe ve yanyana bir yaratıcıya dönüştürüyor.

Son örnekler arasında Santral İstanbul'un Avrupa Birliği Kültür 2000 Programı çerçevesinde Bilgi Üniversitesi, Helsinki Sanat ve Tasarım Üniversitesi, Maison des métallos Paris, ArtBOX.gr, Anadolu Kültür ve diğer destekçi kuruluşlarla "Yeni Kültürel Pratikler ve Trans-Avrupa diyalogu İçinde Kamusal Sanat" başlığı ile yaptıkları başvuru sonucu Kasım 2006-2007 tarihleri arasına yayılan bir yıl süresince gerçekleştirdikleri sergi, söyleşi, konuşma, tartışma, yayından oluşan bir dizi etkinlik ile 2009-2010 yılları arasında Avrupa Birliği tarafından finanse edilen, AB-Türkiye Sivil Toplum Diyalogu: Kültür Köprüleri programı kapsamında Anadolu Kültür ve Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi işbirliğiyle British Council tarafından yürütülen Benim Kenti/My City projesi sayılabilir. İstanbul, Çanakkale, Konya, Mardin ve Trabzon kentlerinin dahil olduğu, Avrupa'dan gelen sanatçıların proje ekibi ve kentlerin yerel yönetimleri ile beraber geliştirdikleri, çalıştıkları kenti ve Türkiye'yi tanıma fırsatı buldukları, kent sakinlerini ve her kentteki farklı uzmanlık alanlarından grupları da (kamu danışmanlığı, miras, bellek ve tarih, inşa edilmiş çevre; parklar ve kamusal alanlar ve sosyal iletişim) için içine kattıkları bu proje, kamusal alanda sanat sorununu panel, söyleşi ve sempozyumlarla da desteklemiştir (79).

Anlaşıyor ki, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de, içinde anıtın da yer aldığı, kamusal yaşantının geçeceği alanlar yaratma ülküsü bir modernlik projesi olarak d-ö-nemini tamamlamış, tarihteki özgün konumunu almıştır. Diğer anıtlar ve heykeller için de durum bundan farklı değil. Çoğunluğun belki de tek kamusal alan olarak anladığı meydanlarda heykel/anıta gereksinim duyulması ya da bir çocuğun yaratıcı uğraşının anıtsallaştırmak istenmesinin temelinde "çağdaş uygarlık düzeyine"

ulaşma niyetinin izleri saklı olmalıdır. Aydınlanma ile açığa çıkan Batı kökenli “kültür” ve “uygarlaştırma” kavramlarını birbirine yakınlaştıran “*police*” (kontrol altında tutmak) ile “*civilise*” (uygarlaştırmak) arasındaki çarpıcı benzerlik, bu iki fiilin başlangıçtan beri bir bütün olarak topluma ya da siyasal alana yönelik olarak kullanılmalarıyla ilişkilidir. Bu ilişkinin taşıdığı anlamlar arasında, düzenin korunması, insanlar arası ilişkilerde şiddetin yasaklanması, ya da bir başka deyişle şiddeti yasalarla devlet denetiminde tutma, kamusal mekânların güvenliğini sağlama, yakından denetlenen ve iyi tanımlanmış, anlaşılması kolay kurallar içinde tutulan bir kamusal mekân yaratma fikri bulunuyor. Bu fikrin meydanlardaki önemli gösterenlerinden biri de anıt/heykel.

Atatürk anıtlarına gelince, O gönlümüzdeki yerini korusa da kamusal mekânlarda seri üretim nesnesine dönüştürülmüş, bozulmuş kaidesi üzerinde sallanan, eli kolu kopmuş, sanattan uzak ve *kitsch*leştirilmiş imgesinin anıt/heykel görseelliği ile kapladığı yer, 21. yüzyılın değişen sosyolojik, kültürel ve sanatsal çevreninde yer edinmiyor; aslında buna gerek de kalmıyor. Bu olgunun sorum-suz-luğunu, yalnızca hükümetlere, yerel yönetimlere yüklemek yerine, belki bir ölçüde de onların siyasetine aracılık eden sanatçılarda, sanat kurumlarında, vakıflarda, sivil toplum örgütlerinde aramak gerekebilir. Atatürk imgesine zorla yüklenen kamunun düşünce ve vicdanını temsil etme göreviyle bir cins unutturma (amnezi) siyaseti yapılıyor, onun kolektif belleğimizdeki anısı yaralanıyor, bu durum, ona ve kamuya yapılan saygısızlığa dönüşüyor.

