

İstanbul'un Heykelleri

Fatma AKYÜREK*

Özet

Antik Çağ'da heykelleriyle ünlü bir kent olduğunu bildiğimiz İstanbul, Ortaçağ ve Osmanlı dönemlerinde bu niteliğini yitirmiş, heykel ancak yirminci yüzyıl başında kendine yeniden yer bulabilmiştir. İstanbul kentinin açık alanlarında Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte kamusal alanlara heykeller yerleştirilmeye başlanmış ama kentın açık alanları 60'lı yıllara değin resmi söylemin parçası olmak dışında kalan, farklı dil anlayışı kullanan heykellere kapalı kalmıştır. 60'lı yıllardan itibaren çok az sayıda da olsa farklı anlatım dillerine sahip olan heykeller gerçekleştirilmiş ama açık alan heykelinin anlam bağlarının en önemli öğelerinden biri olan çevre ilişkileri, yer değiştirmeler vb. davranışlarla sürekli zarar görmüştür. Aynı zamanda heykel sanatçılarının farklı biçim anlayışlarında ve çok çeşitli anlam dizgeleri içinde geliştirdiği öneriler proje olarak kalmış, yeni önerilerin kamusal mekânlardaki etkileri esas olarak 90'lı yıllardan itibaren görülmeye başlanmıştır. Günümüzde heykel sanatının içeriğine ilişkin düşünce üretiminin giderek zenginleşmesine rağmen heykelin 'var olabilmesine' ilişkin sorgulamalar hala tartışmaların içinde önemli bir yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal alan, mimari, heykel, anıt, Cumhuriyet İdeolojisi, bellek, yerel yönetim

Sculptures of Istanbul

Abstract

Istanbul, was a city famous with her sculptures in the Antiquity, however, through the Middle Age and the Ottoman era, the city had almost no sculptures in the public places. It was not before the early twentieth century that the sculpture found a place in the city. Following the foundation of the Republic, sculptures were began to be erected to the public areas of the city. However, until the sixties urban areas were not open for the sculptures that were not a part of the official ideology and that were using a different means of expression. After sixties, although very few, we can see urban sculptures using a different language than the official. But, due to unconscious replacements and other interventions, most of the sculptures had lost their relation with their environment, which actually constitutes an important part of their meaning. On the other hand, many proposals by the sculptors using different understanding of form and meaning, remained as mere projects. Such new approaches to the sculpture could find place in public areas not earlier than the nineties. Today, although the discussions on the contend of the art of sculpture is getting more and more creative, questions on the 'existence of the sculpture' still constitutes a considerable part of those discussions.

Key Words: Public space, architecture, sculpture, monument, the Ideology of the Reublic, memory, local management

* Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, akyurekfatma@gmail.com



Kentlerin, toplumun tümünün ortak kullanımına açık alanlarında heykelin var olup olmaması, varsa varoluş biçimi toplumun yaşam biçimlerini yönlendiren değerlerine değin uzanan olguların göstergesidir diyebiliriz. Ortak alanların paylaşımında paylaşımcıların bu alanda söz söyleme ve var olma hakkına sahip olma dereceleri bile kamusal mekânlarda heykellerin varoluş biçimi ile okunabilir. Bu okumaların çok çeşitli toplumsal olguların farklı problemlerinin sorgulanmasında zengin bir veri düzlemi oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Kamusal mekânlarda heykelin dayandığı anlam düzlemi, biçimi, anlayışı, boyutu, malzemesi, çevre ile ilişkisi, izleyici ile kurduğu bağ kamusal yaşamın evrimine ve belleğine dair süreçler oluşturur.

Farklı toplumsal yaşam evreleri kamusal alana yansırarak onu dönüştürür ve bu dönüşüm adeta kamusal alanı paylaşan iki temel ögenin; toplum ve devlet arasındaki ilişkinin yani demokrasinin vardığı evrimin de yansıması gibidir. Kamusal mekânların tasarlanma biçimi bize demokratik yaşamın ipuçlarını verir, bireyin, birey olarak sanatçının, bireylerin temsilcisi olarak sivil toplum kuruluşlarının ve benzeri girişimlerin otorite merkezleri karşısında eleştirme özgürlüğünün sınırlarını anlatır. Bu sınırlar daraldıkça devlet otoritesini öne çıkaran düzenlemeler öne çıkar. İstanbul'un ortak alanlarında her şeyin devlet ve yönetim adına organize edilmesinin tipik örneklerinden biri Taksim Cumhuriyet Anıtı ile kimliğini bulan Taksim Meydanı'dır. Ancak Taksim Meydanı kendisi için tasarlanan bu anlamın dışına taşan yaşantılara en sık sahne olmuş alanlarımızdan biridir. Anıt, uzun yıllar boyunca temsiliyet açısından tümüyle yönetimi önceleyen bir düzenleme içinde var oldu. Buna rağmen Taksim, en geniş alan olması ve kentin gerçekten merkezinde olması nedeniyle en protest eylemlerden uç noktada resmi söylemlerin savunulmasına uzanan geniş bir anlam çizgisinde kullanıldı. Bu paylaşımın demokratik ve eşitlikçi ilişkiler çerçevesinde gelişmediğini söylemeye zaten gerek yok. Her İstanbullu yaşamında bir biçimde bu kamusal alanın nasıl ve kimlere açık olduğunu deneyimlemiş; muhalif grupların bu alanda sesini duyurma çabaları ise çok ağır bedellerle ödenmiştir. Şimdi yeni bir düzenleme ile yeniden organize edilen Taksim Meydanı toplum ve iktidar arasında değişmeyen ilişki biçimini estetikten yoksun olmak üzere yineliyor. Taksim Cumhuriyet Anıtı ise ortak belleğimizin nostaljik yanlarının temsiliyet göstergesi olarak alanda biraz daha yalnızlaşıyor.

