

1960 SONRASI HEYKELİN KAMUSAL

ALANDAKİ YERİ

Çağrı GÖZKONAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2023

1960 SONRASI HEYKELİN KAMUSAL ALANDAKİ YERİ

Çağrı GÖZKONAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2023

ÖZET

1960 SONRASI HEYKELİN KAMUSAL ALANDAKİ YERİ

Çağrı GÖZKONAN

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2023

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Bu çalışmada kamusal alan kavramı, anıt heykellerinin yanında diğer sanat yapıtlarının kent değerlerini koruması ve izleyici-mekân ilişkisi incelenmiştir. Bu bağlamda, kamusal alan heykelinin çevreyle, izleyiciyle ve birbirleriyle olan ilişkisi örnek verilerek açıklanmıştır.

Heykel sanatının farklı dönemlerde ve bölgelerde özgün kullanımları, işlevleri ve biçimleri vardır. Kamusal alanlar, bu üretilen sanat eserlerinin sergilenmesi için her zaman en uygun yerler olmuştur. Kamusal alanda bulunan sanat eserleri, toplumsal kültürün ve yaşamın bir göstergesi niteliğini taşımaktadır.

Kentlerde kamusal alanlar; hem sembolik hem de fiziksel sorunları çözümler. Bu çözümlerde sanatın etkili bir yolu vardır. Kent ve kamusal alan sanatı arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi ve çerçevelenmesi, kentsel tasarımda farklı disiplinler tarafından ortaklaşa ele alınmaktadır. Açık alan heykeli, çevresiyle kurduğu ilişkiyle beraber, mekânın dinamikleri ile kaynaşarak, düşünsel ve fiziksel bütünlüğü oluşturmaktadır.

Çeşitli form ve tekniklerle ifade edilen kamusal alan heykeli, özellikle 1960'tan günümüze kadar kent ve sanatın bütünleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Heykel, bir avuç içinde tutulacak kadar küçük olabileceği gibi, insan ile gökyüzü arasında ilişki kuracak kadar büyük de olabilir. Heykel, bu çeşitliliği ile tarih boyunca pek çok farklı işlevi barındırmış, insanın karşısında durarak kendisini ve dünyayı algılamasına yardımcı olmuş, çevresiyle olan ilişkisini nesnelleştirmiştir.

Kamusal alanın toplum üzerindeki belirleyici rolü ile birlikte kamusal alanda heykel, kentin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Modern sanatın etkisiyle 1960 yılından sonra kamusal alan heykelleri soyut eserlere yönelip çeşitli biçim, anlatım ve malzemelerle daha zengin hale gelmiştir. Kent kavramı geliştikçe, kamusal mekanlar önem kazanmakta ve bu alanlardaki heykeller kentin kimliğini şekillendirmektedir.

Kamusal alan heykelinin 1960 sonrasındaki gelişim süreci ve sanattaki açılımları tanımlanırken, başta sanat yapıtlarının ve mekanlarının çeşitlenmesi olmak üzere; izleyici, mekân ve heykel ilişkisi, sanatçıların bu alanda yaptıkları çalışmalarla birlikte incelemiştir.

Anahtar Sözcükler: Kamusal alan, Kent, Mekân, Heykel, Sanat, Kamusal alan heykeli.

ABSTRACT

THE PLACE OF THE SCULPTURE IN THE PUBLIC SPACE AFTER 1960

Çağrı GÖZKONAN

Department of Sculpture

Anadolu University, Institution of Fine Arts, 2023

Advisor: Assistant Prof. Selçuk YILMAZ

This work examines the concept of public space, the preservation of urban values by other works of art besides monumental sculptures, and the spectator-space relationship. The relationships between public space sculptures, the environment, and the audience are discussed and exemplified in this context.

The art of sculpture has unique uses, functions, and forms in different periods and regions. Public spaces have always been the most suitable places to exhibit these artworks. The artworks in the public space are an indicator of social culture and life.

Public spaces in cities contribute to the solution of both symbolic and physical problems. Art has a significant role in solving these problems. Different disciplines of urban design jointly address the specification and evaluation of the relationship between the city and public space art. The public space sculpture, together with its relationship with its environment, creates intellectual and physical integrity by fusing with the dynamics of the space.

Public space sculpture, expressed in various forms and techniques, constitutes a vital role in integrating city and art, especially since 1960. The sculpture can be small enough to be held in a palm or large enough to connect man with the sky. Due to this diversity and the freedom it offers, the sculpture has had many different functions throughout history, helping people to perceive themselves and the world by standing in front of them and objectifying their relationship with their environment.

Sculpture in public spaces has become an indispensable element of the city, with a significant impact on public space in society. With the influence of modern art after 1960, public space sculptures have turned into more abstract works and have been enriched with various forms, expressions, and materials. As the concept of the city evolves, public

spaces gain importance, and the sculptures in these areas begin to play a more significant role in shaping the city's identity.

While the development process of public space sculpture after 1960 and its expansions in the art are defined mainly in terms of the diversification of artworks and spaces, the relationship between the audience, space, and sculpture have been examined together with the works of the artists in this field.

Keywords: Public space, City, Space, Sculpture, Art, Public space sculpture.

TEŞEKKÜR

Çalıőmamda bana yön gösteren, destek ve emeklerini esirgemeyen, beni yüreklerendiren öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyacağım tez danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgileriyle ışık tutan, yüreklerendirici sözleriyle bana akademik yolda yürüme őevki kazandıran Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel bölümündeki tüm hocalarıma sonsuz teőekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Hayatım boyunca beni destekleyen, haklarını asla ödemeyeceğim aileme teőekkürlerimi sunarım.

Çağrı GÖZKONAN

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Çağrı Gözkonan

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAMUSAL VE KAMUSAL ALAN KAVRAMI	3
1.1. Kamu Nedir?	3
1.2. Kamusal Alan Kavramı	5
1.2.1. Kamusal Alan ve Kent Mekânı	7
1.3. Özel Alan	9
1.3.1. Kamusal-Özel Alan Ayrımı	9
1.4. Çevre Kavramı	10

İKİNCİ BÖLÜM

2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KAMUSAL ALANDA HEYKEL	11
2.1. Sanatın Kamusal Alanda Değerlendirilmesi	45
2.2. Kamusal Alanda Estetik Kavramı	46
2.3. Günümüz Kamusal Alan Heykelinde Tasarım ve Oluşum İlkeleri ..	47
2.3.1. Geleneksel Formun Kullanımı	49
2.3.2. Soyutlama	50
2.3.3. Kamusal Alanda Boyut ve Mekân	51

	<u>Sayfa</u>
2.3.4. Kamusal Alan Heykelinin Tasarım İlkeleri	52
2.4. Anıt Heykel ve Kamusal Alan Heykeli	54
2.5. Kamusal Alanda Heykelsi Mimari Ögelerin Kullanılması	61
2.6. Kamusal Alanda Heykel ve İzleyici Bağlantısı	63
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. 1960 SONRASI KAMUSAL ALAN HEYKELLERİ	63
3.1. Gio Pomodoro	68
3.2. Richard Serra	70
3.3. George Segal	73
3.4. Anthony Gormley	74
3.5. Anish Kapoor	76
3.6. George Sugarman	78
3.7. Carl Andre	80
3.8. Nancy Holt	81
3.9. Tony Smith	83
3.10. Louise Bourgeois	84
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	88
GÖRSEL KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Kamusal Alanlar, Piazza della Signoria, Floransa, 2006	4
Görsel 2.1. Abu Simbel Ramses Tapınağı, M.Ö. 1301-1235	12
Görsel 2.2. Kefren Anıtı, M.Ö. 1250	13
Görsel 2.3. Hitit Dönemi Aslanlı Kapı M.Ö. 1900-1200.....	14
Görsel 2.4. Düşmüş Truva savaçısı, M.Ö. 505–500.....	15
Görsel 2.5. Miron, “Discobolos” (Disk Atıcı), Bronz, M. Ö. 450.....	16
Görsel 2.6. Michelangelo, “Bacchus” Mermer, 1497.....	17
Görsel 2.7. Michelangelo, “David” (Davut), Mermer, 1501-1504.....	18
Görsel 2.8. Gian Lorenzo Bernini, “Apollo and Daphne” (Apollo ve Defne) Mermer, 1622–1625	19
Görsel 2.9. Bertel Thorvaldsen “Ganymede”, Mermer, 1816.....	20
Görsel 2.10. Antonio Canova, “The Three Graces” (Üç Güzeller), Mermer, 1813-1816	22
Görsel 2.11. Jean-Baptiste Carpeaux, “La Danse” (Dans), Mermer, 1868,.....	23
Görsel 2.12. Auguste Rodin, “Bir Maskenin Üç Görünümü”, Galvanizli dökme demir, 1895-1898.....	25
Görsel 2.13. Auguste Rodin, “Kale Burjuvaları”, Bronz, 1884-1889.....	27
Görsel 2.14. Ernst Barlach, “Ruhun Savaşçısı”, Bronz, 1928	29
Görsel 2.15. Constantin Brancusi, “Infinite Column” (Sonsuz Sütun), Dökme Demir, 1938.....	30
Görsel 2.16. Vladimir Tatlin, “Tatlin Kulesi”, Ahşap, 1919	32
Görsel 2.17. Alberto Giacometti, “Yürüyen adam”, 1960.....	34
Görsel 2.18. David Smith, “Primo Piyano III”, Metal, 1962.....	35
Görsel 2.19. David Smith, “Cubi XIX” Paslanmaz Çelik, 1964.....	35
Görsel 2.20. Claes Oldenburg, “Clothespin” (Mandal), Çelik, 1976	37

Görsel 2.21. Carl Andre, “43 Kükreyen kırk”, Soğuk haddelenmiş çelik, 1988	38
Görsel 2.22. Robert Smithson, “Spiral Jetty” Sprial İskele, 1970	39
Görsel 2.23. Joseph Beuys, “7000 Meşe Ağacı”, Ağaç, Bazalt Taşı, 1982.....	40
Görsel 3.1. Nicola Salvi, “Fontana di Trevi” (Trevi Çeşmesi), 1732,1762	44
Görsel 3.2. Alexander Kalder, “Spirale”, Metal, 1958	48
Görsel 3.3. Luis Martínez Santa María, “Next To The Silent Time”, Enstalasyon, 2016, İspanya	50
Görsel 3.4. Max Bill, “Pavillon-Skulptur” (Pavyon Heykeli), Granit, 1983	51
Görsel 3.5. Alexander Calder, “Filamingo”, Metal, 1973	54
Görsel 3.6. “Arc de triomphe de l'Étoile” (Zafer Takı), 1806	56
Görsel 3.7. Auguste Rodin, Balzac Anıtı, Bronz, 1892-1897.....	57
Görsel 3.8. Barbara Hepwort, “İnsanın Ailesi”, Bronz, 1970.....	58
Görsel 3.9. Henry Moore, “Nuclear Energy” (Nükleer Enerji), Bronz, 1964-1966	59
Görsel 3.10. Constantin Brancusi, “The Table of Silence” (Sessizlik Masası), Taş, 1937- 1938	60
Görsel 3.11. Constantin Brancusi, “The Gate of the Kiss” (Öpücük Kapısı), Taş, 1937- 1938	60
Görsel 3.12. Alejandro Aravena,“Elemental”, Ahşap, Demir, 2021	62
Görsel 3.13. Johan Otto von Spreckelsen “Grande Arche” (Büyük Kemer), 1989.....	63
Görsel 4.1. Jason Peters “Floresan Işık Heykeli”, 2011,	67
Görsel 4.2. Jean Dubuffet, “Group Of Four Trees” (Dört Ağaç Grubu), 1969-1972	68
Görsel 4.3. Gio Pomodoro, “Toplu Kullanım Planı”, Kalker taşı, Trani Taşı, Siyah Bazalt, 1977, İtayla	70
Görsel 4.4. Gio Pomodoro, “Toplu Kullanım Planı”, Kalker taşı, Trani Taşı, Siyah Bazalt, 1977, İtayla	70
Görsel 4.5. Richard Serra, “Berlin Junction” (Berlin Geçidi), Demir, 1986	71
Görsel 4.6. Richard Serra, “Tilted Arc” (Eğik Yay), Demir, 1981	72

Görsel 4.7. George Segal, “Gay Liberation”, (Eşcinsel Kurtuluş), 1979	73
Görsel 4.8. George Segal, “The Steelmakers” 1980, Bronz, Çelik	74
Görsel 4.9. Anthony Gormley, Olay Ufku, 2015	75
Görsel 4.10. Anthony Gormley, “The Quantum Cloud” (Kuantum Bulutu), 1999,	76
Görsel 4.11. Anish Kapoor, “Cloud Gate” (Bulut Kapısı), 2006	78
Görsel 4.12. George Sugarman’ın İlk Dış Mekân Heykeli; “İsimsiz”, 1969	79
Görsel 4.13. George Sugarman “Baltimore Federal” 1975-1977	80
Görsel 4.14. Carl Andre, “Stone Field Sculpture”, 1977	81
Görsel 4.15. Nancy Holt, “Waterwork” 1983-1984.....	82
Görsel 4.16. Nancy Holt, “Catch Basin” 1982.....	83
Görsel 4.17. Tony Smith, “She Who Must Be Obeyed”, 1975.....	84
Görsel 4.18. Louise Bourgeois, “Maman”, 1999	85

GİRİŞ

Heykel sanatı, tarihin ilk yıllarından günümüze kadar farklı biçim ve anlamlarla var olarak en eski sanat dallarından biri olmuştur. Yirminci yüzyılda sanatın işlevi ve sanat eserinin nasıl olması gerektiğini sorgulamak, modern sanatın gündemi haline gelmiştir.

Tarihsel olarak heykel; dekoratif ve anma amaçları ile kamusal alana dahil olmuştur. Kamusal alanda bulunan heykelin, anma şekli son yıllarda konu ve biçim bağlamında değiştiği gözlemlenmektedir. 1960'ların sonlarında kamusal heykelin değişmesinin ve canlanmasının nedeni modern mimarinin ve sanatın hayatımıza etkisinin artmasıyla olmuştur. Bunlara istinaden; modern sanat akımlarındaki eserlerin etkileri kamusal alan heykelini farklılaştırmış ve zenginleştirmiştir. Sanatçılar kamusal sanatta deneyim kazandıkça, yaptıkları eserlerin çevre ve mimariye olan uyumu dışında halkın manevi doyumu için yeni tasarımlar geliştirmişlerdir.

İnsanlık tarihinin başlamasıyla birlikte, bir eylem süreci anlayışına giren sanat kavramı, kültürel oluşumların aktarıcısı görevini de üstlenmiştir. Geçmişle gelecek arasında bir bağ olan sanat kavramı, yaşamın bir aynası olarak kabul edilmektedir. Sanat eserlerinin, sosyo-politik anlamda iletişim görevini de üstlenmesi ve tüm tarihsel dönemlerde var olan egemen ideolojinin propagandasını yapması bilinen bir gerçektir. Savaşların, mücadelelerin ve çeşitli kırılma dönemlerinin iletişim aracı olan sanat eserleri, ilettikleri mesaj ve biçimsel dil olarak, bir söylem aracı niteliği taşımaktadır. Toplumda meydana gelen siyasi ve ideolojik değişimlerin, kültürel/sanatsal olguları da etkilediği düşünülünce, değişen yönetimin önceki iktidarın sembolü olan estetik değerlerinin kamusal alanda görünürlüğünden rahatsız olacağı kaçınılmaz olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yeni gelen iktidar, gücünü kamusal mekanlardaki heykeller ve estetik değerler üzerinden varlığını gösterme düşüncesindedir.

Kamusal alan, toplumun ortak kullanımına açık, herkesin eşit şekilde katılabileceği ve kamusal değerlere uygun bir ortamı tanımlar. Ancak iki binli yılların başında başlayan milenyum çağı ile insanoğlunun hayatına giren dijital yaşam ve platformlar, geleneksel kamusal alan kavramı için yeni bir tanım arayışına girmiştir. Dijital platformlar, insanlar arasındaki iletişimi ve etkileşimi kolaylaştıran, bilgi ve deneyim paylaşımına olanak tanıyan ve birçok insan tarafından kullanılan ortamlardır. Bu açıdan dijital platformlar, kamusal alan kavramının bir parçası olarak ele alınabilir. Ancak, dijital platformların özelleşmiş ve kontrol edilen yapısı, kâr amacı güden şirketler tarafından yönetilmesi ve sınırlı ve seçilmiş içeriklerin sunulması gibi nedenler, dijital platformların tam anlamıyla

kamusal alan olarak nitelendirilmesini zorlaştırabilir. Bu sebeplerden kaynaklı araştırmada “fiziksel” olarak nitelendirilen kamusal alanlar üzerine durulmuş ve araştırılmalar yapılmıştır.

Bir şey hem kamusal hem de nasıl sanat olabilir? Kamu kimdir? Bu konuda sanatı veya heykeli tanımlayan, onu kamusal yapan nedir? Heykelin kendisi mi, konumu mu? “Kamusal sanat” yerine “kamusal alanlarda sanat” dersek, mekânı belirleyici faktör olarak mı kabul etmiş oluruz? Kamusal heykel; sanat mıdır, kentsel bir tasarım mıdır, ya da bu iki anlamda da mı tartışılmalıdır? Gibi sorular özellikle modern dönemde çok tartışılan konular haline gelmiştir. Bu problemler kamunun, kamusal alanın, kamusal alanda sanatın tanımını yapmak için temel sorulardır.

Çoğu ülkenin heykel sanatına karşı kararsız tutumunu göz önüne alsak bile, o ülkede bulunan kamusal heykeller; halkının kabul ettiği ve yaşamını sürdürdüğü bir sanat eseri olarak kendini var etmeye devam etmektedir. Heykel ve sanat faaliyetleri, çoğu toplum tarafından gerekli bir kavram niteliği taşımamaktadır. Bunlara karşı olarak kamusal alan heykeli, bütün toplumlar tarafından benimsenen, gündelik hayatta sürekli karşılaşılan ve buluşma alanı haline dönüşen bir niteliğe bürünmüştür. Böylelikle toplum tarafından negatif bir bakış açısıyla görülen sanat, hayatın içine entegre olmuştur.

Uygarlık tarihinin en eski sanatsal üretim biçimlerinden biri olan heykel, kamusal alanda sıkça yer alması nedeniyle diğer sanat türlerinden daha çok toplumla ilişkide olmuştur. Üç boyutun sağladığı fiziksel güçle, kent ve metropoller gibi tüm yerleşim yerlerinin kamusal alanlarındaki varlığını yüzyıllardır sürdürmektedir. Bu anlamda, heykelin kamusal alanda özel bir yeri olduğu görülmektedir. Tarihsel bağlamda önemini yitirmemiş kamusal alan heykeli, açık alanda kendini var ederken kendi ilkelerini de oluşturduğu görülmektedir. Bu ilkeler, kamusal alan heykelini halka açık alanlara sunarken çevreyle ilişkisini belirleyen, yönlendiren fiziksel ve toplumsal önermeleri ortaya koymaktadır. Çevre ile toplumsal ve fiziksel bağlamda iyi ilişki kuran kamusal alan heykellerinin, sanatsal değerinin de güçlendiği görülmektedir.

Şehirlerdeki sanatsal yatırımın toplumla doğrudan teması, hem sanatın kendisi için hem de şehirlerde yaşayan bireyler için oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Şehrin kesintiye uğramayan bir iç hareketi mevcuttur. Bu hareket sayesinde sanat eserleri yaşayan bir organizma olarak değerlendirilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAMUSAL VE KAMUSAL ALAN KAVRAMI

Modern toplum kuramında, kamusal alanlar; bir toplumun ortak etkinliklerini gerçekleştirdiği, fikirlerini, eylemlerini ve söylemlerini ürettiği alanlardır. Kamusal alanlar, her bireyin; hangi kültürden, hangi dinden ve hangi sosyal statüden olursa olsun eşit bir şekilde yararlanabileceği mekanlardır.

İnsan, ötekiyle yaşayan, ötekini yaşatan sosyal bir varlıktır. İnsanın sosyal yaşamı “öteki”nin varlığı ile mümkündür. Öteki’nin var olduğu çoklu yerlerde ise kamu kavramı ortaya çıkar. T.D.K. Sözlüğü’nde “Kamu” kelimesi, “bir ülkedeki halkın bütünü” şeklinde tanımlanmaktadır. Batı’da bu iki kavrama karşılık gelen “public” kelimesi de “halkın sahip olduğu şeyler veya özellikler” manasına gelmektedir. “Public”, isim olarak topluluk veya insanları, bir sıfat olarak da otoriteyi, gücü temsil etmektedir. Kelime olarak “kamu” sözcüğünün ilk kez kullanımı 1470 yılındadır. “Kamu”yu toplumun ortaklaşa çıkarları ile bir tutma anlamında kullanılmıştır. 1540 yılında bu tanıma “genel gözleme açık ve ortada olan” anlamı eklenmiştir. 17. Yüzyıl sonlarında “kamusal” sözcüğü “herkesin denetimine açık olan” manasına gelirken “özel” sözcüğü bireyin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan gizli bir yaşam alanı manasında kullanılmıştır (Çakar, 2014 s.12).

Geleneksel toplumdan modern topluma geçişte, Batı’nın sosyal, politik ve ekonomik gelişimi ile ilişkili olarak kamu kavramının, 18.yüzyıl sonlarındaki modernitenin öngördüğü gibi yaşamın özel ve kamusal olmak üzere iki kısma bölünmesinin sonucu olarak ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrım ilk olarak Aristoteles tarafından yapılmıştır. Aristoteles’e göre insanın kaderinde kendi gerçek doğasına uygun olarak yalnızca poliste yaşayabileceği yazılıdır ve her yurttaş kendinin olan (idion) ve kamusal (koinon) olan şeklinde iki varoluş düzenine aittir. Polis, herhangi bir topluluktan çok daha fazlasını içermektedir. Polis, yurttaşların ortak amaç idealine ulaştığı, iyi bir yaşamın kendini gerçekleştirme anlamına geldiği bir koinondur. İnsanın kendisini gerçekleştirme ideali kimi kurumların ve bu kurumların içeriğini oluşturan bir etkin varlığına bağlıdır; kent merkezinde ya da polisin agorasında, spor salonunda, tiyatrodaki, halk meclislerinde ve mahkemelerde insanlar arası etkileşimi ve düşünce alışverişini gerçekleştirecek zengin toplumsal etkinliklerin düzenlenmesi gerekir. İnsanlar arasındaki etkileşimin zenginleştirilip etik ve düşünsel anlayışın teşvik edilmesi için insan karakterinin gelişimine ve eğitimine yönelik çalışmalar yapılmalıdır (Bookchin, 2014, s.80,83).

1.1. Kamu Nedir?

Türk Dil Kurumunun güncel sözlüğünde "kamu" kelimesi; isim olarak "halka hizmet eden tüm devlet organları" anlamına gelmekte olup, aynı zamanda "bir ülkenin

tüm insanları ve halkı" olarak da tanımlanmakta, sıfat olarak ise; " bütün" anlamına gelmektedir (http-1). Öte yandan kamu; toplumun tüm kesimlerini oluşturan kadın, erkek, yaşlı, genç, zengin, yoksul, kentli, kentlerde yaşayan köylü, eğitilmiş, eğitimsiz, engelli, engelsiz vs. vatandaşları kapsamaktadır. Bu tanım, aynı zamanda halkın içinde bulunduğu alan olarak kamusal alanı da tanımlamaktadır.

““Kamu” olmadan “Kamusal Alan” olmaz. Dolayısıyla “kamusal alan” tüm vatandaşlara ait olan alandır (Çelikay, vd, 2017, s.21)” (Görsel 1.1.).



Görsel 1.1. Kamusal Alanlar, Piazza della Signoria, Floransa, 2006

Kamu terimi, hepimiz için ortak olan bir alanı da ifade etmektedir ve bu alan içinde bize ait olanın ötesinde, herkesin ortak olarak kullanabileceği bir alandır.

Sanat toplumsal birlikteliği destekleyen ve katkı sunan yapısı ile toplumsal sorunları iyileştiren, rutin hayatı dönüştürmeye olanak sağlayan, toplumsal yaşamı aktif, yaratıcı dinamiklerle besleyen bir vazgeçilmez olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sanat, sosyal sınırları aşan niteliği ile sosyal yaşamdan uzaklaşmış, yabancılaşmış, kırsal bölgelerde yaşayan, sanat merkezlerine uzak kalmış bireylerin, aktif hale gelmesini, sosyal yaşama aktif bir uyumla katılmasını sağlayan bir araç olarak da görülebilir. Kamu alanları, insan ilişkilerinde birliktelik duygusunu geliştirirken ortak bilinçaltını da oluşturmaktadır. Örnek olarak camiler, kiliseler, müzeler, opera binaları, sinemalar, üniversiteler ve kütüphaneler bu bilincin oluşmasına neden olan mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Parlakalay, 2020, s.1169,1170).

1.2. Kamusal Alan Kavramı

Kamusal alan, toplumun tüm bireyelerine ve kolektiflerine açık, ortak etkinlik ve tecrübe alanlarını ve bu alanlarla ilgili sorunların tartışılabilceği bir zemini belirtir (Özbek, 2004, s.23). Kamusal alan; kamu için bir eyleme geçme ve söylemlerini dile getirebileceği bir mekân olarak nitelendirilmektedir.

Kamusal alanlar, toplumsal yaşamın akışı içinde fikirlerin, ifadelerin ve deneyimlerin oluşturulduğu, paylaşıldığı ve tartışıldığı sosyal alanları tanımlar. Ancak kültürel, sanatsal ve toplumsal deneyimin bir sonucu olarak kamusal sanat, kamusal kültürün yaratıcısıdır.

Bu geniş anlam, hem sokaklardan meydanlara, kültürel etkinlikler için ayrılmış yapılardan ulusal meclis binalarına kadar uzanan somut, alansal bir vurguya, hem de ekonomi, kültür ve siyaset gibi özel kurumlar arasında bulunan temel bir kategoriye vurgu yapar (Özbek, 2004, s.23).

Modern topluluk teorisinde; toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik fikirlerin, söylemlerin ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği, toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram olarak tanımlanan kamusal alan hakkında, ilk olarak Jürgen Habermas'ın 1962 senesinde yazdığı "Kamusallağın Yapısal Dönüşümü (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alınmıştır. Habermas, kamusal alanı; "özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekanların tanımlandığı hayat alanı (Habermas, 1962)" olarak tanımlamaktadır.

Kamusal alan, demokratik edinimlerin gerçekleştiği kentsel alan olarak kabul edilmektedir. "Kültürü meta biçimine getiren ve onu tartışılmaya uygun bir yapıya dönüştüren kamusal topluluk, dışı kapalı olmayan bir nitelik kazanmaktadır (Habermas, 2003, s.107)".

Habermasın kamusal alan anlayışı, aslında hegemonik ve sadece burjuva erkeklere açık olan 18. yüzyıl kamusal alanı idealleştirilmesi; kamusal ile özel alan arasında bir karşıtlık kurması paralel hatta karşıt olarak mevcut kamuları görmezlikten gelmesi; ancak eleştirel-rasyonel ve yüz yüze tartışmalarla varılabilecek bir toplumsal uzlaşma öngörmesi gibi nedenlerle eleştirilmiş, bu eleştirilerin çoğunu da kabul etmiştir. Kendisine yöneltilen eleştiriler çerçevesinde kamusal alanı tanımlarken bugün özel alanın ile kamusal alanın sınırlarının hiç olmadığı kadar belirsizleştiği, ayrıca aslında hiçbir zaman yekpare /tek olmayan kamusal

alanın özneleri farklı kolektif kimliklerin (kamuların) hiç olmadığı kadar yaygınlaşması ve meşruiyet kazanması nedeniyle, çoğaldığı göz önüne alınmalıdır (Alankuş, 2011, 21).

Habermas, kamusal alanı, devlet ile özel alan arasında bir ara alan olarak görmekte ve kamuoyunun bu alanı biçimlendirdiğini düşünmüştür. Bu nedenle kamusal alan, kamusal meselelerin eleştirel ve rasyonel olarak ele alınması yoluyla ortak çıkar ve uzlaşma alanı olarak tanımlanmaktadır.

Avrupa Konseyi (1986) kamusal alanları ve önemlerini şöyle tanımlamaktadır; Kamusal açık alanlar, şehir mirası için önem teşkil eder, bir şehrin mimari ve estetik bakımdan güçlü bir elemanıdır, önemli bir eğitimsel rol oynar, çevrebilimsel yönden ve sosyal etkileşim için önemlidir, toplum gelişimini güçlendirir, özellikle kişilerin psiko-sosyal gerilimlerini dengelemeye yardımcı olur, bir toplumun eğlence ve boş zaman ihtiyaçlarını karşılamakta önemli rolü vardır, çevresel gelişim içinde ekonomik bir değeri vardır (Woolley, 2003).