#### KAYNAKÇA

- ADAL, H. Ş. (1936) Şehir ve Köyün Ulusal Kültürün Korunmasında ve Yenilik Hareketlerindeki Rolü, *Yeni Türk Mecmuası*, c: 4, s: 37; 17.
- AKSOY, A. ve ERTÜRK, E., ed. (2007) *Kamusal Alan ve Güncel Sanat/The Public Turn in Contemporary Art* (Proje Kitabı/Project Book), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ali Süreyya (1934) Kemalist Türk Köyü, *Karınca*, n: 5, Birinci teşrin 1934; 16’dan aktaran Tuğluoğlu (2008); 173.
- ALTAN, M. (2011) Heykeller Sevişir Mi?, *Star*, 10 Ocak; <http://www.stargazete.com/yazar/mehmet-altan/heykeller-sevisir-mi-haber-322379.htm> (Erişim: 1 Haziran 2011).
- ANON. (1935) Halkevleri Öğreneği, *Türk Mecmuası*, 1935, c: 3, n: 36; 2273, 2278-9.
- ANON. (1955) Plastik Sanatlar Sentezi Arne Jacobsen-Fernand Leger-İlhan Koman, *Arkitekt*, s: 282; 152.
- ANON. (1958) Milletlerarası Brüksel Sergisi, *Arkitekt*, c: 26, s: 288; 111.
- ANON. (1963) Sanatlar Birleşimi, *Yeni İnsan*, Nisan-Mayıs, s: 4-5; 20-1.
- ANON. (1988) Kuzgun Acar’ın Yapıtı Hurda Fiyatına Satıldı, *Milliyet*, 23 Ağustos 1988; 10.
- ANON (2005a). Boğaza Fatihin Heykeli Dikilecek!; <http://www.turkforum.net/52111-bogaza-fatihin-heykeli-dikilecek.html> (Erişim: 10 Mayıs 2010).
- ANON. (2005b) İstanbul’a Fatih Sultan Mehmet anıtı; <http://www.cnnturk.com/2005/kultur.sanat/diger/02/04/istanbula.fatih.sultan.mehmet.aniti/70275.0/index.html> (Erişim: 10 Mayıs 2010).