Krippel'in 1926 yılında yaptığı ve İstanbul'un Cumhuriyet'in ilanından sonra yapılan ilk figüratif heykeli olan Sarayburnu Atatürk Anıtı ise çevresi ile kurduğu ilişkiler açısından Taksim Atatürk Anıtı'ndan farklı sorunlar içeriyor. Türkiye'de heykel sanatı ya da İstanbul'un heykelleri incelenirken adı geçen ama varlığı alanın yaşam kargaşası içinde algılanması zor olan heykellerden biri. Anlatım dili yapıldığı zaman için bile eskimiş bir dildi ve bu dil bugün de ülkemiz anıtlarının standartlaşmış bir anlatım şekli olarak yaşamaya devam etmektedir. "Tuhaf" bir kompozisyonu olan anıt, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk heykeli olmasına rağmen toplumsal belleğimizde özel bir yer almamıştır. Dönemin idealleri ile örtüşen bir anlatımı olmadığı gibi, İstanbul kentinin tarihi içinde önemli bir yer alan heykellerle donatılmış bir kent olduğu geçmişin süreçleri ile de bağ kurmaz. Bizans uygarlığının izleri ile dolu tarihi Yarımada'da Topkapı Sarayı'nın hemen yakınında yer alan heykelin çevresi ile kurduğu anlam bağı sadece Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'nı başlatmak için yola çıktığı yer olmasından kaynaklanmaktadır. Anlam çerçevesini bu denli sınırlı tutan yapıt biçim dili açısından da onu bulunduğu mekânda yalnızlaştıran bir çerçeve içinde yer almaktadır. Ankara'da gerçekleştirilen anıtlar, yeni Cumhuriyet'in başkenti oluşu nedeniyle Cumhuriyet ideolojisini yansıtmada konusunda daha güçlü etkilere sahiptir. Bu fark İstanbul'un kimliğinde oluşturulan çok büyük bir değişim olarak başkent olmaktan çıkarılması ile açıklanabilir.

Cumhuriyet'in kuruluşu ve başkentin Ankara'ya taşınmasının ardından İstanbul 330 yılından beri ilk kez bir imparatorluk başkenti olmanın dışına çıkmıştı ve İstanbul'un başkent olma serüveni zamanla büyüyerek bir başkente dönüşmenin öyküsü değildi. Bu sürecin konumuz açısından önem taşıyan yanı bir başkent olarak seçilen kentin planlanmasında Romalılık kimliğinin, yani bu topraklar üzerinde yaşayan kültürün önemli bir parçası olarak heykellerin görülmesi ve çok

sayıda heykelin, İmparatorluğun birçok kentinden Konstantinopolis'e taşınarak, kentin bir antik heykel hazinesine dönüştürülmesiydi.¹ Bu zaman diliminin konumuz açısından ikinci önemli olayı Hristiyan inancının diğer dinlerle eşit olan bir imparatorluk dini olarak kabul edilmesidir.

Hristiyan düşünce yapısının yeni yeni güçlenmeye başladığı bu dönem heykel sanatını ve sanatçıların üretimlerini de etkilemeye başlar. Bu etki önceleri çatışmalarla çevrili değildir. Heykel sanatçılarına verilen siparişlerde Apollon, Hermes, Afrodit betimlerinin yanına İsa ve yeni dinin diğer kutsal isimlerinin -anıtsal boyutlarda olmasa da- heykelleri ve rölyefleri katılır. Heykel yapımında yapıtların dayandığı metinler farklılaşmış, ama yüzlerce yıldır devam eden Antik geleneğin oluşturduğu atölyelerde yetişmiş olan taş ustalarının anlatım dili henüz değişmemiştir. Bu dönemde üretilen örneklerde yeni dinin isimleri aynı figüratif dil ile betimlenmiştir. Bu betimler Hristiyan kültürün sanatsal dili tümüyle değiştireceği uzun süreçlerin ilk evresindeki, henüz çatışmaların başlamadığı dönemin göstergeleridir.

İmparatorluğun sanat politikaları içindeki yönelimler de bu ikili karakteri yansıtır. Hristiyan inancını imparatorluğun resmi dini ilan eden Constantinus adına pagan Roma geleneğinin tipik bir kent motifi olan çevresi revaklarla donatılmış, ortasında bir heykelin yer aldığı bir forum gerçekleştirilir. Heykel 50 m yüksekliğinde bir porfir sütun üzerinde durmaktadır ve yazılı metinlerden öğrendiğimize göre imparator Constantinus Akdeniz paganizminin etkin motifi güneş tanrısı Apollon'a benzetilerek anlatılmıştır. Alanın çevresinde kaidelerinde yazıtlar olan atlı heykeller bulunmaktadır. Konstantin yeni başkentini sadece Roma İmparatorluğu'nun değil dünyanın en önemli güç merkezi olarak biçimlendirmek amacındaydı. Bu amaçla da Roma dünyasının her yanından sembol olmuş anıtları kente getirdi. Bu çaba Constantinus sonrasında da devam etmiştir. Theodosius ve Arcadius'un da adlarına forumlar inşa edilerek ortasındaki sütunlar üzerine heykelleri yerleştirilmiştir. Iustinianus'un Ayasofya'nın güneyindeki Augusteion Meydanı'ndaki sütunun üzerinde yer alan atlı heykeli ise uzun yıllar yerinde kalmıştır.

Iustinianus Dönemi imparatorluğun kültürel anlamda son "Romalı" Dönemi'dir. Bu dönemde paganlara büyük baskılar uygulanmış, Paganizmin kaynağı olarak görülen Atina'daki Platon akademisi 529'da kapanmıştır. Bundan sonra imparatorluk bir Hristiyan devlete dönüşmeye başlamıştır. Dönüşüm süreci içerisinde Antik kültür ve Hristiyan düşünce arasındaki uzlaşma giderek bir çatışma ortamına yerini bırakmaya başladı. Özellikle heykel sanatı bu tartışmaların içinde inançlı Hristiyanların pagan göstergeler olarak kabul ettikleri ve varlığından rahatsız oldukları semboller olarak görüldü. Devletin sanat politikasını da etkileyen bu yaklaşım nedeniyle açık alanlarda yer alan, alanın kimliğinin oluşumunda başrolü üstlenen anıtsal figür geleneği yok olma sürecine girdi.