Kamusal alan kavramı, olgusal ve normatif iki boyutu olan bir kavramdır. Olgusal yönüyle, kamusal alan modern kamu hukuku tarafından tanımlanan bir fiziksel alandır. Örneğin; devlet daireleri, okullar, hastaneler, yollar, meydanlar, parklar gibi halka açık her türlü kentsel mekân kamusaldır. Normatif yönüyle ise, kamusal alan "ortak, kamusal, açık" anlamına gelir ve toplumsal yaşamda fikirlerin, ifadelerin ve deneyimlerin üretildiği, teşhir edildiği, paylaşıldığı ve tartışıldığı toplumsal alanı tanımlar. Aynı zamanda, bu toplumsal alan süreçte ortaya çıkan tüm kültürü ve deneyimi de içermektedir. "Kamusal alan, sosyal ve politik sorunların çözümü amacıyla kişiler arasında değerler ve ölçütler üzerinde anlaşmaya varılma imkanının bulunduğu yaşam alanıdır (Mutlu, 2004, s.164)". Kamusal alanın canlandırılması ve bazı durumlarda yeniden inşa edilmesi, toplumun siyasi ve ekonomik hayatta söz sahibi olabilmesi için gerekmektedir. Bu sayede, toplumun tüm üyeleri fikirlerini, eylemlerini ve söylemlerini üretebilecekleri, paylaşabilecekleri ve tartışabilecekleri bir ortam yaratılmış olur. Bu da toplumun demokratik yapısının gelişmesine katkıda bulunduğu söylenilebilir.

Kentsel mekânlar, kültürün, kimliğin ve toplumsal yapının okunabildiği etkinlik alanlarıdır. Mekânlara kamusal nitelik kazandıran paylaşım ve etkinlikleri de içeren tasarlama sürecinde mimarlık disiplini pek çok farklı disiplinle temas halindedir. Kentsel tasarım süreçlerinde kamusal mekânı tasarlamada mimarlık, sanattan (sanatın kamusal sanat olarak nitelendirilen halinden) yararlanır (Baser, 2006. s.29).

Nilüfer Göle, Sivil Toplum dergisine 2003 yılında verdiği bir röportajda Rusya'daki kamusal kavramının nasıl olduğunu bizlere anlatıyor;

Kamusal kavramların farklı kültürel havzalardaki tarihselliklerini irdelemek lazım. Örneğin ben Rusya'da ders verdiğimde, komünizm sonrası bir dönem olduğu için hâlen, özel alanın güçlendirilmesi sınıftaki tartışmaların daha çok gündemindeydi. Kamusal alan onlar için

fazla bir şey ifade etmiyordu. Çünkü her şey kamusal zaten. Kavramın dilsel macerası derken gerçekten özgüllüğü, coğrafyası ve yaşadığı tarihçesi açısından, siyasî tarihçesi açısından önemine işaret etmek istedim. Ruslar henüz aile içi özel alanlarını yaratmaya doyamamışlar ve bugün liberalleşme ile bir aile mekânını kurmayı deniyorlar. Moskova'daki Kızıl Meydan kamusal alan açısından çok önemli ipuçları veriyor görsel açıdan. Bir tarafta Kremlin, bir tarafta yeniden yükselen din ve Ortodoks kiliseleri, karşı tarafta dünya markalarını getiren mağazalar. Ortada boş bir mekân ama kolektif hafızada dopdolu, aşırı yüklü bir mekân; otoriterliğin göstergesi resmî geçitler, otorite karşıtı gösteriler (Göle, 2003, s.).

Kamusal alan; çeşitli kültürün, geleneklerin, yararcı düşüncenin ve üretimin bir araya geldiği bir platform olarak nitelendirilebilir. Sinemalar, galeriler, kafeteryalar, restoranlar vs. gibi örnekleri kamusal mekân olarak nitelendirip bunları birer küme olarak kabul edersek, tüm bu kümelerin kesiştiği alanlarda kamusal olarak isimlendirilebilir.

1.2.1. Kamusal Alan ve Kent Mekânı

Kentleşmenin, sanayi devriminden sonra, teknolojik atılımlar ve ekonomik gelişmeler ile paralel olarak ortaya çıkan bir olgu olduğu görülmektedir. Sanayi devrimi ile dönüşüm yaşayan insanoğlu, günümüzde bilgi devrimini yaşamaktadır. Bu bağlamda çağdaş düşünce ve sanat biçimlerinin kamusal alanda topluma yaklaştırılması, kentlerin gelişiminin hızlandırılması açısından büyük önem taşımaktadır (Parlakalay, 2020, s.1158). Ayrıca ekonomik ve politik bir merkez olmayı hedefleyen yeni kentsel politikanın, nüfusu kentsel alanlarda yoğunlaştırmakla kalmayıp, kentlerin sanatsal etkinliğe olan ilgisini de arttırdığı gözlemlenmektedir.

Şehirler kendilerine has unsurlar ile kimlik bulurlar. Eşsiz tarihi, kültürel veya coğrafi özelliklere sahip kamusal alanlar, bir şehri yaşam alanına dönüştürmenin en önemli unsurudur. Kentler, insan topluluklarının mekânda yaşam alanları yaratmasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Gerçek bir bakış açısıyla kamusal mekânlarda yapılan işler, kentsel hafızada önemli bir yer tutmaktadır. Şehirlerin ve meydanların kültürel değerine en büyük katkı, kamusal alandaki sanat eserlerinden gelmektedir.

Kent mekânlarının kamusal yönlerine işaret eden yaklaşımların çoğu söz konusu ilişkinin temelini, 18. yüzyılda Avrupa kamusunun oluşumunda kent mekânının üstlendiği önemli role dayandırmaktadır. Bu dönemde Avrupa'da hayatın her alanında yaşanan önemli değişim ve dönüşümlere paralel olarak sayıları gün geçtikçe artan gazete, dergi, kitap gibi yayınlar ve buna bağlı olarak salon, kulüp ve kahvehane gibi çeşitli mekânlarda zaman içinde sınıfsal ayırmadan bağımsız bir şekilde oluşan entelektüel tartışma ortamları kamusal alanların doğuşuna zemin hazırlamıştır. Kamusal alanın minör kurumları sayılabilecek söz konusu

mekânlar, dinleyici ve katılımcılara dayalı çok özel bir deneyimin siyasi alandaki kamusallığa doğru evrilmesini kolaylaştırdığından çok önemlidir. Bu noktada dramaturjik nitelik arz eden bir sosyallik vurgusu bulunmaktadır ki bu sosyallik, tam olarak ilgili mekanlarda ortaya çıkan kamusalıktır. Kamusal alanın gelişimi, özellikle, söyleşi, yazı ve konuşma etrafında şekillenen sosyallik biçimine karşılık gelir ki bu noktada kent, bireylerin değişik rolleri oynadıkları bir dizi sahne işlevi görmektedir (Kömeçoğlu, 2005, s.28,38).

“Kent” kavramı üzerine yapılan çalışmalarda ortaya çıkan en önemli nokta, kentlerin dünyadaki sayısına oranla kent kavramının da bir o kadar tanımının yapılabileceği gerçeğidir. Bu durumda kısa bir tanım yapacak olursak; Bir kent, ilk olarak yabancıların bir araya geldiği, insani bir yerleşim yeridir. Bu tanımın doğru sayılabilmesi için yerleşimin geniş, heterojen bir nüfusu olmalı ve insanlar arası piyasa mübadelesi bu yoğun ve heterojen yığının birbiriyle etkileşimini sağlamalıdır (Sennett, 2002, s.62).

Çevre algısını ve kamusal alan imajını oluşturan fiziksel unsurların yanı sıra, bireysel algıları şekillendiren sosyoloji ve psikodinamik kavramlar da kentsel tasarım sürecinde önemli unsurlardır. Bireyin gün içinde yaşadığı çevre, bireyin sosyal çevresini oluşturmaktadır.

“Eski bir Alman atasözü: kent havası özgür kılar demektedir. Çünkü, kentler çok farklı sınıflardan, yaşlardan kökenlerden insanların yalnız kaldıkları kadar, kalabalıklar arasında karıştıkları, karşılaşarak etkileşime girdikleri bir “mikro-kozmos” oluştururlar. Bu kozmosun yapısı kamusal tecrübesiyle beraber artık çok değişmiştir (HÜ. GSF, 2009, s.23)”.

Kentsel mekanlarda sosyal hayatın özelliği; bu mekanların halka açık olması, birbirini tanımayan insanları sosyalleşme yolu ile bir araya getirmesi ve çoğu durumda insanların kendilerini rahat hissettiği alanlar olmalarıdır (Jacobs, 2009 s.75). Kentsel mekanlar ve bu mekanlardaki öğeler, bireyin zihninde görüntüler oluşturmakta, bu görüntüler insanların çevreleriyle etkileşim biçimini şekillendirmektedir.

Modern kentlerin tasarım mantığı büyük ölçüde; günlerini büyük bir “hız” içinde yaşamak, bir sonraki günün hızını yakalamak, iş dışı saatlerini güvenli/huzurlu/eğlenceli geçirmek ihtiyacında olanların hayatını kolaylaştırmak üzerine kurulmuştur. Kentler; 21. yüzyılın mesleklerinin icra edildiği iş merkezlerinin niteliğine göre sayıları artmış, ulaşım için kullanılan yollar, bu merkezlere ulaşmayı ve akşam saatlerinde ise çabucak terk etmeyi kolaylaştıracak biçimde düzenlenmeye başlanmıştır.

Kentin sosyal alanı olarak tanımlanan kamusal alan, sosyal yaşam üzerinde son derece önemli bir etkiye sahiptir. Toplumsal yaşamın gelişmesiyle birlikte kamusal alan

kent planlamasında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Kamusal alanların bolluğu ve içerdikleri tüm estetik nesnelere; heykel, çeşme, anıt, sokak mobilyası vb. toplumsal yaşamı doğrudan etkilediği için kent planlamasında, üzerinde durulması gereken konuların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu alanlar ve nesnelere, çok sayıda insanın istediği zaman bir araya gelmesine ve bir şekilde etkileşime girmesine sebep olmuştur.

1.3. Özel Alan

Özel alan; tanımı gereği, sadece bireyin özel hayatına ait olan, kişisel kimliğini yaşamakta özgür olduğu alanı kapsayan, araştırmacıların genel olarak uğraştığı ve toplumla kıyaslayarak tanımlamaya çalıştığı bir kavramdır (Alankuş, 2011, s.21). Habermas'ın kamusal alan hakkındaki düşüncesi; “hegemonik (sistemin diğer elemanlara göre üstün olması)” bir anlayışta olduğu söylenilebilir.

Sosyal teoride, kamu ve özel, insan yaşamının farklı alanlarını ifade etmektedir. Ancak, tamamen belirli bir davranış alanını kavramsallaştırmaya yönelik herhangi bir çaba ciddi, zorluklarla karşı karşıyadır. Bu noktada, kamusal ve özel alanları temelde ayrı alanlar olarak görmek yerine, dünyayı farklı deneyimleme biçimlerini farklı davranış biçimlerinin kullanılabilmesi alanları olarak tanımlamak daha doğru olacaktır (Kömeçoğlu, 2005, s.29). Bu açıdan bakıldığında özel alanın aslında kamusal alanda yer aldığı söylenebilir. Ancak kamusal alanlar özel olamaz. Bu sebeple, kamusal alanı devlete aitmiş gibi toplumun bakış açısının dışında algılamak yanlıştır. Bunun sebebi; devletin kamusal alana dahil olması, bireyin hürriyetini kısıtlayacağından yanlıştır olacaktır.

1.3.1. Kamusal-Özel Alan Ayrımı

Araştırmacıların tüm sosyal/kültürel/politik yapıları göz önünde bulundurarak kamusal ve özel alan ayrımı yapmaya çalışması her iki kavramın da daha iyi anlaşılması için önemlidir. Kamusal alan; “toplumsal yaşamın”, bir anlamda kamuoyunun oluşturabileceği bir alan olarak tanımlanmaktadır.

Kamusal alanın en önemli özelliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır. Kamusal alanın bir kısmı, birbirleriyle bir kamu organı oluşturan vatandaşlar tarafından yaratılır. Dolayısıyla kamusal alanda bireyler; ne iş adamı/kadını ya da bir alana ait profesyoneller gibi hareket edebilirler, ne de devlet bürokrasisi tarafından yasal olarak cezaya mahkûm edilmiş vatandaşlar gibi davranabilirler (Ardahan, 2009, s.22).

Kentlerde belirginleşen kamusal alanlar, Yunan şehirleri ve agoralarıyla başladığı söylenilebilir. Ancak, orta çağ Avrupa toplumunda özel alandan ayrı bir kamusal alan yoktur. Kamusal olarak görülen şey, egemenliğin bir simgesi olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde kamusal güç gösterisi ortaya çıkmıştır; kilise ayinleri, törenler ve saray eğlenceleri bahsedilen güç gösterisinin örnekleridir. Kapitalizm 16. yüzyılda kuzeybatı Avrupa'da ortaya çıkmaya başlamış, daha sonra 19. yüzyılda sanayi devriminin olgunlaşip yeni bir evreye girmesiyle tüm dünyaya yayılarak varoluşunu sürdürmüştür. Bunların sonucunda kamusal alan ile özel alanın ayrıldığı görülmektedir (Fırat, 2002, s.45). Bu aşamayı belirleyen temel toplumsal olgu ise, sanayileşme ve kentleşmedir.

Hannah Arendt'e göre özel alanın iki özelliği vardır. İlk olarak, özel alan zorunluluk ile nitelendirilmektedir. Arendt için zorunluluklar ve yaşam aynı şeydir. Bu demektir ki insanoglu yaşamı boyunca zorunluluktan kaçamaz. Bu zorunluluğun ortadan kalkması özgürlüğü getirmez. Bu nedenle özgürlüğe ulaşmak ve önemli yaşamsal ihtiyaçlar için özel alan gereklidir. İkincisi, "halkın problemlerinden saklanılan" tek yerin özel alan olmasıdır (Öcal, 2006, s.62). Bu görüşlere göre Arendt; kamusal alanın yüceltilmemesi gerektiğini savunduğu söylenilebilir.

1.4. Çevre Kavramı

Kent, insanların davranışlarını belirleyen çevresel bir faktördür. Psikolojik kökenli bu davranışlar, insanların çevreyle girdiği tepkisel ilişki sonucu ortaya çıkar ve insanın algılarını geliştirir.

Çevre, insanların ve diğer organizmaların yaşamları boyunca ilişkilerini ve etkileşimlerini sürdürdükleri fiziksel, biyolojik, sosyal, ekonomik ve kültürel çevre ile içinde yaşadığımız doğal veya yapay çevre olarak tanımlanmaktadır. Duyumlar ne kadar içsel ve tatmin edici ise, kişi kendisini çevre unsurlarıyla o oranda bütünleştirmiştir. Zevk ve beğeni çerçevesinde konfor arayan insan, yaşam alanını kurgularken, fiziksel ihtiyaçlarını giderme talebinin yanında, ruhsal ve duygusal tatmin yollarını da aramıştır (Atalay, 2005, s.39).

Günümüzde kentlerde yaygın olan sağlıksız şehirleşme, toplumun yaşam kalitesini düşürmekte ve verimliliği azaltmaktadır. Bu nedenle, insanlar kentlerde yaşam ve davranış tarzlarını benimsemeyebilir ve kentsel çevreye uyumlu bir biçimde katılım gösteremeyebilirler.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KAMUSAL ALANDA HEYKEL

İnsanlık tarihinin başlamasıyla birlikte bir eylem süreci olarak ifade edilen sanat kavramı, kültürel biçimin aktarıcısı görevini de üstlenmiştir. Geçmiş ile geleceği birbirine bağlayan sanat kavramı, yaşanan dönemin aynası olarak kabul edilmektedir. Her türden savaşların, mücadelelerin ve kırılma dönemlerinin aktarıcısı olan sanat yapıtları, verdikleri mesaj ve biçimsel diliyle, söylem aracı olarak kendilerine özgü nitelikler taşımaktadır. Bu niteliklerin, sanatın ve heykelin tarihsel süreç içerisindeki değişimi, kamusal alan heykelini de formal ve düşünsel bir yapıda değiştirmiştir. Heykelin çağlar öncesi hali ile günümüzdeki hali arasında büyük farklılıklar vardır. Elbette bu durumdan kamusal alan heykeli de etkilenmiştir. Örnek vermek gerekirse; heykelde figüratif anlayıştan uzaklaşılması, daha soyut formların kullanılması, stilize edilmiş veya daha minimal biçimlerin var olması, geleneksel malzemenin dışına çıkılması gibi etmenler kamusal alan heykelini de bu yönlerden etkilediği gözlemlenmektedir.

Heykel, üç boyutlu ve çeşitli malzemeler kullanarak yapılan, estetik değer aracılığıyla duygu ve düşünceleri aktarma sanatıdır. Üç boyutlu eserler, soyut veya somut gerçekleri tasvir etmenin yanı sıra, anıtsal veya dekoratif olabilmektedir. Antik çağlardan beri heykel; herhangi bir kişinin veya olayın anısı için de kullanılmıştır.

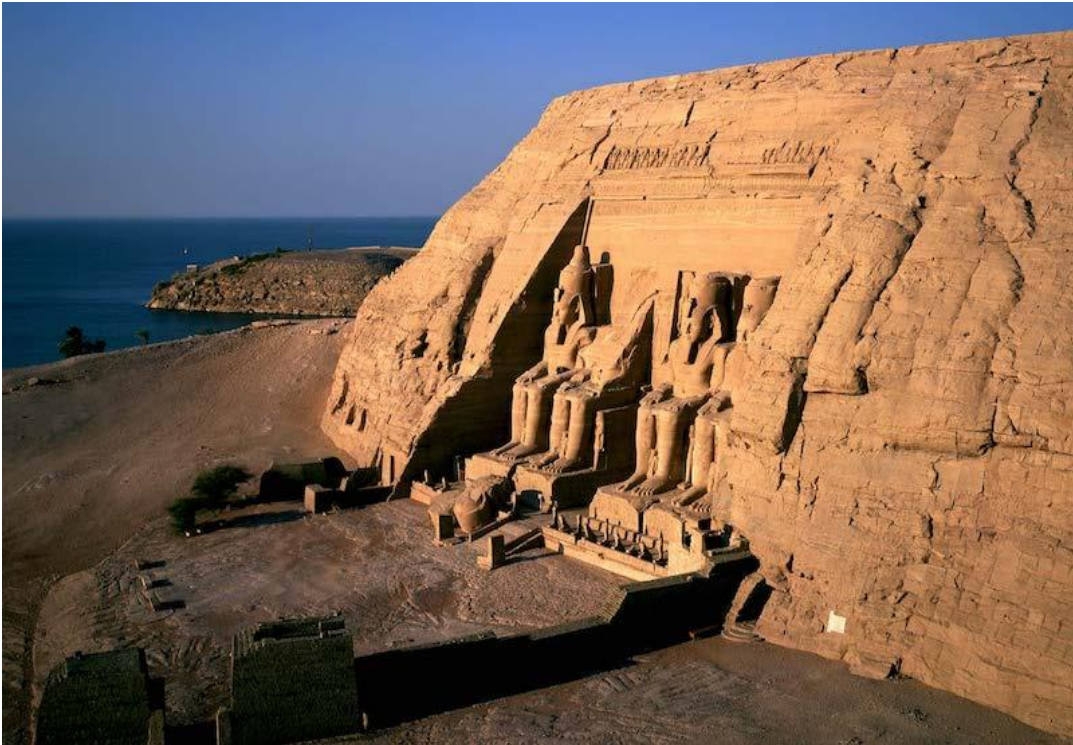
Sanat, insanların tarihi sürecinde sosyal yaşamlarını, inançlarını ve korkularını nesiller arasında aktaran önemli bir araç olmuştur. İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimler ve farklı malzemelerle yaptıkları heykelcikler, o dönemlerdeki koşullar hakkında bizlere önemli bilgiler sağlamaktadır (Koçay, 2015, s.3).

Heykel sanatı, tarihin en eski sanat biçimlerinden biridir. Hemen hemen her kültürün oluşum aşamasında el sanatlarının gelişimi sonrası heykel sanatının ortaya çıkışı görülmektedir. Genellikle kökeni küçük el işçiliğine dayanmaktadır. Heykelin ilk çalışmaları, kil ve el ile şekillendirilebilen malzemelerin kullanılmasıyla başlamıştır (Germaner, 1998 s.782). Bu üç boyutlu sanatın farklı aşamalarda ve alanlarda, farklı amaç, işlev ve formlarla kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ. Ö. 50 000 sıralarında ortaya çıkmıştır. Buzul Çağı'nda yaşamış olan ve "Cre-magnon" olarak adlandırılan insan tipi ilk kez heykel ve resim yapmıştır. Buzul Çağı'ndan sonraki Orta Taş ve Yeni Taş çağlarında kadın, su ve boğa figürleri bereket sembolü olarak tasvir edilmiş, pişmiş toprak ve taştan mezarlar ve birtakım figürler oluşturulmuştur (Turani, 1992, s.30,453).

Heykelin değişen coğrafyaya, yaşam koşullarına ve bu etkenlere bağlı olarak farklı amaç ve formlarda kullanılması; büyüünün ve doğanın getirebileceği tehlikelere karşı koruyucu bir içgüdüden kaynaklanmaktadır. “Mezopotamya ve Mısır uygarlıkları, değişen coğrafya ile birlikte inanış ve toplumsal değerlerin değişmesine paralel olarak, bu uygarlıkların kendi dönemlerinde ürettikleri eserlerde de bu değişikliklerin yansımalarını gösterir (Koçay, 2015, s.4).

M.Ö. 3000 civarında Mısır’da ortaya çıkan öteki dünya anlayışı, sanata da yansımış, ölümden sonra daha iyi bir yaşama sahip olmak ve buna layık olabilmek için mısırlılar fiziksel formu en ideal şekilde heykel olarak yansıtmışlardır. Eski Mısır heykeli sanatsal değer açasından büyük bir gelişim göstermiştir. Bu heykeller sert taşlardan veya sert ağaçlardan oyulmuştur (şimşek, 2014 s.5). Yaptıkları heykellerde; hayvan başları genellikle insan vücudu üzerinde ve tanrıları temsil edildiği düşünölmektedir (Görsel 2.1.).



Görsel 2.1. *Abu Simbel Ramses Tapınağı, M.Ö. 1301-1235*

“Firavun Kefren’in büyük piramidinde yer alan heykeli, M.Ö. 1250 yılında yapılmıştır. Blok anlatım ve tam vücut biçiminin en güzel örneklerinden biridir. Aynı şekilde, Mısır uygarlığı gibi M.Ö. 5000-4000 yıllarına uzanan Mezopotamya

uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına yerleştirilmiştir (Turani, 1992, s.30,453).



Görsel 2.2. *Kefren Anıtı, M.Ö. 1250*

Pek çok sanatsal değere sahip olan Mezopotamya uygarlığı ile biçimsel tutarlılığa sahip olan Mısır uygarlığının sanatsal birikiminin Yunan sanatta farklı noktalara ulaştığı görülmektedir. Bu farklılıkların en önemlisi Yunan eserlerinin, Mısır sanatına kıyasla heykellerin küçük boyutlu olmasıdır. Mısır sanatı, seyircinin beğenisi için yapılmamıştır. Oysa Grek sanatta önemli bir ilke olarak, seyircinin bakış açısı dikkate alınmıştır. Bu nedenle, heykel de seyircinin görmesi ve değerlendirmesi için yapılmıştır. Mısır sanatında ise, seyirci faktörünün çok az düşünüldüğü görülmektedir (Turani, 2013: 129). Form anlayışındaki en belirgin değişikliklerden biri, Mısır heykellerinde vücudu saran ve dış konturu ortaya çıkaran kumaşın, klasik Yunan heykelinde belden sonra genişlemesi ve kumaş formunun eskisi gibi kullanılmamasıdır. Bunun yanında kumaş

bütün detaylarıyla ince ince işlenerek form kazanmaktadır. Aynı şekilde Mısır sanatında da kişilere değer verilerek yapılan portrelere Yunan sanatında rastlanmaz. Yunanlılar ideal insan formunun yüz özelliklerini ve vücut ölçülerini keşfetmiş ve bu kavramlar üzerine çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Mezopotamya'da sanat, Mısır'da olduğu gibi mantıklı bir gelişim ve izlenebilir bir sıra takip etmez. Bu nehir boyu sanatı, arkaik yönüyle akla uygun ve sağlamdır. Ancak Mısır'daki gibi portre anlayışı ve insani değildir... Heykel sanatı Mısır'a göre daha inşaidir. Yani tasfir etmiyor, buna karşılık öğeleri yan yana getirerek inşa edilmiştir. Bu bakımdan monoton ve dekoratiftir. Resimler aynen mimari gibi inşa edilmiştir. Demek ki, yüz ve vücutlarda Mısır'dakiler gibi bir anlatım zenginliği yoktur. Buna karşılık mimari, zengin buluşlar ve yaratıcılık içindedir... Rölyeferde teknik bakımından derin bir kazıma yoktur. Yalnız geniş yüzeylerde kübik bir anlatım söz konusudur (Turani, 2013, s.77).



Görsel 2.3 Hitit Dönemi Aslanlı Kapı M.Ö. 1900-1200

M.Ö. 7.yy'da Yunan sanatçılar taş oymacılığına geçiş yaptıklarında, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları yerden başlamışlardır. Yunan heykeltıraşlar, insan figürlerini tasvir etmek için yeni teknikler ve yöntemler keşfetmişlerdir. Her yenilik, başkaları tarafından uygulanmakta olup, onların keşifleriyle zenginleşmekte ve gelişmektedir (Gombrich 1997 s.78). Yaptıkları heykellerde daha gerçekçi formlar ve

biçimler sağladıkları, detayları daha iyi betimledikleri gözlemlenmektedir (Görsel 2.4.). O yıllara kadar mimariye bağlı olan heykel, Yunan sanatında bağımsızlığını kazanmıştır.

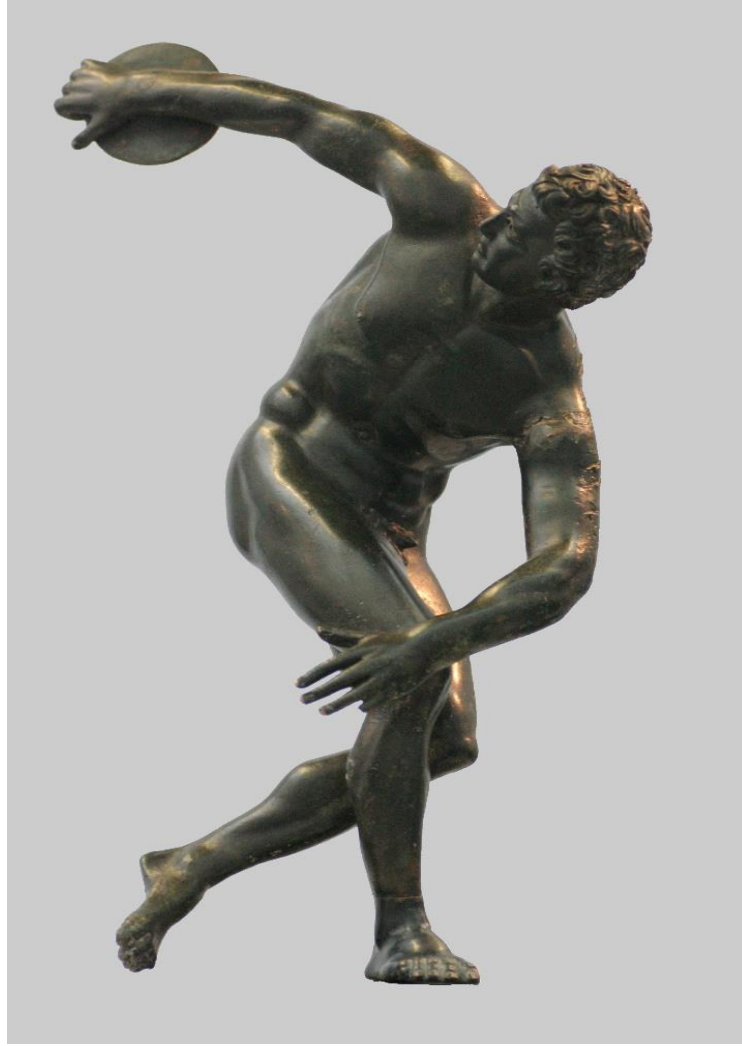


Görsel 2.4. *Düşmüş Truva savaşçısı, M.Ö. 505–500*

Yunan mimarisinden beğendiği şeyi almak ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre uygulamak Romalılara özgü bir şeydi. Başka alanlarda da hep aynı şeyi yaptılar. En çok ihtiyaç duydukları şeylerden biri, iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktı. Bu portrelerin, ilkel Roma dininde görevleri olmuştu. Cenaze alaylarında, ataların mumdan imgelerini taşımak bir töreydi. Kuşkusuz böyle bir töre, eski Mısır'da olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşamasının gerçeğe benzer bir imgenin korunmasıyla sağlanabileceği türünden eski bir inanca bağlıydı (Gombrich, 2009, s. 121).