- ANON. (2006) Tünel ve artık orada olmayan 'Açık Sütun', 14 Temmuz; <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=2097> (Erişim 1 Haziran 2011).
- ANON. (2009a), Cumhuriyet pastasından Atatürk heykeli çıktı, 30 Ekim; <http://www.ihlassondakika.com/haberdetay2.php?id=216165> (Erişim 1 Haziran 2011).
- ANON. (2009b), Pastadan Atatürk çıktı! Cumhuriyet Resepsiyonu'nda ilginç an... , 30 Ekim; <http://www.kanaldhaber.com.tr/HaberDetay.aspx?haberid=53806&catid=34> (Erişim: 10 Mayıs 2010).
- ANON. (2005c) Fatih İçin Referandum, *Vatan*, 25.Mayıs; [http://www.yapi.com.tr/Haberler/fatih-icin-referandum\\_27467.html](http://www.yapi.com.tr/Haberler/fatih-icin-referandum_27467.html) (Erişim 10 Mayıs 2010)
- ANON. (2010a) Heykeltraş Mehmet Aksoy: İnsanlık Anıtı'nın Yapımı Devam Etmeli, 29 Ocak 2010; <http://www.haberler.com/heykeltras-mehmet-aksoy-insanlik-aniti-nin-yapimi-haberi/> (Erişim 10 Mayıs 2010)
- ANON. (2010b) Kars'taki İnsanlık Anıtı'nı Yıkmayan Başkan Hakkında Suç Duyurusu; <http://www.dha.com.tr/n.php?n=insanlik-anitini-yikmayan-baskan-hakkinda-suc-duyurusu--2010-03-24> (Erişim 10 Mayıs 2010)
- ANON. (2010c) MHP Kars İl Başkanı Aktaş "İnsanlık Anıtı" Nedeniyle Suç Duyurusunda Bulundu; <http://bolge.25haber.com/2010/03/mhp-kars-il-baskani-aktas-insanlik-aniti-nedeniyle-suc-duyurusunda-bulundu/> (Erişim 10 Mayıs 2010)
- AR, (1934) Halkevi Nedir? Oraya Kimler Girer ve Nasıl Girilir?, *Yeni Türk Mecmuası*, c: 1, n: 22; 1504-7.
- ARTUN, A., ed. (1994) *Çevre-Sanat*, (Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevresel Sanat Etkinlikleri Kataloğu), Sevna Aygün (Metinler), Ankara.
- BARA, H. (1955a) 'Grup Espas': Plastik Sanatların Sentezi, *Arkitekt*, s: 279; 21, 24.
- BARA, H. (1955b) Grup Espas, *Arkitekt*, s: 280; 79.
- BARA, H. (1956) Mimari Polikromi Hakkında Notlar, *Arkitekt*, s: 284; 66.
- BAY, Y. (2011) Siyasiler sanat yapıtını yok edemez, *Milliyet*, 12 Ocak; <http://www.arkitera.com/h59981-siyasiler-sanat-yapitini-yok-edemez.html> (Erişim: 10 Haziran 2011)
- BERBEROĞLU, E. (2011) Heykele Ucube Dedim, *Hürriyet*, 13 Ocak; <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/16750441.asp> (Erişim: 10 Haziran 2011)
- BERK, N. (1958) Çağdaş Resmimizde Eski Gelenekler, *AÜ İlahiyat Fakültesi, Türk ve İsmâ Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Ankara, Ajans-Türk Matbaası, c: II, s: 1957;193 (ayrı basım).
- BUCK-MORSS, S. (2004) *Rüya Âlemi ve Felaket (Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West, Massachusetts of Technology, 2000)*, çev. T. Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

- BUMİN, K. Hayırsız Ada'yı 'Korkunç Ada' yapma girişimi", *Yeni Şafak*, 11 Ocak 2005; <http://forum.arkitera.com/archive/index.php/t-4068.html> (Erişim: 10 Mayıs 2010)
- BURKE, P. (2003) *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları (Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence)*, London, Reaktion Books, 2001), çev. Z. Yelçe, Kitapyayinevi, İstanbul.
- CENGİZKAN, A. (2002) *Modernin Saati*, Mimarlar Derneği Yayını: 9, Ankara.
- CAUSEY, A. (1998) *Sculpture since 1945*, Oxford University Press, New York.
- Culture Shock: Flashpoints: Visual Arts: Richard Serra's Tilted Arc; [http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc\\_a.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html) (Erişim: 10 Mayıs 2010).
- DOĞAN, Y. (2009) İnsanlık Anıtı siyaset satırında, *Hürriyet*, 10 Mart; <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/11172379.asp> (Erişim 10 Mayıs 2010).
- DURHAN, S. (2006a) Türkiye Cumhuriyeti'nin Uluslararası Dünya Fuarlarına Katılımı (1930-2000), *Arredamento Mimarlık*, Ocak, Sa: 187, s: 94-108, İstanbul.
- DURHAN, S. (2006b). Malzeme, Kimlik, Temsiliyet: Uluslararası Brüksel Dünya Fuarı (1958) Türkiye Pavyonu, 3. *Ulusal Yapı Malzemeleri Kongresi*, İTÜ Yayını, İstanbul.
- DÜNDAR, C. (2011) Ucube Zihniyet, *Milliyet*, 9 Ocak; <http://www.milliyet.com.tr/ucube-zihniyet/can-dundar/guncel/yazardetay/09.01.2011/1336909/default.htm> (Erişim: 1 Haziran 2011).
- ELİBAL, G. (1973) *Atatürk ve Resim Heykel*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- ERDEM, T. (2011) Ucube! Ne Yapmalı!, *Radikal*, 10 Ocak; <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1035831&Yazar=TARHAN%20ERDEM&Date=11.06.2011&CategoryID=99> (Erişim: 1 Haziran 2011).
- ERDER, C. (1975) *Tarihi Çevre Bilinci*, ODTÜ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara.
- GEZER, H. (1984) *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- GÜMÜŞ, K. (2005) Fetihçi İdeoloji ve Sanat, *Radikal*, 31 Mayıs; <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=154311> (Erişim 10 Mayıs 2010).
- HABERMAS, J. (2009) *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü (Strukturwandel der Öffentlichkeit)*, çev. M. Sancar-T. Bora, İletişim Yayınları, İstanbul.
- HAKAN, A. (2011) Başbakan'ın helkele 'ucube' deme hakkı, *Hürriyet*, 10 Ocak; [http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/16722819\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/16722819_p.asp) (Erişim: 1 Haziran 2011).
- İNÖNÜ, İ. (1934) İsmet Paşa Hazretlerinin Nutukları, *Yeni Türk Mecmuası*, 1934, c: 1, s: 18; 1313-16.