Bu süreci hızlandıran en önemli çatışmalar ikona karşıtı hareketler ile güçlendi. Savaşlar, salgın hastalıklar ve ekonomik sıkıntıların çok yoğun yaşandığı Ortaçağ'da (726-843), ikon karşıtı hareket (İkonoklazma) Konstantinopolis'te ortaya çıkmıştı. Kaynağını Kutsal Kitap'tan alan² ve figürlü betimlerin günah olduğunu ileri süren teolojik bir tartışmaya dayanıyordu ve 8. yüzyılın başında siyasi bir eylem halini alarak 9. yüzyıla kadar devam etmiştir.³ Esas olarak Hristiyan inancının dinsel mekânlarında azizleri betimleyen figürlü resimlerin varlığına karşı gelişen bu eylemler anıtsal figüratif heykellerin, etrafında dolaşılabilen serbest heykel dediğimiz yapıtların tahrip edilmesine varan süreci etkiledi. Hristiyan ve Musevi inançlar giderek güçlenen Müslümanlığın da etkisiyle heykeller karşısında ortak bir tavır geliştirdi. Kent meydanlarında yer almak üzere figürlü heykeller üretme geleneği bu coğrafyada yaşamın dışında bırakıldı. Taş ustalarının uğraşı alanı mimariye bağlı rölyefler, sütun başlıkları vb. elemanların yapımı ile sınırlandı.

¹ Kuban 1996, 37.

² Tevrat'ta Tanrı Musa'ya On Emir'in ikincisinde şöyle buyurur: "Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sularda olanın hiç suretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyeceksin; ve onlara ibadet etmeyeceksin; ..."

(Kitab-ı Mukaddes, Çıkış, 20: 4-5).

³ Lowden, 1998.



Dokuzuncu yüzyılda gene bir imparatorluk politikası olarak dini mekânlarda figürlü resimler kullanılmaya başlandı ama bundan sonra heykel Bizans topraklarında kendine yer bulamadı. Ayrıca büyük kamu yapıları, heykellerle süslü geniş meydanlar ve caddeler işlevlerini giderek yitirdi. Kamusal yaşamının önemli bir parçası olan geniş revaklı meydanlar zamanla tahrip olmuş, bakımsız kalmış, Geç Antik Çağ'daki işlevini ve önemini yitirmiştir. Kenti süsleyen heykellerin büyük kısmı özellikle İkonoklast Dönem'de kaldırılmış, zarar görenler yenilenmemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu ve geliştiği 14. yy. başlarında Anadolu topraklarında figüratif heykel geleneği kentlerin açık alanlarının bir motifi olduğu çağlar çoktan unutulmuştu. Sınırlarını hızla genişleten Osmanlı Devleti'nin egemen olduğu topraklarda İslam dini de, Musevi ve Hıristiyan dinlerinde olduğu gibi, dini mesajların üç boyutlu figüratif imgeler aracılığı ile topluma aktarılmasını reddetti.

Osmanlı kent geleneği içinde anıtsal heykellerin yer alabileceği bir mekân anlayışı yoktu. Osmanlı Devleti'nin kentlerinde sadece figürlü anlatımlar değil somut işlevleri olmayan, salt anıt niteliği ile tanımlanan yapılar da kendine yer bulamamıştır. Bu yaklaşımı açıklayan bir örnek olarak ele alabileceğimiz 31 Mart ayaklanması sırasında ölenlerin anısına yaptırılan Abide-i Hürriyet'in yapımı 1911 yılında tamamlanmıştı. Bir taç kapıdan geçilerek ulaşılan gerçek bir işlevi olmayan iç mekân, bu mekânın güneydoğusuna yerleştirilmiş olan mihrap, anıtın çevre düzenlemesinde kullanılan mukarnas başlıklı kolonlar, aydınlatma elemanları üzerinde yer alan kubbe biçimli küçük başlıklar ve genel olarak açık hava namazgâhlarını anımsatan düzenlemesiyle geleneksel mimari öğelerin ağır bastığı bir yapıdır.⁴ Geleneksel mimari öğeler aracılığı ile yapının açık alanlardaki varlığına onay aranmıştır diyebiliriz.

Osmanlı Dönemi'nin ilk ve tek figüratif açık alan heykeli ise Sultan Abdülaziz'in atlı heykelidir. Sultan Abdülaziz 1867 yılında Paris, Londra, Viyana gibi Avrupa başkentlerini ziyarete gittiğinde bu kentlerdeki meydan heykellerini görmüş, ayrıca müzelerdeki heykelleri yakından incelemiştir. Paris'te katıldığı 1867 Dünya Fuarı'nda sergilenen anıtsal atlı heykelleri de görmüştü. Paris dönüşünde bir İngiliz heykeltıraşa at üzerinde kendi heykelini yapması için sipariş vermiş ve sarayda misafir edilen sanatçı, padişaha poz verdirerek eskizler hazırlamak istemişse de, Valide Sultan bu çalışmayı engellemiştir. Abdülaziz'in alçı büstünü yapan sanatçı atlı heykeli Floransa'da gerçekleştirmiş ve heykel 1871 yılında tamamlanarak gemiyle İstanbul'a getirilmiş. Valide Sultan heykelin denize atılmasını istemiş ama heykel bir şekilde kurtarılmış, sarayın bahçesine değil sarayın içine yerleştirilmişti.⁵ İktidarın en yüksek katında yer alan hükümdar aynı zamanda halife olarak da dinsel hiyerarşinin en üst basamağında yer almaktadır; ama annesi Valide Sultan, padişah oğlunun sanatçıya poz verirse prestij kaybedeceğinden korkmaktadır. Bir iktidar simgesi olan bu motifin bir Osmanlı padişahını temsil etmesi söz konusu olduğunda ilginç bir düzlem oluşmaktadır. Elbette ki tedirginliğin arkasında İslam dinindeki figür yasağı da rol oynamaktadır; ancak bu dinsel baskıyı destekleyen, toplumsal yaşama dair çeşitli kurallar ve kurumlar olması gereklidir. Çünkü 18. yüzyıldan başlayarak artan Fransız etkisi içinde pek çok İslamiyet dışı kültürel motif yerel özellikler içinde eriyerek kendisine yer bulurken saraylar ve çevrelerinde heykellere yer verilmemesi ilginç bir olgudur.