Romalılar; Yunan heykellerinin ideal form anlayışını, Roma döneminin natüralizm anlayışına kaynaştırmışlar ve yaptıkları heykellere entegre etmişlerdir. Böylelikle heykele yeni bir bakış açısı getirmişlerdir.

Anıtsal heykelcilik, Roma sanatında en verimli şeklini bulmuştur. Süsleme elemanları çeşitliliği artmıştır. Heykeltıraşlar, insan biçimini, oranlarını, hacmini ve hareketlerini yeniden yansıtmışlar; (Görsel 2.5.) kumaşların yumuşaklığı, gerçekçi bir ustalıkla verilmiştir. Örneğin, "Âdem ile Havva" ve "Mahşer Günü" gibi kutsal konular, insan vücudunun çıplak tasviri gerektirmiştir (Şimşek, 2015, s.21).



Görsel 2.5. Miron, “Discobolos” (Disk Atıcı), Bronz, M. Ö. 450

15. yüzyıl Rönesans sanatında; Yunan güzellik ideallerinin, uyum ilkelerinin, doğallığın gerçek bir şekilde yansıtılması sorunlarının yeniden ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Üslupçulukla beraber sanatta görülen tüm özellikler, Avrupa'daki siyasi çatışma ve kargaşanın eserlere yansımış biçimleridir. Üretilen heykelerde abartmalar görülmektedir.

İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıkan ve "yeniden doğuş" olarak atfedilen Rönesans döneminde, mimariden bağımsızlaşan heykel de dönemin usta sanatçıları elinde durağanlığından kurtulmuş, sanatçı üslubuyla tanışmış ve sınırsız hareket kazanmıştır. Figür üzerine yapılan çalışmaların çoğunluğu bu döneme gelene kadar yapılmış araştırmaların, incelenen insan anatomisinin, çalışmalara nasıl yansıdığını kanıtlar niteliktedir. Eserlere ilk bakışta, "Klasik Sanat" çizgileri taşıyor gibi görünseler de bu figürlerdeki en dikkat çekici farklılıklar vücut- kas yapılarının daha detaylı çalışılarak esere kazandırılan hareket ile beraberinde getirdiği durağanlıktan ve tekrardan kurtulma durumudur. Dönemin en ünlü

sanatçılarında olan Michelangelo (1475-1564)'nın eserlerinde bu harekete geçme durumu açık şekilde görülebilmektedir (Koçay, 2015, s.9).

Rönesans dönemi heykellerinde kullanılan figürler ideal vücutları ve belirgin kaslarıyla harekete geçmeye hazır bir gücün taşıyıcısıdır. Bunlara bakıldığında ister istemez Yunan tanrılarını anımsanmaktadır. Tek fark, sanatçıların zihnindeki insanların, Yunan dünyasındaki gibi nesilden nesile aktarılan belli örneklerle bağlı kalmamasıdır (İpşiroğlu, 1977, s.73-74). Sanatçıların hayal gücü, doğa gözlemiyle birleşerek; beden ve ruh ile yaşayan yeni insan figürlerinin yaratıldığı gözlemlenmektedir (Görsel 2.6.).



Görsel 2.6. Michelangelo, "Bacchus" Mermer, 1497

İnsan formu üzerine yapılan çoğu çalışmada, Rönesans döneminde yapılan araştırmalar ve incelenen insan anatomisinin eserlere yansıdığı açıkça görülmektedir. İlk bakışta bu eserler "klasik sanat" çizgilerine sahip gibi görünse de figürler arasındaki en çarpıcı fark, vücudun kas yapısının daha detaylı incelenmesiyle gelen durağan ve

tekrarlanan hareket halinden kurtulmasıdır. Harekete geçme durumu, dönemin en ünlü sanatçılarından biri olan Michelangelo'nun (1475-1564) eserlerinde açıkça görülmektedir (Görsel 2.7.).



Görsel 2.7. Michelangelo, “David” (Davut), Mermer, 1501-1504

Barok heykeller, tiyatro benzeri sahneler yaratma arzusuyla birlikte, eserin içeriğini ve güçlü etkisini vurgulamaya yönelik özel bir çevre düzenlemesine de sahiptir. Bu nedenle, bu heykeller ile çevre arasında sıkı bir ilişki vardır (Beksaç, 2000, s.57).

Sanatın halkla buluşması, kilisenin gücü ve merkezi devlet otoritesi sayesinde 17. yüzyıl Barok dönemine kadar devam etmiştir. Barok sanat, doğayı gözlemlemenin yanı sıra sanatçının hayal gücünü de eserlerine taşımıştır. Barok sanatta, gerçek ve hayal gücü bir arada görülmektedir.

Avrupa’da tüm sanat dallarında etkisini görebileceğimiz bu dönemde, Michelangelo ile gelen formlardaki hareketlenme devam etmiştir. Simetri, geometri, durağanlık gibi durumlar yerlerini asimetri, karşıt eğrisel biçimlere bırakmış ve formlardaki hareket duygusu çok ileri noktalara taşınmıştır. Gerilim, hareketlilik, duygusal bir zenginlik içerisinde teatral etki ve

görkem bu dönemin heykellerinde görülen başlıca unsurlar olmuşlardır. Bu hareketlenmeler ve düzensizlikler içinde, çoğunlukla izleyicinin duygularını harekete geçirmek ve dramatik bir etki yaratma çabasının varlığı, dönemin önemli heykeltıraş, ressam ve mimarlarından biri olan Lorenzo Bernini (1598-1680)'nin eserlerinde açık bir şekilde görülmektedir (Koçay, 2015, s.10-11) (Görsel 2.8.).



Görsel 2.8. Gian Lorenzo Bernini, "Apollo and Daphne" (Apollo ve Defne) Mermer, 1622–1625

Ekonominin tarıma dayalı olduğu dönemde sanat; yöneticilerin ve din adamlarının hakimiyetinde kalmıştır. Fransız İhtilali'nden sonra ise aristokrasinin hizmetinden çıkarak halkın içinde olmaya başladığı görülmektedir. 19. yüzyılın başından itibaren yeni bir dönem; parlamenter bilim ve teknoloji çağı başlamıştır. Bilimsel araştırma, teknoloji ve meclis düzeni de sanatçıya yeni ortamlar hazırlamıştır.

1789 Fransız Devrimi, ilk kez yeryüzünde akıl edilmiş olan monarşi gibi, yeni bir devlet ve toplum düzeni getirmiştir. Bu nedenle, monarşinin yüzyıllar boyunca yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar, fonksiyonlarını yitirmiştir. Bu önemli değişikliklerin

gerçekleştirdiği Fransız Devrimi sonrasında, tüm dünyaya örnek olacak olan demokratik parlamenter yönetim dönemi başlamıştır (Turani, 2008, s.24-25).

Bu nedenle, on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren, bireysel fikirlerin ortaya çıktığı bir dönem varlık göstermeye başlamıştır. Kişisel sanatsal deneyimlerin, neredeyse bilimsel buluşlarla rekabet ettiği gözlemlenmektedir.

Heykelde on dokuzuncu yüzyıldan sonra Mühendislik ve teknik olanaklar kullanılarak üretim gerçekleşmiştir. Her ne kadar teknik ve mühendislik alanı Fransız Devrimi ile gelişmiş olsa da Neoklasik Dönemde gelişen teknolojinin aksine geçmişe doğru bir süreç başlamıştır; Neoklasik üslup, geçmişin sadeliği ve dinginliğine duyulan özlemin sanatsal ifadesidir ve bu üslup antik biçimleri ön plana çıkarmıştır. Devrim sonrası Avrupa'da hızla yayılan özgürlükçü anlayış ve hareketli ortam, artık dönem üsluplarının yerini, daha kısa süreli olan sanat akımlarına bırakmıştır (Koçay, 2015, s. 13).



Görsel 2.9. Bertel Thorvaldsen "Ganymede", Mermer, 1816

18. yüzyılda arkeolojik keşiflerle bulunan, Roma ve Yunan eserleri büyük bir heyecan uyandırmış, bu nedenle geçmişin klasik çizgilerini taklit eden Neoklasik akımı 1800'lerin başlarında ön plana çıkmıştır. Yunan ve Roma dönemlerini inceleyerek ve sanatsal açıdan bakarak yenileme isteği, son dönemlerini yaşayan monarşi güçlerinin temsili gösterişe duydukları ihtiyacın bir göstergesi olmuştur. Antik çağlardan beri sanat alanında en önemli temsili sergileme öğelerinden biri olan heykel sanatı da Neoklasik akımından etkilenmiştir. Yunan dönemindeki yumuşak formlar Neoklasik heykelin en önemli özelliğidir. Doğa gözleminden uzak simgesel bir anlatım ile beraber efsanevi ve kurgusal karakterler içerdiği gözlemlenebilir. Yunan heykelinin ana malzemesi mermer ise Neoklasik heykelin vazgeçilmezi olmuştur.

Coğrafi keşifler, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi gibi atılımlar, toplumun birçok temel dinamiğinde köklü değişikliklere yol açmıştır. Önceden kilise ve aristokratlar tarafından sipariş verilen sanatçılar, burjuvazi, devlet kurumları ve akademiler tarafından sipariş vermeye başlanmıştır. Bu değişikliklerle birlikte, sanatçılar önceden belirlenmiş kurallara ve sipariş verenin beğenisine göre çalışma yapmak yerine, daha özgürce tema seçme ve öznel tarzlarını belirleme fırsatı bulmuşlardır.

Antonio Canova, neoklasik heykelin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir ve heykelleri; tıpkı Yunan döneminde olduğu gibi, insan bedeninin heyecanından uzak, biçim odaklı bir anlatım şekline sahiptir. Aslında düzenli elbise kıvrımları, benzer yumuşak ve idealleştirilmiş form anlayışı ve aynı çıplak vücutlar, neoklasik heykeltıraşlarının tarzlarını birbirlerine çok yakın hale getirmiştir.

Diğer neoklasik heykeltıraşlar gibi, Canova'da kanonik (genel olarak kabul edilen) bir biçimleme doğrultusunda, uygun sade bir güzelliğe ulaşmak için heyecanlı hareketleri forma yansıtmaktan kaçınmıştır. Bu yüzden heykellerinde formlar yumuşak ve etkili olmasına rağmen, ruhsuz ve heyecansız bir anlatım kullanılmıştır (Görsel 2.10).



Görsel 2.10. Antonio Canova, “The Three Graces” (Üç Güzeller), Mermer, 1813-1816

Neoklasizm ile aynı dönemde doğan ve insanın geçmişine yönelen bir diğer etkili dönem akımı ise Romantizmdir. Romantizm, belirli bir tarzdan ziyade duygusal bir harekettir. Bu bağlamda Romantik sanatçılar, dönemin liberal anlayışını yok sayan ve belirli bir biçim çevresinde kümelenmek yerine duygu odaklı bir üslubun savunucusu haline gelen Neoklasizmin anlatımına karşı çıkmışlardır. Bu nedenle, Romantizmin heykeldeki yansımaları kesin olarak tanımlanmanın zor olduğu gözlemlenmektedir.

19. yüzyıl sonlarına kadar heykel ve resim “doğanın taklidi” ve kusursuz güzelliğin tasviri olmuştur. Antikiteden beri süregelen oran- orantı ve kompozisyon anlayışları kullanılmıştır. Heykel sanatı, halka açık kamu alanlarında, meydanlarda ya da parklarda bulunan yapıtlarda, anıtlarda, önemli şahısların, devlet adamlarının heykel ve büstlerinden oluşmuştur. Ya da kilise ve bina cephelerini süslemek için uygulanan yapıtlardan meydana gelmiştir. Konu olarak tarihsel olay ve karakterler, kahramanlar ve öyküleri ile kutsal kitaplardan temalar ele alınmıştır. Başka bir deyişle geleneksel sanatta tema her zaman insan merkezlidir. Sanatçıya kendi görüş, duygu ve düşüncelerini katma hakkı pek verilmemiştir. Sanat kutsal, büyük, yüce kişilere, olaylara ve makamlara hizmet etmiştir (Çobanoğlu, 2011, s.10).

Fransız Devrimi ile başlayan toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, Neoklasizme karşı Romantizmin ortaya çıkmasının temel nedeni olmuştur. Burjuvazinin kilise ve soylularla çatışması, kiliseden ve soylulardan aldığı pahalı ve istikrarlı siparişlerin sonunu getirmeye başlamıştır. Bunlarla beraber sanatçıların kendi iç dünyalarına göre eserler üretmeye başladıkları görülmektedir.

Adını, Orta Çağ romanslarından yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan romantizm akımı İngiltere ve Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa'yı etkilemiştir. Akademik çevrelerin desteklediği neoklasizmin soğukkanlılığına karşı, bireysel coşkuyu ön plana çıkaran bu akımın başlıca özellikleri; akıldışıçılık, duygusallık, heyecan, içgüdü, öznellik, sezgi ve ifade özgürlüğü, yalnızlık, doğa ile insanın gerilimi ya da uyumu olarak özetlenebilir. Yüzyıllar boyunca figürlü konulara fon olarak kullanılan manzara resmi İngiliz romantiklerinde, izleyicinin kendi ruh durumunu incelemeye ve onun kendi duyguları üstündeki etkisini çözümlenmeye yönelik bir etkiye dönüşmüştür (Gökalp vd. 2013: 200).



Görsel 2.11. Jean-Baptiste Carpeaux, “La Danse” (Dans), Mermer, 1868

İnsan, varoluşundan beri avcı-toplayıcı olarak hayatına başlamış ve tarım toplumuna geçişle birlikte ilk büyük değişimleri yaşamıştır. 19. yüzyılın başlarına kadar bilim ve sanat alanlarında önemli ilerlemeler olmuştur, ancak bu ilerlemeler geriye dönüm incelendiğinde zayıf adımlar olarak tanımlanabilmektedir. 19.yüzyıldan itibaren tarım üretimine dayalı toplum anlayışı çökmeye başlamış, insanoğlu teknolojik ilerlemelerde yeni ufuklar açmış, toplumsal yapı ve dünya görüşü açısından yeni gelişmeler söz konusu olmuştur. Bir sanat dalı olarak heykel de bu değişimden ister istemez etkilenmiştir. Bu süreçte insan doğasında var olan birçok kavram yeniden tanımlanmış, insanların heykel ve heykelden beklentileri değişmiş, yeni heykel keşifleri malzeme açısından geleneksel malzemelerin ötesine geçmiştir. Fikirlerin biçimin önüne geçtiği bu dönemi başlatan şey ise "Sanayi Devrimi"dir.

Yüzyıllar boyunca çevrenin yaratılmasında sanatçı, mimar, ressam ve yontucular görev almış; bu çevreler ile plastik sanatlar çağlar boyu ayrılmaz bir bütün olmuştur. Sanatçı toplumun yaşam görüşünün, evrene karşı tutumunun sözcüsü, yorumlayıcısı görevini sürdürmüştür. Endüstri devrimi ile ise, insan, yaratıcı çevre biçimlemesi bir yana, en yakın çevresini tanıyamaz hale gelmiş, sanatçı kendini geleneksel görevleri elinden alınmış, saf dışı edilmiş bulmuştur. Başlangıcındaki heyecanlı ümitleri boşa çıkaran endüstri çevresi yaratıcılığın değil, ancak üreticiliğin sonucu olabilmektedir. Henüz endüstrileşmemiş çevrelerde sanatın yer almasından dolayı geçmişte sanatçıların, kamusal alanda çevre düzeni kurmak gibi bir yaklaşımı söz konusu olmuştur. Oysa bugün sanatçı, çevresini biçimlemekten öte endüstri ve teknolojinin sonucunda oluşan yapay çevrenin meydana gelmesinde etkili olmaya çalışmaktadır. Bu da sanatı yaşamın bir parçası haline getirme çabasıdır (Bayram, 2007, s.68.)

Sanayi Devriminin toplum üzerindeki etkisi, 20. yüzyılın başlarından itibaren artan bir ivme ile belirginleşmeye başlamıştır. Bu etkiler, hızlı büyümeye bağlı olarak birçok fikir çatışmasına yol açtığı gibi, iki büyük dünya savaşı, ardından gelen yıkım ve korkuları da beraberinde getirmiştir. Böyle bir dönemde geçmişin estetik değeriyle yaratılan sanat anlayışı toplumda da sanatçıda da karşılığını bulamamaktadır. Sanatçılar ve toplumdaki farkındalık, birçok modern sanat hareketini doğurmuştur.

Sonucu iyi ya da kötü olsun, XX. yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluşturursa, geleceğe egemen olacak bir "izm" olarak karşılanıyordu. Bu "izm"lerden bazıları çok uzun ömürlü oluyordu. Yine de XX. yüzyıl sanatının tarihi, tüm bu durmak bilmeyen deneyleri

dikkate almak zorundadır, çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabaların içinde olmuştur (Gombrich, 2009, s.563).

Heykel sanatı tarihinde o güne kadar modern anlamda en büyük değişim İzlenimcilikle başlar. Bu akımın en önemli isimleri olan Medardo Rosso ve Auguste Rodin, empresyonist ressamların tablolarına doğadaki farklı zamanlardaki görünümün anlık izlenimlerini aktarması gibi yaptıkları heykellere bu izlenimi taşımayı başarmışlardır. Rosso, anın etkisini heykellerine çok iyi yansıtmaktadır, ayrıntılardan kaçıp, heykellerinde ışığın etkisini ve formun yüzeyinde ışığın sirkülasyonunu sağlayarak ifade etmektedir sanatçıların formal ayrıntılardan uzaklaşmaları veya detayları yeniden yorumlamaları; sonraki modern akımları etkileyerek birçok sanatçı için yeni başlangıç noktası yaratmıştır.

İzlenimcilik akımında büyük ilgi gören Medardo Rosso, hem üretimleri hem de eleştirileri ile aynı yolda ancak farklı noktalarda bulunan Auguste Rodin'in kaçınılmaz olarak gölgesinde kalmıştır. Akademiye karşı duruşuyla tanınan Rodin, heykellerinde empresyonist etkilerini kullanmış, parlatılmış ve cilalanmış heykel anlayışının aksine, heykellerini her noktasında çalışma yapmadan doğal görünümüleriyle bırakmıştır. “O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir (Gombrich, 1997, s.528)”. Yapılan figürün iç dünyasını ve psikolojisini; kullandığı hareket, konum, form gibi unsurlarla gün yüzüne çıkarmıştır (Görsel 2.12).



Görsel 2.12. Auguste Rodin, “Bir Maskenin Üç Görünümü”, Galvanizli dökme demir, 1895-1898

Auguste Rodin, heykele yaklaşımını ve evrenselliğini en güzel şu sözlerle ifade etmektedir;

Ben bir hayalperest değil, bir matematikçiyim ve heykellerimin başarısı geometrik olmalarından kaynaklanır. Doğayı inceleyerek her şeye ulaşabilirsiniz. Örneğin, güzel vücutlu bir modelin çizimlerini yaparken, ondan yola çıkarak böceklerin, kuşların ve balıkların görüntülerine de ulaşıyorum. Bu inanılmaz bir şey ve bunu keşfedene kadar böyle bir olasılığın farkında değildim... Yaratmaya hiç gerek yok. Yaratmak, doğaçlamak hiçbir şey ifade etmeyen kelimelerdir. Ancak gözlerini ve zekâlarını kullanmayı bilenler dehaya ulaşabilir. Kadın, dağ, at... Hepsi aynı temeller üzerinde kurulmuştur (Allen, 1939, s.15).

Bu dönemde Rodin ve Degas'ın yanı sıra birçok heykeltıraş model üzerinden çalışmayı tercih etmemiştir. Hayallerindeki objeyi çalışmaya başlamışlar ve zihinlerindeki imgeleri görünür nesnelere aktarmışlardır.

"Kale Burjuvuları" Auguste Rodin tarafından 1884-1888 yılları arasında yapılmıştır. Heykel, çok sayıda insan figürünün birbirine bağlandığı ve iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Bu figürler, birbirlerine bağlı bir şekilde kare bir platformun parçası olarak yer almaktadırlar (Görsel 2.13).

Heykel, 19. yüzyıl Fransa toplumunun sosyal ve ekonomik sorunlarını yansıtmaktadır. Rodin, burjuva sınıfının kapalı dünyasını göstermekte ve insanlar arasındaki ilişkilerin kaçınılmaz bağımlılığını vurgulamaktadır. İnsanlar arasındaki ilişkilerin zorluklarını, kendi konumlarını ve izleyicilerin esere bakarak bu durumları anlamaya çalışması gerektiğini vurgulayan bir rol oynamaktadır.

"Kale Burjuvuları" Rodin'in güçlü estetik anlayışını ve sanatın toplumsal ve siyasi mesajları yansıtmalarının önemini gösterir. Heykel, günümüzde hâlâ tartışılan ve yorumlanan bir sanat eseridir.

Bu yenilikçi anlayış, klasik anıt heykel formunun yerini almış, sanatın insanlar arasındaki ilişkileri ve insanların iç dünyalarını anlamaya odaklanmasını sağlamış ve daha sonraki sanatçılar için de bir model oluşturmuştur.



Görsel 2.13. *Auguste Rodin, "Kale Burjuvaları", Bronz, 1884-1889*

Yeni yaratılış ideallerini engelleyen "klasik kurallar" artık işe yaramaz hale gelmiştir. Aranan üslup ve ifade anlayışı, sanatçıları daha modern bir anlayışa doğru itmiştir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde Rodin ile başlayan değişim büyük bir ivme kazanmıştır. Modern sanat Rodin'in bıraktığı yerden Constantin Brancusi (1876-1957) ile daha ileri noktalara taşınmıştır. Bir süre Rodin'in asistanlığını da yapmış olan sanatçı, Rodin'in gerçeklik anlayışının da ötesine geçerek soyut formlar kullanmadan, soyut heykel adına bir kırılma noktası yaratmıştır (Koçay, 2015, s.18).

İzlenimcilerin somut gerçeklik bağlamına göre hareket etmesine karşı olarak ortaya çıkan Ekspresyonizm (dışavurumculuk) ise kişisel anlatımın tercih edildiği ve sanatçı algısının öne çıktığı bir akım olmuştur.

Bu dönem, önceki sanat formlarında olduğu gibi, heykel sanatında da çizgisi kesin olmayan bir dönem niteliği taşımaktadır. XX. yüzyıla kadar, geleneksel kurallara bağlı olarak yapılabilecek olan her şey, heykel sanatında da denenmiştir. Ancak, dünyadaki değişimler ve sanat dallarında görülen devrimler, edebiyat, müzik ve resim gibi alanlarda da tüm kuralların yıkılmasına neden olmuştur (Cumming, 2008, s.362).

Ekspresyonizm döneminde özellikle resim sanatında gözle görülür bir şekilde değişim ve gelişme görülmektedir. Heykel sanatı da bu değişimlerden etkilenmiştir ve tüm geleneksel kuralları reddederek, eserlerde anatomik unsurlar yerine kompozisyon kurallarının bütünlüğü ön plana çıkmıştır. Bu dönemin sanatçıları çalışmalarında anatomik formları kişinin ruhsal yapısını yansıtmak amacıyla kullanmışlardır. “Rodin dışında bu dönem, heykel sanatı alanındaki temsilcilerinden olan, Archipenko, Zadkine, Brancusi, Barlack, Belling ve Lehmbruck teşkil etmektedir (Lionel, 1984, s.115)”. Dönem sanatçıları için; geleneksel formlardan ziyade anlatımı kuvvetli ve bütünleştirici yalın bir biçim yaratma çabası olduğu söylenilebilir.

Var olma korkusunun hissedildiği bu dönemin eserlerinde kendine yabancılaşmış birey ile birlikte sembolik bir ifade yolu seçilmiştir. Bu nedenle, sanatçının içsel gerçeği olan görüntü, kişisel bir tarz ve anlayışla değiştirilerek yansıtılabilir, çünkü bu sanatçının duygu ve duyularının dışavurumudur ve doğal olarak algılanabilenden tamamen farklıdır." (Beksaç, 2000, s.111). Bu dönemin sanatçıları, eserlerini anlatmak ve daha ilginç kılmak için renk, çizgi ve kütle gibi öğeleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Tasarımlarında denge ve kompozisyon gibi geleneksel unsurları kullanmamış aksine biçimi bozmuşlardır. 1900'lerin başından 1950'lere kadar bu akım iki ayrı grup olarak varlığını sürdürmektedir. Figüratif anlayışı benimseyen, 1905 yılında kurulan ve hayatın gerçeklerini güzel-çirkin ayrımı yapmadan en sert çizgileriyle beraber sunan "Die Brücke" grubudur. İkinci gruba ise Wassily Kandinsky'nin "Mavi Süvari" adlı eserinin ismi konulmuştur. Soyutlama noktasına kadar gelen, içsel yolculuğun dışa vurulmaya çalışıldığı, siyasi bakımından çok çalkantılı olan döneminin en önemli heykeltıraşlarından biri Ernst Barlach olduğu söylenilebilir (Görsel 2.14.).



Görsel 2.14. *Ernst Barlach, "Ruhun Savaşçısı", Bronz, 1928*

Afrika'daki sanat anlayışı, Constantin Brancusi'ye heykeldeki formun basitleştirilmesi yönünde yeni bir boyut kazandırmıştır. Constantin Brancusi'nin yeni heykel görüşü ve sanat anlayışı, soyut diyebileceğimiz, bütün olarak baktığımızda soyut olmayan biçimlerden oluşan, basit ama güçlü formlarla var olan bir sanat olarak adlandırılabilir.

Yerleşen değerlerin yıkılması zaman olsa da anıtın sadece dine ve siyasete hizmet eden bir araç olduğu görüşü ortadan kalkmıştır. İnsanlar öznel olan soyut heykellerinde anıtsal nitelikte olabileceğini kavramışlardır. Artık kamusal alanlarda figürün yerini soyut ve geometrik heykeller almaya başlamıştı. Birinci dünya savaşında ölen askerlerin anısına yapılmış olan Brancusi'nin "Sonsuz Sütun"u bunun için güzel bir örnek teşkil eder. Üst üste yerleştirilmiş 17 parçadan oluşan bu çalışmanın boyutu 30 metreden yüksektir. Göğe kadar uzanan heykel sonsuzluk hissi verir. Brancusi bu anıtı Romen mezar direkleri ve mısır dikili taşlarından esinlenerek yapmıştır. Yirminci yüzyılda halkın görebileceği yerler için düşünülmüş bir heykel sanatından çok söz edilmiştir. Bunun nedeni, halkın anıtlara gereksinmesi olduğu görüşüydü. Bu tartışmanın bir kaynağı da sanatla sıradan insanlar

arasında bir bağ kurulması gereği gibi, sorun yaratan bir gereksinmeydi. Brancusi'nin hem ilkel hem de belli bir karmaşıklığın ve önceliğin ürünü olan sütunu bu sorunun tümüyle başarılı ve tartışmasız bir çözümüydü (Lynton, 2004, s.49) (Görsel 2.15.).



Görsel 2.15. *Constantin Brancusi, "Infinite Column" (Sonsuz Sütun), Dökme Demir, 1938*

Geleneksel resim sanatına karşı en kararlı ve güçlü çıkışlardan biri de kübizm akımıdır. Nesnelere birden fazla değişken bakış noktasından ele alarak, forma önem veren bir anlayışa sahiptir. Form konudan daha önemli bir konumdadır (Büyükişleyen, 1993). Lipchitz ve Laurens adlı heykeltıraşlar, vücut parçalarının dizilim kurallarını yıkan kübist heykeli geliştirmişlerdir. Boccioni, Archipenko ve Lipchitz gibi isimler figürlerini çevrelerinden ayıran boşluklar yerleştirmişlerdir. Bu anlayış alışılmış sınırları ortadan kaldırmıştır.

Kübizm, sanatçının doğa görüşünün biçimsel yorumlamasıyla ilgilenmektedir. Doğa imgesinin anlık izdüşümünü değil, sürekli ve değişmez görünüşünü kavramaya çalışmaktadır. Objeye bir açıdan değil, birden çok açıdan bakılarak, aynı obje görüntüsü üzerinde eş zamanlı bir bakış açısı sunmaktadır. Kareler, küpler, silindirler, koniler gibi geometrik nesnelere bu akımda biçimlendirme öğeleridir.

Modern dönemin hızlı değişim ve gelişim sürecinde hız kavramı, dinamizm ve hareket duygusu Fütürizm'in temelini oluşturan unsurlar olmuştur. Filippo Tomaso Marinetti liderliğindeki bir grup sanatçı topluluğuyla ortaya çıkan fütürizm, İtalyan sanatının yeniden Avrupa'nın gözdesi olmasını amaçlamıştır. Fütürizm hem felsefi hem politik hem de sanatsal olarak belirli ilke ve kavramlara göre yaratılmış bir sanatsal harekettir.