- KIVANÇ, H. (1958) Brüksel Yolculuğuna Hazırlanan Eserler, *Milliyet*, 21 Şubat, s: 3.
- KRAUSS, R. E. (2002) Daniel Buren, *ArtForum*, s: Aralık.
- KÜÇÜKŞAHİN, Ş. (2011) Sorun sadece 'ucube' heykel değil, *Hürriyet*, 10 Ocak; [http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/16723261\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/16723261_p.asp) (Erişim: 1 Haziran 2011)
- Necip Ali (1934) Necip Ali Beyin Nutukları", *Yeni Türk Mecmuası*, c: 1, s: 18; 1322-3.
- ORAL, Z. (1979) Kotil, Brüksel Dünya Fuarı'nda Altın Madalya Alan Panoları Bulmak İçin Günlerce Uğraştı, *Milliyet*, 7 Ekim, s: 7.
- ORAL, Z. (2002) Tükürük Cezasının Düşündürdükleri; <http://www.zeyneporal.com/yazilar/2002/29haziran2002.htm>
- Richard Serra, "Biography of Postmodernist Sculptor in Sheet Metal", Encyclopedia of Irish and World Art, <http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/richard-serra.htm> (Erişim: 10 Mayıs 2010).
- SARGIN, G. A. (2005) Ötekinin Gözüyle Ankara'yı Kurmak: Sovyet Propaganda Filmlerinde Devrimci Bellek Kaybı ve Anımsama, *Özcan Altaban'a Armağan 'Cumhuriyet'in Ankara'sı'*, der. T. Şenyapılı, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.
- SPENDER, S. (1953) Modernizmin Ölümü", *Vatan'ın İlâvesi*, 18 Temmuz, s: 3.
- ŞEHSUVAROĞLU, H. Y. (1958) Brüksel Sergisinde Türkiye, *Cumhuriyet*, 18 Haziran, s: 3.
- ŞENOL, G. (2005a) Fatih Sultan Mehmet Heykeli'nin Dönüştürecekleri, 11 Temmuz; <http://arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=3009> (Erişim 10 Mayıs 2010).
- ŞENOL, G. (2005b) Bin Akıllının Çıkaramadığı Taş, 13 Temmuz; <http://www.arkitera.com/news.php?ID=3064&action=displayNewsItem> (Erişim: 10 Mayıs 2010).
- TANYELİ, U. (1997) Söyleşi : Utarit İzgi. <http://arkiv.arkitera.com/ko18357-soylesi-utarit-izgi> (Erişim: 21 Mart 2010).
- TUĞLUOĞLU, F. (2008) Erken Cumhuriyet Döneminde Köyleri Kalkındırma ya da "İdeal Cumhuriyet Köyü" Projesi, *CTAD Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, c: 4, Güz 2008, s: 8; 163-85.
- TÜKEL, *Milliyet*, 20 Ocak 1963, s. 3.
- TÜRENÇ, T. (2011) O dizi kesilecek o heykel yıkılacak, *Hürriyet*, 10 Ocak; <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=16723302&tarih=2011-01-10> (Erişim: 1 Haziran 2011).
- UZUN, H. (2008) 1951 Yılında Kırşehir'de Atatürk Büstüne Saldırı Olayı ve Tepkiler, *CTAD Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, c: 4, Güz 2008, s: 8; 188-9.