Bir varsayım olsa da şu görüş ileri sürülebilir: Yükselme Dönemi Osmanlı devlet gelenekleri içinde yer almaya başlayan ritüellerin padişah imgesine yüklediği anlam ile onun tasvirinin yer aldığı mekan uzlaşma içinde olamazdı. Padişahın divan toplantılarına katılmayarak kafesli bir pencere ardında varlığını duyurması geleneği Osmanlı İmparatorluğu'na özgü bir otorite imgesiydi. Pencere kafesi ile simgelenen olgu, onun tartışılan bir taraf olamayacağı idi. Bu imge padişahın görüntüsünden sıyrılmış, zihinlerde soyut bir kavram yaratılması ile güçleniyordu. Böyle bir siyasi ritüel içinde padişahın portresi veya heykeli bu imgenin etkisini arttıramazdı. Açık alan ritüelleri için de benzer bir yaklaşım geliştirilebilir. Amacı halkın ve yönetimin bir araya gelmesi olan ritüeller de yoktur Osmanlı yaşamında. Hep uzak ve ulaşılamayandır padişah.

⁴ Batur, 1994, s.58

⁵ Renda, 2002, s.141



Cuma camilerinde hünkar mahfilinden camiye giren sultanın bulunduğu mekan yüksek ve kafesle ayrılır cemaatin bulunduğu yerden. Cemaat padişahın orda bulunup bulunmadığını bile bilmez. Algı her zaman orda olabileceği şeklindedir.

Bu padişah algısı ile heykelle ilgili yüzyılların biriktirdiği olumsuz yargılar birleşince Abdülaziz'in heykeline sarayın bahçesinde bile bir yer açılmamıştı. Kamusal alan heykeli siyasal ve ekonomik dayanakları, felsefesi içinde yer aldığı mimari ya da kentsel mekânla ve mekânın işlevi ile olan ilişkileri içinde bir bütün oluşturur. Anlam bütünlüğünü geniş bir alana yayılan ilkeler çerçevesinde oluşturan kamusal alan heykeli onu oluşturan değerlerden soyutlandığında, Abdülaziz'in atlı heykelinde olduğu gibi, değil bir iktidar simgesi olmak, onu tehlikeye atma potansiyeline sahip olabiliyordu.⁶

Toplumsal ve fiziksel çevre ile kurulan ilişkilerdeki anlam bütünlüğü sorunu sadece İstanbul'da yer alan heykellerde değil ülkemizin tüm kentlerindeki heykellerde bir sorun olarak uzun yıllar karşımıza çıkmaya devam etti. Roma İmparatorluğu'nun doğu yakasındaki başkenti Konstantinopolis'te 7., 8. yüzyıllarda başlayan heykelsizleşme sürecinin izleri ve etkileri Cumhuriyet Dönemi'nin kuruluşundaki yoğun devlet desteğine rağmen dayanıklı bir virüs gibi varlığını sürdürdü.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında gerçekleştirilen ve üzerinde çok tartışılmış olan anıtlar ülkemiz için yeni bir sanat anlayışının gelişmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu yeni değerler içinde işlevinden soyutlanmış bir anıt kavramı ve figüratif dile yer veren bir anlatım özellikle önemlidir. Ayrıca anıtlarla birlikte düzenlenmiş geniş bir alan içinde, o alanın kimliğinin oluşmasında en büyük payı üstlenen bir birim olarak yer alan bu anıtlar yeni bir kent anlayışının da simgesi olmuştur. Önemli günlerde büyük kitlelere yönelik törenlerin yapılması amacıyla düzenlenen bu alanlar ülkemiz için yeni oluşumlardır. Bu alanlar vatandaş olarak tanımlanarak yeni bir kimlik kazanmış bireylerden oluşan toplumun devletle ilişkilerinde yeni bir iletişim düzlemi oluşturmuşlardır. 20. yüzyılın ilk yarısında benzer anlayışlarda yapılmış olan heykeller Almanya ve Sovyetler Birliği gibi ülkelerin de kent alanlarının kahramanları oldular. Açık alanlarda devlet desteği ile hayatta kalabilen bu anıtlar ve taşıdıkları anlayış ülkemizde vazgeçilemeyen bir gelenek yarattı. Kamu yöneticileri heykel yapttırmayı gerekli gördüklerinde bu dilde üretim yapan sanatçılar bulmakta güçlük çekmediler. Bu dilin gittikçe kışleşen örnekleri kentlerin açık alanlarında yer almaya devam ediyorlar.

Çok partili döneme geçilmesi ile demokratikleşmenin yeni bir aşama kaydettiği iddia edilen 50'li yıllarda artık heykel sanatı Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında olduğu kadar yoğun bir destek görmedi. Anıtkabir'de yer alan heykel ve rölyeflerin yapımları bu dönemin en belki de tek önemli devlet projesi olmuştur. Kamu işlerinin azaldığı için heykel sanatçıları ekonomik açıdan çok zor bir dönem yaşamış ama sanatçı atölyelerinde Türk heykel sanatında yeni bir dönemi başlatacak düşünce ve üretimler gerçekleşmiştir.

Özgün çalışmalarda çok önemli çıkışların yaşandığı bu dönem aslında sanatçılar açısından yoksulluk ve yoksunluklarla çevrilidir. Sergilerin açılmadığı, başka ülkelerde gelişen sanat olaylarından çok kısıtlı haberler alındığı, heykel sanatı ile ilgili kitap ve dergi gibi yayınların yok denecek kadar az olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Ancak ülkede bu süreye değin sanata yapılan yatırımların da sonuç vermeye başlamasıyla yeni bir dönemin başladığını görüyoruz.