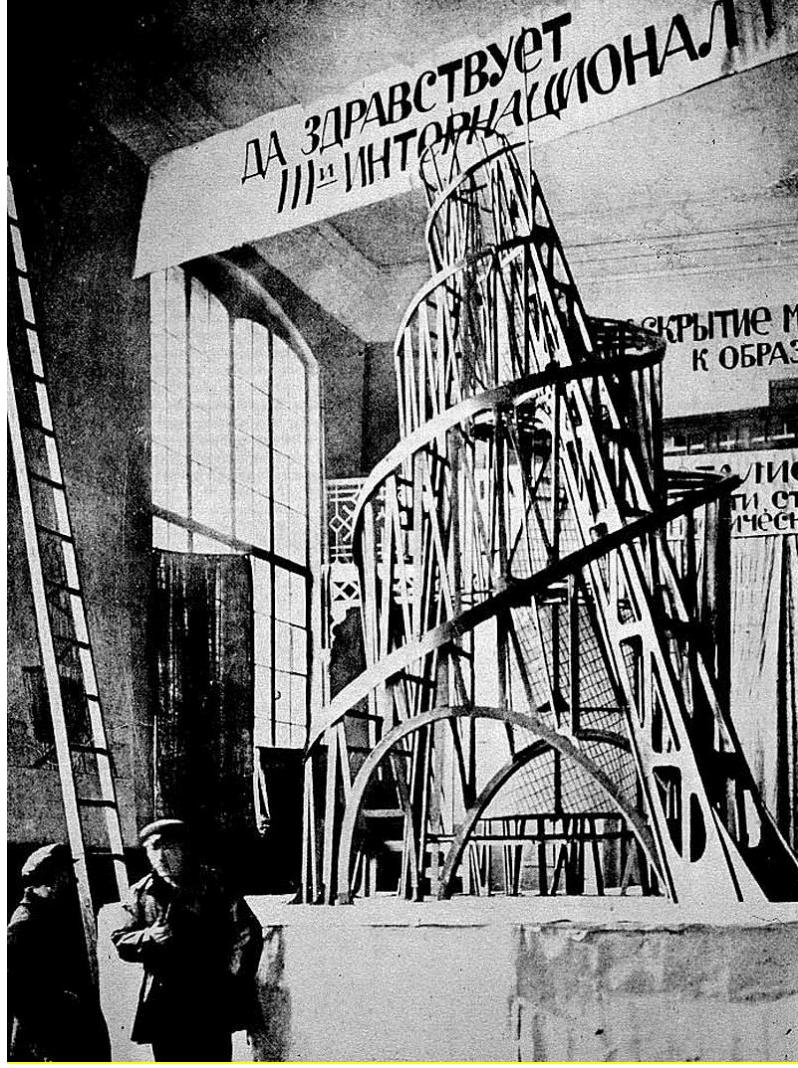
Boccioni'nin kaleme aldığı, C. Carra, G. Balla ve G. Severini'nin imzasını taşıyan fütürist manifestoya imza atan sanatçılar, kapalı mekanlarda sahne alarak sanatsal çalışmalarını halka tanıtmaya çalışmışlardır.

1914'ten 1922 tarihleri arasında Rusya'da doğan konstrüktivizm; bilim felsefesine ve çağdaş dünya görüşüne dayanmaktadır. Yapılandırmacılık terimi, iyimser maddi kültüre, mekansal kavramlara, yapısal düzenlemelere dayanır. Konstrüktivizm, yaşamın tüm yönlerini vurgulayan yeni bir birleşik kültürdür. 1920'den sonra resim ve heykelin yanı sıra grafik tasarım, endüstriyel tasarım, sahne tasarımı ve kitap tasarımı da konstrüktivist sanatçıların ilgi alanına girmiştir. Genel olarak mimari, resim ve heykel alanlarında kendini göstermiştir. Konstrüktivist sanatçılar, uzay ve zaman kavramlarını "dinamik ve kinetik" olarak anlatma yoluna gitmişler ve bu iki temel eleman üzerine ideolojilerini kurmuşlardır (Batur, 2000, s.187).

Sovyetler Birliğinde 1917 Ekim Devrimi sonrası, özel mülkiyetin karşısında kamu mülkiyetini savunan ideolojinin egemenliğinde gelişen, sanatı yeni dünyanın yapılanmasında araç olarak gören, sanatın toplumsal işlev görmesi gerektiğine inanan Konstrüktivizm akımı; sanat ve kamusal alan ilişkisini yeniden tanımlamıştır. Konstrüktivizme göre sanat toplumdaki konumundan sıyrılmalı, egemen sınıfın yaşamını süsleyen, bir boş zaman eğlencesi olmaktan çıkmalı, kamusal alana ve tüm halka iade edilmeliydi. Bu anlamda ele alınabilecek sembol yapılardan biri Tatlin'in 3.Enternasyonal Anıtı'dır. Rus Konstrüktivistler anıt kavramının amacının; toplumu birleştirmek, ortak benimsenen idealleri yüceltmek ve inançlar için ortak çıkış noktası oluşturmak olması gerektiğini savunuyorlardı. Tatlin'in Üçüncü Komünist Enternasyonal'i için anıt projesi bu idealler üzerine planlanmıştı (Çakar, 2016, s.45).

Kapitalizmin simgesi Eyfel Kulesi'ne karşılık, III. Enternasyonal Anıtı; sosyalizmin simgesi olarak projelendirilmiş ve bu yapı Rus toplumuna ve sosyalist birliğe adanmıştır (Görsel 2.16.). "Tatlin'in 1920'de önerdiği fakat hiçbir zaman uygulanamayan anıt aynı zamanda devlet bilgi ve propaganda merkezi olacaktır. O güne dek bilinen tüm iletişim teknolojileriyle donatılacak anıtın Rus Devrimi'nin ölümsüz simgesi olması planlanmaktaydı. Yapının 'işlevsel bir anıt' olması devrimin ideolojisiyle de

örtüşmekteydi (Çakar, 2016, s.38)”. Çağdaş yaşam ve endüstri devriminin yanı sıra konstrüktivist yöntemlerinde, kamusal alan heykeli anlayışında yapısal bir değişim yarattığı görülmektedir.



Görsel 2.16. Vladimir Tatlin, "Tatlin Kulesi", Ahşap, 1919

Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı gücüyle birlikte halk tarafından geleneksel sanat anlayışının azaldığı görülmüştür. Sanat, hayattan adeta kopmuş ve kişilerin tekelinde ortaya çıkan bir süreç haline gelmiştir.

I. ve II. Dünya Savaşları, insanlığı karamsarlığa, karmaşıklığa ve umutsuzluğa itmiş, bunlardan kaynaklı Dadaizm'in ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu akım, çocuksu bir heyecanla mantığı reddetmiştir. Dadaistler anın duygusunu yakalamayı amaçlamışlardır.

Adını sanat tarihine yazmış eserler üzerine Dadaist sanatçılar çocuksu karalamalar ve kelimelerle müdahalede bulunmuş ve dalga geçerek geleneksel anlayışı yerle bir etmeyi amaçlamışlardır. Bu müdahalelerin yanı sıra, günlük hayatta kullanılan ütü, telefon gibi nesnelere, anlam çevresinden sıyrıp yeni isimler ve manalar yüklenerek sanat eseri gibi sunmuşlardır. Dadaistler, bu yaptıkları anarşist tutum ile sanatta “hazır nesne” kavramını geliştirmiştir Marcel Duchamp ve Man Ray gibi sanatçılar, günümüze kadar devam eden bu türün ilk örneklerinin önemli temsilcileri arasına girmiştir.

Dada hareketinin, Sürrealist akımının doğuşunda öncü olduğu söylenilebilir. Ancak, Sürrealizm ve Dadaizm arasında temel farklılıklar vardır. Sürrealizm tamamen psikolojik bir olgu iken Dadaizm; özünde negatif sanat olan tamamen olumsuz ve yıkıcı bir sanat anlayışını benimsemektedir.

Breton, Psikanaliz kuramlardan esinlenerek geliştirdiği sanatsal yaratımın kaynağının bilinçaltı süreçlerden kaynaklandığı savını, kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde bilinçaltının dışı aktarım aracı olarak ortaya koyduğu otomatize yaratım eylemiyle birleştirerek Sürrealist yaratıcılığın da temelini atmıştır. Sürrealizm temel olarak bu eylemi kabul etmiş ve bilinçaltı ve bilinçaltında meydana gelen oluşumların dışı vurumunu yaratıcılığının ana eylemi haline getirmiştir. Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz metodun büyük ölçüsünde etkisinde kalan Sürrealist sanatın kaynağında bilinçaltı görünüm, içgüdüler, arzular, tutkular ve değişik ruh halleri önem taşımaktadır. Bu sebeple de Sürrealist sanatçılar için sanat eserini teşkil eden geleneksel bilgi ve gözlemlerden çok, bilinçaltının dışı vurum aracı olan otomasyon temel etkidir (Beksaç, 2000 s. 124).

Giacometti, kendi gerçekçilik anlayışını heykele yansıtmaya çalışan Ekspresyonist ve Sürrealist hareketler içinde yer alan sürrealizm akımının en önemli temsilcileri arasındadır. Giacometti, Sürrealist anlayışla beraber, geometrik ve antik özelliklere sahip soyut heykeller yapmıştır. En ünlü eserleri olan ince ve uzun alçı figürleri için Lynton; “Giacometti’nin figürlerindeki sertlik ve incelik, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir (Lynton, 2004, s.151)” demiştir (Görsel 2.17.).



Görsel 2.17. *Alberto Giacometti, “Yürüyen adam”, 1960*

Amerika'da ortaya çıkan ve kısmen Avrupa resmini etkilemiş olan Soyut Dışavurumculuğun altyapısını Dışavurumcu sanat akımı oluşturmuştur. İki hareketin ortak noktalarından biri de protest anlayışı bünyelerinde barındırmasıdır. Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışındaki önemli faktör; Wassily Kandinsky'nin temsil ettiği estetikdir. Bu akımın tanımı 1920'lerde New York'ta ortaya çıkmış ve ilk önce Kandinsky'nin soyut resimlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Yaman, 2012, s.93). Soyut Dışavurumculuk bir tarzdan ziyade bir tavidir, 1940 ile 1950 arasında olgunlaştığı gözlemlenebilir.

Bu dönemin ünlü heykeltıraşlarından biri olan David Roland Smith (1906-1965), çizgisel boşluk değerlerini vurgulayan heykelleriyle tanınmaktadır (Görsel 2.18, Görsel 2.19.).



Görsel 2.18. *David Smith, "Primo Piyano III", Metal, 1962*



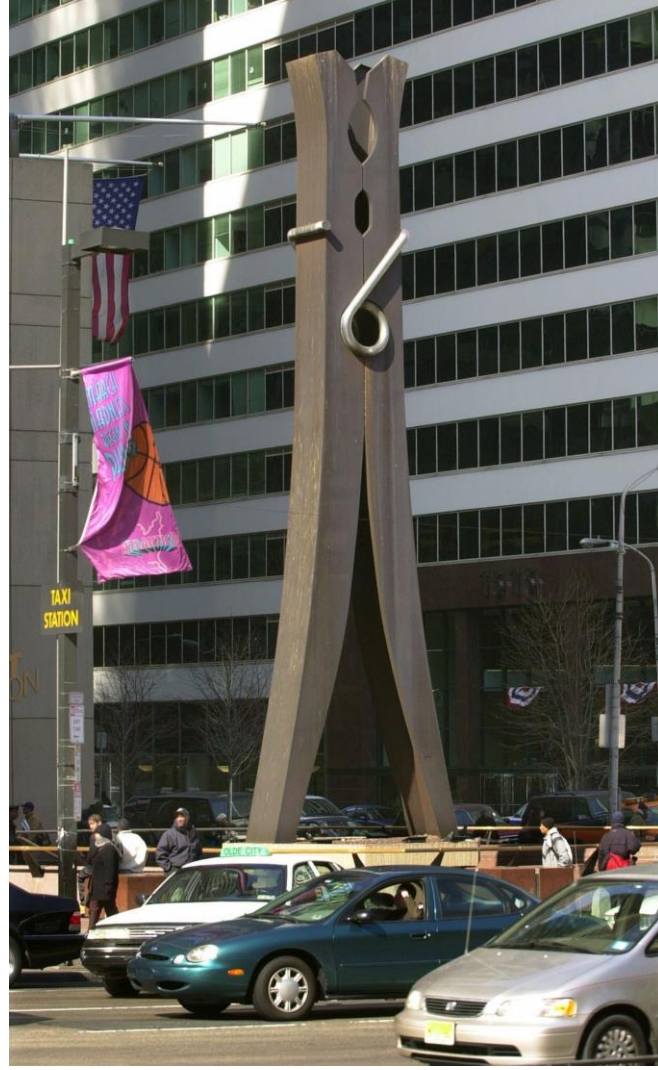
Görsel 2.19. *David Smith, "Cubi XIX" Paslanmaz Çelik, 1964*

Soyut Dışavurumculuk, Pop Art gibi akımların gelişimine öncülük etmiştir. II. Dünya Savaşından sonra ekonomisi güçlenen Amerika artık sanata yatırım yaparak bu alanda güçlü olan Paris ve Londra'daki hakimiyeti ele geçirmiştir. "Pop sanat, önce İngiltere'de, ardından da ABD'de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan, var olan malzeme ve nesnelere kullanarak tüketim dünyasına göndermede bulunan bir akımdır (Yaman, 2012, s.121)". Pop Art çalışmalarında insanoğlu tarafından tanınan, ilgi duyulan, kişi ve objelere yer verildiği gözlemlenebilir.

Duchamp'ın hazır nesne kullanması pop sanatçıları etkilemiş ve tamamen tüketim toplumuna yönelik kavramları plastik sanatla buluşturmışlardır. Bu akımın en büyük temsilcisinin Andy Warhol olduğu kabul edilebilir.

Pop Art hareketinin isminin tutunması, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarıyla birlikte, bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Bu araçlar, başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir ilgiyle, Pop Art'ı desteklemiştir (Lynton, 2004 s.289).

Genellikle, büyük boyutları kullanmayı evrensel ve kutsal anlamları olan simgelerle ilişkilendiririz. Ancak, Oldenburg bizi mevcut olarak kabul ettiğimiz ve aslında önceden belirlenmiş olan kuralları sorgulamaya yönelttiği görülmektedir (Lynton, 2004, s. 294). Pop Art Akımının heykel alanındaki en büyük temsilcisi ise Claes Oldenburg olduğu söylenilebilir. Oldenburg gündelik kullandığımız ürünleri anıtsal boyuta getirerek kamusal alanda sergilemektedir (Görsel 2.20.).



Görsel 2.20. *Claes Oldenburg, "Clothespin" (Mandal), Çelik, 1976*

Minimal Sanat terimi, ilk olarak 1961 yılında düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgemiş sanat" olarak kullanılmıştır. Zamanla, bu terim çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için de kullanılmaya başlamıştır (Germaner, 1998, s. 1260). Minimalist sanatçılar eserlerin yaratma sürecinde endüstriyel yöntemlerden faydalanmaktadır. Tasarımı; kavramsallaştırma aşamasına kadar sadeleştirmişlerdir. Bu akımda geometrik ve minimal formlar için uygun, kolay şekil alabilen malzemeler tercih edilmiştir.

“Minimalist çalışmalar, çoğu zaman birbirinin aynısı öğelerin bir arada kullanılmasıyla oluşmaktadır. Minimalist sanatçılar, birim öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenlemeyle sağlanan bütünlüğü önemsemişlerdir (Şimşek, 2014, s.88)” (Görsel 2.21.).



Görsel 2.21. *Carl Andre, "43 Kükreyen kırk", Soğuk haddelenmiş çelik, 1988*

Arazi sanatı 1960'ların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmış ve 1970'lere doğru tüm Batı ülkelerinde etkinliğini sürdürmüştür. Bu akımdaki bazı sanat eserleri daha fikir aşamasında tamamlanmakta ve yapıldığı vakit kısa zamanda yok olmak zorunda kalmıştır.

Robert Smithson, Land Art akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir ve sanatçıların sanat eserlerine maddi bir kazanç bağlamında bakmasına tepki olarak ortaya çıkan bu akımın bir parçasıdır. Smithson, galerilere karşı tercih ettiği açık alanlar ve geniş arazilerde çalışmayı tercih etmiştir. Land Art akımının en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen "Spiral Dalgakıran" adlı eserini 1970 yılında tamamlamıştır ([http-2](#)) (Görsel 2.22.).



Görsel 2.22. Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970

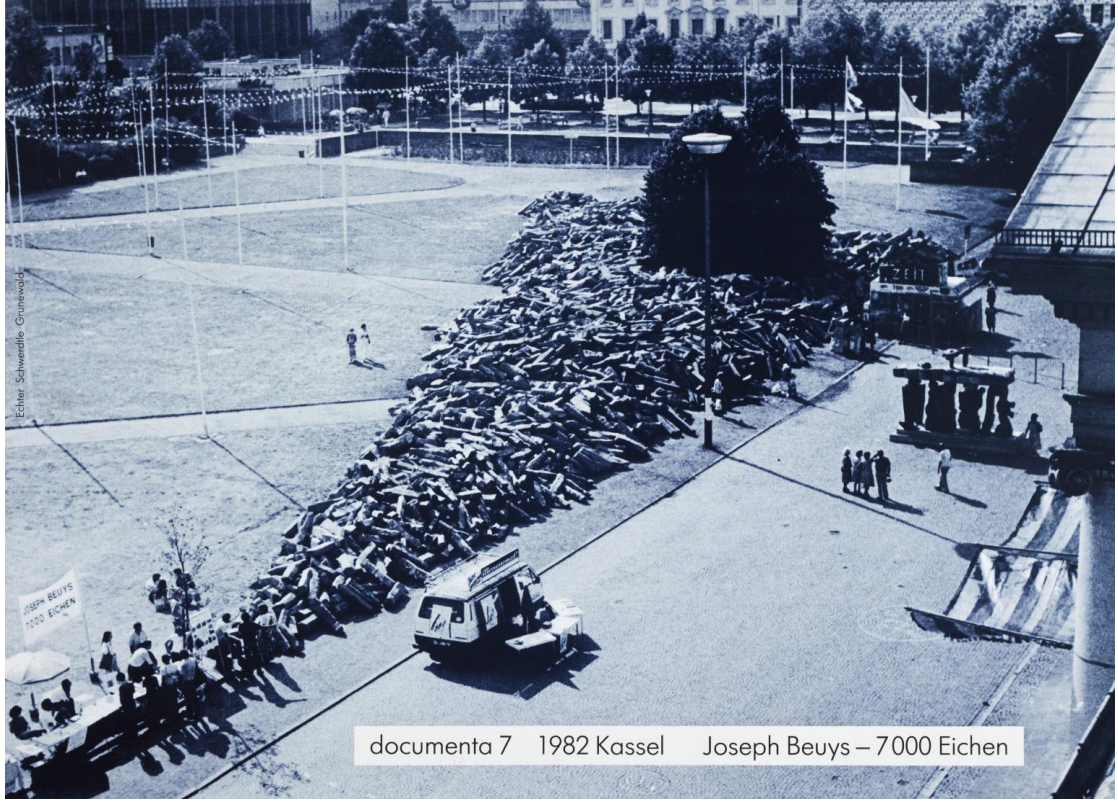
Kavramsal sanat, sanattan haz alma anlayışına karşı oraya çıkmıştır. Sanatın bilme ve tanıma eylemi olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla estetik kavramından uzak bir sanat anlayışı ve akımı olduğu söylenilebilir.

Sol LeWitt kavramsal sanat için şunları demiştir; “Uğraşmakta olduğum sanat türüne kavramsal demeyi uygun buluyorum. Kavramsal Sanatta, düşünce veya kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir (Yılmaz, 2001, s.173)”.

Kavramsal sanattaki heykel örneklerinde Joseph Beuys ismi verilebilir, Beuys’un yaptığı eserlerde sanatın sürekli değiştiği görülebilmektedir. Beuys kendi yaptığı eserler için şöyle demiştir: “Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, koruma. Her şey bir değişim durumundadır (Şimşek, 2015, s.96)” (Görsel 2.23.).

1982’de Beuys, Kassel şehri boyunca her biri bir bazalt taşıyla eşleştirilmiş 7000 meşe ağacının dikildiği kamusal bir proje yapmıştır. 7000 taşın, ağaçlar büyümeye

başladığında küçük bir şekilde ağaçla beraber büyümeyecek şekilde kalacağı düşüncesiyle Fridericianum Müzesi'nin önündeki yeşillik alana yerleştirilmiştir (http-3).



Görsel 2.23. *Joseph Beuys, “7000 Meşe Ağacı”, Ağaç, Bazalt Taşı, 1982*

Kamusal alanlara konulan heykellerle insanların ilgilenilmesi, bir hikâye yazabilmesi hem eserin hem de izleyicinin zenginleşmesi anlamına gelmektedir. Biçim ile kişi arasında kurulan ilişkinin sonucunda sanatın oluştuğu görülmektedir. “Bir eserin eser olabilmesi için bireyin o üretilen nesneye bakıp ilgi kurması gereklidir. Birey bununla karşılaştığında ancak o eser sanat eseri haline dönüşebilir. Sanat, bireyin esere yönelimiyle ilgili bir durumdur (Çakar, 2016, s.48)”. İnsanların yer tarif ederken, mahallenin veya caddenin değil, heykel isminin verilmesi, eserin gündelik yaşamda etkili bir işaret, sembolik bir anlatım ve iletişim aracı haline geldiğini göstermektedir.

Kent ile ilişki, kullanıcılar için çok sayıda belirsizliği içerir ve karmaşık, yenilikçi ve sürprizlerle doludur. Kent, bir üst söylem gibi, kişilerin algı ve deneyiminden çok daha fazlasını içerir ve aynı zamanda kişiye özel anılar ve anlamlar taşır. Bu yönüyle, kent ile ilişki sonsuza dek sürdürülebilir (Erdemci, 2002).

Kamusal heykel; sanatı, kolay erişilebilir, her kesime hitap eden bir kavram olduğu, kamu ve otoriter yapılar tarafından kabul edilmiştir. Bunun kanıtı ise 1960'lerden sonra kamusal heykelin yaygınlaşması ve devletler tarafından sıkça kullanılmasıdır.

Bugüne kadar halka açık alan olarak sayılan müzelerin; fiziksel sınırlamaları nedeniyle halka açık olmadığı görülmektedir. “Müze ve galeri gibi sanat kurumlarının, kamusal alanlar olarak düşünülmemesi ve bu mekanlarda sergilenen sanatın kamusal sanattan ayrı düşünülmesi gerekmektedir (Salgado, 2002)”. Galeriler son yıllarda, kapalı ve kurumsallaşmış, halktan ayrı bir mekân haline evrimleşmiştir.

“Eserlerdeki ışıltıya bireyler arasında yayılarak çoğalır. Sanat eserinin bireyler üzerindeki etkisi insanları birbirine daha çok kaynaştırır. Oradaki şeyi birey nasıl paylaşıyorsa, hangi duyguyu, anlamı çoğaltıyorlarsa bununla ilgili ortaklaşa bir bağ oluşur (Çakar, 2016, s.48)”. Bir sanat eserinin varoluş amacı, izleyici tarafından benimsenip, kabul edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Sanat; insan toplumlarını niteliksiz bir toplumdaki, estetik değerlere sahip, nitelikli bir toplum olma yolunda ilerlemenin en önemli araçlarından biridir. Sanat eserleri izleyicilere estetik zevk ve anlam katarken, aynı zamanda toplumdaki bireyler arasında bir bağ kurma ve bütünleştirme işlevi de görmektedir.

“Sanatı insanın dışında, algılanması zor ve zahmetli mekânlarda değil, insanın yaşam alanında konumlandırmak çağın gereği olmuştur. Sanatın kent mekânlarına götürülmesi hem çevreye katkıda bulunacak hem de insanı çevresine karşı daha duyarlı yapacaktır (Öztürk, 2007, s.46)”. Bu nedenle sanatçılar eserlerini tasarlarken doğal olarak nerede sergilenmesi gerektiğini ve hangi boyutlarda olması gerektiğini göz önünde bulundurlar. Ayrıca kamusal alanda, meydanda ya da sokakta işin nasıl şekilleneceğini tahmin eder ve bu doğrultuda hareket ederler. Sanat eleştirmeni Simon Sheikh'in belirttiği gibi; “özel mekanlardaki koleksiyon metasından daha farklı bir boyut kazanmaktadır. Kamusal sanat projeleri farklı bir izleyici kitlesini ve başka türlü izleyicilik kavramını gerçekten de zorunlu kılar (Sheikh, 2005, s.83)”.

Kamusal sanatta önemli olan üç ana unsur olduğu söylenilebilir; mekânsal öğeler, sanatçının estetik yaklaşımı ve izleyicinin tepkisi. Sanatçı, eserini oluştururken izleyicinin dikkatini çekmeyi, onu şaşırtmayı veya korkutmayı, düşünmeye sevk etmeyi amaçlamaktadır.

“Kamusal alanın kalitesinin yükseltilmesi ve daha yaşanılabilir mekanlar üretmek için kamusal sanatın işlevi son yıllarda pek çok ülkede yerel ve merkezi yönetimlerin

önemli bir konusu olmuştur. Kamusal mekanların korunması, zenginleştirilmesi ve toplum odaklı sanat çalışmaları yapan birçok ülke vardır (Bayram, 2007, s.64-65)”.

Kamusal alan, toplumun ortak çıkarlarının, değerlerinin ve kültürlerinin oluşturulduğu, sürdürüldüğü ve paylaşıldığı bir alandır. Bu alan, demokratik kazanımların yaşam bulacağı bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Halkın siyasal ve ekonomik bir hayatta söz sahibi olabilmesi için canlandırılması ve bazen de yeniden yaratılması gerekmektedir. Kentlerde, manevi ve fiziksel problemlerin çözümü için etkili yollar arasında kamusal sanat da yer almaktadır.

Kamusal sanat, insanı zihinsel çağrışımlara açık ve mekânla insanın ilişkisini yeniden düzenleyen, olumlu anlamda farklılaştıran bir yapıya sahiptir. Kamusal sanat eserleri, insanı sanat etkinliklerine katılmaya teşvik ederek, içinde bulunulan mekanları pozitif olarak etkiler ve kamusal mekanların sahiplenilmesine gerçek anlamda yaşanılır mekanlar olmasına olanak sağlamaktadır. Toplumsal odaklı sanat etkinlikleri, kamusal mekânın kolay erişilebilirliğini öne çıkararak aynı zamanda sanat eserinin oluşum sürecinde bireylerin katılımını da sağlamaktadır. Kamusal sanat, insanların farklı yaşamsal deneyimler kazanmalarını desteklemekte, toplumun kültürel yaşamında önemli bir dinamiktir olarak kendisini göstermektedir. Kamusal sanat ile elde edilen en önemli değerlerin başında bireylerin karşılıklı anlayış, hoşgörü ve saygı çerçevesinde demokratik ve barış temelli bir toplumunun oluşmasına katkı süreci gelmektedir. Toplum tarafından sanata verilen değer artması, sanatın toplumun bütün bireyleri için ulaşılabilir olması da diğer bir unsurdur. Sanatçı ve sanat eserlerin çağlarının tanıkları olduğu düşüncesi ile sanat tarihine baktığımızda ve bugün klasik olarak değerlendirilen eserler dikkate alındığında, o eserlerin dönemlerinin sosyal-kültürel ve tarihsel değerlerini, estetik anlayışlarını en güçlü şekilde yansıttıkları görülmektedir. Sanatçı, yaşadığı toplumun bir üyesi olarak eserlerini gerçekleştirirken içinde yaşadığı topluma yakın ve dikkatli bir bakış açısı ile bakmakta, toplumun o çağdaki aynası olmaktadır. Bu bağlamda sanatçı ile geniş kitlelerin etkileşimine ve bütünleşmesine en güzel olanağı kamusal alan sanat etkinlikleri sağlamaktadır (Parlakalay, 2020, s.1161).

Heykel, kamusal alanlarda izleyicilere görsel bir iletişim aracı olarak etkileşim sağlamaktadır. Heykeller, kimi zaman kamusal alanlarda insanları bir araya getiren unsurlar olurken, kimi zaman da etraflarındaki izleyicilere sanatsal bir alt kültür oluşturduğu söylenilebilir. Heykelin seçimi ve onu doğru yere yerleştirmek, kentin fiziksel ve estetik yapısı açısından mühim bir durumdur.

Modern şehirlerde, eserlerin sergilendiği yeni mekanlarda yer alan anıtlar ve heykeller bir direniş olarak adlandırılabilir. Kent yaşamında bireyler, kentleşme sisteminin yarattığı devasa yapıların içinde ister istemez kaybolmaktadır. Bu nedenle büyük şehirlerde yaşayan bireyler yalnızlaşmıştır. Sanat, şehirdeki bireylerin

özdeşleşebileceği unsurların en aza indirgenmesi veya tamamen yok edilmesine direnebilecek tek güçtür.