- YASA YAMAN, Z. (2007) "Quintette à Ankara/ Ankara'da Beşli" Sergisi Üzerine Düşünceler, *Arredamento Mimarlık*, Haziran 2007, s: 203; 34-42.
- YASA YAMAN, Z. (2002) Cumhuriyet'in İdeolojik Anlamı Olarak Anıt ve Heykel (1923- 1950), *Sanat Dünyamız*, 2002, Kış 82; 155-71.
- YASA YAMAN, Z. (1996) Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş', *Toplumbilim*, Haziran 1996, s: 4; 35-52.
- YASA YAMAN, Z. (1996) 1950'li Yılların Sanat Ortamı ve 'Temsil Sorunu', *Toplum ve Bilim*, Kış, s: 79; 94-137.
- YENER, T. -H. ÖRNEKOĞLU (2009), Cumhuriyet Resepsiyonu'nda pastadan Atatürk çıktı, *Hürriyet*, 30 Ekim; <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/12812762.asp> (Erişim: 10 Mayıs 2010).
- YEŞİLKAYA, N. G. (1999) *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İletişim Yayınevi, İstanbul.
- YILMAZ, A. N. (2006) Mekân Estetiği: 'Grup Espas' ve Türk Sanatındaki Yansımaları, *Cey Sanat*, Kasım/ Aralık, s: 13; 18-22.
- YILMAZ, A. N. (2007) Mekân Estetiği: 'Grup Espas' ve Türk Sanatındaki Yansımaları, *Cey Sanat*, Nisan/ Mayıs, s:15; 36-42.
- ZURCHER, E. J. (1995) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (Turkey, A Modern History)*, çev. Y. S. Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [www.tankutoktem.com](http://www.tankutoktem.com) (Erişim: 1 Haziran 2011).
- <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/theunknownpoliticalprisoner/default.shtm> (Erişim: 7 Şubat 2010).
- <http://edition.cnn.com/WORLD/9803/31/fringe/let.them.eat.lenin/index.html> (Erişim: 07 Şubat 2010).
- <http://www.buca.bel.tr/00300-179-071019.php> (Erişim: 1 Haziran 2011).
- <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=24766> (Erişim: 1 Haziran 2011).
- <http://remzisavas.tripod.com/giris/giris.htm> (Erişim: 7 Şubat 2010).
- <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=206140> (Erişim: 7 Şubat 2010).
- <http://eniyion.hurriyet.com.tr/default.aspx?mekanID=1264&siralID=3512&hID=10598915&mKat=0> (Erişim : 1 Haziran 2011).
- <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/theunknownpoliticalprisoner/default.shtm> (Erişim: 10.02.2010)

**Keywords:** implementation and monuments / sculptures in Turkey; art in public sphere; kitsch and sculpture; representation; re-production of monument and sculptures.

## **MONUMENT AND SCULPTURE IN PUBLIC SPHERE, AS "POLITICAL AND AESTHETICAL SIGNS"**

This article is about the place and significance of monuments and sculptures in the public sphere since the Early Republican Period until today. The relationship between these objects and the city are discussed; where, their transformation; the connection between monument, sculpture and political preferences of governments; as well as their function, meaning and content in the eyes of the artist and the public, are discussed.

Together with the representative objectives it takes, sculpture has played an important role in relation to discussions of the problem of 'visibility' and 'representation' as from the perspective of "art regardless of the public" and "art in the public domain". This field comprises significant dynamics as regards the relationship it establishes with the medium of IT technologies, media and the internet, as well as those it establishes as per global and urban scales. From the perspective of daily practices, social, political and visual dimensions of the relationship sculpture has established with the public sphere and public place as an identified discipline have obviously changed by time.