Ülkemizdeki heykel sanatını dünyadaki gelişmelere bağlayan en önemli köprüler sanatçıların yurt dışına eğitim ya da araştırma amaçlı gidiş gelişleri aracılığı ile kurulabildiği bu dönemde özellikle Hadi Bara'nın Batı Avrupa'daki sanatla ilgili gelişmeleri, kuramsal tartışmaları yakından izlediğini biliyoruz. 1953 yılında Hadi Bara ve İlhan Koman'ın da içinde bulunduğu bir grup sanatçı Andre Block'un Fransa'da kurduğu Grup Espas ile koordineli olarak Türkiye'de aynı isimle bir grup oluşturmuşlardır. Hadi Bara'nın Grup Espas'ın kongresinde okunan bildirisi "Hakiki sentez, bizim için mimari eserdir ve doğuşunun ilk devrelerinde başlar. Daha doğrusu,

⁶ Akyürek, 2010, s.54



kendi çerçeveleri içinde tasarlanmış mimari, resim ve heykeltraşî eserlerinin birbirleriyle ahenkleştirilmesi değil de, daha ziyade ressam, heykeltraş ve mimarın görüş ve düşüncelerinin bir tek eser üzerinde, spatial münasebetler plastiğinin bir bütününde birleşmesidir.” fikri üzerinde kurulmuştu. Söz konusu metin, grup üyelerinin bu konu ile ilgisinin uzunca bir süredir devam ettiğini düşündürmektedir.⁷

Bu yıllarda sanatçıların geliştirdiği yeni bakış açıları içinde oluşturulmuş çalışmaların kamusal alana yansımalarının izlerini taşıyan örneklerle çok az karşılaşılıyor. Çünkü kamu yöneticilerinin kamusal mekânları sadece devlet kurumlarının söz söyleme hakkı olan alanlar olarak gördüğü ve resmi törenler düzenlenen alanlarda heykellerin asli görevinin resmi ideolojilerin söylemine katkıda bulunmak olduğunu düşündükleri ve bu düşüncelerini sorgulamayı akıllarından bile geçirmedikleri yıllardan söz ediyoruz.

1960'lı yıllara değin İstanbul'un kamusal alanlarında yer alan heykellerde biçim dili açısından en büyük değişim Semahat Acuner'in gerçekleştirdiği, asıl adı Hürriyet Anıtı olan ama Turan Emeksiz Anıtı olarak anılan soyut heykel ile karşımıza çıkar. Turan Emeksiz 1960 protesto eylemlerinde öldürülen İ.Ü. Orman Fakültesi öğrencisidir. Heykel İstanbul Üniversitesi'nin giriş kapısının bulunduğu, Beyazıt Meydanı'nda öğrencinin öldürüldüğü yere yerleştirilme amacıyla İstanbul Üniversitesi'nin öncülüğü ile açılan bir yarışma sonucunda gerçekleştirilmiştir. Yarışmanın seçici kurulunda heykeltraş Hadi Bara ve Rudolf Belling de yer almaktaydı. Yarışmayı kazanan Belling'in öğrencisi Semahat Acuner soyut anlatımı tercih etmiş ve kamu alanlarında yer alan ilk soyut heykeli gerçekleştiren kadın sanatçımız olmuştu. Yapıt özgün yerinde izleyici ile arasında hiyerarşi oluşturan ölçekler kullanmaksızın etrafında dolaşılabilen bir çevre düzenlemesi içinde biçimlendirilmişti. Genel olarak açık alanlarda yer alan heykelleri yüksek bir kaide üzerine yerleştirme alışkanlığının dışında tasarlanmıştı. İzleyici başını yukarıya kaldırmadan heykeli izleyebiliyordu. 1968 yılında başlayan ve çok sayıda ülkeye yayılan öğrenci olaylarında Taylan Özgür isimli bir ODTÜ öğrencisinin bu heykele yakın bir noktada öldürülmesi ile anı bağları dramatikleşen heykel 1985 yılında yerinden kaldırıldı. 1980 Askeri darbesinin etkilerinin güçlü biçimde yaşandığı bu günlerde 27 Mayıs darbesi ve 68 öğrenci olayları ile ilgili simgelerin belleklerden silinmek istenmesi uğruna heykel yerinden taşınarak Beyazıt Meydanı'nda Hat Müzesi ile Ordu Caddesi arasındaki bir boşluğa yerleştirildi. Anlam bütünlüğünü özellikle bulunduğu noktadan alan yapıt çevre bağlarından kopartılarak algılanamaz hale getirildi. Bugün üzeri yazılarla kaplı olarak bir köşede acınacak halde durmaktadır. “Yerinin değiştirilmesinden sonra anıt, merkez olma, meydanı tanımlama, buluşma noktası ve başvuru merkezi olma özelliklerini de yitirmiştir. Anıtın yerinin değiştirilmesi ile Emeksiz kültü hayati bir darbe almıştır.”⁸

Önceden belirlenmiş açık ya da kapalı bir mekân için üretilmiş heykellerin yer aldıkları çevre ile ilişkisi onun plastiğinin ayrılmaz bir parçasıdır ve yerlerinin değiştirilmesi bazen onlar için yok edilmekle aynı sonuca varmaktadır. Açık alan heykellerinin anıt kavramı ile arasındaki bağların henüz güçlü olduğu yıllarda gerçekleştirilen bu heykel tarihsel dengelerin ve uzlaşımın farklı merkezleri tarafından yerinden edildi. İstanbul Üniversitesi yönetimi yarışma açılmasına ve heykelin gerçekleştirilmesine öncülük etmiş, üniversite öğrencileri ve öğretim üyeleri de 1960 olaylarına aktif biçimde katılmıştı. 1985 yılında Turan Emeksiz'i devrim şehidi olarak görenlerin ise kurumsal temsiliyetleri kurgulama yetkisi kalmamıştı. Zamanın oluşturduğu mesafeler, toplumsal evrelere bakış açılarını değiştirebilir. Bu farklılıklar toplumsal gruplar arasında da, kurumlar arasında da çok keskin çizgilerle birbirinden ayrılıp çatışmalar yaratabilir. Çatışmaların çözümünün heykellerin varlığı üzerine yönelen gerilim ağları içinde gerçekleşmeyeceği çok açık ama dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de heykel sanatı açısından bu davranış biçimi önemli bir problem olarak varlığını sürdürüyor. Onların

⁷ Akyürek, 2004,92

⁸ Gülpinar, 2012, 204



her şeyden önce sanat yapıtı olarak algılanarak değerlendirilmesi isteği ise henüz bir ütopya olmanın dışına çıkamıyor.