Kamusal sanat, kent mekanlarında estetik değerlerin korunması, yaygın hale gelmesi, geliştirilmesi ve bireylerin iletişimini geliştiren bir araç olarak da görülebilir. İnsanların mekanları kullanma ve algılama biçimlerinde estetik bir hazın ortaya çıktığını da ifade edebiliriz. Bu yaklaşım ile kamusal mekanlar, mevcut durumlarının estetik kaygılarla ile yeniden düzenlenerek toplumla buluşturulmasını sağlamaktadır. Sanatçı ile etkileşimi sağlanan izleyicilerde doğal olarak estetik beğeni düzeyi ve sanata yaklaşımları noktasındaki farkındalıklarının arttığı gözlemlenmektedir. Bu durum sıklıkla insanların yaya olarak bulunduğu mekanlarda görsel etkileşimin yol açtığı, mekân estetiğinin gelişimini, kültürel doyumu, çevre bilinci ve toplumsal huzuru beraberinde getirmektedir. Kamusal sanat son yıllarda mekân kimliğine yönelik kentsel dönüşüm projelerinin temel noktası olarak görülmektedir. Bu tarz projelerin uygulandığı kentlerin bilinirlik düzeylerinde artış görülmüştür. Sanat eserleri aracılığı ile kentler yeniden tanımlanabilmektedir (Parlakalay, 2020, s. 1161).

Kamusal alandaki sanat eserleri, halkı, kentin içinde var olan çelik ve beton yağınının oluşturduğu soğuk ruh halinden kurtarmaktadır. Bu eserler, insanları şehrin kaotik yaşamından arındırarak onlara manevi bir doyum sağlamaktadır.

Kentsel kamusal mekânlar- sanat ilişkisinin değerlendirilmesi ve çerçevesinin çizilmesi, çeşitli disiplinlerce [şehir ve bölge planlamacıları, mimarlar, peyzaj mimarları, sanatçılar, gibi] ortaklaşa ele alınan, kentlerin mikro ortam tasarımında gerçekleştirilmektedir. Kentsel tasarım projeleri, makro ölçekten mikro ölçeğe doğru ilerleyen üç süreçte ortaya konulurken bu projelerin, kamusal mekânları düzenlemeye yönelik bölümü kentsel mikro ortam tasarımı, kentsel kamusal mekân- kamusal sanat birlikteliğini ön gören süreçtir (Çubuk, 1999, s.21).

Yüzyıllar boyunca yaşamla iç içe geçmiş kentler de bireyler gibi bellek sahibidir. Hafıza, geçmiş ve gelecek hikayesi ile birçok katmanlı olasılık içerir ve bireyle birlikte canlılık kazanmaktadır. Tıpkı insanlar gibi şehirler de yaşamla yakından ilişkilidir. Sanatçı, kentin geçmişine ve geleceğine ait anıları, hafızasını, hikayelerini algılanabilir bir forma dönüştüren ve bu dönüştürülmüş formu insanlara aktaran kişidir.

Rönesansla birlikte bir ölçüde mimariden koparak kendi bağımsızlığını elde eden ve yavaş yavaş kentsel mekanların odağı haline gelmeye başlayan heykelin gerçek anlamda kamusal alan tasarımlarının vazgeçilmez bir parçası olması Barokla başlayıp 19.YY'a uzanan bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç dikkat edilirse kamusal-özel ayrımının doğmaya başladığı ve giderek daha net bir kopuşun söz konusu olduğu bir döneme denk gelmektedir. Bu dönemde heykelin kamusal alandaki vazgeçilmezliği ise, kuşkusuz kamusal-özel ayrımıyla birlikte heykelin mimari yapılardan meydanlara, özel alandan kamusal alana doğru kendisine yer edinmeye başlaması ve zamanla derleyici, toplayıcı özelliğiyle bir buluşma noktası yaratmış

olmasıyla ilgilidir. Bu aynı zamanda kamusal alanın da özelliğidir (Kedik, 2011, s.236) (Görsel 3.1.).



Görsel 3.1. Nicola Salvi, “Fontana di Trevi” (Trevi Çeşmesi), 1732,1762

Kamusal alanın var olma zemini olarak kentler, kent mekânı ve yaşantısı toplumsal ve kültürel kimliklerin oluşum ortamlarıdır. Tüm sanatlar içerisinde özellikle heykel, tarihsel süreçteki gelişiminden de anlaşılacağı gibi, -neredeyse 19.YY’a kadar- büyük ölçüde özellikle mimari ve kent yapısıyla birlikte varlık gösterebilen bir sanattır. Zamanla açık alanlardan ve mimari yapılardan galeri mekanına girmeye başlasa da hiçbir zaman heykelin bu mekanlardaki varlık biçimi son bulmamış ve Batılı ülkelerde gerek kent meydanları gerekse mimari yapılar dün olduğu gibi bugün de heykel sanatının önemli örnekleriyle zenginleşmiştir. Kentsel yaşam alanlarının ve kamusal kent mekanlarının yeniden kazanılmasında sağlıklı bir kent planlaması içinde yer alan, çevresiyle kurduğu uyumlu ilişkiyle kendi etrafında bir çekim merkezi yaratabilen heykeller son derece önemli bir güce sahiptir (Kedik, 2011, s.238).

Sanat, kamusal alanların yeniden canlandırılması ve güncel problemlerin çözümü için devletler tarafından kullanılmaktadır. Modernizmin yarattığı yeni yaşam alanlarıyla kaybolan ya da postmodern oluşumlar karşısında savunmasız kalan kamusal alanların tekrar canlandırılması için sanatın dönüştürücü gücü önemlidir.

Sanat eserlerinin kamusal alanda bulunması, insanlar ile birebir etkileşim sağlamış ve sanat eserlerinin de toplumsallaşmasına yol açmıştır. Bu durum, modern kent tasarımında sanatın ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Günümüzde ve

gelecekte şehirlerin tasarımında sanatı kullanmak, hem bireylerin mutluluğu hem de toplumsal barışın sağlanmasında önemli bir rol oynayacaktır. Bu rol, kamusal alandaki insanların sosyal, psikolojik ve estetik ihtiyaçlarını karşılamasıyla mümkün olacaktır. Kamusal sanat, kamusal problemleri de ele alan bir sanatsal yaklaşım olarak, çevre duyarlılığı ve kent kültürüne ilişkin eleştirel bir bakış da içermektedir. Bu eleştirel yaklaşım, benliğin ve çevrenin farklı bir perspektiften algılanmasını sağlamıştır.

2.1. Sanatın Kamusal Alanda Değerlendirilmesi

Kamusal alanda sanat söz konusu olduğunda, burada bahsedilen sanatın öncelikle "heykel sanatı" olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü heykel tarihsel sürecin başından beri açık alan sanatı olmuş, anıt mantığıyla beraber gelişmiştir.

Kentlerde, kamusal alan sanatının ilk kavramsal oluşumları antik Yunan döneminde birçok dini heykellerinde görülmektedir. Buradaki heykeller, mekânın işlevini ve anlamını simgeleyen semboller olarak tasarlanmıştır. Atina şehrinin gücü, Akropolis'teki en gösterişli ve çarpıcı yapı olan Parthenon'a yansımıştır. Parthenon, şehrin ihtişamını, gücünü ve karşı konulmazlığını temsil etmektedir (Çakar, 2014, s.49).

Çeşitli dönemlerde sanatın kamusal alana yansımaları, kentsel dokunun, bunun yanında kültürel değerlerin korunmasında ve geliştirilmesinde olumlu bir etki yapmıştır. Kentsel mekanlarda insanların kişilerarası iletişim ve çevre arasındaki etkileşimi sanat aracılığıyla ifade edilmektedir. Kamusal alan ve sanat arasındaki ilişki, bireylere aidiyet duygusu vermektedir. Sanat, kamusal alanları bireylerin sevebileceği ve bağlantı kurabileceği yerlere dönüştürmektedir. Mekân ve sanat arasındaki ilişki, kamusal diyalogu, farkındalığı ve sanata verilen değeri bir üst seviyeye taşımaktadır.

Günümüzde kentsel dönüşüm projeleri kapsamında, kamusal alanlarda sanatsal bir mekân kimliği oluşturulmaya çalışılmaktadır. Duygusal olarak var olan ve niteliklere sahip olan sanat eserleri, bireyin mekanla doğrudan bir ilişki kurmasını ve onu tanımlamasını sağlamaktadır. Galeri ve müzelerde sergilenen eserler ancak seçildiği takdirde izleyicilere ulaşabilir. Bir sanat eserinin hangi müze veya galeride yer aldığı kişinin bilgisine bağlı bir durumdur. Bu sonuçlar karşısında kişi sanat eserleri ile karşılaşabilmektedir. Ancak kamusal alanda bulunan sanat eseri için böyle bir durum zorunlu değildir çünkü kamusal alanlar herkese açık yerlerdir. Kişinin bilgisine bağlı bir tercih, kamusal alan heykellerinde bulunmamaktadır. Yoldan geçen herkes eseri görebilir. İşler mekâna özgüdür ve herhangi bir ek etkileşim olmaksızın izleyiciyle doğrudan

bağlantı oluşturmaktadır. Müzede sergilenen heykeller, izleyicinin mutlak bilgisiyle karşılanır. Kamusal alanlardaki heykeller ise daha doğal bir süreçle insanlarla karşılaşmaktadır. Kamusal alanlardaki heykeller, o caddeden ilk kez geçenler için yepyeni bir olgu ve merak uyandırmaktadır. Heykele yaklaşmak için sanatı takip eden ve sanatla ilgilenen biri olmaya gerek duyulmamaktadır (Çakar, 2014, s.53,54).

Sanat; kurduğu öteki dünyayı, peşinden koşturduğu duyguları, uyandırdığı hisleri, yaşamla iç içe yaşamayı ve paylaşmayı sürdürmektedir. İnsanoğlunun gelişim sürecinde kullandığı araçlar, çevre ve mekân anlayışları, kültürel birikimleri ve iletişim yöntemleri tarih boyunca sürekli değişime uğramıştır. Hayat bu değişime göre yeniden kurulmaktadır. Sanatta ise durum farklıdır. İnsan; duygulardan etkilenen psikolojik bir varlıktır ve çevresiyle kurduğu uyum ya da zıtlık, sanatı bir dönem ya da bir an ile sınırlandıramamıştır. Sanatın insan duygularında uyandırdığı ve harekete geçirdiği hisler daima etkin olmuştur. İnsanoğlu hayal kurmaya devam ettikçe sanat tüm mekânsal sınırları aşmaya devam edecektir.

2.2. Kamusal Alanda Estetik Kavramı

Estetiğin; sanatı, sanat kuramlarını, sanatın toplumdaki yerini, çevreyi, insan ve doğanın işlevini içerdiği bir güzellik felsefesi olarak ortaya çıktığı, duysal ve biçimsel sorunlara çözüm üretmeye çalıştığı bilinmektedir. Aristoteles; “Güzel yargısı, alışkanlıkların, heyecanların ve kişiliğin etkisindedir, mutlak değildir (Kuzu, 2012, s.18)” demecinde bulunmuştur. Görüldüğü gibi estetiğin nesnel bir kavram olmadığı, göreceli olarak şekillendiği ve değiştiği görülmektedir. Günümüzde bilim ve sanatta pek çok kişi estetiğin güzellikle aynı anlam ve yapıya sahip olduğuna inanmaktadır. Estetik; içerik, biçim ve konu bağlamında değerlendirmeye yönelik teorik ve biçimsel bir yaklaşımdır. Bu anlamda estetik, toplumda farkındalık ve ilgi kazanan bir olgu olmaya başladığı için kamusal alanda da hissedilmeye başlamıştır.

Kamusal alan heykeli ile ilgili tasarım ve planlama konuları aynı zamanda kentsel estetik konularını da içermektedir. Kamusal kent mekanları, estetiğin bir alanı olarak ortaya çıkarken, estetiğin alanı sadece gerçeğin estetik yoluyla anlaşılması ve güzelliğin bağlı olduğu yasaların varlığı ile sınırlı görülemez; asıl olan gerçeğin yeniden yapılandırılması ve değiştirilmesidir. Yani, kentsel estetiğin alanı pasif bir etkinlik değil, aktif bir yaratımdır (Keskinok, 2011).

Kentler, doğal ve kültürel unsurların birleşmesiyle sistemli bir şekilde var olurken, kentsel estetik yapılar da düzenli ve sistemli bir temelde oluşturulmuştur (Kuzu, 2012, s.18,19). Hem kent mobilyası hem fiziksel çevrenin düzenlenmesi hem de birlikte oluşturdukları çevre sadece insanın biyolojik ihtiyaçlarında değil, aynı zamanda çok boyutlu insan psikolojisinde ve entelektüel gelişimde önemli bir unsur olduğu gözlemlenebilir

Estetik yaklaşımda orantı ve uyum en önemli olgular olup tasarımda birlik oluşturmanın en kolay yolları olarak nitelenmektedir. Birliğe sahip tasarım öğeleri ya da oluşumlar ise estetik ve güzel olarak algılanmaktadır. Çevrede, sanatta, tasarım objesinde birlik sağlanamamış, parçalar organik olarak birbirine bağlı ve uygun değil ise estetik olması da söz konusu değildir ve bunu oluşturan da öğelerin bir araya gelmesinde kurgulanan/oluşturulan düzendir. Kentsel imaj/görüntü ve estetik değerler açısından irdelenecek olursa peyzaj bütünlüğü içinde kenti oluşturan öğelerin değerlendirilmesi gerekmektedir (Erdoğan, 2006).

2.3. Günümüz Kamusal Alan Heykelinde Tasarım ve Oluşum İlkeleri

Tarihsel bağlamda kamusal alan, farklı dönemlerde insanlar tarafından farklı açılarda ve boyutlarda değerlendirilmiş, sunduğu olanaklar kullanılarak kentsel yaşama katılmaya çalışılmıştır. Ancak zamanla kentlerin gelişimi ve değişimi morfolojik ve tarihsel bağlamlar içinde değerlendirildiğinde, kamusal alanlarda kentsel yaşam kültürü kaybolmaya başlamıştır. Ancak günümüzde bu kimliğin nasıl yeniden kazanılacağı, yukarıda bahsedilen olgularla birlikte "planlama ve tasarım meselesi"dir. Kentleşme ile birlikte kentlerin yaşanabilirliğini, insanların yaşam niteliklerini ve kentsel mekanların kalitesini iyileştirmek için kent ve insan yaşamına odaklanan sanat projeleri üzerine çalışılmıştır.

Enstalasyonlar, arazi sanatı ve anıtsal şehir heykelleri gibi sanat yapıtları, modern eğilimlerin ortaya çıkmasıyla artık benzersiz değerlerdir. Kent sanatında sonsuz sayıda yeni bir şekilde tanımlanmış kamusal alan heykeli vardır. Bu heykel türlerinin tasarım ve oluşum ilkeleri; çağdaş kent heykellerinin eğilimlerini anlama probleminde formüle edilmektedir.

Kent heykeli, mimari bir ortamda konumlanan ve doğrudan heykel sanatını kucaklayan bir kamusal sanat olması sebebiyle, modern tasarım ilkelerinin gelişimi; heykel sanatındaki kent algısı, çevre ve toplumdaki mevcut durumun incelenmesine dayanmaktadır. Aslında günümüz kent heykelciliği, heykel sanatından başka bir şey değildir, sadece müzelerin, galerilerin ve sanat merkezlerinin dışına çıkmıştır. Kent

heykelinin veya kamusal alan heykelinin üslup ve dönüşümlerinin izini sürmeye çalışırsak, kent heykelinin; iç mekân için tasarlanan heykelin biçiminin ve fikir arayışının son aşaması olduğu söylenilebilir. Bu konuda örnek verilecek olursa; Naum Gabo, Alexander Rodchenko ve Alexander Calder'in atölyelerinden çıkan kinetik heykel, 1958 yılına kadar kentsel bir anlayışı keşfetmemiştir. Alexander Calder'in "Spirale" adlı eseri, Paris'teki UNESCO sergisi için yapmıştır. Calder'in bu heykeli kent mekandaki ilk kinetik eseri olduğu söylenilebilir (Görsel 3.2.).



Görsel 3.2. Alexander Calder, "Spirale", Metal, 1958

Geçmişte olduğu gibi bugün de çağdaş tasarım ilkeleri bir şekilde tekrarlanmaktadır. Teknolojinin ve dünya düzeninin değişmesi ile bu tasarım ilkelerine yeni kuramlar kazandırılmıştır.

2.3.1. Geleneksel Formun Kullanımı

Yirminci yüzyıl boyunca, şehir ve kamusal alan heykelticiliği yeni ve anlaşılması zor bir form arayışına girmiştir (İbragimova, 2020, s.167). “Bunun başlıca nedeni, modern toplumda insana yönelen radikal bir dönüş olması, insan faaliyetinin tüm alanlarına nüfuz eden, insan ihtiyaçlarına, insan sorunlarına, insanın fiziksel nesne olarak kendisine olan ilgiyi canlandıran bir tür Rönesans olmasıdır (İbragimova, 2020)”. Hiç kuşkusuz, hayata bakışın bu klasik yolu gelenekseli ortaya çıkarmaktadır. Bu kısımda bazı kent heykelleri, günümüz sorunlarına dikkat çekerek, uyarılma yoluyla antik formları kamusal alanlarda andırmayı amaçlamaktadır. Çağdaş zamanlarda geleneksel formların günümüz tasarım ve ilkelerine adaptasyonu kaçınılmaz bir gerçektir. Örneğin 2016 yılında, Barselona'daki Mies van der Rohe pavyonu inşasının 30. yıldönümü yarışması için, sekiz motor yağı varilinden oluşan sütunlar kullanılmıştır (İbragimova, 2020, s.167). Eskiye uyarlanmış bu form, geleneksel ve ikonik sütunları taklit etmiştir (Görsel 3.3.). Sanatçı Luis Martinez Santa Maria'nın bu eser hakkında; "Dünyayı değiştirmek istemiyorum, sadece onu ifade etmek istiyorum" diyerek “insanlık sorunlarını, ekolojiyi ve dünyadaki radikal değişimlerin imkansızlığını vurgulamaktadır (İbragimova 2020. s.167)”. Bu anlayışa göre modern sanatın, geleneksel sanatı sadece form olarak taklit ettiği görülmektedir. Modern heykelin kavramsal anlatısı, geleneksel sanatta bu kadar sık görülmemektedir.



Görsel 3.3. *Luis Martínez Santa María, "Next To The Silent Time", Enstalasyon, 2016, İspanya*

2.3.2. Soyutlama

Heykelde soyutlama ilkesi hiçbir zaman ilgi düzeyini kaybetmemiştir. 20. yüzyılda bu yöntemin popülerlik kazanmış olduğu söylenilebilir. Gökyüzüne doğru yönelen dikilitaşlar, kapıyı simgeleyen kemerler ve insan vücudunun prototipi olarak kabul edilen sütunlar gibi örnekler, tasarımda soyutlama ilkesinin kullanıldığı, kamusal alanda sergilenen ilk örnekler olduğu söylenilebilir. 20. yüzyılda, Bauhaus mezunlarından biri olan Max Bill, heykele "mimari" bir soyutlama biçimini veren ilk sanatçı örneklerinden biridir (Görsel 3.4.). Kendisi ve benzer estetiğe sahip heykeltıraşlar için görsel imge; duygusallık ve bileşenden yoksun, alışılmadık bir hacim olarak nitelendirilmektedir (İbragimova, 2020).

Heykelde soyutlama kavramı. II. Dünya Savaşı'nın bitiminden bir süre sonra başlamıştır. 1900'lerden 1950'lere kadar üç boyutlu ifadelerde nesne düzeyinde yenilikçi

bir tavır gözlenmiş ve bu dönemde daha öznel eserler kazandırılmaya başlanmıştır. Rus Konstrüktivizm ve De Stijl üyelerinin temsili heykel çalışmasında üç boyuta yeni bir boyut kattıkları görülmektedir. Bu boyutun adı "boşluk"dur. Bu bağlamda, Tatlin tarafından 1920 yılında tasarlanan ve St. Petersburg'da dikilen Tatlin Kulesi'nin anıtsal mimarisi, "boşluk" kavramını benimseyen kamusal alan tasarımının ilk örneği sayılabilir (Bresc-Bautier, vd, 2006, s.1032). Kentsel düzenlemelerin, mimari yapıların ve günlük yaşamda kullanılan nesnelerin bu dönemde boşluk kavramı düşünülerek tasarlandığı görülmektedir.



Görsel 3.4. Max Bill, "Pavillon-Skulptur" (Pavyon Heykeli), Granit, 1983

2.3.3. Kamusal Alanda Boyut ve Mekân

Kamusal alan heykellerinde boyut kavramı, eserin algılanması açısından önemli bir faktör olarak görülmektedir. Bunun yanında heykel sanatında boyut, birçok veriyle ilişkilendirilerek tanımlanabilmektedir. Bünyesinde algısal hatalar barındırmayan bir ölçeğe ulaşmak, açık alan heykelinin fiziksel çevresiyle olan ilişkisinde önemli bir unsurdur. İzleyicinin heykeli doğru kavrayabilmesi için tasarım; alanın fiziksel özelliklerine göre projelendirilmesi gerekmektedir (Çınar, 2007, s.9). Kamusal sanatın

amacı, eserin toplumdaki her kesimle, eşit duygularla rahat bir ilişki kurmasıdır. Sanatçı eserini tasarlarken, ona nasıl, hangi bağlamda ve hangi koşullarda en iyi anlamı nasıl verebileceğinin hesabını da yapmaktadır. Bu sadece işin bulunduğu ortamla değil, işin boyutuyla da ilgilidir. Bir işi küçültmek veya büyütmek eserin anlamını bütünüyle değiştirebilir. Bu faktörlerle beraber hareket eden sanatçılar bir eserin kamusal alanlarda, meydanlarda, sokaklarda estetik ve düşünsel yönden en olgun düzeyde nasıl bir yapıt oluşturacağını öngörmektedir.

Tasarım süreci çok yönlü bir zihinsel işlemdir. Ayrıca bu süreç bir yandan sezgisel, diğer yandan rasyonel olabilmektedir. Tasarım sürecinde her heykel sahip olduğu biçim ve kütle ile mekânı şekillendirmektedir. Böylece tasarım, şekillendirilen bir "mekân" olarak algılanır hale gelmektedir. Mekân ile son derece uyumlu bir tasarım, izleyiciye heykelin çevreyle bütünlüğünü göstermektedir (Şimşek, 2014, s.37,38).

2.3.4. Kamusal Alan Heykelinin Tasarım İlkeleri

Bir heykelin izleyiciyle teması; anlattığı hikâye, bir olay veya temsil ettiği kişiyle olabilir. Genellikle kamusal alan heykellerinin bir anısı vardır ve bir konu üzerine düşünülmüş ve tasarlanmıştır. Konusu olan heykel anlaşılır olduğu için toplum tarafından daha çabuk kabul görmektedir. Ancak konu her zaman heykelde aranmamalıdır çünkü sadece görsel kaygıyla yapılmış heykeller de vardır (Kurtaslan, 2005, s.197). Ayrıca heykel, örneğin bir binanın önüne yerleştirilecekse, heykelin binanın işlevi ve tasarımı ile uyumlu olmalıdır.

Dış mekân heykel tasarımında, açık alanlardaki heykelsi ve plastik unsurların çevreyle ilişkisi hem sosyal hem de fiziksel olarak değerlendirilmektedir. Sosyal yönler; tema, tarih, fayda, kültürel katkı olarak kabul edilebilir. Fiziksel yönler olarak; hacim, biçim, malzeme, konum gibi kavramlar örnek verilebilir. Kamusal alan heykellerinin tasarım öğelerine baktığımız zaman, galeri için yapılmış heykellerin tasarım sürecinden pek de farkı bulunmamaktadır. Sadece kamusal alan heykeli gerek boyutuyla gerek mekân bağlamıyla kalıcı olarak devamlı izleyiciyi etkisi altına almayı başarabilecek mi gibi sorulara göre tasarlanması gerekmektedir. Özellikle heykelin yapıldığı mekânın veya kamu kuruluşlarının işlevi ve formu, heykelin tasarım sürecinde önemlidir.

Kamusal alan heykellerini tasarlarken göz önünde bulundurulması gereken fiziksel tasarım ilkeleri; birlik, orantı, ölçek, uyum, denge, simetri, ritim ve kontrast olarak sıralanabilir (Moughtin, Oc, Tiesdell, 1999).

Birlik: Tasarımı oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkili olması ve dağınık olmaması durumuna konulan isimdir. Özellikle kamusal heykel tasarımında görsel bir çeşitlilik değil, görsel bir bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Lynch'e (1959) göre bir şehrin beş önemli bileşeni (yollar, banliyöler, mahalleler, kavşaklar, düğüm noktaları) şehre bütün olarak bakmamızı sağlayan unsurlardır (Lynch, 1959, s.46-48). Bu unsurların sağlıklı entegrasyonu ile güçlü bir imaj oluşturularak, şehir planlamasında birlik unsuru doğal bir süreçle gerçekleşecektir.

Oran: Tasarımı oluşturan öğelerden birinin boyut, konum ve niceliğinin diğer öğelerle karşılaştırılmasıyla oran belirlenir. Bu nedenle, bir tasarım öğesi veya onunla ilişkili öğeler, genel kompozisyonda baskın bir unsur olarak yer alabilmektedirler. Kent planlamasında bu baskın unsur; örneğin kamu binaları ile çevrili bir şehir meydanı olabilir.

Ölçek: Kamusal heykel tasarımı insan algısı ve boyutlandırmasıyla da ilgilenmektedir. Heykeli tasarlarırken, insanların algılayabileceği bir ölçek oluşturulması önemli bir unsurdur.

Uyum: Bir bina, eser veya mekân tasarımında benzer düzenlerin tekrarlanması, bir veya daha fazla bileşenin baskın unsur olarak kullanılmasıyla oluşturulur (Moughtin, Oc, Tiesdell, 1999). Örneğin aynı veya benzer tonda renkler, yatay veya dikey formlar; benzer boyutlar, şekil veya dokuyu tekrarlamanın, tasarımdaki uyumu gösterdiği söylenilebilir.

Denge ve simetri: "Eksen etrafında aynı durumdaki elemanların tekrar etmesi sonucunda denge oluşur (Moughtin, Oc, Tiesdell, 1999)". Bu kompozisyonun bileşenlerini (biçim, renk, doku vb.) makul bir şekilde değiştirerek elde edilir. Denge kavramına göre tasarlanmış bir eser, estetik olarak iyi tasarlanmış bir eserdir denilebilir.

Ritim: Ritim duygusu, boşlukta, ölçekte, dokuda ve renkte etkili bir şekilde ifade edilebilen bir kalıbı tanımlar. Tasarımda oluşturulan ritim duygusu bir hareket ve enerji hissi verir (Moughtin, Oc, Tiesdell, 1999).

Kontrast: Tasarım öğelerini daha fazla öne çıkarabilen kontrast, tasarımları monotonluktan uzak tutan ve izleyiciye ilgi uyandıran bir ilke olmuştur. "Kontrast uyumsuzluk yaratma eğilimindedir, ancak aynı zamanda kompozisyona canlılık katar. Bu önemli bir ilkedir, nedeni ise izleyici tarafından dikkat çekmesi ve heyecan yaratmasıdır (Moughtin, Oc, Tiesdell, 1999)". Ayrıca dengeli kontrast bir kompozisyonda uyum yaratabilir (Kortan, 1982, s.16). Kontrast ilkesine örnek olarak; kamusal alan heykeli denildiği vakit ilk akla gelen Alexander Calder'in Chicago'da bulunan "Flamingo" adlı

eseri örnek gösterilebilir (Görsel 3.5.). Şehrin merkezine konumlandırılmış devasa boyuttaki bu eser; şehrin gri tonlarına zıt olan kırmızı rengine boyanarak kontrast yakalanmış ve izleyicilerle buluşmuştur.