As one thinks about "art in the public sphere" in Turkey, primarily monuments and sculptures of Atatürk together with the Republican squares where they are seated come to mind. The project of creating a public domain, designed squares filled with monumental sculptures that were mostly financed by the state funds regularized in line with the ideological demands of the governments and local administrations played a major role.

Parks and squares that were built within the framework of new urban ideal of the Early Republican Era were designed as the new public sphere. Art in the aforementioned domain meant "Gazi Sculptures" that were to be built everywhere, including even the smallest villages around Anatolia. As regards the embracement of the art of sculpture, the ideological need felt by the republican regime for monuments within the scope of modernization as a program played a significant role. The Movement for Monuments became an important element for the public visualisation and the adoption of principles signified by the six arrows of the Republican Peoples' Party.

During 1933-1945, the period which includes the Second World War, the cultural formation that became a source for the art of monument/sculpture became a monumental tool for political propoganda in Turkey as in Europe and the Soviets. For Atatürk, image management had to start from point zero and it meant a secular image freed from religion which symbolizes the futuristic revolutionary ideology and democracy of the Turkish Republic.

In 1946, religion, secularism and tradition came to the foregorund as issues that played significant roles in determining agendas of political parties which were the main tools for competitive elections. During the rule of the Democratic Party from 1950 to 1960, in line with policies of the central government, the number of Atatürk sculptures decreased and buildings like touristic hotels, banks and malls gained momentum. Artistic works also became important for ornamentation of monumental structures. During the period, artists from various disciplines carried out cooperative works for creating time and space. This particular approach suggested existence of sculptures in cooperation with architecture rather than its possession of the squares as monuments. The same approach also helped

architecture as architecture of synthesis or art while it transformed into a main monument.

With the military coup of 1960, activities in relation to monuments increased for refreshing the memory of Atatürk and for reinforcing loyalty to the revolutions. From then onward, more monuments were built in the university campuses. After the coup de main in 1980 September and during the celebrations of the 100th birthday of Atatürk, even more monuments and sculptures of Atatürk were built. Atatürk monuments which were mostly financed by the state funds were regularized and directed by the ideological demands of the local administrations and governments. These became widespread at every province, town and village from the east of Turkey to the west. Today one can see many Atatürk sculptures at almost each and every province and town. The Parliament, university campuses that increased in number with YÖK (Council for Higher Education), schools, military compounds, war cemeteries, patios of public agencies are filled with those sculptures.

Within the scope of competitions and projects launched by the municipalities of İstanbul and Ankara between 1970 and 1990, most urban sculptures that had been planned to get seated in the public domain were stolen or removed from their corresponding places. The nudity created by them was attacked, because of certain symbols such as the hammer and sickle; or due their abstract figures, they were disliked by certain political groups. They could not gain a spot in the public sphere. Not only the sculptures of Atatürk but any three dimensional work was in the sphere of vandalism. After the 1990s, as the variety of religious, historical and ethnical cultural identities and differences rendered as pluralisations increased, there was a need for monumental sculptures with political contents and presentations.

After 2001 when the Justice and Development Party (AKP) came into power, sculptures became new elements at mosques and squares. Images became more diverse, and besides Atatürk, other Turkish figures such as the Ottoman sultans, viziers and admirals as well as Anatolian poets, logos of provinces (cock, cow, cotton, cherry, watermelon etc) as figures, took their place in the public domain.

As elsewhere in the world, the modernisation project that included the ideal of creation of spaces with monuments had completed its era in Turkey. Today many artists and artistic initiatives push forward and question the public domain and public places whilst they discuss the meaning of three dimensional artistic creation that has considerably changed.

**ZEYNEP YASA YAMAN**; B.A., M.A. Ph.D.

Art Historian; teaches at Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Art History. Worked for the Ministry of Culture, Department of Fine Arts, as the director of Programming and Exhibitions (1978-1990). Contributed the foundation of the Ankara Painting and Sculpture Museum and conceived the International Asian-European Art Festival. The focus of her published articles and research include Modernism/Postmodernism, modern and contemporary art, the modernization process in the Ottoman Empire and Turkey, tradition, culture and artistic policy and women studies.