Altmışlı yılların bir başka ilginç heykel etkinliği 1967 yılında açılışı yapılan Manifaturacılar Çarşısı'nın heykelleridir. Bozdoğan Kemerli ile Unkapanı arasındaki boşlukta yer almak üzere İstanbul'un manifaturacılarının ve kumaşçıların kullanması için bir çarşı yapılması amacıyla 1958 yılında "Mevzi İmar Planı" adıyla bir mimarlık yarışma açılır. Açılan yarışmaya katılan davetli mimarlık bürolarının projeleri arasından projede plastik sanat yapıtlarına yer veren bir öneri seçilir. Daha önceki yıllarda mimari ile bütünleşmiş yapıtların varlığının sadece Anıtkabir'de görüldüğünü hatırlayacak olursak Manifaturacılar Çarşısı'nda plastik sanatlara yönelik bu tutarlı yaklaşımın önemli bir adım olarak değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Projenin mimarlarından İlhan Tekeli o günlerde devlet yapılarına, yapı maliyetinin yüzde ikisi oranında sanat eseri konmasını zorunlu kılan bir yasanın varlığına dayandıklarını ifade eder.⁹ Sanatçılar işlevini, ölçeğini, diğer yapısal özelliklerini değerlendirdikleri mekân bölümleri için yapıtlarını gerçekleştirirler. Resim, heykel ve seramik sanatçılarına ait yapıtlar Manifaturacılar Çarşısı'na ait yapı grubunun cephelerinde yer alır. Çarşıda yapıtı olan heykel sanatçıları Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar ve Yavuz Görey'dir. Üç sanatçının da yapıtları soyut çalışmalardır. Manifaturacılar Çarşısı'na özel bir konum kazandıran sanat yapıtları bu dönemdeki mimari ve heykeltıraşlık arasındaki işbirliğine ilişkin kuramsal alandaki tartışmaların uygulamaya yansımalarıdır. Sanatçılar ve mimarlar arasında gelişen bu tartışmaların dünya sanatının ana aksındaki tartışmalara paralel olarak geliştiği bu yıllarda bu düşüncelerin kendine yer bulabildiği uygulamalar ile ne yazık ki daha sonraki yıllarda da nadiren karşılaşırız. Bu konuda plastik sanatlar alanında çalışmalar yapan sanatçılar ile kamusal alanlardaki faaliyetler için karar verme yetkisini tümüyle elinde tutan yöneticiler arasındaki entelektüel düzeydeki uçurum, sanatçıların savdukları sanat kuramlarına ilişkin düşüncelerin kamusal mekânlara yansımalarına izin vermedi. 1965 yılında Adalet Partisi'nin yüzde 52 oranında oy alarak seçimleri kazandığı dönem yönetimin sanat ve sanatçıya dair yatırım yapmadığı, sanatçıların ise 68 olaylarının da etkisiyle sanata dair bakışlarını sanatın ileri konumları üzerinde oluşturulmuş, özgürlükçü bir düzlem üzerinde geliştirdikleri bir dönemdi.

Kamu yönetimleri ve sanatçılar arasındaki bu uçurumun tipik bir göstergesi 1972 yılında Fatih Anıtı tasarım yarışmasında yaşanan gelişmelerdir. Ali Teoman Germaner'in projesi birincilik ödülünü kazandığı halde uygulanmadı. "Fatih Anıtı Türkiye'deki 'kaide üzerinde Türk büyüğü' tipi alışlagelmiş uygulamaların aksine, bir anıtın hem fiziksel hem toplumsal anlamda kamusal alanı göz önünde bulunduran bir mekân düzenlemesiydi. Tarih öncesi dönemlerden kalma anıtları çağrıştıran, dolayısıyla geçmişle bugün arasındaki uzaklığa ve yakınlığa değinerek yapının mimari özelliklerini de bir gösterge olarak kullanan bu 'Anıtpark', kuşbakışı genel görünüşü itibarıyla Stonehenge benzeri bir dairesel biçime sahipti. Alışlagelmiş anıtların halkla kurduğu mesafeyi dışlayan Fatih Anıtı, Germaner'in kendi deyimleriyle 'toplumsal ve insancıl bir dengeyi korumak' çabasıyla şekil bulmuştu. Aşırı dev boyutlardan kaçınan, alana yayılarak içinde yaşanabilir bir mekân oluşturmak kaygısıyla tasarlanan anıtı çevresinden soyutlamak için bitki örtüsüyle, yani doğal bir duvarla örmeyi düşünen sanatçı, Anıtpark'ı kentin hızlı, güncel yaşam temposundan soyutlanmış bir 'moral sığınak' olarak hayal etmişti."¹⁰

Heykel sanatımızın yakın tarihi açısından önemli bir olay ise 1973 yılında Cumhuriyet'in kuruluşunun 50. yılını kutlama etkinlikleri içinde gerçekleştirilen heykeller oldu. Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlama Kurulu, Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun önerisiyle İstanbul'un çeşitli park ve meydanlarına yirmi heykel sanatçısının yapıtlarını yerleştirdi. Bu heykeller için, amacı Cumhuriyet'e ait bir sürecin kutlanması olan bir etkinlikte sanatçıların kahramanlık anıtlarının alışlagelmiş motifleri dışında özgün bir dil geliştirme özgürlüğüne sahip olarak geliştirdikleri ilk açık alan heykelleridir diyebiliriz. Ama muhtelif

⁹ Yılmaz, 2013, 77.

¹⁰ Antmen, 2007, 110.



hırsızlık olaylarının yanı sıra kamu görevlileri ve yöneticilerinin duyarsız yaklaşımları ile çoğu yerlerinden edildi. Yapıtların yerleştirilmesinden bir hafta sonra Metin Haseki'nin "Negatif Form" adlı bakır heykeli çalındı. Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" adlı heykeli, dönemin İçişleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk tarafından müstehcen bulunarak yerinden kaldırıldı. Bu heykellere ne yazık ki doğru dürüst bakım yapılmadı ve korunmasına özen gösterilmedi. Bazıları belediyelerin park düzenlemelerinde, bazıları yol çalışmalarında parçalandı ya da bakımsızlıktan dolayı algılanamaz hale geldi.