Görsel 3.5. Alexander Calder, "Flamingo", Metal, 1973

2.4. Anıt Heykel ve Kamusal Alan Heykeli

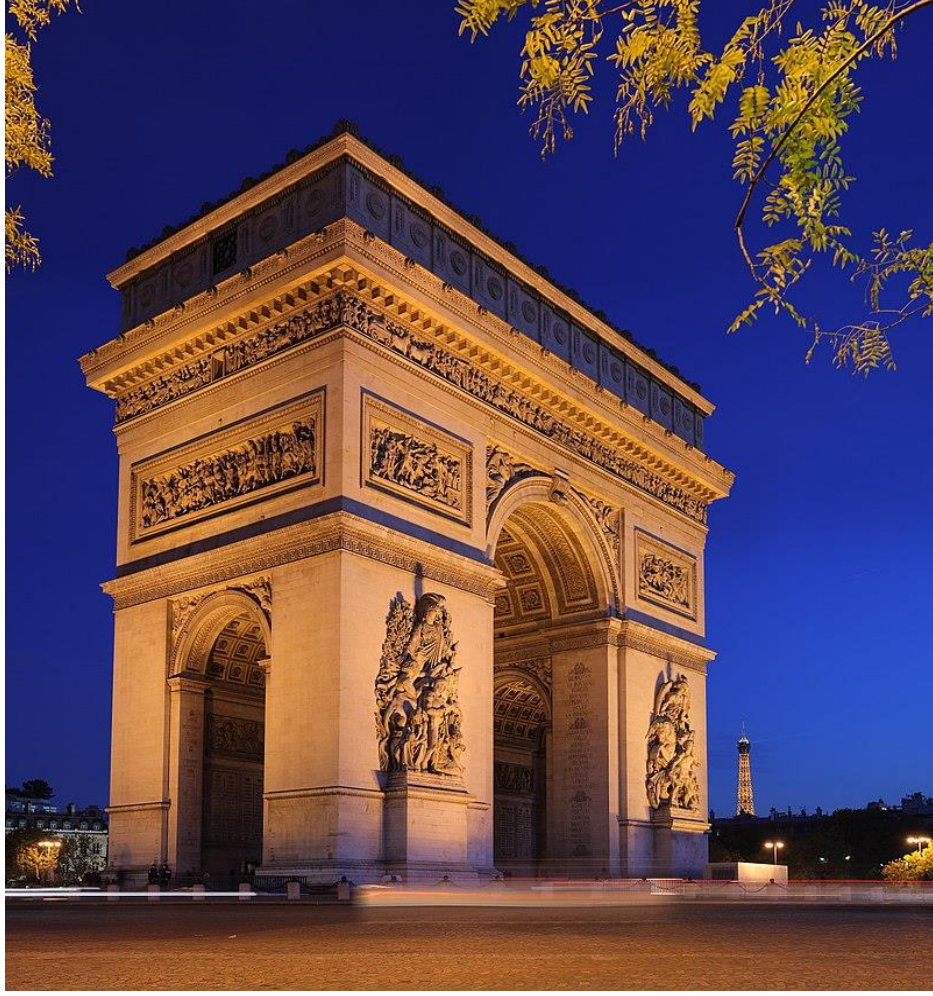
Kent merkezlerinde ve meydanlarında; tarihi, kültürel veya politik temalı görmeye alışık olunan anıtların toplum üstünde kuvvetli etkileri olduğu görülmektedir. Bu etkiler günümüzde tam olarak devam etmese de, modern kamusal sanatın gösteriş ve ihtişam kavramlarından uzaklaştığı görülmektedir. "Çağdaş sanatın güncel etkinlik sorunlarına yaklaşmak, soruna salt sanatçı birey açısından çözüm getirmeye çalışmak değil, kitle boyutunu da araştıran bir iş yapmaktır (Tansuğ, 1982, s. 24)". Kamusal alan eserleri üzerine çalışan sanatçılar, modern dönemde anlatı yüklü eserlerden uzaklaşıp daha yeni konseptlerle yola çıkmaktadırlar. Bu nedenle modern kamusal alan heykelleri; çağdaş, farklı bir sanat anlayışında, çok katmanlı, eklektik ve etkileşimli bir temel üzerine kuruludur.

Fransız devrimi, modern kamusal alanın oluşumunda dönüm noktası olduğu gibi, aynı zamanda heykel sanatı için de şüphesiz bir dönüm noktası olmuştur. Heykel ve kamusal alanın, birbirini tamamlaması ve birbirinin işlevlerini güçlendirmeye yönelik bir amaca sahip olduğu söylenilebilir. Bu anlayış genel olarak anıt heykelinde görülse de modern kamusal alan heykellerinde de kent-heykel ilişkisinin ne denli sağlam olduğu çağdaş heykellerde görülmektedir.

Doç. Dr. Nurtaç Çakar anıt heykeller hakkında yazdığı bir makalede şunu ifade etmiştir; “Yeni dünyanın ilk izleri, yeni anlamları, yeni bakış açıları “anıt”larla ifade biçimi bulmaktadır (Çakar, 2014, s.43)”. Amerikalı sanat eleştirmeni ve sanat kuramcısı aynı zamanda Columbia Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü olan Rosalind Epstein Krauss ise anıt heykeller için; “Anıt, dikildiği yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşan, genellikle dikey ve figüratif olan heykeldir. Temsil ve işaretleme anıtın işidir (Krauss, 2002 s.114)” demiştir.

Siyasal iktidar el değiştirdiğinde, eski iktidarın sembolleri kamusal alanlardan kaldırılır. Kamusal alandaki heykeller ve mimari yapılar, yeni hükümetin meşruiyetine tanıklık etmektedir. Böylece "anıt", hükümetin sisteme bakış açısını, halka duyurduğu bir iletişim aracı haline gelir.

“Heykelin kamusal alanda vazgeçilmez olması Barok dönemle başlayıp 19. yüzyıla'a kadar uzanmaktadır. Barok dönemle beraber heykel mimariden koparak meydanlarda yerini almaya başlamıştır. Kamusal alanda yerini alan heykel estetik kaygıya sahip olmasının yanı sıra dini ve ideolojik amaçları da taşımaktadır (Savaş, 2018, s.54)”.



Görsel 3.6. “Arc de triomphe de l'Étoile” (Zafer Takı), 1806

“19. yüzyılın sonlarında anıt mantığının zayıflayışına tanık olduk. Ama akla, her ikisi de kendi geçiş statülerinin izlerini taşıyan iki örnek geliyor. Rodin’in “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı. İlki 1880 yılında yapılması planlanan bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına yerleştirilmek üzere; ikincisi ise 1891 yılında, edebiyat dehasının anısına Paris’te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması -ikisi de çökmüştür- bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder. Başarısızlıkları bu yapıtların yüzeylerinde bile kodlanmış bir halde mevcuttur: Kapılar o derece oyulmuş ve işlenmiştir ki kapı olarak bir işe yaramadıkları adeta yüzlerinden okunur; Balzac heykeli de öyle bir öznellik içerir ki Rodin’in kendisi bile (yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere) yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır (Savaş, 2018, s.54) (Görsel 3.7.).



Görsel 3.7. *Auguste Rodin, Balzac Anıtı, Bronz, 1892-1897*

Krauss'un bu açıklamasını Nurtaç Çakar; "19.yy'ın sonunda iktidarın iletim aracı olarak "anıt" zayıflamaya başlamış, Rodin'in Cehennemin Kapıları ve Balzac heykelleri söz konusu anıt anlayışının bitişi sayılmıştır (Çakar, 2016, s.44)", şeklinde açıklamıştır. Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac heykellerinde, sanatçının kendi tarzını koruması ve heykellerindeki yüzeyi parçalama etkisini bu iki heykelde görmekteyiz. Bu etki klasikleşmiş heykel anlayışını bitirmekle kalmayıp anıt anlayışını da değiştirmiştir. Artık anıt heykeller de soyutlama, deforme etme gibi ilkelerin yanı sıra figüratif anlayıştan uzaklaşıp farklı arayış kaygıları içinde olan sanatçılar görülmektedir.

Bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye- bir tür yersizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir. Modernist heykelin konumunun ve dolayısıyla anlamının ve işlevinin esasen göçebe

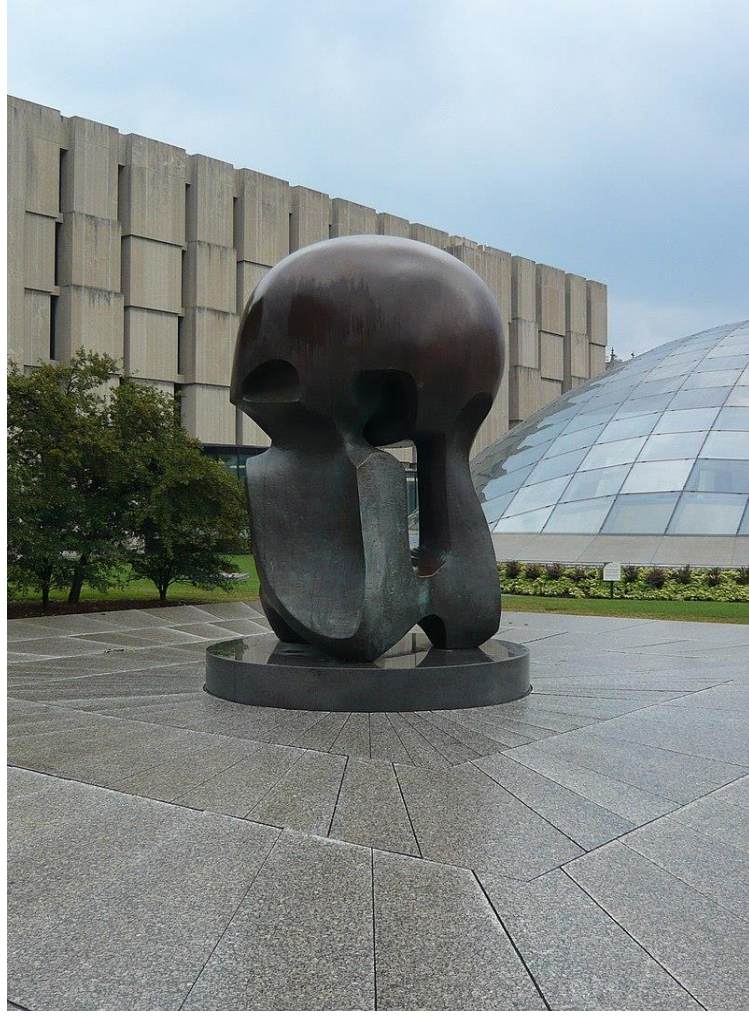
olduğunu işte bu iki özelliği beyan eder. Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler (Krauss, s.108).

19. yüzyılda önemli kişilerin heykellerinin meydanlara yerleştirilmesi bir devlet görevi olarak görülmüştür. Bu olay heykelin kamu alanına yayılmasında önemli bir faktör olmuştur. 1840'lı yıllardan itibaren sanayileşme ve kentleşme olgusu yaşam biçimini de değiştirmiştir. Sanayileşme sonucu ortaya çıkan kentler, insanı giderek kırsal alanlardan uzaklaştırmış ve bu dönemde büyük ve geniş alanlar oluşturulmuştur. Bu alanlar, büyük devlet adamları, sanatçılar ve siyasi olaylar için yapılan anıt heykeller ile sembolik, özel bir kamusal alana dönüşmüştür.

“20.yy’ın ortalarında büyük savaşların, acıların ve zaferlerin yaşanması, 19.yüzyılın sonunda gözden düşen ve biçimsel değişime uğrayan anıt ve anıtsal heykel yapımı için uygun bir ortam oluşmasına neden olmuştur (Çakar, 2016, s.45)”. Constantin Brancusi, Barbara Hepworth (Görsel 3.8.) ve Henry Moore (Görsel 3.9.) gibi heykeltıraşlar kamusal alanın değişen anıt anlayışı doğrultusunda kendi tarzları ve üslupları ile modern anıt heykeller üretmişlerdir. Heykelin artık modernist bir tavırla yapıldığı bu yıllarda Constantin Brancusi ve Henry Moore gibi sanatçılar Auguste Rodin’den sonra anıt anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir.



Görsel 3.8. Barbara Hepworth, “İnsanın Ailesi”, Bronz, 1970



Görsel 3.9. Henry Moore, “Nükleer Enerji”, Bronz, 1964-1966

Arp, modernist anıt heykelleri; “Daha bir bina yapılmadan ya da bir anıt tamamlanmadan çürümeye, parçalanmaya, dağılmaya, un ufak olmaya başlıyor... Yerel parklarda, bahçelerde, ormanlardaki açıklık yerlerde sergilenen, hiç yorulmadan dans eden, kelebek kovalayan, ok atan, elmalar sunan, flüt çalan, taştan ya da bronzdan yapılmış bu çıplak adamlar, kadınlar ve çocuklar, çılgın bir dünyanın eksiksiz anlatımları bence”¹⁶ diye tanımlar. Duchamp-Villion “Artık yüceltmeye değer kahramanlar kalmamıştı” derken, Brancusi ise 1936-1938 yıllarında Alman işgaline uğrayan Gorj kasabasını savunurken ölenlerin anısına Tirgu-Jiu’da (Romanya) Sonsuz Sütun, Öpücük Kapısı ve Sessizlik Masası heykellerini yapar. Üç parçadan oluşan bu yapıt geniş bir alana uygulanmıştır. Düzenleme Sessizlik Masası’ndan başlayıp, giriş kapısından geçerek sütuna giden aks üzerinde gittikçe artan bir yükseklikte tasarlanmıştır. Bu düzenleme, alanı ve bununla birlikte izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki açısından öncü bir nitelik taşımaktadır (Çakar ,2016, s.45) (Görsel 3.10, Görsel 3.11.).



Görsel 3.10. Constantin Brancusi, "The Table of Silence" (Sessizlik Masası), Taş, 1937-1938



Görsel 3.11. Constantin Brancusi, "Öpücük Kapısı", Taş, 1937-1938

Konstrüktivizm hareketi, 1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyetler Birliği'nde kamu mülkiyeti ve özel mülkiyeti savunan bir ideolojinin egemenliği altında gelişen bir akımdır. Bu hareket sanatı toplumda bir araç olarak görür ve sanatın toplumsal bir işlevi

olması gerektiğine inanır. Bu anlamda, sanat ve kamusal alan arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlar ve sanatın toplumdaki konumundan sıyrılmasını, egemen sınıfın hayatını süsleyen boş zaman eğlencesi olmaktan çıkarak kamusal alana ve halka dönüşmesini önerir. Örnek olarak, 3. Enternasyonal Tatlin Anıtı gibi simgesel yapılar da bu anlamda değerlendirilebilir. Rus konstrüktivistlere göre anıt kavramı; toplumu birleştirmesi, ortak idealleri yüceltmesi ve inançlar için ortak bir başlangıç noktası oluşturma gereğini tanımlamaktadır. Tatlin'in Üçüncü Komünist Enternasyonal için hazırladığı bu proje, bahsedilen idealler üzerine planlanmış olduğu görülmektedir.

2.5. Kamusal Alanda Heykelsi Mimari Öğelerin Kullanılması

Çevredeki gelişime uyan ve egemen olan yapılar, binaların kalitesinin istisnai bir göstergesidir. Bu binalar dekoratif olmaktan çok kentsel anıt işlevi görmektedir; peyzaja eklenen bu yapılar kendilerini bir eser olarak ifade ederler (Cullen, 1961, s.75). Örneğin; Avustralya'da bulunan Sidney Opera Binası gibi yapıtlar kentsel alanların kalitesini artırarak bir imaj yarattığı görülmektedir.

“Sokak mobilyaları, ilan panosu olan kiosklar ya da iki yer arasındaki bağlantıyı sağlayan köprülerin işlevselliğin yanında estetik bakımından güçlü tasarımları görüldüğü gibi, sanat objesini de işlevsel ve fonksiyonel olarak ele alabiliriz. Binaları ise tasarımları ile yüz yıllardır şehrin birer sanat objesine dönüşmesine sebep olmuşlardır (Carr, vd, 1992)”.

Venedik bienalinde kentle ve bu kentin içinde yaşayanlarla temas içerisinde olan “deneysel mimari işler” bağlamında; felsefi, sanatsal, kültürel, eleştirel gibi kuramların kullanıldığı ve vurgulandığı yerleştirmeler görülmektedir (Görsel 3.12.). Venedik Bienali çevresinde deneysel mimari işlerinin yer almasının nedeni; mimarlık eyleminin, kamusal alanda algılanmasının şeffaf ve deneyimlenebilir biçimde izleyicilere sunabilmesidir. Bu bağlamda mimarların kente ve mekâna dair ilişki kuran deneysel çalışmaları, kent içerisindeki halk ile birebir etkileşimi sağlamayı amaçlamaktadır (Ayataç, vd, 2017, s. 51). Bu eserler bahsedilen etkileşimi sağlaması için kentin önemli noktalarında sergilenerek, bu mekanlar aracılığıyla mimarlık ve şehre dair tartışmaların gündeme getirilmesinin amaçlandığı söylenilebilir.

“Mimarlık bir mekân oluşturma sanatıdır. Mekân ise kullanıcısı için, yaşayan ve yaşatan bir organizma olmakla birlikte kullanıldığı süre boyunca da bir senaryonun sahnesidir (Şamlıoğlu, 2010)”. Kent mekanına yansıyan tasarımların bu anlamda katılıma

açık, seçilen işlerin yeni düşünce ve üretme biçimleriyle ortaya konulması, farklı bakış açılarıyla ele alınması beklenmiştir (Ayataç, vd, 2017, s. 51). Bu işler; kamusal mekânın aktif olarak kullanılmasına imkân veren tasarımlar içermesi yönüyle ayrılmaktadır.



Görsel 3.12. *Alejandro Aravena, "Elemental", Ahşap, Demir, 2021*

Mimari tasarım çizgisel olarak kendini öncelikle hacimsel bir kompozisyon oluşturarak ifade etmektedir. Bu hacimsel tasarımda en önemli karar noktalarından biri; boşluklar ve doluluklarında. Mekân çizgisel ifadelerle bu şekilde hayat bulur. Yapısal ölçekten, kentsel ölçüğe tasarım ifadelerinin büyük kısmını boşluk-doluluk kararları oluşturmaktadır. Buradan hareketle de boşluğun mimari tasarım anlamında her ölçekte ne kadar önemli ve etkin bir dili olduğu görülmektedir (Şamlıoğlu, 2010, s.97).

Kentsel mekanın oluşumunu sağlayan ve boşluk etkisine form düzeyinde örnek gösterilebilecek mimari unsurlardan biri de "La Grande Arch"dır (Görsel 3.13.). La Grande Arch, anıtsal karakterinin yanı sıra, bölge sakinlerinin birçok ihtiyacını karşılayan kamusal bir alan haline gelmiştir. Bu devasa yapı, insanlığa ve insani ideallere açılan yeni bir kapı olma niyetiyle, Arc De Triomphe'nin (Zafer Takı) aynı ekseninde 20. yüzyıl yorumu olarak tasarlanmıştır. Formdaki geniş mekânın davetkar etkisi sayesinde kentsel kullanıcı için bir toplantı, dinlenme ve aktivite alanı yaratılmıştır.



Görsel 3.13. Johan Otto von Spreckelsen “Grande Arche” (Büyük Kemer), 1989

2.6. Kamusal Alanda Heykel ve İzleyici Bağlantısı

Kamusal alanda sanat; çevresiyle kurduğu fiziksel temas aracılığıyla kendine alan yaratırken, izleyiciyle kurduğu ilişkide önemli bir hale gelmiştir. Açık meydana, herkesin dahil olduğu bir kalabalığın içinde, alandaki sanat eseri aracılığıyla saf ve kişisel bir his elde edilmektedir. Kamusal alanlardaki sanat eserleri, tıpkı bir kentteki bireyler gibi, mekânları paylaşmaktadır. Mekânın kendine özgü dinamiklerinde; mekânı kullanan kişilerin alışkanlıkları, davranışları ve tutumları, izlenen sanat eseri ile paylaşma fırsatları yaratmaktadır. Meydana yerleştirilen bir heykel, meydanın zaman içinde o heykelin adını aldığı veya heykelin adıyla betimlendiği görülmektedir. Artık heykel bir adresin tasviri, bir buluşma noktası, insanlar arasında bir iletişim kaynağı olduğu söylenilebilir.

Bir şehir; içinde çok fazla bilgi bulunan devasa bir organizma olarak tanımlanabilir. Kent yaşamının yoğunluğu, dinamizmi ve akışkanlığı göz önüne alındığında kamusal alandaki sanat yapıtlarının kendine ait güçlü etkilerinin olduğu ve bunun yanı sıra seri bir tüketim ortamına sahip olduğu görülmektedir. Bu, başka bir tür sanat izleyicisi yaratmaktadır. Galerilerde, sergilerde veya müzelerde sergilenen eserler teşhir yoluyla izleyiciyle buluşmaktadır. Galerilerdeki sanat eserleri, özel bir cam fanusun içine yerleştirilmiş gibi düşünülebilir. Ancak kamusal alan çalışması izleyici ile basit bir buluşma, paylaşım ve etkileşim içindedir.

Açık alanın sanatsal tasarımı sanatçıya başka bir sorumluluk da vermektedir. Artık sanatçı; eserinin meydana, herkes tarafından görüleceğini bildiğine göre, herkese hitap eden, geniş bir yelpazede eserler ortaya koyma amacındadır. Verilen mesajın algılanması sadece yaşadığımız dünyadaki deneyimlerimize dayanabilir. Bir sanat eserinin, inceleyen gözünde bir anlamı varsa, bu onun önceki deneyimlerinin değeri ve anlamı sayesinde sanat eserinin sunduğu niteliklerle bütünleşir.

1960'lı yıllardan sonra çağdaş sanat, teknolojik devrimin hayatımıza girmesiyle birlikte birçok disiplin, sanatta önemli hale gelmiştir. Heykelin yanı sıra birçok farklı plastik uygulama da izleyicilerle buluşmuştur. Bunlar; enstalasyonlar, performanslar, videolar ve hatta ışık gösterilerini kapsamaktadır. Bir galeriden satın alınan ve öznel bir alana taşınan sanat ile kamusal bir alanda kendini gösteren sanat eserleri arasındaki izleyici farkı şaşırtıcıdır. Kamusal alanlarda sanat artık meta olmaktan çıkmış ve anın içinde yer almaktadır. Bu eserler, izleyicinin katılımıyla kamusal alanda yerini bulmaktadır.

Duygusal süreçte, izleyenin eserle etkileşimi kişinin kendi özelliklerine ve durumuna göre çeşitlilik göstermektedir. Ancak zaman kavramının işe dahil olması; yapının fiziksel çevresinin değişmesi, yıpranması, sosyal değişimler ve benzeri nedenlerle eserin anlamında oluşan değişiklikler sonucunda, izleyicinin yapıyla ilişkisi sanatçıdan bağımsız bir duruma dönüşmekte ve eserle iletişim modeli değişmektedir.

Kamusal alandaki eserin anlamı bakış açısına bağlı olarak farklı algılara sahip olacağından, izleyicinin mevcut duygusal durumu, ihtiyaçları, hedefleri vb. gibi faktörlerle eser ve izleyici arasındaki ilişki şekillenmektedir. İzleyici ile eser arasındaki etkileşim duygusal süreçte kişiden kişiye değişmektedir ancak zaman faktörü de işin içine girince, eserin fiziksel ortamındaki değişiklikleri (yıpranma, bozulma, paslanma vb.) izleyicinin her geçen yıl eserle ilişkisinin farklılaşmasına neden olmaktadır.

İzleyicinin aynı zamanda kullanıcısı olduğu heykeller, toplumsal ilişkilerin merkezinde yer almakta ve işlevi neticesinde kentlilerle doğrudan etkileşime girerek “fayda” sağlamaktadır. Bir anlamda, işlev odaklı heykeller, izleyicinin günlük ihtiyaçlarının içerdiği zorunlu davranış biçimlerine yeni, belki de zorlayıcı olmayan alternatif davranış biçimleri ekleyebilir. Bu heykellerin işlevleri izleyicide merak uyandıran ve mekânı bir oyun alanı olarak görmelerini sağlayan tasarımlar olarak örneklendirilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1960 SONRASI KAMUSAL ALAN HEYKELLERİ

Özellikle 1960'lerden sonra teknolojinin gelişmesiyle insan; kent yaşamının kaosu içinde, giderek doğaya daha fazla yabancılaşmış ve doğadan uzak bir şekilde yaşamak zorunda kalmıştır. Bireylerin metropollerde hapsedilen yaşam biçimini, duyarlılıklarını, farkındalıklarını değiştirmek ve geliştirmek sanat eserleriyle mümkün olacaktır. Müzeler ve sanat galerileri dışında, geniş kitlelerle etkileşime girebilecek şekilde kamusal alanlarda da yer alan sanat eserlerinin, bireylerin metropollerde hapsedilen yaşam biçimini, duyarlılıklarını ve farkındalıklarını değiştirme ve geliştirme fırsatı sunacak şekilde etkileşime girmesi önemli bir noktadır. Sanat eserlerinin sergilendiği alanlar, eser ve izleyicisi arasındaki bağlam gibi kurallar bu varlık gösterimi için gerekli özelliklerdir. Bu özellikler sağlıklı bir şekilde ele alındığında kamusal alan algısında olumlu bir farkındalık yaratma imkânı gerçekleştirilebilir.

Kamusal alanın yeni yaşam ortamlarında gözlemlenen önemli sorunlarından biri; izleyicinin oluşturulan alandaki memnuniyetsizliğidir. Alanlarda sadece zorunlu faaliyetler gerçekleşmesi bu memnuniyetsizliğin başlıca sebebidir. Böylece insanlar, kamusal alanlara ve çevrelerine yabancılaşacaktır. Bu tür bir ortamda toplum kendisini çevreyle bütünleştiremez ve yavaş yavaş etrafında olup bitenlere karşı kayıtsız hale gelmeye başlamaktadır. Bu bağlamda kullanıcı ihtiyaçlarının yanında, insanları o mekânda yaşamaya teşvik edecek estetik nitelikleri yüksek ortamlar yaratmak oldukça önemlidir. “Günümüzde kamusal alanlarda yapılan sanat uygulamaları ile insan fantastik, masalsi ifadelerle karşılaşmakta, sanatla hiçbir ilgisi olmayan insanların günlük hayatta sanatla, bir sanat eseriyle iletişimi sağlanmaktadır. Başka bir deyişle sanatın müze ve galerilerden çıkarak insanlarla iletişime geçmesine olanak sunmaktadır (Parlakalay, 2020, s.1161)”. Kamusal sanatın insanların yaşam alanlarında memnuniyeti artırmak ve estetik kaliteyi geliştirmek açısından önemli olduğu söylenilebilir.

Sanatçılar, hayal güçleri sayesinde yaşadıkları çevreyi dikte etmeye, yaşam alanlarını sanat eserine dönüştürmeye, ürettiklerini insanlarla paylaşmaya, sorgulayan ve eleştiren bireyler olmaya devam edeceklerdir. Günümüzün yüksek teknolojisi ve sanatının sınırsızlığı; geleceği şekillendiren sanatçıların, tüm yaşamı bir sanat platformuna dönüştürme gücüne sahip olduklarını da izleyicilere göstermektedir.

Günümüzde insanlar geleneksel yaklaşımların ötesine geçerek daha hareketli ve yaşamla iç içe olmayı tercih etmektedirler. Günümüz sanatçıları ise, çalışmalarını statik

yapılardan uzaklaştırıp, teknolojiden faydalanarak yeni ifade biçimleri ve anlamları ortaya çıkarmaktadırlar. Sanatsal ve estetik değerleri yeniden yapılandırarak çağdaş yeni eserler sunmaktadırlar.

Kamusal kültür yaratmanın birincil misyonu, kamusal alanı şekillendirmek ve şehrin görsel formunu yeniden inşa etmektir. Sanat eserleri, kenti dünya çapında etkileşimli hale getiren önemli faktörlerden biridir.

Son yıllarda kamusal sanat eserlerinin özellikle meydan ve sokaklarda giderek daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Özellikle bu durum 1960'lardan itibaren evrensel anlamda yaygınlaşmıştır. Sanat eseri-mekân-sanatçı-izleyici ilişkisi; yapıtların oluşum sürecini, sürekli değişen ve gelişen bir hale getirmektedir.

Çağdaş sanatta 1960'lardan sonra, teknolojinin hızlı gelişimiyle pek çok disiplinin bir arada etkinliğini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Örneğin günümüz kamusal alanında heykel yeni açılımlara girerken, heykel dışında pek çok yeni plastik uygulama da toplumun görsel tüketimine sunulmaktadır. Bunlar arasında enstalasyonlara, performanslara, videolara, hatta ışık gösterilerine bile rastlamak mümkündür. Bu anlamda galerilerden satın alınıp özel mekânlara taşınan sanat yapıtları ile kamusal alanlarda kendini gösteren sanat yapıtları arasındaki görsel tüketime dayalı fark dikkat çekicidir. Öyle ki sanat yapıtı bir meta olmanın dışına çıkmış, hatta kimi zaman geleneklere karşı çıkarak anlık tüketim sürecine girmiş, teşhir sırasında çekilen fotoğraflarla belgelenir hale gelmiştir. Kamusal alan yapıtının anlık teşhiri, gösteri sanatlarının kavramsallığıyla bütünleşerek, performanslar, ışık ve lazer gösterileri, geçici enstalasyonlar gibi pek çok disiplinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kentlerde kamusal ortak alanları yaratmak, kamusalılığı üretmek, kenti yaratmaktır (Altıntaş ve Eliri, 2010, s.70).

Günümüzde, kamusal alanda sergilenen sanat eserleri; herhangi bir ayırım gözetmeksizin tüm bireylerin ulaşabildiği mekanlarda ve yaşamın içinde olması, bu bireylerin yapıtları etkin bir biçimde deneyimlemesini teşvik ederek varlıklarını idame ettirmektedirler. Kamusal sanatın amacı; bireylerin etrafında gerçekleşen olaylar, ilişki ve çeşitli olguları pasif izleyen olmaktan çıkarak, sürece katılıp, yapıtla olumlu bir uyum duygusu içinde farkındalık oluşturmaktır.

Bring to Light, her yıl düzenlenen ücretsiz bir kamusal sanat etkinliğidir; New York City'nin sahilinde, mekâna özgü ışık, ses, performans gibi sanat etkinlikleri sunan sürükleyici bir gece gösterisidir. Dünyanın dört bir yanındaki şehirlerdeki Nuit Blanche etkinlikleriyle eşzamanlı olarak gerçekleşen "Bring to Light" yeterince kullanılmayan alanları harekete geçiriyor, izleyicinin katılımı için yaratıcı çıkışlar yaratıyor ve değişim olanaklarını sergilemek için kamusal alanı yeniden yapılandırıyor ([http-4](#)) (Görsel 4.1.).



Görsel 4.1. Jason Peters “Floresan Işık Heykeli”, 2011

Kamusal sanatı oluşturan unsurlar hem çağdaş zamana hem de geçmişe aittir. New York Chase Manhattan Plaza’da yer alan Jean Dubuffet’in “Dört Ağaç Grubu” heykeli veya Philadelphia şehir merkezinde bulunan Claes Oldenburg Mandalları gibi kamusal alanlardaki sanat eserleri, izleyicilere haz veren ve şaşırtan mekanlar yaratmaktadır (Görsel 4.2.).



Görsel 4.2. Jean Dubuffet, "Group Of Four Trees" (Dört Ağaç Grubu), 1969-1972

Kamusal alanlarda gerçekleştirilen sanat eserleri ve projelerin, kişiler arası iletişim ve insan-çevre etkileşiminin mekandaki olumlu etkisinde önemli bir rol oynadığı görülür. Bu eserlerin varlığı sayesinde bireyler, kamusal alanları daha verimli kullanır ve mekanlarda daha üretken ve mutlu olurlar. Kamusal alanlarda yer alan sanatsal ve tasarım pratikleri sayesinde, mekânın estetiği artar ve görsel iletişim ile sağlanan psikolojik bir rahatlama görülür. Böylece, mekanlardaki kamusal iletişim de pekiştirilir. Sanatın kitlelere yaklaştırılması; sanatın toplumsal alanda tanıtılmasında ve kentsel dokudaki kültürel değişimlerle birlikte toplumsal yapının iyileştirilmesinde önemli bir faktördür. Bilim, teknoloji, sanat ve kültürün toplum tarafından benimsenmesinde; üniversiteler, sanat kurumları, sanat organizasyonları, bienaller önemli misyonlara sahiptir.

3.1. Gio Pomodoro

"Gramsci için Kamusal Alan" düzenlemesi Ales kenti sakinlerinin ve heykeltıraş Gio Pomodoro'nun, bir komite oluşturup heykeli Gramsci Meydanı'na yerleştirme kararıyla gerçekleştirildi. Marksist düşünür ve devlet adamı Antonio Gramsci'nin doğduğu yer olan Ales Sardunya; tarım ve hayvancılıkla geçimini sağlayan bir yerleşim

yeridir. Yakın zamana kadar anaokulları, ilkokullar, ortaokullar ve liseleri, ambulans sistemi ve kanalizasyon sistemi olmayan ancak sinema ve tiyatroları olan, kültür merkezlerine sahip olan kasaba sakinleri, yerel malzemelerle ve yerel ustaların çalışacağı bir kamusal heykel talebiyle 1976 yılında Gio Pomodora'ya başvurmuşlardır (Ergin, 1998, s.87). Ales'e gelip bir süre burada yaşayan sanatçı, kasabanın günlük yaşamını, vatandaşların alışkanlıklarını, kullanım alanını, günlük trafiğini, kasabanın mimari dokusunu araştırmış ve kendi ön projelerini oluşturmuştur.

Sanatçının, belediyenin ve Gramsci Komisyonu'nun yaptığı çalışmayla belirlenen alan; kasaba girişinde, Gramsci'nin doğduğu evin önünde, tarım arazisi ve yaşam ilişkisine alan sağlayan üçgen bir açıklık olarak belirlenmiştir. G. Pomodoro, daha önceki uygulamalarında karşılaştığı önceden tasarlanmış alanlardan ziyade boş mekanlarda işini oluşturma süreci ile karşı karşıya kalmış ve geleneksel meydan geleneğini anımsatan, hayatın içinde aktif olarak yer alacak bir düzenleme oluşturmuştur. Uygulanacak olan, konuyla ilgili hazırlanan projeleri, kent meydanında sergileyerek alanı kullanacakların ve onunla yaşayacakların görüşlerine açacak ortak bir kararla seçilmiştir. Düzenlemede, inşaatta yoğun beton kullanımı nedeniyle işini kaybeden ve başka işler yapmak zorunda kalan eski taş ustalarıyla beraber, uzun yıllardır kapalı olan alandaki bir ocaktan çıkan taşlar kullanılmış ve hem proje aşaması ve üretim aşaması halkın katılımıyla gerçekleşmiştir (Ergin, 1998, s.87).

Üçgen alanın ortasında yer alan ocak, bölgede hayvancılıkla uğraşan geleneksel konut yapılarından alınan unsurların yorumlanması olmuştur. Ocağın etrafında planlanan meydan, insanların ateşin etrafında toplanmasını sağlayan bir alan oluşturmakta, bir anlamda bölgeye gelen insanları bir araya getirmeyi ve birbirleriyle etkileşime girmelerini hedeflemiştir. Alanın diğer bir köşesine ise tarımla uğraşanların geleneksel ekonomik ilişkilerini simgeleyen bir değirmen taşı yerleştirilmiştir (Ergin, 1998, s.88). Bu meydan, yerleşik mimari öğelerin kullanıldığı, çevresiyle güçlü bir anlam bağlamı oluşturarak ortak yaşama mekânı oluşturma anlayışının dönemine önemli bir örnek olarak kabul edilmektedir (Görsel 4.3., Görsel 4.4.).



Görsel 4.3. Gio Pomodoro, “Toplu Kullanım Planı”, Kalker taşı, Trani Taşı, Siyah Bazalt, 1977, İtalya



Görsel 4.4. Gio Pomodoro, “Toplu Kullanım Planı”, Kalker taşı, Trani Taşı, Siyah Bazalt, 1977, İtalya

3.2. Richard Serra

Yakın geçmişte, kamusal alandaki eserleri hakkında yorum yapmakta ve değerlendirmekte güçlük çekilen iki sanatçı vardır, bu kişiler Richard Serra ve Anish Kapoor’dur. Her iki sanatçı da bizi çevreleyen gerçekliğe karşı tavırlarıyla soyut formları ifade etmektedir. Yaptıkları eserler kesinlikle hazırlıksız, gelip geçen bir izleyiciyle temas

halindedir. Her ikisinin de yaratıcılığı kuşkusuz sonsuz eleştiri konusudur, ancak fikirlerini ifadeye dökme cesaretleri sınırsızdır. Richard Serra'nın ana fikri, uzay ve zaman algısı ile üretilen çalışmalardır. Çelik soyut heykelleri endüstriyel manzaralara dönüştürmekte, anıtsal boyutu ve ciddi duruşları ile şehirdeki izleyicilerin ilgisini çekmektedir. Berlin Filarmoni'nin yakınında iki çelik levha ile yapılan "Berlin Geçidi" adlı eser, II. Dünya Savaşı'nın trajedisini, izleyicinin eserin boşluğundan geçerken çıkardığı sesleri, toplama kamplarındaki mahkumların seslerine benzetmesiyle veren Serra, güçlü ve anıtsal bir projeye imza atmıştır (Görsel 4.5.). İki çelik levhanın form ve eğrilik açısı aşağı yukarı aynıdır. Heykele kenardan bakıldığında büyük bir koni şekli görülmektedir. Çelik levhaların yukarıya doğru daraldığı görülmekte ve alt kısmı üst kısma göre daha geniştir. Çelik plakalar birbirine biraz eğilerek yukarı doğru daralan bir geçit oluşturmaktadır. Bu eğrilik izleyicinin çelik plakalar arasında yürürken tedirgin olmasına ve sağlıklı bir şekilde iletişime geçmesine engel olmaktadır.



Görsel 4.5. Richard Serra, "Berlin Junction" (Berlin Geçidi), Demir, 1986

Richard Serra'nın "Tilted Arc" isimli heykeli, New York Federal Plaza'da bulunan ve 1981 yılında yerleştirilen bir kamusal alan heykeli olarak bilinir (Görsel 4.6.). Bu heykel, yerli halk ve federal binaların çalışanları tarafından birçok şikâyet nedeniyle kaldırılmıştır. Heykel, binalar arasındaki meydanı kaplayan ve meydanın güzelliğini ve açıklığını engelleyen bir sıra halinde konumlandırılmıştır.

Heykel, 185 metrelik düz bir çelik parçadan oluşur ve ortada kıvrılmış bir şekildedir. Heykel, yerleştiği mekânda kişilerin yürüyüş rotalarını değiştirmeyi ve negatif bir düşünceyle insanların alanı kullanımını teşvik etmeyi amaçlamıştır. Bununla birlikte, bazı insanlar heykelin kamusal alanda görünürlük ve kullanım alanının azalmasına yol açmasından şikayetçi olmuşlardır ve sonuç olarak, heykel 1989 yılında kaldırılmıştır. "Tilted Arc" bugün, kamusal alan heykel tarihine damgasını vurmuş bir örnek olarak kabul edilir ve heykel sanatının toplumla etkileşimi ve toplumun kamusal sanatı nasıl yorumladığı gibi konuları tartışmayı teşvik etmektedir (Senie, H., 1992).



Görsel 4.6. Richard Serra, "Tilted Arc" (Eğik Yay), Demir, 1981

3.3. George Segal

Segal, heykellerini halkla buluşturmuş, sokaklara ve parklara yerleştirmiştir. Heykelleri, müze ve galeri dışında alternatif bir yöntemle izleyiciye dokunarak kamusal alanlarda yer almıştır. Eserleri Naum Gabo'nun yaptığı heykeller gibi işlevsel değildir fakat heykeldeki figürlerin bir kısmının bankta oturup diğer kısmın ise ayakta konuşması direkt olarak kamusal kavramının kendisini oluşturmuştur (Görsel 4.7.).



Görsel 4.7. George Segal, "Gay Liberation", (Eşcinsel Kurtuluş), 1979

1980'de Segal, 548 x 610 x 457 cm ölçülerinde ve altmış beş ton çelik içeren devasa "The Steelmakers" adlı heykeli yapmıştır (Görsel 4.8.). Gözlük ve baret takan, iki yorgun görünen operatörler, metal fırının içinde işlem yapmaktadırlar. Bronz malzeme ile yapılmış figürlere koyu renk bir patine kullanılarak, yaptıkları işin rengine bürünmüştür (Tuchman, 1983, s.98,99). Sanatçı maden işçiliğinin zorluğunu ve bir günün nasıl geçtiğini kamusal alandaki izleyicilere anlatmaktadır.

"Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en yüksek işsizlik oranlarından birini geçiren Ohio kenti ve Heykeltıraş Segal tarafından kamusal bir alana yerleştirilmek üzere izleyicilerle buluşmuştur (Tuchman, 1983, s.98,99)".

Kamusal alana politik ve bunun yanında devasa büyüklükte bir heykel yapan George Segal, kamusal alan heykeli anlayışını geçmiş yıllara nazaran değiştirdiği

söylenilebilir. Anarşist görüşleri o dönemde devlet ve galeriler tarafından tepki toplamış olsa da günümüzde George Segal'ın işleri, izleyiciler ve sanatçılar için önemli bir değere sahip olduğu görülmektedir.



Görsel 4.8. George Segal, “The Steelmakers” Bronz, 1980

3.4. Anthony Gormley

Anthony Gormley kendi heykelleri için izleyiciyle daha aktif bir iletişim yolu aramıştır. Ona göre sanat, başlangıçtan beri hayatın merkezinde yer almıştır. Ancak modern zamanlarda sanat, hayatın gerçeklerinden kopmaya, giderek özelleşen diliyle kendi koşullarını yansıtmaya başlamıştır. Dolayısıyla Anthony Gormley sanatının bir bütün olarak dünyayla ve insanlarla ilişki kurması, hitap etmesi ve temas halinde olması gerektiğini savunmuştur (Smith, 2010, s.79). Gormley'in eserlerinde özne olarak bedeni konu edinme amacının; izleyiciyle birebir iletişim halinde olan, kolektif duygunun odak noktası durumuna gelen bir sanat eseri ortaya koymak olduğu söylenilebilir.

Anthony Gormley'in kurumsal yapıdan sıyrılma çabası Londra ve New York'ta binaların veya köprülerin üzerine yerleştirdiği “Olay Ufku” adlı çalışmalarında görülmektedir (Görsel 4.9.). Gormley her ne kadar galeriye çokça iş yapsa da heykellerini kamusal alana birçok kere açmıştır. Heykellerin anıtsal duruşuna rağmen direkt olarak bina üzerine, sokaklara yerleştirilmesi, alışlagelmemiş yerlerden çıkması ve insanlarla iç içe olması anıt anlayışını kırmıştır.



Görsel 4.9. *Anthony Gormley, “Olay Ufku”, 2015*

Gormley’in insan figürlerinin çoğu, çevresiyle sentezlenmiştir. Bu formlar, Michelangelo veya Bernini gibi Rönesans ustalarının figürlerinden ziyade, Giacometti’nin biçimlerine daha yakındır. Giacometti, yürüyen ve hazırlıksız izleyici kitlesine geçmiş tarihlerde ulaşmış, bu olay ise Gormley’i Giacometti’ye daha yakın yapmıştır.

Gormley'nin bir iskelede duran ve birçok tetrahedron (dört yüzlü) formla dev bir figürü betimleyen iki metre yüksekliğindeki “The Quantum Cloud” adlı anıtsal eseri çelik profillerden yapılmıştır (Görsel 4.10.). Profiller bir bilgisayar tarafından düzenlenmiş ve model, hareket algoritması kullanılarak oluşturulmuştur. Gormley’e göre bu eser; sanat ve teknolojinin kombinasyonu, geleceğin anıtı ve yirminci yüzyılın sonlarında insan potansiyelini ifade eden bir yapıttır (<http-5>).

Bu heykel insan formunun yoğun çekirdeği etrafındaki dağınık enerji alanını işaret etmektedir. Buradaki enerji genişledikçe, çelik çubukların konfigürasyonundaki ve şeklin içindeki çubuk yoğunluğundaki değişiklikler, gövdenin görünümünde bozulmaya yol açmaktadır. Eser bazı durumlarda, kendisinin sunduğu değişen bakış açısına bağlı olarak, görünürlüğün sınırında kalmakta ve izleyicinin etrafında daire çizerken konumuna göre birleşmekte veya kaybolmaktadır. The Quantum Cloud heykeli, yıldızlardan oluşan bir takımyıldız gibidir. Parçaların ilişkisi ve bütünün görünen yapısı tamamen bakış açısına bağlıdır. The Quantum Cloud heykeli, Greenwich'teki Millennium Dome'un

dışında, Thames nehrinde, 30 metre yüksekliğindeki çelik parçalardan oluşan devasa boyutta kamusal alan heykelidir (Smith, 2010, s.102).



Görsel 4.10. Anthony Gormley, "The Quantum Cloud" (Kuantum Bulutu), 1999

3.5. Anish Kapoor

Son yıllarda kamusal sanat, kentsel yenileme projelerinin odak noktası olarak görülmektedir. Bu tür projeleri uygulayan şehirlerde farkındalık seviyeleri arttığını söylenilebilir. Kentler, sanat eserleri aracılığıyla yeniden tanımlanabilmektedir.

Hindistan doğumlu sanatçı Anish Kapoor'un insanları gökyüzüyle birleştiren "Bulut Kapısı" adlı dev heykeli, Chicago şehrinin sembolü haline gelmiştir (Görsel 4.11.). Eser, şehrin göbeğinde sosyal alanda herkesin görebileceği ve eserle etkileşime geçebileceği şekilde sergilenmektedir.

Habermas, ortak sosyal faaliyet alanının önemini şu sözlerle dile getirmiştir: "Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve

gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavramdır” (Habermas, 2003, s. 96). Habermas'ın kamusal alan tanımıyla uyumlu olarak Kapoor, çalışmalarıyla etkileşime giren izleyicileri düşünmeye, sorgulamaya ve değişen estetik anlayışının ortasında olmasını istemiştir. Bu eser, kent yaşamında gökyüzüne bakmayı unutan insanların mekân algısındaki ve alışkanlıklarındaki değişimleri göz önüne sürmektedir. Bu bağlamda kent kültürüne ivme kazandıracak estetik değer, çok sayıda insanın sanat eserlerine ulaşmasıyla gerçekleştirilecektir. Sanat eserleri halka açık yerlerde daha etkin bir şekilde izlenebilmektedir.

Anish Kapoor'un 110 tonluk kamusal alan heykeli, Chicago'daki Millenium Park'ta bulunmaktadır. Bir tür biyomorfik canavar olarak adlandırabileceğimiz bu heykel, yaklaşık yirmi metre uzunluğunda, on üç metre genişliğindedir (Anfam, vd, 2013, s.171). Arada görünürlükten uzak bir şekilde parıldayarak izleyicilere yansımaktadır. Başka bir deyişle, Bulut Kapısı bir anda belirebilir veya bulunması esrarengiz bir şekilde zor olarak nitelendirilebilir. Bulunduğu konumdaki en büyük açık hava heykellerinden biri olan Bulut Kapısını bulmak zor olmamalı ama yine de yansıtıcı özelliği ve gökyüzünün heykele yansmasıyla izleyicilere zor anlar yaşatmaktadır (Anfam, vd, 2013, s.171).

Eser, devasa kütlelerinin yalnızca kentsel çevreyle uyum sağlamasına değil, aynı zamanda yansıtıcı özelliği ile o çevreyi de tüketmesine izin veren bir kamuflaj niteliği taşımaktadır. Bulut kapısı cilalanmış, kaynak izleri gözükmeyen paslanmaz çelik plakalarla inşa edilen bir heykeldir.

David Anfam'ın Anish Kapoor adlı kitabında anlattığına göre; Bulut Kapısı biraz buluta, biraz kayaya benzemekte ama hepsinden çok, gökten düşen, kendi üzerine eğilen devasa, kemikleşmiş bir damlayı andırmaktadır. Herhangi bir keskin geometrik tanımdan kaçan gerçek bir biyomorfik formdur (Anfam, vd, 2013, s.173). Bütün bunların yanı sıra heykel bir hücre bölünmesinde andırmakta veya kabaca vücudun derinliklerine yerleştirilmiş bir organ gibi görünmektedir.



Görsel 4.11. *Anish Kapoor, “Cloud Gate” (Bulut Kapısı), 2006*

3.6. George Sugarman

Kamusal heykelin en net ve hoş karşılanan, işlevsel bir konfor alanı sunan, izleyiciyle etkileşimde olan oturulabilir heykeller veya estetik kent mobilyaları, 1970'lerde kamusal sanatta tanıdık bir unsur haline gelmiştir. Farklı çözümlenmeleri ve varyasyonları olsa da, genel olarak bu kamusal alan heykelleri hemen erişilebilir veya kullanıcı dostu olduğundan kaynaklı halk tarafından hemen benimsenmiştir. Heykel ve mobilya ayrımı daha kavramsal bir şekilde ele alınmıştır.

George Sugarman, 1960'ların sonlarında, dekoratif sanatın yeniden canlanmasından sonra daha popüler hale gelen, renkli, modern ve işlevsel tarzda, halkın kullanabildiği heykeller yapmaya başlamıştır. California'nın El Segundo kentindeki Xerox Binası için tasarlanıp yapılan; İsimless (1969), heykeli, Sugarman'ın ilk kamusal alan heykelidir (Görsel 4.12.). Bu heykelin kamusal alan ve izleyiciler tarafından kabul görmesi, Sugarman'ın sanat hakkındaki düşüncesini değiştirmiştir (Senie, H., 1992, s.174). Harriet F. Senie'nin “Contemporary Public Sculpture” (1992) adlı kitabında, George Sugarman yaptığı bu heykel hakkında düşüncelerini şöyle ifade etmektedir;

Neredeyse yirmi yıl önce, bir plazaya dört adet formdan oluşan ilk büyük kamusal heykelimi yaptım. Birkaç gün sonra plaza sahibi aradı mahalle çocuklarının plazada oyun oynadıklarını, formların arasında süründüklerini, aralarında koştuklarını söyledi. Yıldırım çarpmış gibi olduğumu söyleyebilirim. Burada beni ilgilendiren problem ahşabın kırılabilirliği idi. Dokunulabilecek, tekmelenebilecek, oynanabilecek, "kullanılabilir" bir sanat yaptığım hiç

aklıma gelmemiştir. Bunlar elbette çocuktur. Yetişkinler "Sanata Dokunmayın" uyarılarında bulunacaklar mıydı? Burada kendilerinin de tekmeleyip dokunabilecekleri bir sanat olduğunu öğrenebilecekler miydi? Farklı ve ayrı formlardan oluşan bir heykelde, insanların hareketi bu formların ilişkisinde temel bir unsur olabilir, farklılaşan ve değişen bir kompozisyon yaratır, mekânsal ilişkiyi tesadüfi hale getirir (Senie, H., 1992, s.174,175).

Sugarman'ın yaptığı heykel Matisse ve Stuart Davis'in renkli ve ritmik tarzlarını anımsatmaktadır, bunun yanı sıra eğlenceli ve arkadaş canlısı heykel formları izleyicilere sunulmaktadır.



Görsel 4.12. George Sugarman, "İsimsiz", 1969

ABD adliye binası için 1975-1977 yılları arasında tasarlanan ve yapılan "Baltimore Federal" adlı heykelinin yarattığı tartışma, birçok kişi için tam bir sürpriz olmuştur (http-6) (Görsel 4.13.). Heykeli "halkın gezip oturabileceği, rahat hissedeceği bir şey" olarak gören Sugarman'ın bu anlayışı için bir güvenlik tehdidi bulan ABD bölge yargıcısı ve kendisi tarafından yönetilen muhalefet karşısında sanatçının zor durumda kaldığı söylenmektedir. Yargıcın endişelerini gidermek için Sugarman, yaptığı heykelin tasarımında bazı değişiklikler yaparak daha güvenilir ve insanların sağlıklı bir şekilde iletişim kurabileceği bir form haline getirmiştir. Ancak bütün bunlara rağmen itirazlar devam etmiştir. Sonunda sanat camiasının, yerel ve ulusal basının da desteğiyle heykel yapılmıştır (Senie, H., 1992, s.175).

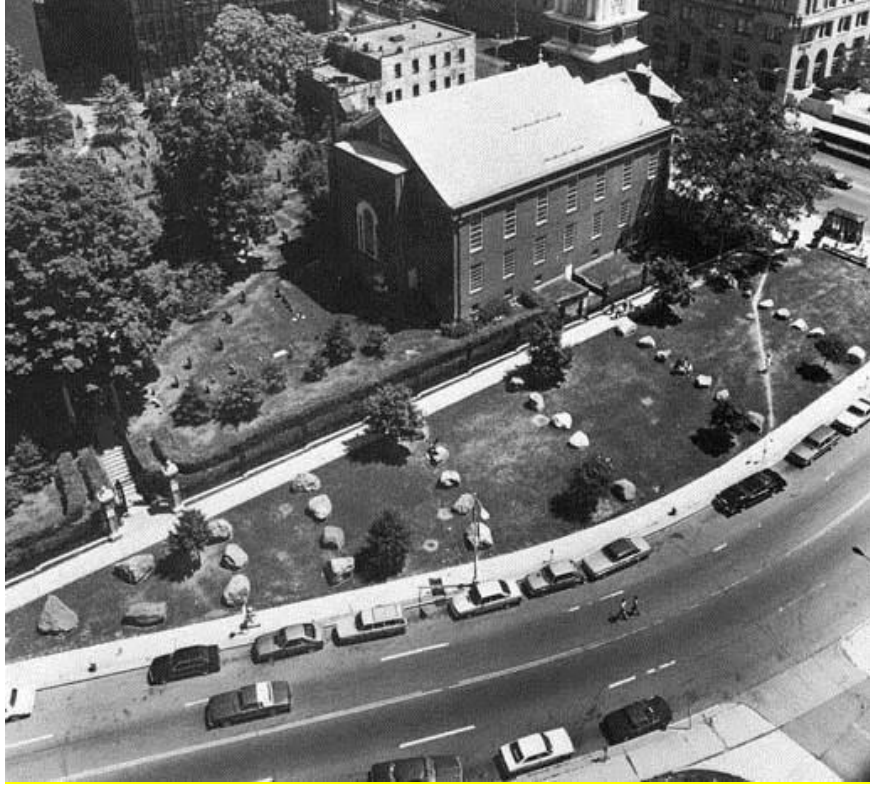
Heykelin eğrisel formları, çiçek yapraklarından oluşan bir çardak olduğunu düşündürmektedir. Eser o kurumda çalışanlar tarafından sıkça kullanılmaktadır. Her öğle yemeği sırasında oturulup yemek yenilen ve sohbet edilen bir yere dönüşmüştür (Senie, H., 1992). Eser bir sokak mobilyası olarak değil, sanat olarak nitelendirilebilir.



Görsel 4.13. *George Sugarman "Baltimore Federal" 1975-1977*

3.7. Carl Andre

Carl Andre'nin Stone Field heykeli (1977), kabaca üçgen bir alana sekiz sıra halinde yerleştirilmiş otuz altı kayadan oluşmaktadır (Görsel 4.14.). En büyük taşın üçgen alanın tepe noktasına, daha küçük taşların üçgenin alt kısmına yerleştirerek grupladığı kompozisyonu Carl Andre, galeri düzenine ve boşluklarına benzetmeyi amaçlamıştır. Andre bu doğal kayaları hem açık havadaki yeşil alana uyum sağlayan bir kompozisyon olarak, hem de alanın yanındaki kilisenin (Centre Church) arkasındaki mezarlıkta bulunan mezar taşlarına atıfta bulunmak için kullanmıştır. Andre'ye göre, "mezarlığın dinginliğini genişletmek (Beardsley, 1982, s.79)" istemiştir. John Russell, The New York Times'da, "Carl Andre bir hamlede tarih öncesine hayat vermiştir. Ona çok ihtiyacı olan bir bölgeye yeni bir zaman, duygu ve deneyim boyutu verdi (Russell, 1979, s.16)" demiştir. Andre'nin bu heykelini eleştirmenler; "kayaların ve sıralarının her şeyden önce oradaymış gibi görüldüğünü ve her şeyden daha uzun süre dayanacağını (Lippard, 1983, s.21)" gözlemleyerek, heykelin aktardığı zamansızlık ve kalıcılık duygusunu izleyicilere nasıl aktarmak istediğini anlatmışlardır.



Görsel 4.14. Carl Andre, "Stone Field Sculpture", 1977

3.8. Nancy Holt

"Nancy Holt'un Waterwork adlı kamusal alan heykeli, Gallaudet Koleji kampüsünde, Kendall İlköğretim Okulu'nun yakınındaki bir tepede yer almaktadır (Del Re Gallery, 1985)" (Görsel 4.15.). Gallaudet Koleji, anaokulundan lisansüstü okula kadar duyma engelliler için eğitim bir kurumudur. Bu nedenle heykelin doğrudan izleyicisi çocuklar ve bununla beraber yetişkinlerdir. Her zaman alana ve bu alanın kullanımına önem veren Holt; "hem çocuk hem de yetişkinler için insan boyunu düşünmüştür. Heykeldeki borular, herkesin rahat oturması için farklı yüksekliklerde yerleştirildi, içinde ve çevresinde yürümek için yeterince geniş yollar ve alanlar yer almakta (Del Re Gallery, 1985)". Nancy Holt, seyircinin önemseydiği işlevsellik için heykelde oyun kavramı düşüncesini desteklemiştir. Borulardaki vanalar isteğe göre açılıp kapatılarak suyu akıtılabilir ve kum çukurları çocuklar için ıslak veya kuru kumla oynanabilir bir hale getirebilmektedir. Waterwork çalışması; sanatçının ve toplumumuzun teknolojik sistemlerine olan ilgisini ifade ettiği görülmektedir. Yaşam tarzımızın temelini oluşturan ve destekleyen bu sistemler, Holt'un ilgisini çektiği söylenilebilir.



Görsel 4.15. *Nancy Holt, "Waterwork" 1983-1984*

1981'den beri, elektrik, drenaj, ısıtma, sıhhi tesisat gibi işlevsel sistemlerden ve temel yapı bileşenlerinden sanat yapıyorum. 1900'lü yılların başı ve günümüzde varlığımız için çok önemli olan, genellikle gözden kaçan ve bir arıza meydana gelinceye kadar unutulmuş bileşenlerden bahsetmekteyim. Bu eserlerin yapımında standart endüstriyel malzeme ve yöntemler kullanılmaktadır (Del Re Gallery, 1985).

Toronto'da St. James Park'taki Catch Basin (1982) adlı heykeli, (Görsel 4.16.) Ontario'nun Görsel Sanatlar programı tarafından verilen bir proje olmuştur. Bu parça aslında peyzajda ihtiyaç duyulan bir drenaj sorununu düzeltme işlevi görmektedir. Holt'un kullandığı teknoloji gayet basit bir sistemdir. Bir drenaj sistemi olarak, Catch Basin, eski bir teknolojinin parçasıdır. Bu sistem Girit, Mısır ve Babil'de 5.000 yıldır kullanılmaktadır (Del Re Gallery, 1985).

Nancy Holt bu heykelinde peyzajın ihtiyacı olan bir problemi de çözümlenerek kamusal alana estetik bağlamında kuvvetli işlevsel bir heykel yapmıştır. 1982 yılında yapılan bu heykel, sanat kavramının ve bunun yanında kamusal alan heykelinin nasıl evrim geçirdiğini; tasarım, form ve kavramsal çerçevede bizlere göstermektedir.



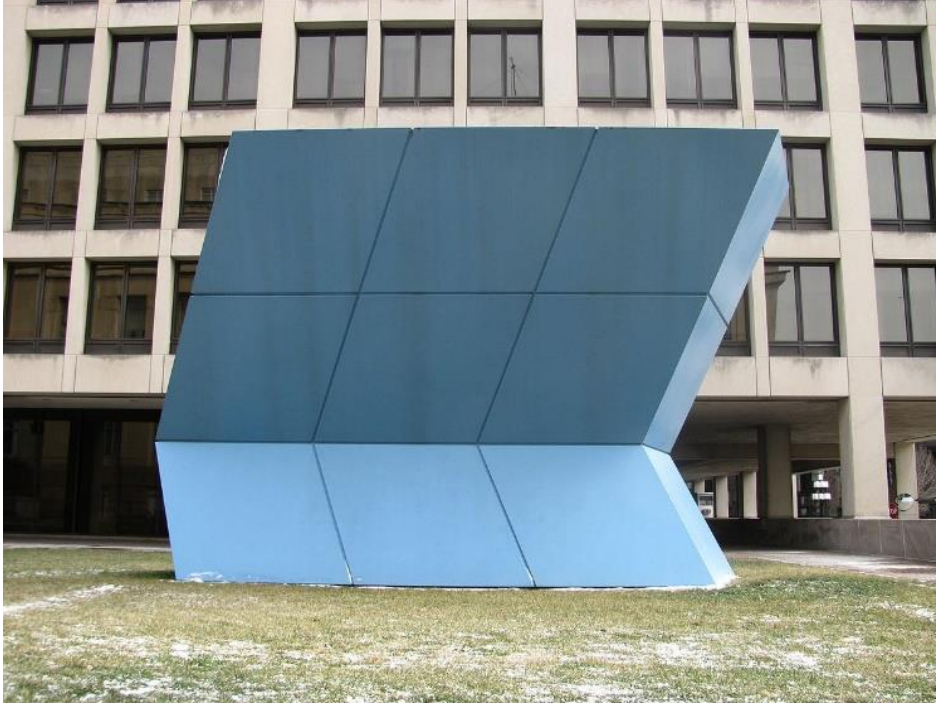
Görsel 4.16. Nancy Holt, “Toplama Havzası”, 1982

3.9. Tony Smith

Tony Smith’in 1976’da kurulan Washington D.C.’deki Çalışma Bakanlığı Binası için tasarladığı “She Who Must Be Obeyed” adlı eser, Smith’in daha önce Whitney Amerikan Sanatı Müzesi için düşünülmüş olsa da sonrasında sanatçı Washington bölgesini dikkatle değerlendirmiş ve heykeli bu alana göre tekrar projelendirmiştir. Doğu plaza çimenliği üzerinde yer alan yapı, yapısal gereksinimlerin gerektirdiği çim bir alan üzerine yerleştirilmiştir (Senie, 1992, s.133) (Görsel 4.17.).

Smith tarafından "dörtüzlü ve oktahedradan (sekiz yüzlü geometrik biçim) oluşan bir uzay çerçevesinin kesiti" olarak tanımlanan bu form, bina cephesinde kullanılan düzenli ve geometrik anlayışı dengelemek için seçilmiştir. Orijinal parça siyahtır ancak Smith, binaya karşı görünürlük sağlamak için rengin gerekli olduğunu düşünmüştür. Smith bir heykel değil, grafik gibi görünmesinden çekindiği için kırmızıyı reddetmiştir: "Çalışma Bakanlığı'nda bir şeyi kırmızıya boyamak, bir bayrak gibi görüneceğini düşündüğüm için gerçekten çok uygun olmadığını fark ettim (Senie, 1992, s.133)". Smith'i ilgilendiren ve izleyicinin odaklanmasını istediği şey, esere farklı perspektiflerden bakıldığında sağladığı görsel konfigürasyonların çeşitliliği olmuştur.

Sonuna bakarsanız, nasıl görüldüğünü bilmek çok zor. Herhangi bir açıdan bakarsanız, karşıt açıların ne olduğunu tahmin etmeninde ne kadar zor olduğunu görebiliriz. Bu olay, çalışmalarına hiçbir zaman bilinçli olarak dahil etmediğim bir şey, ama sanırım bu, kullandığım bileşenlerin, tetrahedra ve oktahedra ya da eşkenar dörtgen elementlerin bir şekilde doğasında olan bir şey. Bu biçimsel öğelerin görsel incelikleri gerçekten büyüleyici (Senie, 1992, s.134).



Görsel 4.17. Tony Smith, “*She Who Must Be Obeyed*”, 1975

3.10. Louise Bourgeois

Louise Bourgeois, Fransa kökenli Amerikalı bir sanatçıdır. Yaptığı heykeller genellikle kamusal alanlarda sergilenmektedir. Sanatçının eserleri hem kamuya açık alanlarda bulunmakta hem de toplum tarafından benimsenen heykellerden oluşmaktadır. Bourgeois, eserlerinde insan bedenini, aile ilişkilerini ve cinsiyet rollerini sorgulayan temaları işlemektedir. Sanatçının heykelleri, insanları düşünmeye ve hissetmeye teşvik eden bir etkiye sahip olduğu söylenilebilir. Bu durum, kamusal alan heykeli kavramının ulaşmaya çalıştığı hedeflerden biridir. Heykel-izleyici arasındaki bağlantı, Louise Bourgeois'ın heykellerinde sıkça görülmektedir.

Sanatçının “Maman” adlı heykeli 1999 yılında bronz, paslanmaz çelik ve mermer malzemeler kullanılarak yapılmıştır. 9,25 metre boyutuyla dünyanın en büyük boyutlu heykelleri arasında yer almaktadır. Örumcek formundaki bu heykelde, bir kese içinde otuz iki adet mermer yumurta bulunmaktadır. Karın ve göğüs kısmı nervürlü bronzdan yapılmıştır (http-7). Louise Bourgeois, sanatı aracılığıyla en derin düşüncelerini ve korkularını ifade etmiş, kişisel problemleri üzerine çalışmış ve duygularını heykeller aracılığıyla izleyiciye aktarmıştır. Bourgeois'in; baskılarında, çizimlerinde, enstalasyonlarında ve en önemlisi heykellerinde; suçluluk, korku, annelik ve aşk temalarını işlediği görülmektedir.

Karnında otuz iki adet yumurta bulunan bu heykel, bir annenin koruma içgüdüsünü somutlaştırmaktadır. Sanatçının annelikle ilişkisi muğlak, çelişkili ve karmaşıktır. Sivri ve parçalı bacaklar üzerinde sallanan Maman heykeli, aynı zamanda izleyiciye korku ve tuzağa düşme duygusunu yansıtmaktadır (Görsel 4.18.).



Görsel 4.18. *Louise Bourgeois, "Maman", 1999*

SONUÇ

Sanat tarihinde, Avrupa’da gözlemlenen değişimlerin etkisiyle 19. yüzyılda heykel tarihinde köklü bir değişim süreci yaşanmıştır. Özellikle insan figürü üzerine odaklanan geleneksel heykelin; 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan bir süreçle beraber, biçimsel anlamda natüralizm anlayışından uzaklaşarak soyut formlara doğru bir evrim geçirdiği görülmektedir. Bu evrim, aynı zamanda kavramsallaşma ve malzeme gelişimi süreçlerini de beraberinde getirmiştir. 1960'larda meydana gelen sosyal hareketler, sanatın toplumsal sorunlarla daha yakından ilgilenmesine yol açmıştır. Kamunun sanat eserlerine fiziksel olarak katılımı teşvik edilerek, heykel izleyiciye göre değişen anlamlar kazanmaya başlamıştır.

İnsanın yerleşik hayata geçiş sürecinde kent kavramı; yaşanabilirlik ve güvenlik açısından tercih edilen bir yerleşim alanı haline gelmiştir. Yüzyıllar boyunca devam eden kent yaşamı; kültürlerin, fikirlerin, inançların yansıtıldığı ve yeni yaşam olanaklarının yaratıldığı bir yer haline gelmiştir. Kamusal alan, kentsel toplumun kültürel bileşenlerinin en açık şekilde görüldüğü, neredeyse tüm farklılıkların, uyumun ve karşıtlığın sergilendiği alandır. Kamusal alanlarda kullanılan çeşitli sanat eserlerinin bir araya geldiklerinde yarattıkları görünüm şehre bir benlik kazandırmaktadır. Kamusal alanlarda sergilenen eserler kültürel aktarım sürecinde kentin; kimliği, sesi ve dokusu olmuştur.

Kamusal alan tanımındaki değişimler, mekâna yerleştirilen sanat eseri ile kurulan ilişkiyi de değiştirmektedir. Kamusal alan; toplumsal algılarla ortaya çıkan yeni tanımlarla, hayatın diyalektiği içinde sürekli değişmekte, toplumsal hayatın dinamikleriyle güncellenmektedir. Bu değişim, sanatı da beraberinde dönüştürmüştür.

1960'ların sonlarından bu yana siyasi iklim ve ekonomik koşullar kökten değişmiştir. Bu değişimle beraber sanat ve kamusal alandaki sanat sürecinin de değiştirdiği görülmektedir. Son altmış senelik kamusal alan heykeli; belediyeler, özel şirketler, kurumlar ve sanatçılar tarafından, geçmişe nazaran daha önemle değerlendirilmektedir. Dış mekân için heykel yapma kıstaslarında; alanın fiziksel durumu, mevcut bütçe ve diğer kısıtlamaların yanında sanatçının hayal gücü, eserin ortaya çıkışında etkilidir. Heykel yapım sürecindeki bu politikalar etkili şekilde ele alınmazsa tasarım, sanatçı için olumsuz bir deneyim olacaktır.

Kamusal alan heykeli içinde problemlerin tek bir çözümü yoktur. Tasarımı yaparken mekânın mimari yapısı, rengi, peyzajı gibi problemlerin görülmesi ve çözümler üretilmesi gerekmektedir. Sanatçının baştan alanın seçimine ve gelişimine dahil

olmasının birçok avantajı vardır. Çoğu sanatçı kamusal alan heykeli yaparken, bu çözümler eşliğinde tasarımını projelendirmektedir. Her ne olursa olsun son gözlem ve yorum her zaman kullanıcı ve izleyici olan kamuya ait olacaktır.

Kentsel mekân heykelinin, entelektüel farkındalık yaratması beklenmektedir. Sanatçı kamusal alan heykelini yaparken kendi isteklerinin yanı sıra, kentte yaşayan insanların ihtiyaçlarını daha çok ön planda tutar, eserle fiziksel etkileşimi sağlar ve mekân ile anlamsal düzeyde ilişki kurarak çağdaş döneme yeni bir boyut kazandırmaktadır. Kentsel alanların plastik düzenlemeleri sayesinde post-endüstriyel toplumların parçalanmış, yabancılaşmış yaşamına ve bu çağın dayattığı toplumsal modellere alternatifler oluşturabilmektedir.

Sonuç olarak, tarihsel gelişim sürecinde mekân kavramıyla hareket eden pek çok sanatçının kamusal alanları kullandığı görülmüştür. Özellikle 1960 sonrası kent mekanlarına yerleştirilen sanat eserleri; fiziksel, algısal ve düşünsel yönleriyle, kaide üzerindeki heykel anlayışının ötesine geçmiş, mekân ve izleyici bağlamında yeni arayışlara girmiştir. Kamusal alanda heykelin; sosyo-politik ve kültürel dönüşümler etrafında meydana gelen güncel fikirlerle, mekânı yeniden biçimlendiren bir anlayışa sahip olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- [1] Alankuş, S. (2011). Yeni Bir Kamusallık Tecrübesi İçin Sanat. H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi IX. Ulusal Sanat Sempozyumu “Kamusal Alanda Sanat” Bildiriler Kitabı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- [2] Allen, G. (1939). Rodin. Londra: Phaidon Edition
- Altıntaş, O., Eliri, İ. (2010). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu. 1(5). Ankara: İdil Dergisi
- [3] Anfam, D., Kapoor, A., Burton, J., Deacon, R., & De Salvo, D. (2009). Anish Kapoor. Phaidon Incorporated Limited
- [4] Ardahan K. (2009) Sanat Eğitimi ve Kamusal Sanat. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- [5] Atalay, N. (2005). Heykelin Sanatsal Bir Olgu Olarak Kentsel Tasarım Unsurları İçindeki Önemi. Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları adlı Ulusal Heykel Sempozyumu bildiriler kitabı. Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
- [6] Ayataç, H., Erkartal, P.Ö., Evcil A.N., Görgülü. T., Dinçer M.E.E., Gür., Kayalı, N., Çekirge. N., Turgut, A., Şamlıoğlu, T., Yalçın U., S., Yüksel, D., Tütengil A.U., (2017). Kamusal Alan Okumaları, Kent Çalışmaları. İstanbul: Beykent Üniversitesi, Uyg-Ar Merkezi
- [7] Baser, D. (2006). Heykelin Kentsel Kamusal Mekâna Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- [8] Batur, E. (2000). Modernizmin Serüveni, İstanbul: Alkım Yayınları
- [9] Bayram, B. (2007). Kamusal Mekân Kalitesinin Yükseltilmesinde Yöntemler Ve Kamusal Sanatın Rolü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- [10] Beardsley, J. (1981). Art In Public Places: A Survey Of Community-Sponsored Projects Supported By The National Endowment For The Arts. Partners For Livable Communities.
- [11] Beksaç, E. (2000). Avrupa Sanatı’na Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık
- [12] Bookchin, M. (2014). Kentsiz Kentleşme: Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü. (Çev. Özyalçın B.), İstanbul: Sümer Yayıncılık
- [13] Büyükişleyen M.Z., Özsegin, K. (1993). Sanat Eserlerini İnceleme. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları
- [14] Bress-Bautier, G. Ceysson, B. Fagiolo Dell’arco, M. Souchal, F. (2006). Sculpture, Köln: Taschen.

- [15] Carr, S., Francis, M., Rivling, L.G., Stone, A.M. (1992). Public Spaces (Kamusal Alanlar). İngiltere, Cambridge: Cambridge Univ.
- [16] Cullen, G., (1961). The Concise Townscape, Büyük Britanya
- [17] Cumming, R. (2008). Sanat-Görsel Rehberler. (Çev.: Önel, I.). İstanbul: İnkılap Yayınları
- [18] Çakar, N. (2014). Kamusal Alanda Seramik Heykeller. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- [19] Çobanoğlu, Ş. (2011). Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi
- [20] Çubuk, M. (1999). Kentsel Tasarım. Bir Tasarımlar Bütünü Kongresi Bildiriler Kitabı, İstanbul
- [21] Çınar, B. (2007). Açık alan heykelinde plastik çözümlemelere etkisi açısından izleyici-yapıt ilişkisi. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- [22] Del Re Gallery, M. (1985). Sculpture For Public Spaces: Maquettes, Models And Proposals. Marisa Del Re Gallery.
- [23] Erdemci, F., Keyder, Ç. (2002). Kişisel Coğrafyalar Küresel Haritalar, İstanbul Yaya Sergileri 1. Sergi Kataloğu, İstanbul: Stil Matbaa
- [24] Erdoğan, E. (2006). Çevre ve Kent Estetiği. ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi, Cilt:8 Sayı:9
- [25] Ergin, N. (1998). Heykel ve Çevre İlişkisi. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
- [26] Fırat, S. (2002). Kentsel Mekanlarda Kamusal Alan. TODAİE Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi. Cilt:11, Sayı:4
- [27] Germaner, S. (1998). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 2, İstanbul: Yem Yayınları
- [28] Gombrich, E.H. (1997). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitapevi
- [29] Gökalp, D. Z., Demir, H., Deveci, A. (2013). Sanat Tarihi. Sayı: 1. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları
- [30] Gökgür, P., Çelikyay, H. S., Özer, M. N., Çabuk, S., Tarhan, S., & Açıksöz, S. (2017). Kamusal Alanların Mekânsal Organizasyonu. Bartın: Bartın Üniversitesi
- [31] Göle N. (2003). Kamusal Alan ve Sivil Toplum Üzerine. Sivil Toplum Dergisi, Sayı:2.
- [32] Habermas, J. (1962). Strukturwandel der. Öffentlichkeit/Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Berlin

- [33] Habermas, J. (1999). Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, (Çev. Bora, T., Sancar M.) Sayı: 2. İstanbul: İletişim Yayınları
- [34] Habermas, J. (2003). Kamusallığın Yapısal Dönüşümü. (Çev. Bora T., Sancar, M.). Sayı: 5, İstanbul: İletişim Yayınları
- [35] Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (2009). IX. Ulusal Sanat Sempozyumu "Kamusal Alanda Sanat". Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- [36] İbragimova A.F. (2020). Çağdaş Kent Heykelinin Oluşum İlkeleri. (Çev.: Yazıcı F.) Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 2 (2), Sayfa: 165-172.
- [37] İpşiroğlu, N. (1977). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Cem Yayınevi
- [38] Jacobs, J. (2009). Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı. (Çev.: Doğan B.) İstanbul: Metis Yayınları
- [39] Kedik, A. (2012). Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 3(3), Sayfa: 77-91
- [40] Kedik, A.S. (2011). Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 1
- [41] Koçay, T. (2015). Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
- [42] Kortan, E., (1982). Heykel mi Mimari mi? 1 (5). Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi
- [43] Kömeçoğlu, U. (2005). Kamusal Alan: Katılım ve Dışlama Güçleri Arasındaki Diyalektiğin Biçimi, Sivil Bir Kamusal Alan. İstanbul: Kaknüs Yayınları
- [44] Krauss, R. (2002). Alana Yayılan Heykel. Sanat Dünyamız, Sayı: 82, Sayfa:103-121
- [45] Kurtaslan, B., Ö. (2005). Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (18), Sayfa: 193-222
- [46] Kuzu, F. (2012). Türkiye'de Kamusal Alan Estetiği ve Heykel. Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi
- [47] Lionel, R. (1984). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev.: Madra B., Gürsoy S., Usmanbaş, İ.). İstanbul: Remzi Kitapevi
- [48] Lynch, K., (1959). The Image of the City. Amerika Birleşik Devletleri: Massachusetts Teknoloji Enstitüsü
- [49] Lynton N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev.: Çapan C., Öziş, S.). İstanbul: Remzi Kitabevi

- [50] Moughtin C., Oc, T., Tiesdell, S., (1999). Urban Design: Ornament and Decoration. Büyük Britanya
- [51] Mutlu, E. (2004). İletişim Sözlüğü. Sayı: 4, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- [52] Öcal, S., B. (2006). Hannah Arendt'te Kamusal Alan Kavramının Epistemolojik Temelleri. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- [53] Özbek, M. (2004). Giriş: kamusal alanın sınırları. Kamusal alan, İstanbul: Hil Yayınları. Sayfa: 19-89
- [54] Öztürk, Ö. (2007). Kentsel Kimlik Oluşumunda Güzel Sanatların Yeri: İzmir Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- [55] Parlakkalay, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22 (4), Sayfa: 1157-1172.
- [56] Russell, J. (1979). Art People, The New York Times
- [57] Salgado, M. A. (2002). Kamusal Alanda Sanat, İstanbul Yaya Sergileri 1. Ed: Amado, L., Kumcuoğlu, İ. İstanbul: Stil Matbaa
- [58] Savaş, Ş. (2018). Kamusal Alanda Bir Alternatif Olarak Gerilla Heykel. İstanbul: Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
- [59] Senie, H. (1992). Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, And Controversy. Amerika Birleşik Devletleri: Oxford Üniversitesi
- [60] Sennett, R. (2002). Kamusal İnsanın Çöküşü. (Çev.: Durak, S., Yılmaz, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- [61] Sheilk, S. (2005). Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Franfmenten, (Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya). Viyana
- [62] Şamlıoğlu T. (2010). Mimari Formda Boşluğun Keşfi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- [63] Şimşek, N. (2014). Kent Kültürü ve Kamusal Alanda Heykel. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- [64] Şimşek, V. (2014). Modern Heykelin Doğuşu ve Gelişimi. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- [65] Tansuğ, S. (1982). Herkes İçin Sanat. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- [66] Tuchman, P. (1983). Segal. Abbeville.
- [67] Turani, A. (1992). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- [68] Turani, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü. (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

- [69] Woolley, H., (2003). Urban Open Spaces. İngiltere: Spon Press
- [70] Yaman, İ., Ş., Ekim, T., Sungur, Se., Özer, C. (2012). Çağdaş Dünya Sanatı. Ankara: M.E.B Yayınları
- [71] Yılmaz, M. (2001). Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınevi
- [72] http-1 <https://sozluk.gov.tr/>
- [73] http-2 <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>
- [74] http-3 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745#0>
- [75] http-4 <https://www.pps.org/article/bring-to-light-reimagines-public-space-with-artistic-spectacle>
- [76] http-5 <https://www.lusas.com/case/civil/gormley.html>
- [77] http-6 <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/baltimore-federal-sculpture-george-sugarman-11666>
- [78] http-7 <https://www.guggenheim.org/artwork/108>

GÖRSELLER KAYNAKÇA

Görsel 1.1.:

https://en.wikipedia.org/wiki/Public_space#/media/File:Piazza_della_Signoria.jpg

(Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.1.: <https://arkeofili.com/wp-content/uploads/2021/02/abu2.jpg> (Erişim tarihi:

31.12.2022)

Görsel 2.2.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Khafre_statue.jpg

(Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.3.: <https://cdn.wannart.com/production/content/hitit-donemi-sanat-anlayisi-IKEXH.jpg> (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.4.:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Aphaia_pediment_warrior_W-VII.jpg/800px-Aphaia_pediment_warrior_W-VII.jpg?20090309211923 (Erişim

tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.5.:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Diskobolos#/media/Dosya:Roman_bronze_copy_of_Myron%27s_Discobolos,_2nd_century_CE_\(Glyptothek_Munich\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Diskobolos#/media/Dosya:Roman_bronze_copy_of_Myron%27s_Discobolos,_2nd_century_CE_(Glyptothek_Munich).jpg) (Erişim

tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.6.:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Bacchus_\(Michelangelo\)#/media/Dosya:Michelangelo_Bacchus.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bacchus_(Michelangelo)#/media/Dosya:Michelangelo_Bacchus.jpg) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.7.:

[https://en.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)#/media/File:Michelangelo's_David_-_right_view_2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo)#/media/File:Michelangelo's_David_-_right_view_2.jpg) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.8.:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_and_Daphne_\(Bernini\)#/media/File:Apollo_and_Daphne_\(Bernini\)_cropped.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_and_Daphne_(Bernini)#/media/File:Apollo_and_Daphne_(Bernini)_cropped.jpg) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.9.:

https://en.wikipedia.org/wiki/Bertel_Thorvaldsen#/media/File:Ganymede_Waters_Zeus_as_an_Eagle_by_Thorvaldsen.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.10.:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Graces_\(sculpture\)#/media/File:Canova_-](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Graces_(sculpture)#/media/File:Canova_-)

_The_Three_Graces,_between_1813_and_1816,_%D0%9D.%D1%81%D0%BA-506.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.11.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Carpeaux#/media/Dosya:Jean-Baptiste_Carpeaux_La_Danse.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.12.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodin_Serres_d%27Auteuil_Mascaron_B3.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.13.:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burghers_of_Calais_London_50593.jpg (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.14.: <https://1.api.artsmia.org/800/1366.jpg> (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.15.:

https://en.wikipedia.org/wiki/Sculptural_Ensemble_of_Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_at_T%C3%A2rgu_Jiu#/media/File:Coloana_Infinit%C4%83_-_vedere_spre_vest.JPG (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.16.:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin#/media/Dosya:Tatlin's_Tower_maket_1919_year.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.17.: https://galeri14.uludagsozluk.com/814/alberto-giacometti-nin-yuruyen-adam-1-heykeli_1314554.jpg (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.18.: <https://smith.stormking.org/wp-content/uploads/2017/05/DS03.jpg> (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.19.: <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/9568950325> (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.20.: <https://www.pennlive.com/life/2022/07/artist-who-created-huge-sculpture-of-clothespin-in-philly-dies-at-93.html> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.21.: https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Andre#/media/File:KMM_Andre.JPG (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 2.22.: https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty#/media/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 2.23.: https://media.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00745_10.jpg (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 3.1.:

https://en.wikipedia.org/wiki/Trevi_Fountain#/media/File:Trevi_Fountain,_Rome,_Italy_2_-_May_2007.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.2.: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/spirale-1958/> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.3.: <https://miesbcn.com/project/columns/> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.4.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Max_Bill#/media/Dosya:Pavillon-Skulptur_Max_Bill_02.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.5.:

https://en.wikiquote.org/wiki/Alexander_Calder#/media/File:Calder_Flamingo.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.6.:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Zafer_Tak%C4%B1_\(Paris\)#/media/Dosya:Arc_Triomphe.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zafer_Tak%C4%B1_(Paris)#/media/Dosya:Arc_Triomphe.jpg) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.7.:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Monument_to_Balzac#/media/File:2018_Balzac_\(1898\)_1.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Monument_to_Balzac#/media/File:2018_Balzac_(1898)_1.jpg) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.8.: <https://ysp.org.uk/art-outdoors/the-family-of-man> (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 3.9.:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_Energy_\(sculpture\)#/media/File:Henry_Moore_Nuclear_Energy_!.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_Energy_(sculpture)#/media/File:Henry_Moore_Nuclear_Energy_!.JPG) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.10.: i.pinimg.com/originals/98/49/c6/9849c6f5cbd7e525cf6860302b5df46a.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.11.:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Monumentul_%C3%8Entregirii_Neamului_-

[_Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_%2828718808242%29.jpg/800px-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Monumentul_%C3%8Entregirii_Neamului_-Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_%2828718808242%29.jpg/800px-)

[Monumentul_%C3%8Entregirii_Neamului_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Monumentul_%C3%8Entregirii_Neamului_-Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_%2828718808242%29.jpg)

[_Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_%2828718808242%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Monumentul_%C3%8Entregirii_Neamului_-Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_%2828718808242%29.jpg) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.12.: <https://universes.art/en/venice-biennale/2021-architecture/central-exhibition-1/elemental> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 3.13.:

https://en.wikipedia.org/wiki/Grande_Arche#/media/File:La_Grande_Arche_de_la_D%C3%A9fense.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.1.: <http://www.brooklynstreetart.com/tag/bring-to-light/> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.2.: <http://art-nerd.com/newyork/jean-dubuffets-group-of-four-trees-sculpture/> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.3.: <https://fondoambiente.it/luoghi/piano-d-uso-collettivo-a-gramsci?lde> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.4.: <https://fondoambiente.it/luoghi/piano-d-uso-collettivo-a-gramsci?lde> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.5.: <https://www.artatsite.com/Berlin/details/Serra-Richard-Berlin-Junction-Herbert-von-Karajan-Strasse-Tiergartenstrasse-Philharmonie-Berlin-Germany.html> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.6.: <https://pbs.twimg.com/media/ETbPTSbUMAAFaVv.jpg> (Erişim tarihi: 29.01.2023)

Görsel 4.7.: <https://whosestreetsourstreets.org/wp-content/uploads/2012/10/segal-george-gay-lib-full.jpg> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.8.: Tuchman, P. (1983). Segal. Abbeville. S.98

Görsel 4.9.: https://cdn1.i-scmp.com/sites/default/files/styles/1200x800/public/2015/11/12/gormley-hkg-a.jpg?itok=PnD7s_HJ (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.10.:

https://en.wikipedia.org/wiki/Quantum_Cloud#/media/File:Antony_Gormley_Quantum_Cloud_2000.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.11.: <https://anishkapoor.com/cms/wp-content/uploads/2016/02/BTASTR.jpg> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.12.: https://www.flickr.com/photos/jsn_foo/9376142396/in/album-72157624743748337/ (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.13.:

<https://www.flickr.com/photos/124651729@N04/49469828356/in/photostream/> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.14.: [https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/8XXR3L/\\$File/Carl-Andre-Stone-Field-Sculpture.JPG](https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/8XXR3L/$File/Carl-Andre-Stone-Field-Sculpture.JPG) (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.15.: <https://sculpturemagazine.art/wp-content/uploads/2020/04/holt.jpg> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.16.: <https://sculpturemagazine.art/wp-content/uploads/2020/04/holt.jpg> (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.17.:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bc/She_Who_Must_Be_Obedyed_tony_smith_010.JPG/1200px-She_Who_Must_Be_Obedyed_tony_smith_010.JPG (Erişim tarihi: 31.12.2022)

Görsel 4.18.:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Giant_spider_strikes_again%21.jpg (Erişim tarihi: 31.12.2022)