Heykellerin sürekli saldırılara maruz kaldığı ülkemizde açık alan heykellerinde geleneksel malzeme dışına çıkılmaması nedeniyle heykel sanatçıları eleştiriliyor. Çok özel koruma koşullarına sahip olmadıkça açık alan heykellerinin her zaman tehdit altında olduklarını ve bu saldırıların her an her yerden gelebileceğini dikkate aldığımızda heykeltıraş için çok fazla seçenek olmadığını da görüyoruz. Bir açık alan heykelinin yakılarak yok edildiği ve yerine yenisinin yapıldığını, çok sayıda heykelin park ve bahçe düzenlemelerinde kırıldığını hatırlarsak açık alanlarda heykellerin mucizevi bir hayatta kalma savaşı verdiğini kabul ederiz. Yerine yerleştirildikten sonra düzenli olarak bakımlarının yapılması alışkanlığı kazanılmadığı için de tasarımlar bu olumsuz koşullar dikkate alınarak oluşturuluyor. Bu koşullarda, bronz ve taş heykel yapımında uzun yıllar ana malzeme olarak seçilecek gibi görünmektedir.

İstanbul'da açık alanlarda yer alan heykeller içinde anıt dışı uygulamaların ilklerinden olan İlhan Koman'ın 1978 -1980 yılları arasında gerçekleştirdiği "Akdeniz" adlı metal heykeli, Zincirlikuyu semtine yerleştirilmesi ile İstanbul'da yer alan heykeller içinde, geniş çevrelerin beğenisini kazanan açık alan heykeli oldu. Savaşlar ve zor kazanılan zaferlerin gerilimli anılarını taşımayan bu heykel, İstanbul'un en geniş izleyici kitlesinin sevgisini kazanan heykeli oldu. Metalin kullanımında uygulanan tekniği ile birlikte figürün kompozisyonu demirin ağırlığını gizleyerek İstanbul'un açık alan heykelleri arasında özel bir yer edindi.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin 1993 yılında gerçekleştirdiği "Açık Alanlara Üç Boyutlu Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği" kapsamında gerçekleştirilen yapıtlar da yapıldıkları yıllarda İstanbul'un ve değişen kamu alanları-heykel ilişkisinin yenilikçi simgeleri oldular. Genellikle tören alanı olarak kullanılma amacı olmayan, park vb. alanlarda yerleştirildiler. Ezici olmayan boyutları ve kullanılan malzemelerin çevreleri ile kurdukları uyumlu ilişki nedeniyle bugün yer aldıkları kent mekânlarının en sevilen ve benimsenen heykelleri olarak anılmaya devam ediyorlar. Anılıyorlar, çünkü bazıları bakımsızlık nedeniyle ve bazıları kentlinin fikri dikkate alınmaksızın yerinden kaldırıldığı için yok oluş süreçlerine girdiler. Ayakta kalabilenler ise kentle uyum içinde hem fiziksel çevreleri ile hem de toplumsal çevreleri ile daha geniş bir çerçevede bütünleştiler.

Yerel yönetimler ile heykel sanatı arasındaki ilişkilerin en yoğun olduğu ve heykel sanatına en büyük desteğin yerel yönetimlerden geldiği dönem olarak 90'lı yılları gösterebiliriz. Ülkemiz heykel sanatı açısından en önemli gelişmelerden biri olarak Değirmendere Heykel Sempozyumları küçük bir belediyenin desteği ile 1993 yılında başladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile Değirmendere Belediyesi'nin ilk kez 1993 yılında ortaklaşa gerçekleştirdiği ve uzun yıllar kesintisiz olarak devam eden ahşap heykel sempozyumları bu belgeye zengin bir çağdaş sanat müzesi oluşturacak kadar çok sayıda yapıt kazandırırken, birçok yerel yönetim ve üniversite kurumları için model oluşturarak ülke geneline yayıldı. İstanbul'da Fındıklı, Beşiktaş, Maltepe, Büyükçekmece gibi beldelerde taş ve metal heykel sempozyumları gerçekleştirildi.

Sempozyumlar bir model olarak benimsendi. Bugün ülkemizde çok sayıda üniversite ve belediyenin ortaklaşa düzenlediği sempozyumlar aracılığı ile çok sayıda sanatçı açık alanlara heykeller kazandırıyorlar. Açık alan atölyelerinde çalışarak yapıtlarını gerçekleştiren sanatçılar sayesinde insanlar bir heykelin gerçekleştirilmesindeki süreçleri yakından izleyerek bu yapıtlarla daha derin ve duygusal ilişkiler kurabiliyor ve bu nedenle de bu yapıtları benimseyerek sahip çıkıyorlar.

Gene bir belediye etkinliği olarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin 1994 yılında düzenlediği "Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontu Yarışması" sonucunda gerçekleştirilen heykelleri "Ulusal Kurtuluş Savaşı", "Demokrasi", "Şehit" vb. kutsallık taşıyan kavramlar da kurtaramadı. Yapıtların yerleştirildiği Saraçhane Parkı'ndaki heykeller bu metnin hazırlandığı günlerde belediyenin park düzenleme çalışmaları sırasında kırıldılar ve bir anlamda yok edildiler.

90'lı ve 2000'li yıllarda farklı yapılardaki kurumlar gerçekleştirdikleri etkinliklerle heykel sanatı ortamının değişimine katkıda bulunmuşlardır. Yerel yönetimlerin yanı sıra, spor kulüpleri, holdingler, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, büyük oteller, İstanbul'un yeni konut tiplerinin oluştuğu siteler, çeşitli sivil toplum örgütleri kamu kurumları ile ortaklaşa ya da bağımsız olarak heykel siparişleri vererek İstanbul'un yeni heykeller kazanmasında pay sahibi oldular. Heykel yapımını talep eden kurum çeşitlenmesine bağlı olarak kamusal mekânlarda yer alan heykellerde konu ve biçim anlayışlarında da çeşitlilik gelişti. Daha önceki yılların sanatçının yaratı özgürlüğünü daraltan anlayışı, yerini sanatçının inisiyatifine daha geniş bir alan bırakan yaklaşıma terk etmeye başladı.

Yerel yönetimler içinde heykel etkinliklerine en çok yer veren Beşiktaş Belediyesi çok geniş bir alana yayılan konu çeşitlenmesi içinde heykeller yaptırdı. Bunların büyük bir kısmı sanatçılara doğrudan sipariş verilerek bazıları da yarışmalar sonucunda gerçekleştirildi. 2008 yılında suikastlar sonucunda öldürülen yazar, gazeteci, bilim insanlarının isimlerini taşıyan heykelleri yapıldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile birlikte gerçekleştirilen bu etkinlikte gene ana problemlerden biri olarak heykellerin yerleştirileceği mekân problemi öne çıktı. Heykellerin ve yer alacağı mekânın anlam ve çevre ilişkisinin kurgulanarak düzenleneceği öngörüsüyle yola çıkılmış olmasına rağmen heykeller planlanan yerin dışında kalan alanlara yerleştirildiler. Abbasağa Parkı'nın giriş kapısına sırtına dönmüş olarak duran figürler çevreleri ile ilişkilerinde iğreti bir görünüş taşıyor.

Kadıköy Belediyesi 2013 yılı içinde konu sınırlaması getirmeksizin İstanbul'un Anadolu yakasında muhtelif yerlere heykeller yaptırdı. Heykellerin isimleri "Kadın Erkek Eşitliği"nden "İşkence"ye, Şarkıcı Kuşlar"dan "Gelin-Damat" isimlerine kadar çeşitlilik gösteriyor.

Özellikle 80'li yıllardan sonra heykel-kamusal alan ilişkileri bütün dünyada çok büyük dönüşümler yaşadı. Karşılıklı olarak birbirlerini etkilediler, değiştirdiler. Hem kamusal alan kavramının hem de heykel kavramının bunca önemli değişimler yaşadığı yakın zaman dilimlerinde İstanbul'un kamusal alanlarında yer alan heykeller nasıl bir dönüşüm yaşadı diye sorguladığımızda hem çok yeni yaklaşımların hem de hiç değişmeyen değerlerin birlikteliği şaşırtıcı görüntüler yaratıyor. Değişmeyen olgu kamusal mekân biçimlendirmelerinin heykelle birlikte düşünülerek tasarlanmaması, "şu noktaya da bir heykel koyalım" diyerek son aşamada hatırlanması ya da heykel yapıldıktan sonra ona yer aranması, heykelin fiziksel ve toplumsal bağlarının yeterince kurgulanmaması, bu nedenle de İstanbul heykellerinin çoğu zaman çevreleri ile iğreti bir bağ içinde yer alması... Değişen olgu ise 1990'lara değin çoğunlukla anıtlara yer veren ülkemiz kamusal mekanlarında 90'lardan sonra anıt dışı uygulamalara da yer verilmesi. Bir yandan devlet büyüklerinin heykellerinin yanı sıra yazarların, bilim insanlarının, sporcuların heykelleri figüratif anlatım içinde yapılırken, farklı biçim anlayışlarında ve çok çeşitli anlam dizgeleri içinde heykeller de kamusal mekânlarda yer almaya başladı. Bu olgu bizi kamusal alanda söz söyleme hakkının daha geniş özgürlük katmanlarına yayıldığı ve farklı dünya görüşlerinin özgürlük alanlarının genişlediği gibi bir sonuca götürebilir mi? Yoksa daha geniş bir yelpazede yer alan sonuçların varlığını da gözden kaçırmamak için daha farklı okumalar mı yapmalıyız?

İstanbul'da açık alan heykelleri açısından son yıllarda çok önemli gelişmelerin varlığını kabul etsek de heykel kent ilişkisi açısından tartışılması gereken ama tartışma zeminine izin vermeyen olguların varlığını da kabul etmek zorundayız. Heykel sanatı ile ilgili kritiklerin heykel karşıtı grupların argümanı olarak kullanılması korkusu açık tartışmaların yapılmasını ve



yaygınlaşmasını engellemeye devam ediyor. Heykel karşıtı olmak ve heykelden yana olmak gibi iki ana başlık günümüzde hala temel ayrımları oluşturuyor. Oysa heykellerin yapım süreçlerinin, malzeme ve tekniklerinin, içinde oluştukları düşünce düzleminin, yaptıranın tercihlerinin yönlendiriciliğinin sınırlarına değin tartışılması gereken önemli noktalar var. Bu tartışmalar kamusal alan kavramının düşünsel düzeyde vardığı evreye yaşam pratiği içinde de yaklaşılması, heykel sanatı açısından da üretken sonuçlar yaratan bir sürecin başlayabilmesi için gerekli. Kamusal alnın yaratı alanlarına dönüşümü karşısındaki tepkilerin caydırıcı bir güce varmaması temel arzumuz.

Kaynakça

- AKYÜREK, Fatma, “Hadi Bara ve Heykel Sanatında Bir Dönüşüm Süreci”, *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları 2*, (2004), 89-95
- AKYÜREK, Fatma, “Türkiye’de Heykel Sanatı”, *mimar.ist 35*, (2010), 53-60
- ANTMEN, Ahu, *Ali Teoman Germaner’in Yaşamı ve Sanatı*, (2007).
- BATUR, Afife, *Abide-i Hürriyet, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (1994),58
- GÜLPINAR, Turgay, *Şehitliğin İnşası ve İmhası: Turan Emeksiz Örneği*, (A.Ü., Yüksek Lisans Tezi), (Ankara, 2012).
- LOWDEN, John, “İkona mı, Put mu? İkonakırcılık Tartışması”, *Sanat Dünyamız 69-70*, (1998), 208-241.
- KUBAN, Doğan, *İstanbul Bir Kent Tarihi*, (İstanbul, 1996).
- RENDİ, Günsel, “Osmanlılarda Heykel”, *Sanat Dünyamız 82*, (2002), 139-145.
- YILMAZ, Pınar, *1950 Sonrası Türk Heykel Sanatının Gelişimi*, (M.Ü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (2013).
- YAMAN, Zeynep Yasa, “Siyasi / Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, <http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive>