



**HEYKELDEN EYLEME: KAMUSAL MÜDAHALE SANATI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hasan ÇİMENÇİ**

**Eskişehir, 2017**

# HEYKELDEN EYLEME: KAMUSAL MÜDAHALE SANATI

Hasan ÇİMENÇİ



YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Heykel Anasanat Dalı  
Danışman: Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Mayıs, 2017



## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

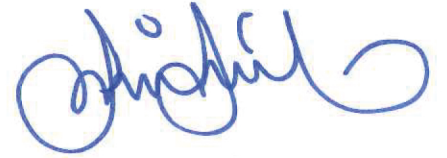
Hasan ÇİMENCI'nin "Heykelden Eyleme: Kamusal Müdahale Sanatı" başlıklı tezi 26 Mayıs 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Üye : Prof. Rahmi ATALAY

Üye : Doç. Bülent ÇINAR

İmza



Prof. Sıdika Sibel SEVİM  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

### HEYKELDEN EYLEME: KAMUSAL MÜDAHALE SANATI

Hasan ÇİMENCI

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2017

Danışman: Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Kentsel sorunlara getirilen alternatif yaklaşımlar son yıllarda yapılan akademik ve sanatsal çalışmalarla birlikte artış göstermiştir. Çoğu zaman kent teorisi ve siyasal aktivizm ile diyalog halinde oldukları ve çeşitli taktiksel uygulamalar kullandıkları için bu yaklaşımlar, kentlerdeki kamusal alanlar ile eleştirel olarak bağlantılıdır. Politik konuları temsil etmekten ziyade, egemen norm ve ideolojileri sorgulayıp, bunları yeniden yapılandırmak veya karşı çıkararak yeni anlamlar, deneyimler, kavrayışlar ve ilişkiler yaratmak, kısacası kamusal alana müdahil olma endişesi taşırlar. Bu tür müdahil uygulamalar, nadiren kent üzerine yapılan geleneksel çalışmaların bir parçası olarak görülür. Bu araştırma sonucunda kent ve mekan teorisi ile sanatsal ve kültürel pratikler arasındaki artan diyalogun şehirlere eleştirel yaklaşımlar getirme ve kamusal alan sanatçılarına ilham verme açısından önemli bir potansiyeli olduğu görülmüştür. Tarih boyunca kent mekanı ile yakın ilişki kurmuş olan heykel sanatının bu bağlamda yaşadığı değişimin ve müdahale sanatı ile birlikte yaşadığı dönüşümün ana hatları çizilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Kamusal heykel, Kamusal müdahale, Sanatsal müdahale, Kent sanatı, Heykel ve çevre

## ABSTRACT

### FROM SCULPTURE TO ACTION: THE ART OF URBAN INTERVENTION

Hasan ÇİMENCİ

Department of Sculpture

Anadolu University, Institution of Fine Arts, May, 2017

Supervisor: Asst. Prof. Selçuk YILMAZ

Alternative approaches to urban issues has increased in the past years with the conducted academical and artistic studies. Due to being in a dialogue with urban theory and political activism most of the time and using various tactical applications, these approaches are critically associated with public spaces in the cities. Rather than representing political issues, they question the dominant standards and ideologies and reconstruct them, or oppose them to create new points, experiences, perception and relations, shortly, they are concerned with getting involved within public spaces. These sorts of involved applications are rarely seen as a part of traditional studies conducted for the city. Within the light of this research, it has been observed that the increasing dialogue between city and space theories and artistic and cultural practices has a significant potential in creating critical approaches to cities and inspiring public space artists. Having formed a close relation with urban space throughout history, sculpture art's evolution and the transformation it underwent in conjunction with intervention art are highlighted.

**Keywords:** Public sculpture, Urban interventionism, Intervention art, Urban art, Environmental sculpture

## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın amacı, henüz Türkçe literatürdeki yerini yeterince almamış olan Kamusal Müdahale Sanatı hakkında bir kaynak oluşturmak; tanımı ve kapsamı gittikçe genişleyen Heykel sanatının mekansal sorunlarına ve ‘anıt’ fikrine Kamusal Müdahalelerin nasıl açılımlar getirebileceğini incelemektir.

Bilgi ve deneyimlerini paylaşarak bu çalışmanın gerçekleşmesinde önemli katkılar sağlamış olan değerli danışmanım Yrd. Doç. Selçuk Yılmaz'a, hocalarım Prof. Nilüfer Ergin ile Doç. Nurbiye Uz'a ve her zaman yanımda olduklarını hissettiren arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2017

26/05/2017

## 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 aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın 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 sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Hasan ÇİMENCI

## İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI .....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ .....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	ix
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. KENT ve KAMUSAL ALAN.....	2
1.1. Kent.....	2
1.1.1. Kentin tanımı ve etimolojisi.....	2
1.1.2. Kent ve uygarlık .....	3
1.1.3. Kentte siyasal, ekonomik ve dinsel otorite .....	5
1.1.4. Kent ve anıtsallık .....	7
1.1.5. Kent ve kentli .....	10
1.1.6. Tarih boyunca kent .....	13
1.1.6.1 Kent devletinden bölgesel kente .....	13
1.1.6.2 Ortaçağda kent .....	13
1.1.6.3 Modern çağda kent.....	15
1.2. Kamusal Alan .....	16

## İKİNCİ BÖLÜM

2. KENT MEKANI ve HEYKEL İLİŞKİSİ.....	19
2.1. Tarih Boyunca Kent Mekanı ve Heykel İlişkisi.....	19
2.1.1. Aynı dönemde Türkiye’deki anıtsallık anlayışı.....	Hata! Yer işareti tanımlı değil.

2.2 Mekana Yeni Bir Bakış.....	28
2.3 Mekan ile Birlikte Üretilen Heykel.....	28
2.3.1 Dani Karavan.....	33
2.3.1.1 Axe-Majeur .....	35
2.3.2 Hans Haacke .....	38
2.3.2.1 Poster Projesi .....	40
2.3.2.2 “HALK” .....	42

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KAMUSAL ALANDA SANATSAL MÜDAHALELER.....	44
3.1. Sanatsal Müdahale ve Heykel .....	44
3.2. Kamusal Alanda Sanatsal Müdahaleler.....	46
3.2.1. İdeoloji ve Kavramsal Çerçeve.....	46
3.2.3. Örnek Uygulamalar .....	49
3.2.3.1. Ayşe Erkmen.....	49
3.2.3.1.1. Sculptures on Air (Havada Heykeller) .....	51
3.2.3.2. Christo ve Jeanne-Claude.....	53
3.2.3.2.1. Wrapped Coast (Paketlenmiş Sahil).....	54
3.2.3.2.2. Surrounded Islands (Kuşatılmış Adalar).....	56
3.2.3.3. Alfredo Jaar .....	58
3.2.3.3.1. A Logo for America (Amerika için bir Logo).....	58
3.2.3.3.2. The Aesthetics of Resistance (Direnişin Estetiği) .....	59
3.2.3.3.3. Lights in the City (Şehrin Işıkları).....	60
SONUÇ .....	62
KAYNAKÇA .....	64
E-KAYNAKÇA .....	68
ÖZGEÇMİŞ .....	68

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.1.</b> "Lascaux mağara resimleri", M.Ö.15.000-10.000 dolayları, Lascaux, Fransa .....	4
<b>Görsel 1.2.</b> "Büyük Gize Sfenksi", 73,5x6x20m, Taş, M.Ö.2500'ler, Giza piramitleri, Kahire, Mısır.....	6
<b>Görsel 1.3.</b> "Hattuşa'daki Aslanlı Kapı", M.Ö.1200 dolayları, Çorum, Türkiye.....	8
<b>Görsel 1.4.</b> "Luxor Tapınağı", M.Ö. 1400 dolayları, Luxor, Mısır.....	9
<b>Görsel 1.5.</b> Le Magasin pittoresque, "Kraliyet Borsası Avlusu" Mumford tarafından ticaret manastırı olarak adlandırılmaktadır, Gravür, 1837, Londra, İngiltere.....	13
<b>Görsel 1.6.</b> Ambrogio Lorenzetti, "İyi Devletin Etkileri" isimli yapıttan bir Ortaçağ kenti görüntüsü, Fresk, 1339, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya.....	14
<b>Görsel 1.7.</b> "Endüstri devrimi döneminde Ancoats", 1870'ler, Ancoats, Manchester, İngiltere.....	15
<b>Görsel 2.1.</b> "Parthenon kuzey frizi: Süvari alayı", M.Ö. 447-433 dolayları, British Museum, İngiltere.....	20
<b>Görsel 2.2.</b> "Dionysos tiyatrosu ve Apollon tapınağı", M.Ö. 400 dolayları, Delfi Yunanistan.....	21
<b>Görsel 2.3.</b> "Forum Romanum", M.Ö. 8-M.S.312 dolayları, Roma, İtalya.....	22
<b>Görsel 2.4.</b> Michelangelo Buonarroti, "Piazza del Campidoglio", 1546, Capitol Tepesi, Roma, İtalya.....	23
<b>Görsel 2.5.</b> "Avenue de l'Opera", 1890, Paris, Fransa.....	24
<b>Görsel 2.6.</b> Auguste Rodin, "Balzac Anıtı", 270x120.5x128cm, Bronz, 1898, Paris, Fransa.....	26
<b>Görsel 2.7.</b> Alexander Calder, "La Grande Vitesse", 13x9.1x16 m, 1969, Michigan, A.B.D.....	27
<b>Görsel 2.8.</b> Duchamp, "Fountain", 38.1x48.9x62.55 cm, Seramik, 1917, Tate Modern, Londra, İngiltere.....	29
<b>Görsel 2.9.</b> Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 127 x 686 x 2292 mm, Tuğla, 1966, Tate, Londra, İngiltere.....	30



<b>Görsel 2.10.</b> Richard Serra, "Eğimli Kemer", 3.7x36.5 m, Cor-Ten çeliği, 1966, New York, ABD .....	32
<b>Görsel 2.11.</b> Dani Karavan, "White Square", 20 metre, Beton, 1989, Tel Aviv, İsrail. 34	
<b>Görsel 2.12.</b> Dani Karavan, "Axe Majeur", 3200 metre, 1980, Cergy, Fransa.....	36
<b>Görsel 2.13.</b> Dani Karavan, "Axe Majeur", 3200 metre, 1980, Cergy, Fransa.....	37
<b>Görsel 2.14.</b> Dani Karavan, "Axe Majeur", 3200 metre, 1980, Cergy, Fransa.....	38
<b>Görsel 2.15.</b> Hans Haacke, "Germania", Yerleştirme, 1993, 45. Venedik Bienali, İtalya. ....	39
<b>Görsel 2.15.</b> Hans Haacke, "9/11 Poster Projesi", Kesilmiş beyaz kağıt, 2002, New York, Amerika. ....	41
<b>Görsel 2.16.</b> Hans Haacke, "Der Bevölkerung", 21x7 metre, Toprak zemin üzerine, neon ışıklı harfler, 2000, Reichstag binası, Berlin, Almanya. ....	43
<b>Görsel 3.1.</b> Michael Heizer, "Circular Surface Planar Displacement Drawing", 1970, Nevada, ABD.....	45
<b>Görsel 3.2.</b> Mary Miss, "Battery Park Landfill", 1973, New York, ABD.....	46
<b>Görsel 3.3.</b> Francis Alÿs, "İnanç Dağları Yerinden Oynattığında", Performans, 2002, Lima, Peru.....	47
<b>Görsel 3.4.</b> Kurt Perschke, "RedBall Project", 4,5 m, 2001.....	48
<b>Görsel 3.5.</b> Alicia Framis, "Kayıp Astronot", Performans, 2010, New York, ABD.....	49
<b>Görsel 3.6.</b> Ayşe Erkmen, "Am Haus (Ev)", kalıcı yerleştirme, 1994, Berlin, Almanya. ....	50
<b>Görsel 3.7.</b> Ayşe Erkmen, "Sculpture on Air", Geçici yerleştirme, 1997, Münster, Almanya.....	52
<b>Görsel 3.8.</b> Christo ve Jeanne-Claude, "Paketlenmiş Vittorio Emanuele II Anıtı", 1970, Milan, İtalya.....	53
<b>Görsel 3.9.</b> Christo ve Jeanne-Claude, "Paketlenmiş Sahil", 1969, Sydney, Avustralya. ....	55
<b>Görsel 3.10.</b> Christo ve Jeanne-Claude, "Kuşatılmış Adalar", 603,870 m <sup>2</sup> (11 ada), pembe polipropilen örgü kumaş, 1983. Miami, Florida, USA .....	57

- Görsel 3.11.** Christo ve Jeanne-Claude, "Kuşatılmış Adalar Projesi", 28x71cm ve 56x71cm, Kolaj, 1983. Betty ve Joseph Fleming Koleksiyonu, Miami, Florida, USA ..... 57
- Görsel 3.12.** Alfredo Jaar, "Amerika için bir Logo", Enstelasyon, 1987. Times Meydanı New York, USA..... 59
- Görsel 3.13.** Alfredo Jaar, "Direnişin Estetiği", Enstelasyon, 1992. Bergama Müzesi, Berlin, Almanya..... 60
- Görsel 3.14.** Alfredo Jaar, "Şehrin Işıkları ", Enstelasyon, 1999. Montreal, Kanada .... 61



## GİRİŞ

1960'lı yılların sonu ve özellikle 1980'lerden sonra kamusal sanat üretimine eklenen müdahale sanatını tanımlayabilmek ve bu kapsamda üretilen işleri çözümleyebilmek için tarih boyunca açık alan heykellerinin çevresi ile kurduğu ilişki incelenmelidir.

Heykel sanatı ve anıtsallık tarih boyunca kent ile ilişkili olduğu için, anıtlar ilettikleri mesajdan önce buldukları yer ve zamanla ilişkili anlamlar taşırlar. Bu nedenle anıtları ve heykelleri çevresinden bağımsız birer sanat nesnesi olarak ele almak mümkün değildir. Onları, tüm sosyal, tarihsel, politik ilişkilerin oluşturduğu ağ içerisinde, birlikte üretildikleri kentsel mekanın devamı ve odak noktası olarak değerlendirmek gerekir.

Kentlerin ilk ortaya çıkışı yeni ve ayrı bir simgesel dünyayı tanımlamaktadır. Uygarlığın beşiği sayılan kent, ekonomik, siyasi ve dinsel öğelerin hakimiyetiyle tanımlanmış, bugünkü pek çok insani değer ve kavramın oluşumuna neden olmuş, içinde üretilen sanatın konusunu belirlemiş ve dönüşmesine yardımcı olmuştur.

Günümüzde sanatçılar mekan, mekanın belleğini, coğrafi ve kültürel yapısını, heykelin bulunduğu bölgede yaşayan insanların ihtiyaçlarını ve sanat eserinin insanlarla girdiği ilişkiyi sorgulamaktadır. Estetik alandaki bu değişim süreci yeni kavram ve tanımları da beraberinde getirir. Mekan kaygılı çağdaş sanat ürünleri yerleştirme kelimesi ile anılmaya başlamış, biçimden ziyade kavramlar ön plana geçmiş, sanat kategorileri birbiri içinde erimeye başlamış, her türlü malzemenin kullanılması ve en önemlisi de sanat ile hayat arasındaki uçurumun kapanmasıyla birlikte biricik sanat objesi önemini yitirmeye başlamıştır. Sanatçılar, “minimal sanat, performans sanatı, yeryüzü sanatı, kavramsal sanat, in-situ” gibi genel başlıklar altında toplanabilecek yeni yaklaşımlara yönelmişlerdir.

Bu araştırmanın temel konusu olan kamusal müdahale sanatının kökleri Sitüasyonist, Fütürist ve Dada gibi akımlara dayanmakta, hatta performans ve kavramsal sanatla bağlantısı bulunmaktadır. Müdahale sanatı; yeni bir tür kamusal sanat, taktiksel medya, diyalogsal sanat gibi isimlerle anılan projelerle örneklendirilmiş, bu örnekler üzerinden plastik sanatların kent mekanı ile kurduğu ilişki ve ‘anıt’ fikri yeni bakış açılarıyla değerlendirilmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. KENT ve KAMUSAL ALAN

### 1.1. Kent

#### 1.1.1. Kentin tanımı ve etimolojisi

Kent gibi çok boyutlu ve karmaşık bir kavramı tanımlamak için pek çok yaklaşım olmakla birlikte, bunları iki ana grupta toplamak mümkündür. Birinci grup, kenti kültürel öğelere ağırlık vererek, diğeri ise sosyo-ekonomik açıdan tanımlar.

Kent ile uygarlık olguları arasındaki yakın ilişkiden yola çıkan birinci gruptaki araştırmacılar, kenti uygarlığın yaratıcısı ve koruyucusu olarak görür. Ruth Whitehouse için kent, “uygarlık diye adlandırdığımız bir örgütlenme aşamasına varabilmiş ana toplumsal yerleşme” birimidir. Ünlü kentsel tarihçi Lewis Mumford’a göre ise, “ilk başlangıcından bu yana kent, uygarlık ürünlerini toplamak ve iletmek için özel olarak donatılmış, maksimum hizmetin minimum alanda sunulması için yeterince yoğunlaşmış ve ayrıca toplumun değişen gereksinmelerine, büyümenin getirdiği daha karmaşık biçimlere ve yığılan toplumsal mirasa yer sağlayabilecek şekilde genişleyebilen bir strüktürdür” (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 164-165).

Sosyo-ekonomik açıdan yapılan tanımların temel özelliği, kenti bulunduğu dönemin ve toplumun ekonomik yapısı ile birlikte değerlendirmesidir. Bunların en bilineni Le Corbusier’nin başkanlık ettiği Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi’nin (CIAM) yayınladığı (De Duve, 2002, s. 111) Atina Antlaşması’nda yer alan şu sözlerdir: “Kent bölgeyi teşkil eden ekonomik, sosyal ve politik bütünün bir kısmından başka bir şey değildir.” Jane Jacobs ise kenti köy ve taşra kasabası gibi diğeri yerleşim birimlerden ayırıcı bir özellik olarak şöyle bir tanım getiriyor, “kent, kendi ekonomik gelişimini sürekli olarak kendi yerel ekonomisiyle yaratan bir yerleşme yeridir” (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 165).

Eski Türkçe’de “kend” şeklinde kullanılan sözcük bazen her türden yerleşim birimi anlamına gelse de çoğunlukla büyük kasaba ya da şehir karşılığını vermektedir. Modern Türkçe’de hem “kent” hem de “şehir” sözcükleri kullanılmakla birlikte, ilkinin kökeni Türkçe, ikincinininki Farsça olduğu için “kent” sözcüğü tercih edilmektedir. Arapçada *medine* ile karşılanan kentin Batı dillerindeki kökleri Latince *civis* (vatandaşlık), *civitas* (kendi kendini yöneten kent-devlet) ve *civitatem* (devlet) sözcüklerinden gelmektedir. İngilizce *city*, İtalyanca *citta*, Fransızca *cit *, Almanca *stadt* sözcükleri daha çok

yönetimsel ve siyasi bir anlam taşımaktadır. Latince’de daha sonraları kullanılmaya başlanan *urbs* sözcüğü yerel örgüt birimi olarak kent anlamına gelmektedir. Bu kökten İngilizce’ye geçmiş olan *urban* ve Fransızca *urbain*, kent özelliklerine sahip olan yerleşimleri tanımlayan bir niteleme sıfatı olarak kullanılmıştır. Kent ile birlikte oluşan sınıflar için de yeni terimler ortaya çıkmıştır. “Kent ve kentli anlamına gelen *burgher*, *burgh*, *borough*, *burjuva*, *burjuvazi* hep aynı kökten türemiş sözcüklerdir” (Holton, 1999, s. 19) Yine Latince *civis* kökünden üretilmiş olan *civilis* (vatandaşlara ait) sözcüğü İngilizce ve Fransızca’ya *civil* olarak geçmiş; zamanla İngilizce *civilization* ve Fransızca *civilisation* olarak “uygarlık” anlamında kullanılır olmuştur (Özdeş, 1997, s. 984). Uygarlık ve kent arasındaki bu etimolojik bağlantı, her kent için uygun olmamakla birlikte, Mumford’un “Kent insanın en büyük sanat yapıtıdır” şeklindeki tanımıyla anlam kazanmaktadır.

### **1.1.2. Kent ve uygarlık**

Kentin kökenlerini bulmak için geriye gidildiğinde, avcı-toplayıcı toplulukların belirli mevsimlerde ortak bir habitata gitmeleri için pratik ihtiyaçları olduğu varsayılmakta, bunların da kentin ortaya çıkışında rol oynadığı düşünülmektedir. Yani henüz sabit bir yerleşim alanı olmadan önce bile kent, insanların belli dönemlerde bir araya geldikleri bir toplanma merkezi olarak hayatına başlar. Mimari mekan kavramını ise ilk insanın ilk defa mağarada deneyimlediği söylenmektedir. Hatta bir dağ içindeki, duvarlarına resimler çizilmiş olan mağara (Görsel 1.1.), bilinçli olarak dağ formuna benzetilerek inşa edilmiş olan Mısır piramidinin öncülü olarak görülür (Mumford, 1961, s. 20).



**Görsel 1.1.** "Lascaux mağara resimleri", M.Ö.15.000-10.000 dolayları, Lascaux, Fransa

**Kaynak:** E.H. Gombrich (1995). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 42.

İlk uygarlıklar M.Ö. III. ve II. binlerde ılıman iklim kuşağında yer alan büyük ırmak vadilerinde kurulmuştur. Nil Vadisi Mısır, Dicle'yle Fırat Vadisi Mezopotamya (Sümer, Babil, Asur) uygarlıklarının beşiği olmuş, Çin uygarlığı Sarı Irmak vadisinde oluşurken, Hint uygarlığı İndus Vadisi'nde yeşermiştir (Braudel, 1987, s. 34).

İnsanın doğayı ehlileştirmeye başlamasını Gordon Childe "neolitik devrim" olarak tanımlar (Childe, 1974, s. 39). İnsanlığın vahşet düzeninden çıkarak barbarlık düzeyine geldiği bu dönemde tarımın benimsenmesi ile birlikte, insanların tarlalarından uzaklaşmaması gerekliydi. Köy (*village*) olarak adlandırılabilir, aynı bölgede çiftçilik eden köylülerin oluşturduğu yerleşim alanları bu şekilde oluşmuştur.

İlk kentler ise metal çağına kadar ortaya çıkmamaktadır. Margaret A. Murray, metal silah kullanan insanların, kaba taş silah kullananlar karşısında askerî üstünlük sağladığını öne sürer (Murray, 1949, s. 5). Saldırganlar, daha az gelişmiş silahlara sahip olan kurbanlarını korkutarak kendilerine boyun eğdiriyor, onların gözünde tanrısal bir güce sahipmiş gibi görünüyor, ürettikleri tarım ürünlerine el koyuyorlardı. Sonra bu ele geçirdikleri topraklara yerleşerek, çiftçileri toprağa bağımlı kölelere dönüştürürlerdi. Hükümdarlar, hakimiyetlerini korumak için tercihen tepelerin doruklarında otururlardı; bu sayede hem saldırı hem de savunma yapabilecekleri tüm alana hakim bir mevziye konumlanıyorlardı. Kısacası, "ilk kentlerin hakimiyet altına alınan topluluklar etrafında kurulmuş daimi birer ordu karargahı olduğu" öne sürülmektedir (Begel, 1996, s. 8).

Bir bölgede siyasi hakimiyet kurulması her ne kadar kentin doğuş nedeni idiysen de daha sonra kentler büyüyüp ek işlevler kazanmaya başlamıştır. Yöneticiler kendilerini tehdit eden rakip bulunmadığına kanaat getirdiklerinde karargahlarını saraya

dönüştürmüş, zafer ve bereket getiren tanrılar için tapınaklar yaptırmışlardır. Muhafızlar ve görevlilerin barınması, ayrıca ambar olarak kullanmak için ek binalara ihtiyaç duyulmuştur. Kent nüfusunun çekirdeği, hükümdarların yanında çalışanlar, ruhban ve onların emrinde bulunanlardan oluşuyordu. Kısa süre sonra bunlara sivillerin ihtiyaç duyduğu malzemeleri ve silah üretimini sağlayan zanaatkarlar eklenmiş, saray ve tapınakların ihtiyacı olandan fazlası üretilmeye başladığında ise, kent bir pazara, kentsel ürünlerin verilip, kırsal üretimlerin alındığı bir merkeze dönüşmüştür (Begel, 1996, s. 10).

### **1.1.3. Kentte siyasal, ekonomik ve dinsel otorite**

Kentin en temelinde tanımlamaların, sınırlamaların, kutsal otoritenin, kraliyet yetkisinin ve mülkiyetin sınırlarının bulunduğu söylenebilir.

Yıllık üretim fazlasını kontrolü altında tutan kişi, komşularının hayatı ve ölümü üzerinde de güç sahibi oluyordu. Fakat böylesine kaba bir denetim sistemini yalnızca fiziksel güçle sağlamaya çalışmanın da doğal sınırları vardı. Tarihten günümüze her totaliter devletin zamanla fark ettiği gibi, sürekli polis denetimine başvurmaya gerek kalınmaması için yöneticiler, halkında bir parça sevgi, güven ve sadakat duygusu uyandırmaya yetecek ölçüde, faydalı ve destekleyici bir görüntüye bürünmek durumundadır. Bu değişimi sağlamak için din temel bir rol üstlenmiş olabilir.

Böylece siyasal, ekonomik ve dinsel failerin ittifakının olduğu bir dönemden söz edilebilir. Genişleyen kentteki otoritesini sağlamlaştırmak isteyen iktidar doğaüstü bir onaya ihtiyaç duyup, bunu dinin desteğini alarak elde etmiştir. Artık “kral, bütün bir hayatı, toprakları ve onun üzerinde yaşayan bütün insanları kişiliğinde birleştiren, cennetle yeryüzü arasında bir aracı konumuna yükseldi” (Mumford, 1961, s. 54). Kralı genellikle rahipler heyeti seçmekteydi, fakat gayri meşru yollardan tahta geçmişse de tanrısal bir hakka dayanarak halkını yönetebilmesi için ilahi bir işarete sahip olması gerekiyordu. Elde ettiği bu güç karşısında krallık ruhbanlığın yetkilerini genişletmiş, onlara güvenlik, boş zaman, toplumda yöneticilik ve muhteşem yerleşim yerleri vermiştir. Bu, büyük tapınaklar inşa edebilecek kaynaklara yalnızca kralların sahip olmasından dolayı açıkça anlaşılabilir bir durumdur. Ruhban sınıfı mevsimsel olayları tahmin ediyor, zamanı ölçüyor ve mekanın sınırlarını çiziyordu. İnsan bedeni çok eski zamanlardan biri “her şeyin ölçüsü” kabul edilirken, gücü elinde bulunduranlar tarafından değiştirilmiştir (Bauman, 1998, s. 36). Zamana ve mekana hakim olan kişi büyük insan kitlelerini de denetleyebilir.



Kent artık güçlü bir tanrının evinden farklı değildir. Bu olguyu ortaya koyan mimari ve anıtsal semboller kentin köy ve taşralar karşısında üstünlük sağlamasına neden olmuştur (Görsel 1.2). Mumford, sarayın ve tapınağın içindeki kutsal güçler olmasaydı, antik kentin amaçsız ve anlamsız bir yer olacağını söyler ve bulunan bir Mısır yazıtında hükümdar Ptah'ın güçleri anlatılırken, onun sadece “*eyaletler kurmakla*” kalmadığı, aynı zamanda “*tanrıları kutsal mekanlara soktuğu*” şeklindeki, önemi tartışılmaz bir ifadeden bahseder (Mumford, 1961, s. 67).



**Görsel 1.2.** "Büyük Gize Sfenksi", 73,5x6x20m, Taş, M.Ö.2500'ler, Giza piramitleri, Kahire, Mısır.

**Kaynak:** <https://i.ytimg.com/vi/kRuAQGLgU4U/maxresdefault.jpg> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Eğer din ve onunla birlikte gelen bütün toplumsal ayin ve ekonomik artılar olmasaydı sur, kenti bir hapisaneyeye; içinde yaşayanları da tek istekleri gardiyanları öldürüp firar etmek olan mahkumlara dönüştürebilirdi.



#### 1.1.4. Kent ve anıtsallık

Kentin ortaya çıkışının ardından köylerin üzerinde kaleler (“küçük kentler”) belirmiş ve mütevazı köy yaşantısına hüküm sürmeye başlamıştır. Nüfusça veya toprakça genişlemesi bir köye kent sureti vermek için yeterli olmamıştır; zira kent yeni ve ayrı bir simgesel dünyayı tanımlamaktadır.

Kent görüntüsünü temsil eden kalenin amacı, ona bakanda korku yaratıp etkisi altına almaktır. Kapladığı alandan yüksekliğine kadar kentin tamamına hakim olması amaçlanan tapınak ve sarayların yapımı için hiçbir masraf ve köle esirgenmiyordu. Pişmiş kil ve taşın duvarların devlete sağlamlık, emniyet, güç ve sarsılmaz bir otorite görüntüsü vermek gibi bir özelliğinden bahsedilebilir.

Bugün “anıtsal mimari” olarak adlandırılan yapılar, her şeyden önce bir güç ifadesidir. Bu güç kendisini, zayıf nitelikli devlet organının ihtiyacı olan kudretli değerlere sahip büyük boğa, kartal ve aslan heykelleri gibi kutsanmış koruyucuların kullanımında, pahalı inşa malzemelerinde ve sanatın bütün imkanlarının bir araya getirilmesinde dışa vurmaktadır (Görsel 1.3). Bu sanatın amacı dehşet duygusu yaratarak insanda saygı uyandırmaktır. Bu fikrin savunucularından olan Gombrich, ilk uygarlıklardaki dış mekan heykellerinin bir temsilden ibaret olmadığını söyler (Gombrich, 2000, s. 53).



**Görsel 1.3.** "Hattuşa'daki Aslanlı Kapı", M.Ö.1200 dolayları, Çorum, Türkiye.

**Kaynak:** <http://www.nationalgeographic.com/content/dam/archaeologyandhistory/rights-exempt/history-magazine/2016/07-08/02-hattusha-gate.adapt.1900.1.jpg> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

R. E. Wycherley, mimarinin heykelle süslendiği ya da heykelin bir mimari arka düzlemin uzağında kaldığının düşünülmemesi gerektiğini söyler. Her iki sanatın arasındaki yakın ilgi, genellikle, bir sanatçının hem mimar hem de heykeltıraş olmasından kaynaklanır. Hem güzel hem de tuhaf betimlemeler içeren heykel ve rölyefler büyük tapınaklar giderek birer müze haline gelmiştir (Wycherley, 1949, s. 128-129).

Kentin etrafını saran surun askeri savunma, kontrol ve dinsel birleştirme işlevlerinin yanı sıra, kent ve kırsal kesim arasında net bir karşıtlık oluşturma rolü de vardır. Bu estetik etki keskin bir ayırım yaratmaktaydı. Köyler ev temelleri ve çömlek parçalarıyla tanımlanırken, kent daha çok anıtsal imgeleriyle tanımlanır. Kentsel sanat biçimleri, yaşanmakta olan toplumsal dönüşüme dair ev sayısı veya arazi ölçümlerinden daha fazla bilgi vermektedir. William James, *Principles of Psychology*'de (Psikolojinin İlkeleri) insanın evi ve eşyalarının, düşünceleri, duyguları, fikirleri ve eylemleri kadar kişiliğinin bir parçası haline geldiğini dile getirir (James, 1890, s. 190-329). Bu toplum için de geçerlidir; zira, kent ortaya çıkan yeni kolektif kişiliği yeni estetik yapılar aracılığıyla tanımlamıştır. Kral yanına yaklaşamayacak kadar ulu olsa da en sıradan kent

sakini dahi kendini kentin bütün gücü ve ihtişamı ile özdeşleşmiş olarak görebiliyordu (Görsel 1.4).



**Görsel 1.4.** "Luxor Tapınağı", M.Ö. 1400 dolayları, Luxor, Mısır.

**Kaynak:** Fotoğraf: Michele Falzone, <http://www.art.com/products/p10795783770-sa-i6097391/michele-falzone-egypt-luxor-luxor-temple.htm> (Erişim Tarihi: 06.05.2017)

İlk kentlerde insan hayatı ve enerjisi, daha önce ulaşılmaması mümkün olmayan bir ölçüde sanat biçimine dönüştürülmüştü. Artık, her nesil geride kendi ideal biçim ve imgelerinin kalıntılarını bırakabilmekteydi: İnsanın ölümsüzlük arzularını sonraki nesillerin zihinlerinde mevcut olma düşüncesiyle tatmin etmesine aracılık eden ibadethaneler, tapınaklar, saraylar, heykeller, resimler, yazıtlar, duvar ve sütunlara yapılmış oyma resimler. Yok olma tehdidi altındayken bile, gurur ve hırs kentin taşlarına kazınıyordu; aksi takdirde geçip gidecek olanı "ebedi" simgesel biçimlerde sabitleme işlevini yazıdan önce sanat yerine getirmekteydi (Mumford, 1961, s. 91).

Kent imgesi karakteristik bir yanılsamadan ibarettir. Kent, karakterlerin gerçek hayatta olduklarından daha büyük olduğu duygusunu yaratmak için sanatı kullanır. Halk, tanrısal kralın veya başrahibin resim ve heykellerde görüldüğü kadar büyük olmadığından kuşkulanamaz. Yöneticiler ile halk arasındaki çekinme, korku ve saygıyla arttırılan psikolojik mesafe, tıpkı bir büyüteç gibi odaklanılan tekil nesneyi büyütür, kent halkını ise küçültüp bulanıklaştırır. Bu yanılsamanın sürmesi insanların kolay yönetilebilir kalmasını sağlamaktaydı. Halkın bu şekilde küçümsenmesinde anıtsal sanatın payı oldukça önemlidir.

Önce bir denetim merkezi, sonrasında bir iletişim merkezine dönüşen kent, mesaj toplamak ve iletmek için özel bir depo işlevi görür. Başlangıçta kentin tüm yaratıcı görevleri din ile ilgiliydi; en önemli mesajlar kutsal mesajlardı. Sonra kent görüntüde büyürken, iç yaşantı da genişlemeye başlamıştır. İnsanların hayalleri bu iç yaşantıda birikmekte ve biçim kazanmaktaydı; cinsel arzunun şiire, fantezilerin drama, müziğe ve dansa dönüştüğü söylenebilir. Çevrenin tamamen değişimi olarak başlayan şey insanların da dönüşümüne neden olmuştur. Kişisel ilişkilerdeki, düşüncelerdeki ve sanattaki yaratıcı devinim sayesinde kent denetim merkezlerinden ve fabrikalardan oluşan saf işlevsel bir organdan fazlası haline gelmiştir.

### **1.1.5. Kent ve kentli**

Kişi düşüncesi ilk kez, topluluk kalıplarından ayrılmış olan ve grubun sorumluluğunu alan en yetkili kişi sıfatıyla kralda ortaya çıktı. Kentin yükselmesiyle birlikte, yeni bir insani oluşum fikri kralın kişiliğinde belirginleşmiş ve kent bu fikrin neredeyse toplu cisimleşmesi haline gelmiştir. Kralın yetki ve ayrıcalıkları binlerce yıllık bir süreç boyunca kente ve kent sakinlerine aktarılmıştır. Bu sayede kentin, yalnızca kralların desteklendiği bir mekan değil, aynı zamanda kişilerin oluşturulduğu özel bir çevre haline geldiği söylenebilir. Bu kişiler, daha kısıtlı konumlardaki türdeşlerine nazaran evrenin gerçeklerine daha açık, gelenekleri aşmaya daha yatkın, eski değerleri özümseyip yeni değerler yaratmaya, karar vermeye ve yeni yönler bulmaya daha elverişli varlıklardı.

Sonunda kent, insanın dönüşümünün en önemli sorumlusu olarak kişiliğin tam olarak ifade edilmesini sağlayan bir araç haline gelmiştir. Bu, kenti ilk biçimlendiren insanların hiç planlamadıkları, hatta akıllarından bile geçirmedikleri bir sonuçtu. Güç ve mülkiyet, farkında bile olmadan kişiliğin oluşması için bir yuva hazırlamıştır.

Eski insanların, yaşadıkları şehirlerin özel niteliklerini fark ettikleri ve buna değer verdikleri anlaşılmaktadır. Eski Çin’de kente olan bağlılık insanlarda devlet memuru olabilmek için yapılan hazırlıklarda, sıkı çalışmalarda ve kendilerini adamalarında görülmektedir. Klasik Yunan’da ise ilk defa özgür yurttaş kavramı ortaya atılmıştır. Özgür yurttaş, bir tanrı olmasa bile kendi çapında bir kral gibidir; kendi başına hareket edip aklıyla “yazgısını” değiştirmenin yollarını arayabilirdi. Yunanlı “yurttaş, şehrin bir üyesi olmaktan gurur duyarak bu özelliğini kendisi ile barbarlar arasındaki farkın göstergesi olarak görüyordu” (Weber, 1958, s. 35). Kentsel gurur ile ilgili benzeri davranışlara Roma yurttaşlarında da rastlamak mümkündür.

İnsanoğlu şehirlerde, şehir dışında olduğundan farklı düşünür, hisseder ve tepki verir. İnsan yaşamının düzenindeki temel çelişki, Oswald Spengler’a göre kırsal kesim ile şehir arasında bulunmaktadır. İnsan yaşamının kökleri hep topraktayken, devasa şehirleri olan medeniyette kendimizi köklerden koparıyoruz. Medeni insan, entelektüel bir göçebedir; yersiz yurtsuzdur. Bununla birlikte dünya tarihi, şehirli insanın tarihini anlatır. Kırsal kesimin maneviyat açısından şehre göre aslında daha üstün olduğu aşıkarken, şehir, kırsal bölgeleri yalnızca “mücadir alan” olarak deneyimlenebilecek bir şeye indirger (Spengler, 1991, s. 85-186).

Tarihsel kent, hiçbir yerde görülemeyecek kadar çok ve çeşitli kültürel öğeleri içinde barındırır. Her türlü insani eyleme, deneyime, teknolojik gelişime, mimari ve planlama yaklaşımına kentin bir bölgesinde rastlamak mümkündür.

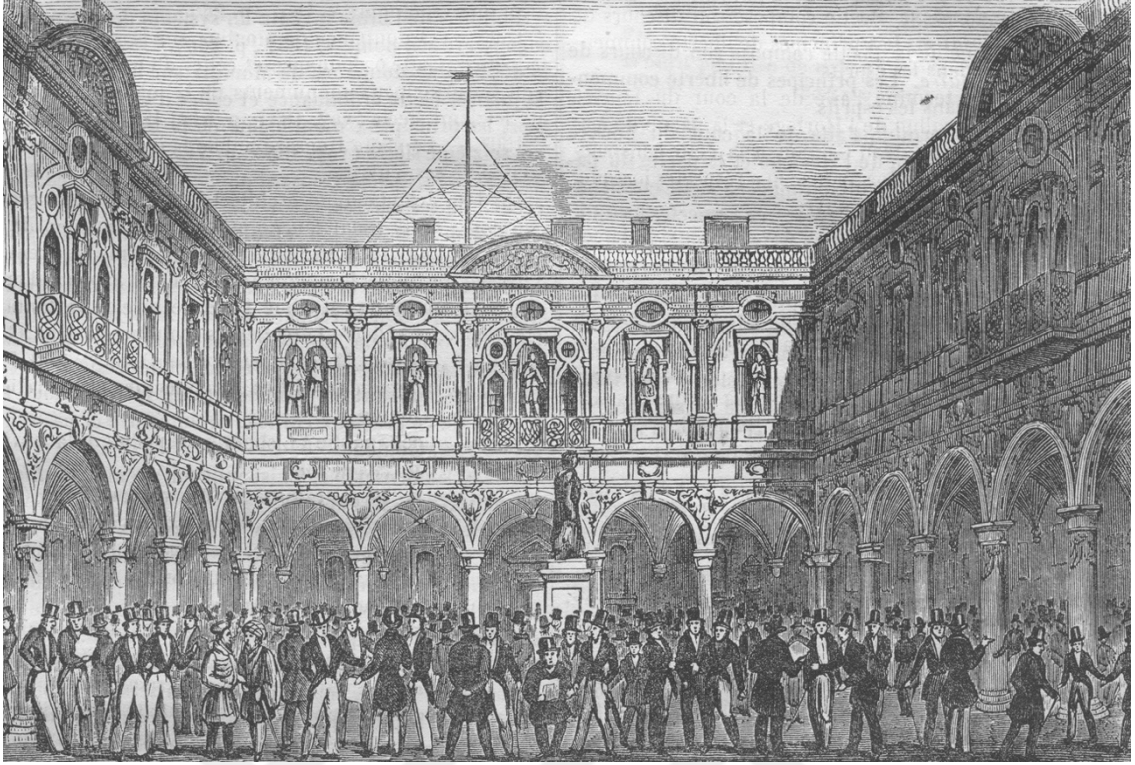
Pek çok tercih seçeneği sunduğu ve bunlarla başa çıkabilecek geniş ufuklu beyinler yetiştirdiği için büyük kent, insanoğlunun bugüne kadar ortaya çıkardığı en iyi hatırlama aracı, sınıflandırma ve karşılaştırmalı değerlendirme birimidir.

Kişiliğin gelişimi ve sanatın yaşantıya sızması ile birlikte ortaya çıkan diyalog ise, kent hayatının en üst ifadelerinden biri haline gelmiştir. Elbette ilk önce daha çok iktidarın monoloğu vardır; rahiplerin emirleri ve kralların buyruklarına cevap verilemezdi. Diyalog ise hem öz bilinç hem de gelişim önündeki engellerden biri olan muhafazakarlığın dışına atılan ilk adımdır. İnsan sayısının artması ile birlikte güç kazanan diyalog, merkezileşmiş otoriter tek sesliliğin karşısında durabilmiştir. “Ancak farklılığın değer gördüğü ve muhalif fikirlerin hoş karşılandığı bir yerde mücadele diyalektiğe dönüştürülebilir” (Mumford, 1961, s. 154). Çok seslilik ile birlikte kent artık, bedensel savaşın bastırılıp zihinsel savaşın öne çıkarıldığı bir yer haline gelmiştir.

Şehir büyüdükçe ortaya para piyasasının kendisi çıkar, çünkü para güçtür ve medeniyet daima paranın koşulsuz diktatörlüğünü ifade eder (Görsel 1.5). Para ekonomisi ve aklın egemenliği ise doğaları gereği birbirine bağlıdırlar. Para, her şeyde ortak olanla ilgilidir. “Bunların yalnızca mübadele değerini ölçer, tüm kalite ve bireyselliği şu soruya indirger: Kaç para?” (Weber, 1958, s. 37). Simmel, mekan ve kente ilişkin bazı argümanlar ortaya atmıştır. Bunlardan ilki kentlinin metropol içerisinde olağan üstü uyarıcılara maruz kaldığı ve kendisini çevredeki etkenlere karşı koruyabilmek için kayıtsızlık tavrı geliştirdiğidir. İkincisi, kentin bireylere kendilerini geliştirebilmeleri için benzersiz bir ortam yarattığı ve onlara kişisel özgürlük alanı tanıdığıdır. Üçüncüsü, kentin para ekonomisine dayanması ve paranın da kentin rasyonalitesi ve entelektüelizminin kaynağı olduğudur. Dördüncüsü ise para ekonomisinden dolayı insanların daha kesin ve dakik olmak zorunda olmaları, bu yüzden de daha hesapçı bir tavır geliştirmeleridir. “Tüm değerlerin ortak paydası olarak para, renksiz ve kayıtsızdır” (Urry, 1995, s. 22). Hayat gittikçe kişisel renklerin ortadan kalktığı şahsi olmayan parçalara dönüşür, bu da bireyi, kendi kişisel özünü korumak adına elinden geleni yapmaya iter.

Şehir... bir bireysel insanlar ve sosyal kolaylıklar (sokaklar, binalar, elektrik ışıkları, tramvaylar ve telefonlar) yığılından daha fazla bir şeydir. Bir kurumlar ve idari araçların (mahkemeler, hastaneler, okullar, polis ve çeşitli devlet fonksiyonları) basit bir kümesinden de daha fazla bir şeydir. Gerçekte şehir, bir zihni durum, bir gelenek ve görenekler, örgütlü davranışlar ve duygular bütünüdür... Şehir, geçenlerde Oswald Spengler'in de belirttiği gibi, kendi kültürüne sahiptir: ‘Bir köylü için evi ne anlama geliyorsa, medeni insan için de şehir odur. Evin kendi hane tanrılarına sahip olması gibi şehir de kendi koruyucu tanrısına, yerel azizine sahiptir. Köylünün kulübesi gibi, şehrin kökleri de topraktadır (Park, Burgess, ve Mckenzie, 1925, s. 1).





*Görsel 1.5. Le Magasin pittoresque, "Kraliyet Borsası Avlusu" Mumford tarafından ticaret manastırı olarak adlandırılmaktadır, Gravür, 1837, Londra, İngiltere.*

**Kaynak:** <https://www.oldbookillustrations.com/wp-content/high-res/1837/london-royal-exchange-rawscan.jpg> (Erişim Tarihi: 06.05.2017)

## **1.1.6. Tarih boyunca kent**

### ***1.1.6.1 Kent devletinden bölgesel kente***

Kentlerin nüfusunun artması ile önemli bir gelişme yaşanmıştır: kentler köylere boyun eğdirdikten sonra diğer kentler ile savaşmaya başlamıştır. Fethedilen kentlerin hakim olan kentlere bağlanmasıyla bağımsız kent devletleri ortadan kalkmış, bunların yerini bölgesel devletler almıştır.

### ***1.1.6.2 Ortaçağda kent***

Kent uygarlığının yıkılması ile birlikte, yerine, esas olarak tarımsal bir örgütlenmeye dayanan feodalizm kurulmuştur. Antik dönemdeki fetihçilerin aksine Ortaçağ istilacıları kent devleti kurmadıkları gibi, olan kentleri de yıkmış, yerlerine şatolar dikmişlerdir. Ortaçağ'ın tek büyük imparatorluğu olan Charlemagne'in ülkesinde ne başkent ne de imparatorun düzenli kullandığı bir ikametgah vardır. Bu dönemde bazı tarihi kentler küçülmüş, Viyana gibi bazı kentler ise birkaç yüz yıl süreyle tarihten

silinmiştir (Begel, 1996, s. 11). Kentlerin neredeyse tamamen önemsiz hale gelişine dair başka bir gösterge ise, Ortaçağ'dan beri en büyük siyasi birime "ülke" (*country* sözcüğü aynı zamanda kırsal bölge anlamına gelir) adının verilmesidir. Karanlık Çağlar'ın kapanması ile birlikte, zanaat ve ticaret giderek daha çok önem kazanmış ve kentler yeniden yükselişe geçmişlerdir (Görsel 1.6).



**Görsel 1.6.** Ambrogio Lorenzetti, "İyi Devletin Etkileri" isimli yapıttan bir Ortaçağ kenti görüntüsü, Fresk, 1339, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya.

**Kaynak:** [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Lorenzetti\\_amb.effect2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Lorenzetti_amb.effect2.jpg)  
(Erişim Tarihi: 06.05.2017)

Pek çok bakımdan farklılıklar gösteren Ortaçağ batı kentlerinin bir ortak özelliği vardır: "yurttaşlar" özgürdür. Nüfusun büyük çoğunluğunun bir şekilde esaret altında yaşamını sürdürdüğü bir dönemde ender rastlanır bir durum olarak ne serf (toprak sahibine bağlı çalışanlar), ne de köledirler. Bununla birlikte hareket serbestliği ve siyasi hakları kısıtlıdır.

Ortaçağ kentlerindeki sosyal yapı çok katmanlıdır. Pek çok kentte en üst kesim, kentleşmiş bir aristokrasiden oluşmaktadır. İkinci –veya soyluların olmadığı yerlerde birinci- katmanı ise tüccarlar oluşturmuştur. Onların ardında lonca üyesi zanaatkarlar bulunur, sonra daha düşük statüdeki zanaat ustaları; sabit bir işleri olmayan hizmetkarlar, gezici esnaf ve sistemin en altında ise dilenciler yer alıyordu. Son iki grup asla siyasi haklara sahip olmamış, üstteki üç grup ise sürekli bir şekilde iktidar mücadelesi vermiştir (Begel, 1996, s. 13).



### 1.1.6.3 Modern çağda kent

18. yüzyılın sonlarına doğru Fransız Devrimi ve sanayileşme ile birlikte hem sosyal alanda hem kentte pek çok değişim yaşanmıştır. Burjuvazi kral ve aristokratlar karşısında daha fazla güçlenmiş, sınıf bilinci gelişen bir sanayi proletaryası oluşmuş, kötü çalışma koşulları nedeniyle kentin geniş bölgeleri ucuz, çirkin ve sağlıksız toplu konutlarla dolmuştur (Görsel 1.7). 19. yüzyıl ile birlikte *sanayi kenti* denen kavram ortaya çıkar (Benevolo, 1993, s. 165). Modern askeri anlayış yalnızca bir kentin değil, tüm ülkenin savunmasına yönelik olduğu için imtiyazlı yerleşmeler ve surlar ortadan kalkmıştır. Hem kente hem kentlilere verilen siyasi ayrıcalıklar ortadan kalkmış, kent ve kırsal siyasi açıdan eşitlenmiştir. Kentler artık yerel özerkliği bulunan birer idari merkez konumundadır. Modern kentte hukuki açıdan bir sınıfsal katmanlaşma olmasa da grup prestiji, statü ve ekonomik koşullar bakımından farklılıklar bulunduğu için ön görülemeyen gerilimler yaşanmaktadır.



**Görsel 1.7.** "Endüstri devrimi döneminde Ancoats", 1870'ler, Ancoats, Manchester, İngiltere.

**Kaynak:** <https://municipaldreams.files.wordpress.com/2014/02/ancoats-in-the-1870s.jpg>  
(Erişim Tarihi: 06.05.2017)

Bu bağlamda kentler toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin beşiğidir. Kent, “malların ve fikirlerin özgürce değiş tokuş edildiği korunaklı toplumsal mekan anlamı taşımaktadır” (Holton, 1999, s. 19). Kentin merkezi ise ‘kamusal alandır’.

## 1.2. Kamusal Alan

Kamusal alan kavramı, olgusal ve normatif olmak üzere birbirini tamamlayan iki anlam boyutu içerir. Birinci yönüyle, modern kamu hukukuyla tanımlanmış olan fiziksel bir mekandır. Resmi daireler, hastaneler, okullar, meydanlar, parklar ve yollar gibi herkesin ortak kullanımına açık her türlü kent mekanı kamusaldır. “Kamusal” kelimesi; halk ile ilgili ve devlete ait olmak üzere iki farklı anlam taşımaktadır. Yani kamusal alan herkesin kullanımına açık ve herkesin mülkiyetinde bir yerken, öte yandan tahsisi, yönetimi ve düzenlemesi resmî kurumlara bağlıdır (Gökgür, 2008, s. 15). Teknolojinin gelişmesi ile birlikte internet de kamusal bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. İkinci ve normatif yönüyle kamusal alan, bir prensibi, bir ideali betimler: ortak, aleni, açık olan anlamına gelir. Çoğulculuk niteliği barındırır. “Toplumsal yaşantı içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, tartışıldığı toplumsal alanları tanımlar” (Bakçay, 2007, s. 6). Ayrıca bu süreç sonunda oluşan deneyim ve kültür bütünü de içerir.

Normatif anlamıyla kamusal alan kavramı, kent ile birlikte ortaya çıkmasına rağmen, modern kamusal alanın doğuşu modern toplumun doğuşu ile eş zamanlıdır. Modern anlamda kamusal alanı değerlendirirken, modern toplumun diğer kilit kavramlarıyla birlikte değerlendirmemiz gerekir. Bu kavramlardan biri ‘toplum sözleşmesi’dir.

Toplum sözleşmesi (veya sosyal sözleşme), insanların bazı kurallara uymak konusunda anlaşarak, birbirlerini şiddet, sahtekarlık ve ihmalden korumak hususunda birleştiklerini, otorite karşısında bağımsızlıklarından ödün vermek suretiyle hukukun üstünlüğünü kabul ettiklerini varsayan bir kavramdır. Toplum sözleşmesi kuramı, devletin insan yapısı bir üretim olduğunu, insan doğasından hareket ederek temellendirir. Bu bağlamda işleyen süreçlerin sonucunda toplumsallık ve daha sonra yurttaşlık olguları oluşur. 1789 Fransız devrimini hazırlayan Aydınlanma düşünürlerinden olan Jean Jaques Rousseau, *Le Contrat Social* (Toplum Sözleşmesi) isimli yapıtında halkın isteklerini ve iradesini koruyup yüceltirken, onu kanun yürütücüsü konumundaki hükümetten ayırır (Oskay ve Rousseau, 2004, s. 27).

“Toplum sözleşmesi kuramına göre egemen güç meşruiyeti tanrı yerine topluma, yönetilenlerin rızasına dayandırır” (Akal, 1995, s. 101). Bu siyasi bakış açısı ile birlikte ruhani alan ile dünyevi alanın birbirinden ayrılması, yani laiklik, batı medeniyetinin kazanımlarından biri haline gelir. Toplumsal hayattaki kamusal-özel kavram ikiliği, tam da tarihin bu diliminde belirginleşmiştir. Kamusal alanın bugünkü anlamını kazanabilmesi ancak laik, demokratik ve liberal bir devlet ile mümkün olabilmiştir. Bu siyasi anlayışa göre kamusal alan, halk (iktidarın kaynağı) ve modern devlet (araç) arasındaki ilişkinin kurulduğu, demokrasinin işlemlerini sağlayan siyasal bir alandır. Demokrasinin temeline göre kamusal alanın tarafsız, eşitleştirici ve özerk olması gerekmektedir. Çünkü modern devlet iktidarının kaynağı, bir özdenetim mekanı ve mekanizması olan kamusal alandır.

Kamusal alanın aktörleri olan vatandaşların arasında din, dil ve sınıf farkı olmadığı varsayılır. Liberal kurama göre her vatandaş kamusal alanda aynı hak ve yükümlülüklerle sahiptir. Modern bireylerin dini, kültürel ve ideolojik farklılıkları ancak özel alanlarda yaşanır. Bu sebeple yurttaş, kamusal alanda bir birey olarak bulunur.

18. yüzyılda olgunluğa kavuşan kamusal alan kavramı, 1962 yılında Jürgen Habermas tarafından yeniden ele alınmıştır. Habermas kamusal alandan biri fiziksel, diğeri sembolik olmak üzere iki farklı anlamda bahseder. Birinci anlamıyla kamusal alan, park, meydan ve caddelerden oluşan, içinde toplumun iktidara karşı muhalefet oluşturduğu, şikayetlerini dile getirdiği ve yeni bir düzen çağrısında bulunabildiği alanlardır. İkinci ve sembolik anlamıyla kamusal alan ise, kurumsal düşünce, kurumsal görüş, yani bireysel yargı oluşturmada gerekli bilgilerin dolaştığı ve basın özgürlüğünün güvence altına alındığı alanlardır (Habermas, 1962, s. 57-61).

Oscar Negt ve Alexander Kluge ise kesintili kamusal alan tarihinden bahsederken pleb (Roma dönemindeki çiftçi ve zanaatkar sınıf) kamusal alanına ve 1830’lardan sonra gerçekleşen işçi sınıfı mücadelelerine değinir. Habermas’tan ayrı olarak Negt ve Kluge’e göre “kamusal alan tanımı, kapitalizmin bütün tekilliklere karşı açtığı savaşta, en önemli genelleştirici silahlardan” biridir. Liberal kuram tarafından halkın eşitlenmiş bireylerden oluştuğu varsayılmasına karşın, aslında toplumun sınıflara bölünmüş olduğuna dikkat çekerler. Onlara göre, liberal ideolojinin kamusal alanı, egemen sınıf olan burjuvazinin iktidarını kurduğu ve işaretlediği alandır. Negt ve Kluge, sınıfsal çıkarlar doğrultusunda örgütlenmiş bireylerin söz sahibi olabileceği bir kamusal alan önerirler; burjuva kamusal

alanına karşılık, proleter kamusal alandan bahsederler (Negt ve Kluge, 1991, s. 65-76).  
Modernite sonrası dönemdeki kimlik siyasetleri de aslında bu zemin üzerine oturur.

Toplumun, siyasal ve ekonomik hayatta söz sahibi olabilmesi için kamusal alanın canlanması, kimi durumlarda da yeniden yaratılması gerekir. Kent mekanı tarafsız, geçirgen ve nötr değildir. Kent içinde kamusal alanlar yaratmak, sembolik ve fiziksel şiddetle karşı mücadele vermeyi gerektirir. Bu mücadelenin yollarından biri de sanattır (Bakçay, 2007, s. 11).



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. KENT MEKANI ve HEYKEL İLİŞKİSİ

“Heykel, anıt mantığından ayrılamaz” diyen Rosalind Krauss’a göre “heykel, anma işlevi gören bir temsildir”; belli bir yere oturur ve “bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel bir dille konuşur” (Krauss, 1979, s. 104). Aynı şekilde George Duby şöyle söyler: “Heykel doğumundan itibaren bir açık alan sanatıdır ve anıt mantığı içinde gelişmiştir” (Duby, 1990, s. 7).

Anıtsallık tarih boyunca kent ile ilişkili olduğu için, anıtlar ilettikleri mesajdan önce buldukları yer ve zamanla ilişkili anlamlar taşırlar. Bu nedenle anıtları ve heykelleri çevresinden bağımsız birer sanat nesnesi olarak ele almak mümkün değildir. “Onları, tüm sosyal, tarihsel, politik ilişkilerin oluşturduğu ağ içerisinde, birlikte üretildikleri kentsel mekanın devamı ve odak noktası olarak değerlendirmek gerekir” (Yeşilkaya, 2002, s. 147). Kamusal alan geleneği bu anlamda önem kazanmaktadır. Çünkü sokakta var olan heykelin çevresiyle, kültürüyle ve seyircisiyle tam bir uyum içinde olduğu dönemler yaşanmıştır. 1960’lı yılların sonu ve özellikle 1980’lerden sonra kamusal sanat bağlamında ortaya çıkan kamusal alan müdahalelerini tanımlayabilmek ve bu kapsamda üretilen işleri çözümleyebilmek adına açık alan heykellerinin tarih boyunca çevresi ile kurduğu ilişkiyi incelemek gerekmektedir.

#### 2.1. Tarih Boyunca Kent Mekanı ve Heykel İlişkisi

Paleolitik ve neolitik çağlardaki resim ile heykellerle dolu olan mekanın ölümle ilgili inanç ve ritüellerle ilgili bir tür büyüsel enerji amaçlanarak oluşturulduğu varsayılmaktadır. Mısırlılar döneminde ise bu enerji Firavun’un kişiliğinde toplanmıştır. Firavun’un temsil ettiği tanrısal güç ve ölümsüzlük, temsil ettiği devletin sonsuzluğunun bir güvencesi olarak algılanmaktaydı. Bu, iktidar sahibinin gücünü sonsuzlukla ilişkilendirmesiyle birlikte kendi politik çıkarını korumasının bir yolu haline gelmiştir. Eski Mısır’daki anıt mezarlar, tapınaklar ve dikilitaşlar bir yapı bütünü parçalarını oluşturur ve heykel, bu yapıların içinde veya dışında yer alarak, anlamsal ve fiziksel olarak mekana eklemlenir.

Antik Yunan şehir devletlerinin merkezi, “agora” olarak adlandırılan pazar yerleridir. Ticaretin, sanatın ve siyasetin bir arada yer aldığı agoralar bir çeşit sosyalleşme mekanlarıdır. Bu özgür ve canlı mekanın antik Yunan felsefesi, siyaseti ve sanatına çok

önemli katkıları olmuştur. Çevresi stoa (sütunlu gezinti yeri) ve tapınaklarla donatılmış olan agoralarda tanrılara, kahramanlara ve önemli kişilere ait çok sayıda heykel yer alır ve bunlar kent ile biçimsel ve anlamsal olarak bütünleşmiştir (Wycherley, 1949, s. 74). Örneğin Parthenon tapınağının frizlerindeki insan betimlemeleri genç ve kusursuz bedenlere sahiptir ve yüzlerinde sakin bir ifade bulunur (Görsel 2.1). Eleştirmen John Boardman bu figürler ile Yunan idealizmi arasında bir bağ kurmakta ve frizlerdeki insan bedeni imajı hakkında şunları söylemektedir: “bireyselleştirilmiş olmaktan çok idealleştirilmiştir... öteki dünyaya aittir; tanrısal olan [hiçbir zaman] bu kadar insani, insani olan hiç bu kadar tanrısal olmamıştır” (Sennett, 1994, s. 33).



**Görsel 2.1.** "Parthenon kuzey frizi: Süvari alayı", M.Ö. 447-433 dolayları, British Museum, İngiltere  
**Kaynak:** <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parthenon-frieze-bb.jpg> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Antik Yunan ile ilgili bahsedilmesi gereken bir diğer önemli yapı ise tiyatrodur (Görsel 2.2). “Tiyatro” kelimesi Yunanca “görme yeri” anlamına gelen *theatron* sözcüğünden gelmektedir. Aynı zamanda *theoros* kelimesi “elçi” anlamına gelir ve tiyatro aslında topluma karşı bir tür elçilik rolü üstlenmiştir: Başka bir mekan ve zamana ait bir öyküyü alıp seyircilerin gözlerine ve kulaklarına sunmaktadır. Fakat tiyatrolar yalnızca oyunların sahnelendiği alanlar olmakla kalmamış, siyasi amaçlarla da kullanılmıştır (Sennett, 1994, s. 51). “Antik tiyatrolar bu yapısı ile günümüz sanatçısı için



sosyal iletişim alanı yaratmak ve seyirci ile interaktif bir ilişki sağlama yöntemi olarak heykelin de kullanacağı bir yapı olacaktır” (Yılmaz, 2011, s. 6).



**Görsel 2.2.** "Dionysos tiyatrosu ve Apollon tapınağı", M.Ö. 400 dolayları, Delfi Yunanistan

**Kaynak:** <http://ancient-greece.org/images/ancient-sites/delphi2/large/21.jpg> (Erişim Tarihi: 06.05.2017)

Kentin toplumsal, ekonomik ve siyasal odağı olan agoraların yerini Roma döneminde “forum” alır. Roma sokakları zafer takları ve dikili taşlarla doludur (Görsel 2.3). İktidar otoritesini korumak adına anıtlara ve görkemli kamu binalarına ihtiyaç duymaktadır. Romalı mimar Vitruvius bu yaklaşımı şu sözleriyle doğrulamaktadır: “İmparatorluğun haşmeti kamu binalarının vakarıyla ifade edilir.” Bu dönemde görsellik ve iktidar iç içe geçtiğinden dolayı neredeyse tüm yapılarda geometrik bir düzen hakimdir. İmparatorluğun ölümsüzlüğünü vurgulamak için geometrinin zaman dışı karakteri kullanılmaktadır.



**Görsel 2.3.** "Forum Romanum", M.Ö. 8-M.S.312 dolayları, Roma, İtalya.

**Kaynak:** <http://www.destination360.com/europe/italy/rome/roman-forum> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Ortaçağ boyunca Avrupa kent merkezinin en önemli yapısı kilisedir (Gombrich, 1950, s. 171). Sokak, yani halk antik dönemdeki gibi önemli görülmediği gibi, heykel de sokaktan kopmuştur. Kiliseye göre sokaklar günah yuvasıdır; güzellikleri görmek isteyen halk tanrının evine gelmelidir. Bu dönemde plastik sanatlar dinsel öğretileri yaymak için bir araç olarak kullanılır ve kilisede toplanır. Ortaçağ meydanlarında heykel yer almazken, sanatın dinsel mekanlardan ayrılıp yeniden kent meydanlarına dönmesi ancak Erken Rönesans'ta gerçekleşmektedir.

Rönesans döneminde tüccarların zenginleşmesi ile birlikte kentler genişlemiş ve sanata duyulan talep artmıştır. Zenginlerin sunduğu sermaye sanatçılara bir koruma oluşturmuş, yaratıcılık, biriciklik ve yetenek gibi sanata dair kavramlar ilk kez bu dönemde ortaya çıkmıştır. Entelektüel ve etik eğitiminin bir parçası haline gelen sanat, yeniden kentte halkla bir araya gelme olanağı bulmuştur.

Michelangelo Buonarroti, Roma'daki Campidoglio Meydanı için yaptığı açık alan uygulamasında çevredeki binaların cephelerini ve zemini düzenlemiş, tam bunların merkezine ise antik Roma döneminden kalma Marcus Aurelius heykelini yerleştirmiştir (Görsel 2.4). Böylece heykel ilk defa mekan kurucu bir öge olarak kullanılmıştır. Bir



mimarlık tarihçisi olan Uğur Tanyeli, heykeltıraşın bu tavrıyla birlikte şehircilik tarihinde bir kırılma yaşandığını ve günümüzde bunun etkilerinin hala sürdüğünü iddia etmektedir:

“... Michelangelo'nun (...) Marcus Aurelius'un Roma'dan kalma heykelini diktiği noktadan başlayarak aslında estetize etme yöntemi var ve bugün hala onun çok dışında değiliz gibi geliyor bana. Hala kent mekanının dominant bir elemanı olarak, adeta eksen oluşturan, ona dışarıdan eklenmiş bir şey olarak sanat yapıtı var karşımızda. (...) Michelangelo heykeli koymadan önce böyle bir sorun yok, sanat yapıtının kente katılan bir şey olduğuna dair bilinç yok. Kaldı ki kentin estetize edilebilir olduğuna dair bir bilinç yok, çünkü kentin fiziksel bir olgu olduğuna ilişkin bir bilinç yok 15. yy öncesinde. Geleneksel bütün toplumlar, ister Doğu'da ister Batı'da olsun kenti hep toplumsal gerçeklik gibi görüyorlar, kenti kavrarlarken de, deyim yerindeyse psikososyal araçlarla kavriyorlar, estetik veya rasyonel araçlarla kavramıyorlar” (Karamustafa, Tanyeli, ve İleri, 2000, s. 120).



**Görsel 2.4.** Michelangelo Buonarroti, "Piazza del Campidoglio", 1546, Capitol Tepesi, Roma, İtalya

**Kaynak:** <http://www.itineroma.it/wp-content/uploads/2014/03/piazza-del-campidoglio-pavimentazione.jpg> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Barok dönem kentleri ise görkemli geçiş törenlerinde kullanılmak üzere geniş caddelerle donatılmıştır. Bu caddeler ise heykel ve çeşmelerle işaretlenmiş meydanlara bağlanmıştır.

17. ve 18. yüzyıllarda geleneksel öğretiler ve ön yargılardan uzaklaşılması ile akılcı düşünce ve bilgiye yönelme eğilimini kapsayan Aydınlanma Çağı ile birlikte kentte de ilerlemenin kendisine önem verilir (Görsel 2.5). Tören merkezleri ve heykelli

meydanlardan ziyade caddelerin kendisi önem kazanır. Fransız İhtilali ile birlikte halkın rahatça hareket edebileceği engelsiz, sınırsız boşluklar kent için daha önemli hale gelmiştir. İyice rasyonelleşmiş olan kent planlarında anıtlar kamusal alanın bir parçası olarak tasarlanır.



*Görsel 2.5. "Avenue de l'Opera", 1890, Paris, Fransa*

**Kaynak:** [https://www.nga.gov/feature/atget/images/fullscreen/avenue\\_opera.jpg](https://www.nga.gov/feature/atget/images/fullscreen/avenue_opera.jpg)  
(Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Yeni buluşların üretime olan etkisi ve makine endüstrisinin doğması ile birlikte Avrupa'da yaşanan sermaye artışı 19. yüzyılın ikinci yarısında Sanayi Devrimi'ni başlatmış, bu da kentlerdeki nüfusun hızla artmasına neden olmuştur. 'Kent devrimi çağı' olarak adlandırılan bu dönemde çok hızlı ve büyük çaplı değişimler yaşanmıştır. İşçi nüfus için yapılan konutlar, mahkeme, hastane, müze gibi kamusal hizmet binaları ile şehirler genişlemiş, mesafeler arttıkça ulaşım da önem kazanmıştır. Kent merkezleri artık birer sosyalleşme alanı olmaktan çıkmış, büyük bulvarlar ve çevresinde trafiğin aktığı meydanlarla bir tür transit geçiş noktalarına dönüşmüştür. Bu dinamizm ve akış içinde

insanlar kent stresi ile tanışmış, ilk defa sefalet ve zenginlik bu kadar iç içe geçmiştir. Bir arada yaşayan işçi sınıflarında yaşanabilecek toplumsal patlamaları önlemek için iktidar çeşitli önlemler almak zorunda kalmıştır. 19. yüzyıl sonunda Paris'in dar sokaklarında yaşanan olaylara polis rahatsızca müdahale edememesi üzerine Vali Haussmann bir proje geliştirmiş, geniş bulvarlarla şehri bölerek örgütlü grupların şehir içindeki dolaşımını kontrol altına almayı amaçlamıştır. Bu dönemde siyasi iktidar heykellere daha az önem vermeye başlar ve anıtların kent mekanı ile arasındaki bağlar önemini yitirir.

'Mekan'ın bulunduğu 'yer' ile ilişkisindeki değişimi ise Hakkı Yırtıcı "Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi" adlı kitabında şöyle açıklar:

Modern öncesi dönemde insanları çevreleyen her şey (nesnelere, kurumlar, ilişkiler ve bunlara ait deneyimler) yüzyıllar boyunca tekrarlanarak, zaman içinde evrilerek tarihin süzgecinde damıtılarak bir araya gelmenin; birbirlerinin koşulu oldukları bir örüntünün parçası olmanın sağlamlığı ve bilinci ile bulunurlar. Ne oldukları, nasıl oldukları, neyi ifade ettikleri tanımlıdır.... Modern zamanlarda ise nesnenin kim tarafından, ne için, hangi durumlarda, nasıl kullanılacağı belli değildir. Nesneye ve kullanımına yönelik bir hafıza yoktur. Üretilen nesnenin nasıl bir gerçekliğe, hangi bağlamda ekleneceği; hatta herhangi bir bağlamın olup olmadığı belli değildir. Nesnelere belli bir gerçekliğin ifadesi değildir; bir bütün ya da örüntü oluşturmazlar, temsil ettikleri şey sadece kendileridir (Yırtıcı, 2005, s. 38).

Yırtıcı'nın bahsettiği, mekanın 'yer' ve 'bağlam'dan bağımsızlaşmasına paralel olarak, modern heykel de temsil ve 'yer' ile olan sıkı bağını koparmıştır. Dönemin ünlü heykeltıraşlarından Auguste Rodin'in tasarladığı Cehennem Kapıları ve Balzac (Görsel 2.6) heykelleri ile birlikte geleneksel anıt anlayışının çöktüğü söylenebilir.

Bence bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye –bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, 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 (Krauss, 1979, s. 105).



**Görsel 2.6.** *Auguste Rodin, "Balzac Anıtı", 270x120.5x128cm, Bronz, 1898, Paris, Fransa.*

**Kaynak:** <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/0f/ed/b8/0fedb8dd2bc1429e4990815a5024aae2.jpg> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Kaidesini fetişleştirerek kendi bünyesine katan heykel mekan, kültür ve halktan bağımsız olarak var olma iddiası taşımaktadır. Bu sebeple 20. yüzyıl başında heykel, kamusal alandan uzaklaşarak galerilerde sergilenmeye başlar. Brian O'Doherty'ye göre sanatı bir galeriye veya vitrine koymak, sanatı 'tırnak içine almaktır'. "Sanatı o yapay dünya içinde bir sahte olguya dönüştürmek, galeri sanatının bir tür süs, bir butik ürünü olduğunu ima eder" (O'Doherty, 1999, s. 112).

Heykelin yeniden kent mekanına dönüşü ise açık hava sergileri ile olur. Bu sergilerin ilki 1948 yılında Londra'daki Battersea Park'ta<sup>1</sup> düzenlenen "*Open Air*

<sup>1</sup> <https://batterseapark.org/art/sculpture/1948-sculpture-exhibition/> (Erişim Tarihi: 24.03.2017)



*Exhibition of Sculpture*” (Açık Hava Heykel Sergisi) başlıklı çok önemli sanatçıların katıldığı sergidir. Bu sergi başka şehir ve ülkelerdeki heykel sergileri için bir katalizör olmuş, daha sonrasında gelecek olan heykel bienallerinin önünü açmıştır. 1950’li yıllardan sonra *Percent for Art* (Sanat için Yüzde) yasasının çıkması ile birlikte, kamu binalarının inşasında kullanılacak bütçenin yüzde biri sanata ayrılmaya başlanmış, bu sayede ünlü heykeltıraşların heykelleri kamu binalarının iç ve dışına yerleştirilir olmuştur.

*Percent for Art* yasası kapsamında organize edilen Kamusal Alanda Sanat programı ile desteklenmiş ilk sanat yapıtı, Alexander Calder’ın *La Grande Vitesse* (Muhteşem Hız) isimli heykelidir (Görsel 2.7). 1967’de Michigan eyaletinin Grand Rapids şehrindeki yeni kent merkezi için belediye binasının önüne yerleştirilmek üzere sipariş edilen heykel, Fransa’da üretilip yerinde montajlanmak suretiyle 1969 yılında resmi açılışını yapmıştır. ‘Mobil’ olarak adlandırdığı hareket eden formlarına karşılık Calder, bu dönemde kamusal alan için yaptığı işlerini ‘stabil’ olarak isimlendirmiştir. Calder’ın imzası haline gelen kırmızı renge sahip heykel, şehrin en önemli toplanma merkezlerinden biri haline gelmiştir. Ayrıca her yıl şehirde düzenlenen Sanat Festivali’nin baş yapıtı olarak kullanılmaktadır.



**Görsel 2.7.** Alexander Calder, "*La Grande Vitesse*", 13x9.1x16 m, 1969, Michigan, A.B.D.

**Kaynak:** <http://wac.450f.edgecastcdn.net/80450F/rivergrandrapids.com/files/2011/07/calder.jpg>  
(Erişim Tarihi: 07.05.2017)

## 2.2 Mekana Yeni Bir Bakış

1960'ların sonlarından itibaren sosyal bilimlerin zaman ve mekana bakışı değişmiştir. Modern sosyal bilimler toplumu değerlendirme sürecinde tarihselliğe, yani 'zaman'a birinci derecede önem verirken, çağdaş sosyal bilimlerde birincil önem 'mekan'a verilmektedir. Kamusal mekan, düşünürlerin çoğu tarafından toplumsal dönüşümlerin anlaşılıp tanımlanabileceği bir zemin olarak ele alınmaktadır. Daniel Bell, modernizmin öncü akımlarının mekana ve devinim konusunda yeni bir mantık oluşturmak zorunda olduklarını dile getirir (Harvey, 1990, s. 227). Frederic Jameson ise mekana zamana hakim olduğunu ileri sürmekle beraber gündelik yaşantımızı ve kültürel dilimizi artık mekansal kategorilerin belirlediğini söyler (Yırtıcı, 2005, s. 64).

“Böylece, modern toplumlarda bulunduğu ‘yer’ ve ‘bağlam’dan bağımsız olarak değerlendirilebilen ‘mekan’ fikri değişmiştir” (Yılmaz, 2011). ‘Bağlam’ kelimesinin tanımı burada önem kazanmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde bağlam, “*herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı*” ve “*bir dil birimini çevreleyen, ondan önce veya sonra gelen, birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim veya birimler bütünü*” şeklinde tanımlanmaktadır<sup>2</sup>. Sanat disiplinlerinde bir bağlam genişlemesi yaşandığını söyleyen Aykut Köksal bu durumu şöyle tanımlar: “... ‘mekan’ hem müzikte hem de plastik sanatlarda bağlamın içine dahil oldu, sanat yapıtını tanımlayan fiziksel gerçekliğin oluşturduğu bağlamın içine girdi” (Köksal, 2009, s. 68).

## 2.3 Mekan ile Birlikte Üretilen Heykel

Eserlerin içinde bulunduğu mekana birlikte değerlendirilmesi gerektiği fikri avangard hareketlerle pek çok defa gündeme gelir. Marcel Duchamp'ın sıradan bir pisuvarı alıp “Çeşme” adını vermesi, tarih atması ve imzalayarak bir müzeye yerleştirmesiyle “özerk sanat” kurgusu parçalanmıştır (Clair, 1975, s. 13). Duchamp bu eseriyle, özgünlük, biriciklik, yaratıcılık gibi kavramları tartışmaya açmış, aynı zamanda müze ve galeri gibi sanat kurumlarının sıradan nesnelere sanat eserine dönüştürme gücünü sorgulamıştır (Görsel 2.8).

1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyetler Birliğinde ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, yeni bir dünyanın yapılanmasında sanata bir görev biçen ve sanatın toplumsal bir

<sup>2</sup> <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 20.03.2017)



işlevi olması gerektiğine inanan sanatçılardan oluşmaktaydı. Resim, heykel ve mimari alanlarında etkili olan bu akım, plastik sanatların mekanla kurduğu ilişkiyi yeniden ele almıştır. Konstrüktivistlere göre sanat sınıf ayrımcı yaklaşımdan uzaklaşmalı, burjuvazinin yaşamını süsleyen bir boş zaman eğlencesi olmaktan çıkmalı, kamusal alanla ve tüm halkla yeniden buluşmalıydı. Konstrüktivizm üslup kaygısı yerine işlevselliğe önem vermiş, kişisel zevklerden ziyade zorunluluklara odaklanmıştır. İşlevsellik ise sanat üretiminde bağlamın önem kazanmasına vesile olmuştur.



**Görsel 2.8.** Duchamp, "Fountain", 38.1x48.9x62.55 cm, Seramik, 1917, Tate Modern, Londra, İngiltere

**Kaynak:** <http://www.theartpostblog.com/wp-content/uploads/2017/01/orinatoio-Marcel-Duchamp-jpg.jpg> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

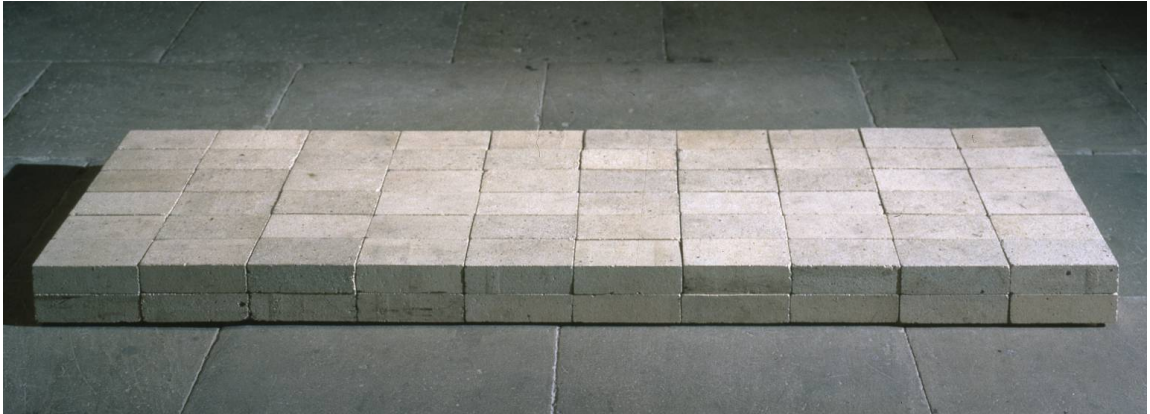
Konstrüktivizmden sonra, 1960'larda Minimalizm mekanı sanatın merkezine koyar ve nesnelerin diğer objeler ve mekanla nasıl bir ilişkiye girdiğini sorgular. Minimalistler izleyicinin görsel algısı ile mekanın fiziksel ve mimari yapısıyla ilgilenmişlerdir. Carl Andre yapıtlarına ilişkin "Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekanın yontulması olarak görüyorum, mekanı şekillendirmek için kullanıyorum" demektedir (Antmen, 2010, s. 16). Andre'nin 120 adet tuğladan oluşan "Eşdeğer VIII" isimli yapıtı (Görsel 2.9), 1972 yılında Tate Müzesi tarafından satın alındığında kamuoyunda bir tartışmaya neden olmuştur. Yapıtın, İngiliz

halkının vergileri ile oluşturulmuş bir bütçeden satın alınması beraberinde gündeme şöyle sorular getirmiştir: “tuğla neden sanattır?”. Daniel Buren, bu soruya bir dilim ekmekek örneği ile yanıt getirerek müze mekanının sanat üzerindeki etkisini gözler önüne serer:

Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmekek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.

Bir dilim ekmekek bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmekek bir sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmekek bir ekmekek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmekek diğer ekmekeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını - herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? (Buren, 1979, s. 176)



**Görsel 2.9.** Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 127 x 686 x 2292 mm, Tuğla, 1966, Tate, Londra, İngiltere

**Kaynak:** <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/95/a6/3a/95a63ae9c7ada14e411c2b16f3a6983c.jpg> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Sanatçıların bu yıllarda müze kavramını ve yapıt-galeri ilişkisini sorgulamalarının ardından, sanat yapıtı galeri ve müzeden uzaklaşmış ve kentsel alan bir sergileme mekanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fakat bu ilk kamusal alan heykellerinin üretim aşamasında mekanın bir etkisi olmamıştır. Oysa ki, müzenin dışına çıkan sanat, yeni bir düşünme ve üretim biçimi gerektiriyordu. Buren, Kente Yerleşmek isimli makalesinde bu sorgulamaya şu cümlelerle dikkat çekmektedir:

Sokak için çalışmak, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda sanatçı için bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riski göze almak ve gönüllülüğü kabul etmek anlamına gelir.

Bu düşünmenin ve üretimin yeni biçimidir (Buren, 1997, s. 135).

Kamu sanatıyla ilgili düşüncelerin yaygınlaşmaya başladığı sıralarda yaşanan önemli bir gelişme de Richard Serra'nın Manhattan'daki Federal Plaza önüne yerleştirilmiş olan *Titled Arc* (Eğimli Kemer) isimli heykelin kamudan gelen istekler doğrultusunda kaldırılmasıdır. 1981'de ABD hükümetinin Percent for Art programı yasası kapsamında sipariş ettiği yapıt, plazanın önünde yatay bir şekilde uzanan yaklaşık 40 metreye 3 metre ölçülerinde çelikten perde bir duvardı (Görsel 2.10). Heykelin yerleştiği alana bakan iki cephedeki binalarda çalışanlar, en başından beri heykelin yollarını ve görüşlerini kestiğinden, zaten oldukça kasvetli olan meydanın iyice karardığından ve grafiti yapanları teşvik ettiğinden dolayı şikayetçi olmuşlardır. O sıralarda önemli sanatçılardan biri olarak görülen Serra'nın bu yapıtı kaldırılmak istendiğinde sanatçı ve profesyoneller heykeli savunmak için birleşmişler ve Serra'nın kendisi şöyle bir açıklama yapmıştır: “Sanatın demokratik olması beklenemez. Sanat halka göre değildir” (Foster, 1983). 1989 yılı sonlarında artan protestolar, açık duruşmalar ve sanat/halk bölünmesine neden olan pek çok tartışmadan sonra heykel kaldırılmıştır.



**Görsel 2.10.** Richard Serra, "Eğimli Kemer", 3.7x36.5 m, Cor-Ten çeliği, 1966, New York, ABD

**Kaynak:** [http://68.media.tumblr.com/tumblr\\_lqb5x84UGK1qghk7bo1\\_1280.jpg](http://68.media.tumblr.com/tumblr_lqb5x84UGK1qghk7bo1_1280.jpg)  
(Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Heykel kaldırılmış olsa da tartışmaları uzun süre devam etmiş, özellikle mekana-özgünlük fikrinin kavranmasında oldukça etkili olmuştur. Serra ve onu destekleyenler işin mekanla bir bütün olduğunu ve kaldırılmasının işi yok etmek anlamına geldiğini ileri sürseler de bazı fikirler netleşmiştir. Tartışmaların ardından mekana-özgünlük fikrinin biçimsel kaygıların yanı sıra, yerin tarihi, alanın nasıl kullanıldığı ve yapıyla birlikte yaşayacak olan insanların ne gibi ihtiyaçları olduğunun düşünülerek oluşturulabileceği kanısı ağırlık kazanmıştır.

1960'lı yılların sonunda dünya genelindeki çeşitli grup ve sınıftan insanlar siyasi sokak hareketleri başlatmışlardır. Kamusal alan artık aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Sanat da bu gelişmelere kayıtsız kalmayarak, mekan ile ideolojik, sosyal ve politik açıdan bir ilişki kurmaya çalışır. Sanatçı, eserin görölme, anlaşılma ve deneyimlenme sürecini de planlamaya başlar.

Sanatçılar mekanı, mekanın belleğini, coğrafi ve kültürel yapısını, heykelin bulunduğu bölgede yaşayan insanların ihtiyaçlarını ve sanat eserinin insanlarla girdiği ilişkiyi sorgulamaktadır. Estetik alandaki bu değişim süreci yeni kavram ve tanımları da beraberinde getirir. Mekan kaygılı çağdaş sanat ürünleri yerleştirme kelimesi ile anılmaya başlamış, biçimden ziyade kavramlar ön plana geçmiş, sanat kategorileri birbiri içinde

erimeye başlamış, her türlü malzemenin kullanılması ve en önemlisi de sanat ile hayat arasındaki uçurumun kapanmasıyla birlikte biricik sanat objesi önemini yitirmeye başlamıştır. Sanatçılar, *minimal sanat*, *performans sanatı*, *yeryüzü sanatı*, *kavramsal sanat*, *in-situ* gibi genel başlıklar altında toplanabilecek yeni yaklaşımlara yönelmişlerdir.

Çağdaş heykel, kentsel alan ve doğa ilişkisi üzerine yeni sorgulamalara gitmiş, sanatçılar kamusal alanların oluşturulma sürecinde aktif rol oynamış ve bazen doğrudan mekanın kendisini tasarlamaya başlamıştır. Avrupa ülkelerinde pek çok etkinlik yapılarak kamusal alan tartışmalarına ortam hazırlanmıştır. 1975 yılında İsviçre'nin Biel kentinde açılan bir serginin adı "Kamusal Alanda Sanat"tır, bu sergiye paralel olarak düzenlenen Zürih sergisinin konusu ise, insanın çevresi ve gündelik yaşamının yansıması olarak 'sokak'tır. Bu sergiler sırasınca kent bir etkinlik ve sergileme alanı olarak kullanılmış, mimari ve plastik sanatlar arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiştir. 1976 yılındaki 37. Venedik Bienali'nin konusu '*Ambiente. Partecipazione.*' (Çevre. Katılım.) olarak seçilmiştir. Köklü bir kamusal geleneği olan İtalya'da kamusal alanların kentlerin yaşamına yeniden dahil olabilmesi için sanatçılara uygulama yapma imkanları sağlanmıştır. 1977 yılında Gio Pomodoro'nun Sardunya'daki Gramsci Meydanı'nda gerçekleştirdiği, mekanla anlamsal ve fiziksel bağ kuran "Kolektif Kullanım Planı" isimli yapıtlara bir örnek sayılabilir.

Eskiden bir heykelin açık alana uygulanabilmesi için beklenen tek koşul dayanıklı malzemedен üretilmiş olmasıydı. "Fakat artık mekanın fiziksel koşullarının yanı sıra tarihsel, kültürel, sosyal, simgesel bir anlamlar bütünü olarak yaklaşılması, eserin bu bütünün bir parçası haline gelmesi gerekmektedir" (Bakçay, 2007, s. 24). Artık bir yapıtı sergileneyeceği yerin dışında bir yerde hayal edebilmek olanaksızlaşmıştır. "Eserin içinde bulunduğu yer, ister galeri-müze, ister açık kent mekanı olsun, eserin anlamını ve biçimini belirlemekteydi. Eser, içine yerleştiği sosyal gerçeklikte diyalektik bir tartışmaya girecektir" (Buren, 1979, s. 176).

### **2.3.1 Dani Karavan**

İsrail doğumlu Daniel "Dani" Karavan, açık alana yaptığı mekana özgü anıt ve heykelleri ile tanınan (Görsel 2.11), kültürel belleği mimari ve doğal öğelerle buluşturabilmiş önemli bir sanatçıdır. Karavan'ın anıt fikrine getirdiği çağdaş açılımlar kadar ve heykel sanatının kamusal alanda karşılaştığı sorunlara da yeni çözümler sunmaktadır.





**Görsel 2.11.** Dani Karavan, "White Square", 20 metre, Beton, 1989, Tel Aviv, İsrail.

**Kaynak:** <https://s-media-cache-ak0.pinning.com/originals/0f/ed/b8/0fedb8dd2bc1429e4990815a5024aae2.jpg> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Dani Karavan, kamusal alan için üretilecek olan plastik sanat uygulamaların için formül geliştirmiştir; oluşturduğu denklem sayesinde kişisel yaratıcılığın kamusal alana uyarlanabileceğini söylemektedir. Karavan'ın denklemi şöyledir:

Komisyon + zaman + mekan + amaç + bütçe = Sanat

1. Komisyon, kent mekanında plastik sanat uygulamalarından sorumlu olan kamusal ya da özel bir enstitü tarafından oluşturulmuş bir kuruldur.
2. Sanatçının, uygulanması kesinleşmiş bir yapıtı hazırlayacağı ve gerçekleştireceği süre önceden belirlenmiş olmalıdır.
3. Mekan bir kent veya doğal çevre içinde olabilir.
4. İşin amacı: Komisyon hangi amaç için kurulmuştur ve en faydalı kullanım alanı nedir?
5. Müşteri sanatçıya nasıl bir mali katkıda bulunacaktır? (Restany, 1992, s. 125)

Kapsamlı kamusal alan projelerinin gerçekleştirilmesi büyük sorunlarla karşı karşıya gelinebileceğini anlamına gelir. Bu sorunlar pek çok değişkenin bir arada olduğu



karmaşık bir yapı olan kamusal sanatın doğasında vardır. Karavan'ın denklemi, bu alanda üretim yapmak isteyen sanatçılar için gerçekçi bir strateji önerisidir. Politik, ekonomik ve estetik değişkenlerin bir arada düşünülmesi gerektiğini ortaya koyar. Mali desteğin limiti ve verilen süre, yapının boyutundan, malzemesine, konumundan uygulama şekline kadar pek çok konuda belirleyici olmaktadır. Sipariş veren kurumun istekleri ve ideolojik yaklaşımları ise yapının kavramsal içeriğini etkileyecektir. Bütün bu koşullara ek olarak sanatçının yaratıcılığını kullanabileceği bir özgürlük alanı gerekmektedir.

“Ortaya çıkan en temel çelişki komisyon ve sanatçının yaratıcılığı arasındadır. Günümüz demokratik toplumlarında kamusal alanlarda gerçekleştirilecek plastik sanat uygulamalarına karar veren komisyonlarda söz sahibi olan politikacılar ve kamu görevlileri, çoğunlukla eğitimleri ve kültürel birikimleriyle doğru seçim yapma yetisine sahip değildirler [...] Sosyalist hükümetler genellikle "liberal" muhafazakarlardan daha çok kamusal sanata önem verir, 'anti-elitist' politikaları yerleştirmeye çalışırlar.” (Restany, 1992, s. 124)

Onay verici konumda olan komisyonun yapısı demokratik ve çoğulcu bir teslimiyet sergilemiyorsa yapının üretim sürecinde ciddi sorunlarla karşılaşılması kaçınılmazdır.

### **2.3.1.1 Axe-Majeur**

Paris yakınlarındaki yeni kurulan Cergy-Pontoise'da bir proje yapması için şehir plancısı Bertrand Warnier ve Michel Jaouen tarafından görevlendirilen Dani Karavan, Axe-Majeur (Büyük Aks) adını verdiği projesini 3 km uzunluğunda Paris'e doğru uzanan bir aks üzerindeki 12 duraktan oluşacak şekilde planlamıştır: Belvédère Kulesi, Kule Meydanı, Empresyonistler Parkı, Paris Gezisi, Teras (Görsel), İnsan Hakları Bahçesi, Gerard Philippe Amfityatrosu, Sahne, Köprü (Görsel 2.12), Astronomik ada, Piramit(Görsel 2.15) ve Ham Kavşağı.



**Görsel 2.12.** Dani Karavan, "Axe Majeur", 3200 metre, 1980, Cergy, Fransa.

**Kaynak:** [https://c1.staticflickr.com/9/8012/6990838200\\_25cbfa9ea2\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8012/6990838200_25cbfa9ea2_b.jpg) (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Axe-Majeur'ün başlangıç noktası, Belveder Meydanı'ndaki 36 metre yüksekliğindeki Belveder Kulesi'dir. Kulenin tepesine çıkılıp panoramik manzara izlenebilmektedir. Kulenin devamındaki beyaz yürüyüş yolu, Empresyonistler Parkı olarak isimlendirdiği bir elma bahçesine ulaşır. Karavan bu bahçeyi Pontoise'da yaşayan Camille Pissarro'ya adanmıştır. Bahçenin geometrik deseni ile kesişen yol Oise'e doğru ilerler, oradan Paris Gezisi ve köprüyle birleşir. Paris Gezisi buhar çeşmesi ve yürüyüş yolundan oluşmaktadır, zemininde kullanılan taşlar Louvre'dan getirilmiştir. Bir sonraki durak, Tuileries'de yer alan Carousel Kapısı'nda kullanılanlar ile aynı yükseklikteki on iki sütunun yer aldığı terastır.



**Görsel 2.13.** Dani Karavan, "Axe Majeur", 3200 metre, 1980, Cergy, Fransa.

**Kaynak:** [https://c1.staticflickr.com/9/8012/6990838200\\_25cbfa9ea2\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8012/6990838200_25cbfa9ea2_b.jpg) (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Leonardo da Vinci'nin doğduğu kent olan İtalya'daki Vinci kasabasından getirilmiş zeytin ağaçlarından oluşan bahçeye İnsan Hakları Bahçesi adı verilmiştir. İlk ağaç, 1990 yılında dönemin Fransa Cumhurbaşkanı François Mitterrand tarafından dikilmiştir.

Sadece kayıkla ulaşılabilen göl ortasındaki piramit, astronomik ada ve kuleden aksa paralel biçimde yansıtılan lazer enstalasyonu ile Axe-Majeur tamamlanır.

Dani Karavan projesi hazırlarken mekanın tarihi ve kültürü kadar doğasını da dikkate almıştır. Örneğin piramit, rüzgar yönüne göre konumlanması ve malzemesi nedeniyle farklı sesler çıkarmakta, açık bırakılan tarafı sayesinde göçmen kuşlara sığınak olmaktadır. Doğal çevre ile insan yapımı müdahalelerin uyumlu birlikteliği ile başarıya ulaşmış olan Axe-Majeur gibi, Dani Karavan'ın kamusal alanlara uygulamış olduğu tüm işlerin fiziksel çevre ile kurduğu organik sayılabilecek bağ, asla kavramsal amaçların önüne geçmemiştir. Toprak, ağaç, çim, su, buhar, beyaz beton, demir, metal veya lazer ışını gibi materyaller yapıta zenginlik katmakla birlikte, kullanım şekilleri ve sayılarından dolayı gösterge-bilimsel anlamlar taşırlar.



**Görsel 2.14.** Dani Karavan, "Axe Majeur", 3200 metre, 1980, Cergy, Fransa.

**Kaynak:** [http://www.rennes-le-chateau-archive.com/images/axe\\_majeur/axe\\_majeur\\_pyramide.jpg](http://www.rennes-le-chateau-archive.com/images/axe_majeur/axe_majeur_pyramide.jpg)  
(Erişim Tarihi: 08.05.2017)

Verili bir alana üretim yapmak için yoğunlaştığımızda önemli olan hem hareket halinde olan nesnelere kullanmak hem de bu yere bağlı varlıklar yaratmaktır, fakat bu varlıklar göçebe olabilmelidir de. Hareket ettirilebilir nesnelere kullanmak kamusal alanda sanatın alışkanlıklarına tezat oluşturur ve işi yeni bir yöne doğru ilerletmek anlamına gelir (Restany, 1992, s. 125).

Karavan'ın kendi işlerinden bahsederken tıpkı bir bilmece gibi tarif ettiği "hem hareketli hem de yere bağlı olan" nesnelere, aslında doğadan başka bir şey değildir. Çöl kumlarının sürekli yer değiştirdiğini bilerek çöle iş yaptığı gibi, yapıtlarında ağaç gibi mevsimler değiştikçe görüntüsü değişecek organik öğelere yer vermiş, gökyüzünün rengine göre ışığı farklı şekilde yansıtacak göller oluşturmuştur. Doğayı yapıtlarında ustaca kullanan Karavan, izleyicisine her gün bambaşka görünecek ve zamanla bulunduğu mekanla daha derinden bağlanacak yapıtlar üretmiştir.

### 2.3.2 Hans Haacke

Almanya doğumlu kavramsal sanatçı Hans Haacke, ilk dönem işlerinde çeşitli doğal malzemeler kullanıp, doğal sistem ve süreçleri irdelemişse de 1970'lerden itibaren



sanat sisteminin ardındaki dinamiklere ilgi göstermeye başlamış, kültür dünyasındaki süreç ve sistemleri görünür kılmaya çalışmıştır. Politik sanatın öncü isimleri arasında gösterilen Haacke, 1993 yılında yapılan Venedik Bienal’inde Almanya’yı temsil ettiği “Germania” adlı yerleştirmesi ile Altın Aslan ödülünü almıştır (Antmen, 2008, s. 284).



**Görsel 2.15.** Hans Haacke, "Germania", Yerleştirme, 1993, 45. Venedik Bienali, İtalya.

**Kaynak:** <http://www.kunstforum.de/lesen/artikel.aspx?a=236102> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Brian Wallis’e göre, “Hans Haacke gibi sanatçılar, kültür kurumlarının iyi gizlenmiş ideolojilerine dayanak oluşturan iç mekanizmaların ve dış müdahalelerin yapısını açığa çıkarmayı amaç edinmişlerdir” (Wallis, 2005, s. 181-182). Sanat eserinin doğasına ilişkin araştırmalarının temelinde, sanatının ekonomik ve sosyolojik boyutuna

olan ilgisi yatmaktadır. Sanatçı yapıtlarında genellikle ‘sanat eseri nedir?’ ve ‘sanat eserinin izleyicisi için nasıl bir işlevi vardır?’ gibi sorulara cevap aramıştır (Haacke, 1975). Haacke’nin perspektifi, çözümleri ve yöntemleri kamusal alandaki plastik sanat uygulamalarının anlam ve amacını sorgulayanlar için alternatif cevaplar barındırmaktadır.

### **2.3.2.1 Poster Projesi**

Kendisi de New York’ta yaşamakta olan Hans Haacke’nin Poster Projesi, 9 Eylül 2001 tarihinde Dünya Ticaret Merkezine yapılan saldırıdan bir ay sonra, Creative Time isimli bir sanat grubunun trajedi anısına poster tasarımı yapılması için çağrı yapmasıyla başlamıştır. Haacke’nin önerisi İkiz Kulelerin silüetinin kesip çıkarıldığı beyaz bir kağıttan ibarettir ve bunları sokaklardaki billboardların üzerine yapıştırarak kullanmaktadır (Görsel 2.15).

New York’ta yaşayanlar, şehir silüetinden İkiz Kulelerin silinmesine henüz alışmamış oldukları için bu negatif silüet önerisi yerel halk tarafından oldukça duyarlı bulunmuştur. Bu fikir, saldırıdan yaklaşık altı ay sonra yapılan bir proje ile kulelerin silüetlerinin ışık ile anılmasından çok daha öncesine denk gelmektedir.

Haacke posterleri billboardlara yapıştırdıkça, negatif İkiz Kulelerin içi reklam görselleriyle dolmuştur. Sanatçı yapıtını sembolik iktidar teorisi üzerinden geliştirerek, insanların düşünme, hissetme, algılama biçimleri üzerinde söz sahibi olan reklam dilini eleştirmektedir. 11 Eylül’de yaşananların medyada imgelere indirgenmesi ile birlikte, bu süreç bir tür semboller, efsaneler, kahraman ve düşmanlarla dolu bir Amerikan filmine dönüşmüş, gerçeklik perdenin ardında kalmıştır. İkiz Kulelerin yerine yapılan anma projesi *Ground Zero* ile yapılan mekan düzenlemesi ise burada yaşanan trajediyi adeta ranta dönüştürmüştür.





*Görsel 2.15. Hans Haacke, "9/11 Poster Projesi", Kesilmiş beyaz kağıt, 2002, New York, Amerika.*

**Kaynak:** <http://creativetime.org/programs/archive/2002/HansHaacke/haacke/jpg500/Basket500.jpg>  
(Erişim Tarihi: 05.05.2017)

İnsanlar baktıklarının ne olduğunu bilmiyor. Bunu platform açıklıyor onlara. Resimler çektiriliyor, hatıra şapkaları ve çörekler satın alınıyor; tişörtler satılıyor, el altından marka güneş gözlükleri pazarlanıyor. İlk gelen şanslı hacının ismi gazetede çıkıyor; şansa bakın ki Beysbol Dünya Kupası'nda da sıradaki ilk yeri kapıp gazetelere çıkan da bu kişi. Japon turistler bu gerçekliği, yas tutan bir annenin 'evladımın parçaları her yana dağılmış' sözleriyle betimlediği gerçekliği görmeye geliyor. Koleksiyoncular veya müze müdürleri, estetik ölçütlere dayanarak, rastgele ama asla tesadüfen değil nesnelere seçip gelecekte sergilenmek üzere saklıyor.

Haacke'ye göre Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırı popüler kültür tarafından metalaştırılmış, gerçeklik, imgelerin ardında kalmıştır. Kapitalist dünyanın her gün değişen görsel bombardımanı arasında 9 Eylül, Amerika'luların izleyici kaldıkları bir başka gişe filmine dönüşmüştür. Haacke iktidarın elindeki imge yaratma araçlarını ve insanların algılayış biçimlerini nasıl yönlendirebildiğini bu araçlara müdahale ederek teşhir etmektedir. Haacke, her şeyi metaya dönüştüren dev sanat canavarına yakalanmadan kent mekanına sızmış ve izleyici ile iletişim kurmayı başarmıştır (Cotter, 2005).

### 2.3.2.2 “HALK”

Hans Haacke yapıtlarını, içine yerleştirilecekleri yerele göre tasarlar. Onun yapıtları belirli bir mekan için yapılmıştır, başka bir yerde, anlam kaybına uğramadan sergilenemezler. Hans Haacke'nin mekana özgü tasarlandığı kalıcı yapıtlarından biri ise Berlin'deki Reichstag binası için yaptığı, 2000 tarihinde gerçekleştirilen ve pek çok tartışmayı beraberinde getiren yerleştirmedir.

Hans Haacke, 1998 yılında Alman parlamentosu tarafından Reichstag binasının kuzey avlusunun sanatsal konseptini oluşturmak üzere davet edilmiştir. Haacke, 21x7 metrelik toprak zemin üzerine beyaz neon ışıklı harflerle *DER BEVÖLKERUNG* (HALK'A) yazan bir proje önerir (Görsel 2.16). Gerçekleştirilebilmesi için parlamentonun onay vermesi gerekmektedir fakat bu izin ülke genelinde büyük bir tartışmaya sebep olmuştur. Çünkü bu yazı, binanın ana cephesindeki alınlıkta yazan *DEM DEUTSCHEN VOLKE* (ALMAN HALKI'NA) sözüne istinaden önerilmiştir. Binanın tamamlandığı 1894 yılından itibaren bu alana ne yazılacağı Almanya'da çeşitli tartışmalara neden olmuş 1916'da Kral Guillaume tarafından ırkçı sayılabilecek bu tabir yazdırılmıştır.

Volke'in Türkçe karşılığı 'halk'tır fakat sözcük Almanya'nın siyasi belleğinde faşist anlamlar yüklenmiştir. Deutschen Volke, Alman halkını tanımladığı gibi, ırkı ön plana çıkaran, ideolojik bir tabirdir. Oysa Haacke'nin önerdiği Bevölkerung sözcüğü Türkçe'deki 'Nüfus kelimesine daha yakın bir anlam taşır. Tüm Alman vatandaşlarını ırk, din, dil farkı gözetmeden içerir" (Bakçay, 2007, s. 34).

Reichstag resmi parlamento binası olduğu için sözcük, “*bu meclis Alman halkına adanmıştır*” olarak yorumlanmaktadır. Haacke, yüzde onundan fazlası Alman kanı taşımayan bir nüfusun meclis binasının Alman ırkına adanmasını yanlış bulmuş, fakat yazının tarihsel bir geçmişi olduğu için kaldırılması mümkün olmadığından, tüm nüfusu kapsayan *DER BEVÖLKERUNG* (HALK'A) sözcüğü ile karşı bir duruş sergilemiştir.



**Görsel 2.16.** Hans Haacke, "Der Bevölkerung", 21x7 metre,  
Toprak zemin üzerine, neon ışıklı harfler, 2000, Reichstag binası, Berlin, Almanya.  
**Kaynak:** [http://www.berndfabritius.de/wp-content/uploads/2014/10/IMG\\_7229.jpg](http://www.berndfabritius.de/wp-content/uploads/2014/10/IMG_7229.jpg)  
(Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Proje yoğun tartışmalar sonucunda onaylanmış ve uygulanmıştır. Projeye göre yazının etrafındaki alan, meclis üyelerinin kendi bölgelerinden getirdikleri toprakla doldurulmuş ve yeşillendirilmiştir. “Böylece tüm halkın ortak zenginliği olan rüzgar ve yağmur sayesinde toprağın yeşermesi yeterli olmuştur” (Bakçay, 2007, s. 35). Getirilen topraklar ve tohumlarla birlikte alanda karmaşık bir bitki örtüsü yetişmesine rağmen müdahale edilmemiş, doğal haline bırakılmıştır. Yazı binanın avluya bakan her katın penceresinden görülebilmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. KAMUSAL ALANDA SANATSAL MÜDAHALELER

#### 3.1. Sanatsal Müdahale ve Heykel

Sanatsal müdahale terimi ister başka bir sanat yapıtı ister izleyici, isterse bir kurum veya kamusal alan olsun, mevcut bir yapıyla veya durumla etkileşim kurmak için tasarlanmış olan sanat yapıtları için kullanılmaktadır<sup>3</sup>. Sanatsal müdahale uygulamaları 1960'larda popüler olmuş, daha çok kavramsal ve performans sanatıyla ilişkilendirilmiştir.

Son elli yıldır sanat üretiminde kullanılan malzeme, teknik ve yöntemlerdeki çeşitlilik düşünüldüğünde “heykel” sözcüğünün tanımı ve kapsamı konusunda bir genişleme yaşandığı görülmektedir. Özellikle 1970'lerden sonra heykel, artık ne geleneksel ne de modernist bakış açısıyla tanımlanabilecek bir üretim çeşitliliği içine girmiştir. Bu çeşitlilik, heykelin aynı yaklaşımları farklı teknik ve malzemelerle yorumlamasından kaynaklanmamaktadır, aksine, bu süreçte heykelle ilişkin temel kaygılar değiştiği için yeni tanımlamalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Frank Stella ve Donald Judd, ne resim ne de heykel olabilecek ama ikisinden de bazı değerler taşıyan yapıtları tanımlamak için ‘spesifik nesne’ terimini kullanmışlardır (Antmen, 2002, s. 201). Yer yüzüne müdahale ederek dönüştürdüğünü söyleyen heykeltıraş Michael Heizer (Görsel 3.1) ve Nancy Holt gibi sanatçıların heykel ile ilgili sorunları ele aldıkları doğada üretilmiş çalışmalarına ‘çevre sanatı’ denmiştir. Gilbert ve George’un kendi vücutlarını bir heykel olarak önerdikleri performanslarına “beden sanatı” adı verilmiştir. Mary Miss (Görsel 3.2) ve Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları ‘mimari heykel’ olarak anılmaktayken Beuys ise kendi çalışmalarını ‘sosyal heykel’ olarak değerlendirmiştir. Tüm bu terimler ışığında, heykelin artık hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekanla bağlantısını koruyan bir kütle olmadığı söylenilebilir.

1960'lardan sonra mekan bağlantılı yapıtları adlandırmak için sıkça kullanılmaya başlayan ‘mekan düzenlemesi’ ya da ‘yerleştirme’ gibi tabirler, bir değişim sürecinden geçen heykelin eklemlendiği bir alanı tarif eder olmuştur.

---

<sup>3</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention>  
(Erişim Tarihi: 27.3.2017)

1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda Amerika ve Avrupa'da yaşanan değişim rüzgarlarını, toplumsal hareketleri ve politik değişim taleplerini göz önünde bulundurduğumuzda, kurulu düzenin, sabit toplumsal değerlerin, 'doğru' kabul edilen her şeyin sürekli yapıbozuma uğratıldığı bir süreçte sanatçının yaklaşımının, malzemesinin, ifade araçlarının bir değişim sürecine girmeyeceğini düşünmek de olanaksız. Christo'nun paketlediği doğal çevreyi ve mimari yapıları düşünelim: Bu tür yapılar, Krauss'un değindiği alanda 'mekana yayılmış heykel'in ötesinde, kapitalist toplumlarda sanat yapıtının tüketim nesnesi olarak dolaşımına ve bu dolaşımı olanaklı kılan kurumlara, ayrıca bütün bu yapının tıkırında işlemesine yol açan ideolojik yapıya karşı tavrı açısından değerlendirilmelidir (Antmen, 2002, s. 202).



**Görsel 3.1.** Michael Heizer, "Circular Surface Planar Displacement Drawing", 1970, Nevada, ABD.

**Kaynak:** <http://www.instant-city.com/michael-heizer-createur-du-land-art/> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Bazı kaynaklarda Kamusal Müdahale olarak anılan dekoratif sokak uygulamaları bu araştırmanın konusu dışında bırakılmıştır. Postmodern süreçte Duchamp örneğinden yola çıkarak hazır-nesnenin imkanlarını yeniden yorumlayan, içinde bulunduğu toplumsal, politik ve kültürel atmosferi sürekli yapıbozuma uğratma isteği ile mesaj veya anlatı iletme kaygısı taşıyan sanatçılarda da heykel sanatının değerlerini bulmak mümkün değildir. Bu sebeple Kamusal Müdahale Sanatının ele alındığı bu çalışmada, daha çok mekansal veya anıtsal kaygılar güden, yapıtın algılanmasında çok boyutluluğun önemli kazandığı yapıtlara ve sanatçılara yer verilmektedir.



*Görsel 3.2. Mary Miss, "Battery Park Landfill", 1973, New York, ABD.*

**Kaynak:** <http://marymiss.com/projects/battery-park-landfill/> (Erişim Tarihi: 06.04.2017)

## **3.2. Kamusal Alanda Sanatsal Müdahaleler**

### **3.2.1. İdeoloji ve Kavramsal Çerçeve**

Kamusal Müdahale Sanatı genellikle, sosyal bir topluluğa, yerel kimliğe, çevredeki yapılara veya kamusal alana karşı bir tepki oluşturan çeşitli tasarım ve sanat pratiklerine verilen addır. Her zaman olmasa da amaç çoğunlukla toplumsal meselelere yeni bir farkındalık oluşturmak ve toplumu katılımcı olmaya teşvik etmektir. Kökleri Sitüasyonist, Fütürist ve Dada gibi sanat akımlara, hatta performans ve kavramsal sanata kadar dayanmaktadır. ‘Yeni bir tür kamusal sanat’, ‘Taktiksel Medya’, ‘Diyalsal Sanat’ veya daha genel olarak ‘Müdahale Sanatı’ gibi isimlerle anılan bu uygulamalar plastik sanatların kent mekanı ile kurduğu ilişkiye ve ‘anıt’ fikrine yeni bir bakış açısı getirmektedir.

“Mekanı bir şey değil de şeyler arası ilişkiler seti” (Lefebvre, 1991) olarak gören sanatçılar, edindikleri yeni fikirler, farklı toplumsal örgütlenmeler ve üretim yöntemleriyle yaptıkları müdahalelerde bu ilişkileri görünür kılmaya çalışmaktalar.

Sonuç yerine süreç önem kazanırken, ürünün yerini diyalog, içeriğin yerini bağlam almakta. Projelerdeki ‘eylem-olarak-sanat’ ve ‘sanatsal müdahale’ fikri, sanat kurumlarının dışında kendi ortamlarını oluşturan sanat kolektifleri ile ‘sanat dışı’na kayarken, bir yandan da uluslararası sergilerle dolaşıma girmekte. Bireysel müdahalelerden kolektif çalışmalarına, sanat dünyasının tanınmış isimlerinden, son senelerde adını duyuran sanatçı gruplarına doğru



giden bir düzen içindeki çalışmalarda, temel bir kriter mevcut: Sanatçının, taktiksel eylemler ve sanatsal stratejilerle sosyal ve mekansal dinamikler içinde kendine aktif bir rol tanımlaması. (Kavcar, 2009).

Kamusal Müdahale Sanatı ile sanatçılar bazı deneysel stratejiler takip etmişlerdir. Örneğin mekanda halihazırda var olan çeşitli elemanların (canlı veya cansız) birbirleriyle kurdukları ilişkilerin geçici süreliğine de olsa yeniden düzenlenmesi bu stratejilerden biridir. Mekanda yeni koşullar oluşmasına imkan veren bu tavır, içerikten ziyade ‘bağlam’ın önem kazanmasını sağlar. Francis Alÿs’in 2002’de beş yüz gönüllü ile birlikte gerçekleştirdiği “İnanç Dağları Yerinden Oynattığında” isimli performansı bunlara örnek olabilir (Görsel 3.3).



**Görsel 3.3.** Francis Alÿs, "İnanç Dağları Yerinden Oynattığında", Performans, 2002, Lima, Peru.

**Kaynak:** <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alyis/francis-alyis-story-deception-room-guide/francis-alyis-3> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Bir başka tavır ise, mevcut ortama tamamen yabancı olan bir öğenin sosyal bir deney aracı olarak kullanılmasıdır. Amerika doğumlu sanatçı Kurt Perschke tarafından yürütülen ve 4,5 metrelik bir şişme topun şehrin çeşitli noktalarında gezdirilmesi temeline dayanan *RedBall Project* (Kırmızı Top Projesi), bu tür çalışmalara örnek gösterilebilir

(Görsel 3.4). Burada amaç dev topun mekandaki elemanlarla deneysel bir ilişkiye sokulması, onlarla etkileşime geçmesi veya verilen tepkilerin gözlemlenmesi kaydıyla sosyal mekânın koşullarını deşifre etmeyi denemektir.



**Görsel 3.4.** Kurt Perschke, "RedBall Project", 4,5 m, 2001.

**Kaynak:** [http://www.huhmagazine.co.uk/images/uploaded/redball\\_04.jpg](http://www.huhmagazine.co.uk/images/uploaded/redball_04.jpg) (Erişim Tarihi: 17.04.2017)

Bazı sanatçılar ise yaklaşımlarının alacağı tüm tepkileri ön görerek, mümkün olduğunca sürpriz yaşanmasına fırsat vermeden bir nesne veya performatif bir uygulama ile bu ön görünün gerçekleşmesine izin verirler (Görsel 3.5).

Farklı bir grup ise toplumsal bilinci hedefleyen, gözlem, araştırma ve diyalogla işleyen bir müdahale türü benimsemişlerdir.

Sanatın bir tür özgürlük alanı olduğunu düşünen ve bu özgürlüğü bazı sorgulamalar yapmak için kullanan müdahaleler sayesinde anıt fikrinin, malzeme açısından ağırlığını yitirirken, sosyal etki açısından güçlendiği söylenebilmektedir.



**Görsel 3.5.** Alicia Framis, "Kayıp Astronot", Performans, 2010, New York, ABD.

**Kaynak:** <http://iconolo.gy/archive/alicia-framis-lost-astronaut/2102> (Erişim Tarihi: 02.05.2017)

Anıtların geçmişte insanları bir araya getirme güçleri vardı, fakat şimdi anıtlar hiçbir sosyal etkisi olmayan şehir mobilyalarına dönüşmüş durumda ve insanlar buluşabilecekleri, bir gruba ait hissedebilecekleri, insan olarak var olmalarının gerektirdiği ihtiyaçlarını karşılayacakları yerler istiyorlar. Bu anlamda, kamusal alandan ziyade, mikro alanlar söz konusu oluyor. Çok sayıda topluluk ve alt grupların varlığı ile melezleşen ve ilginçleşen kamusal alanlarda sanat fikri de spesifik bir takım mikro alanlara odaklanmalı (Kavcar, 2009).

### 3.2.3. Örnek Uygulamalar

#### 3.2.3.1. Ayşe Erkmen

Heykel sanatına yepyeni açılımlar getiren en önemli sanatçılardan biri, Ayşe Erkmen'dir. Kendi ifadesiyle Erkmen, yapıtların 'sanat olmakla olmamak arasındaki sınırı'yla ilgilenir. 1970'li yıllarda yaptığı üretimler heykel pratiğinin ifade araçları ve biçimleri üzerine sınır genişletme çabaları olarak okunabilir. Erkmen'in mekansal düşünce sistematığının bir yansıması olarak, yapıtları bulunduğu mekana açıkça müdahale eder ve o mekânın özelliklerini farklı yollardan deşifre eder. "Bu açıdan, onun



yerleştirmeleri ancak bir heykel sanatçısının fiziksel boşluğu o şekilde ve o anlamda değerlendirebileceği duygusunu verir” (Antmen, 2002, s. 208).

Erkmen, Berlin’deki Türk göçmenlerin yoğunlukla yaşadığı Kreuzberg semtindeki bir binanın cephesine Türkçeye özgü ‘-miş’ çekim ekleriyle bazı ifadeler yazmış, fakat fiilleri özellikle eksik bırakarak yapıtın anlamsal mesajının ucunu açık bırakmıştır (Görsel 3.6).



**Görsel 3.6.** Ayşe Erkmen, "Am Haus (Ev)", kalıcı yerleştirme, 1994, Berlin, Almanya.

**Kaynak:** <http://www.urbanbacklog.com/berlin-tr/am-haus-ayse-erkmen> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Erkmen ne kendine has karakteristik materyaller kullanır, ne tekrarladığı bir estetik yaklaşım vardır, ne de genelleştirilebilecek içeriksel bir mesaja sahiptir (Block, 2008, s. 4). Genellikle var olan toplumsal, tarihsel veya mimari olguları irdelediği üretimlerinde sürekli bir dönüşüm halinde olan Erkmen temelinde, “İnsanların çevrelerinin ayrımına varmasını” istediğini söylemektedir. Müdahale ettiği her mekana dair izleyicilere farklı soru işaretleri bırakır; o soruları cevaplayabilmek için ise sanatçının yönlendirdiği şekilde mekanın biçimsel özelliklerinin farkına varmak gerekmektedir. “Bu, bir bakıma heykeltıraşın zihninin içine girip mekanı görmek, dahası, kendi fiziksel varlığımızla heykeli algılamak hatta heykeli oluşturan öğelerden biri haline gelmek gibi bir durumdur” (Antmen, 2002, s. 208).

Ayşe Erkmen bu özelliğiyle 90'lı yılların başından itibaren sahneye çıkan ve geçici müdahaleler ve mekana özgü enstalasyonlarla olayların gerçekleştiği mekanda izini bırakan bir sanatçı türünü, bir göçebe aktörü de temsil eder (Meschede, 2008, s. 9).

### **3.2.3.1.1. *Sculptures on Air (Havada Heykeller)***

Ayşe Erkmen, Münster'de her on yılda bir kez düzenlenen ünlü Skulptur Projekte (Heykel Projesi) için Klaus Bussmann ve Kasper König tarafından davet edildiğinde, başta şehir katedralinin gül penceresi ile ilişkili rölyef benzeri bir müdahalede bulunmak istemiştir. Savaş sırasında zarar gören duvarın yeniden inşa edilmesiyle oluşturulmuş bu güney cephesi yeni olmasıyla aslında bir geçmişi hatırlatmakta ve gül penceresinde saat çağrışımı yapan on iki yuvarlak pencere bulunmaktadır. Aynı zamanda bu araştırmanın ilk bölümünde de bahsedildiği gibi din, zamanın ölçümü konusunda söz sahibi bir kurumdur. Erkmen bu yapının ortasına aynı uzunlukta birer akrep ile yelkovan takmak istemiştir. Kilise yönetimi, bu müdahalenin yapılmasına karşı çıkmış, bir Türkiyeli olarak Erkmen'in mekanın Hıristiyan bağlamını anlayamayacağı söylenerek meydan da dahil olmak üzere katedral çevresindeki her türlü etkinliği reddetmiştir (Meschede, 2008, s. 14).

Bu reddin ardından '*Sculptures on Air*' fikri ortaya çıkar (Görsel 3.7). Erkmen, 1960 tarihli *La Dolce Vita* filmindeki, helikoptere bağlanmış bir İsa'nın Roma'nın üzerinde tur atarak Vatikan'a götürüldüğü açılış sahnesinden etkilenerek havada bir iş gerçekleştirmeye karar vermiştir (Birnbaum, 2011, s. 214). Katedralin karşısında yer alan ve etkinliği organize eden Westfälisches Landesmuseum'un deposunda, 19. yüzyıldan kalma savaşta zarar görmüş binaların cephelerine ait heykeller bulunmaktadır. Ayşe Erkmen, müzenin restorasyon ekibi ile birlikte kemer ve çelik taşıyıcılarla havaya kaldırıldığında zarar görmeyecek olan on üç heykel seçmiştir. Bir helikopterin heykelleri kentin dışından teker teker müzenin düz çatısına taşınması ve bunları eski işlevlerine göre katedral meydanına bakacak şekilde konumlandırmasından oluşan müdahale, *Skulptur Projekte*'nin açılış etkinliği olmuştur.





**Görsel 3.7.** Ayşe Erkmen, "Sculpture on Air", Geçici yerleştirme, 1997, Münster, Almanya.

**Kaynak:** <http://www.flashartonline.com/app/uploads/2015/11/1997-AE-Sculptures-on-air-720x900.jpg>  
(Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Yapıtın ismindeki 'on air' ifadesi, radyoculuk jargonunda 'yayında' anlamına gelir ve bir depoda işlevsiz halde duran kumtaşı heykellerinin yeniden kamuoyuna sunulması gerçeğine dikkat çekmektedir. Ayşe Erkmen, dönüşümlü olarak heykelleri alıp yenisinin getirilmesini sağlayarak müzenin üzerinde gösterişli bir sergi sahnelemiştir, hem de bunu yaparken yere bir şey bırakma yasağına tepkisini göstermiştir.

Judith Collins'e göre Ayşe Erkmen'in bu etkinliği sayesinde 15. ve 16. yüzyıla ait heykellerin fiziksel yer değişikliği ile heykel sanatının yersizliğine dair sorgulamalar yapılabilmekte, ikonaların havada uçuyor gibi olması ile birlikte, melekler ve ruhsal yol

göstericilere de bir çağrışım yapılabildiğinden, dinsel bir eleştiri getirilebilmektedir (Collins, 2007, s. 369).

### 3.2.3.2. *Christo ve Jeanne-Claude*

Büyük ölçekli, son derece görünür projeleri izleyici kitleleriyle buluşturan bir karı-koca ekip olan Christo ve Jeanne-Claude, kentte ve kırsal bölgelerdeki ortamlarda geçici estetik müdahalelerde bulunurlar (Heartney, 2008, s. 407).

Kamusal alana yaptıkları çalışmalar ile halkın algısını şekillendirmek konusunda oldukça başarılı olmuşlardır. İşlerinde yaygın olarak gözlemlenen kumaş kullanımı öncelikle küçük nesnelere paketlenmiş ardından giderek ağaçlar, arabalar, kayalıklar ve binalar gibi büyük nesnelere varmıştır. 1968’de Chicago’daki Çağdaş Sanat Müzesi’ni, 1970’te Milan’da bulunan İtalya kralı Vittorio Emanuele II (Görsel 3.8) ve Leonarda da Vinci heykellerini kumaşla saran çift, bu yöntemle gerçek nesnelere geçici de olsa biçimlerini değiştirmiş ve nesneyi örtü altında saklayarak yüzeye yansıyan temel biçime dikkat çekmişlerdir (Erzen, 1997, s. 344).



**Görsel 3.8.** Christo ve Jeanne-Claude, "Paketlenmiş Vittorio Emanuele II Anıtı", 1970, Milan, İtalya.

**Kaynak:** <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-monuments> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Jeanne-Claude, ‘paket yapan sanatçılar’ olarak anılmaktan rahatsız olduğunu belirtip, yapıtlarının temel karakterinin paketlemek değil, kumaş, örtü ve tekstil malzemelerinin kullanımı olduğundan bahseder. Dayanıksız, hisli ve geçici materyaller olduklarından dolayı bunun sanat eserlerindeki geçici karakterin bir ifadesi olduğunu söylemektedir<sup>4</sup>.

Christo ve Jeanne-Claude yapıtlarının başarısındaki en büyük sırrın geçicilik olduğunu düşünmektedir. Kısa bir süre sonra çalışmalarını kaldırır çünkü onlara göre yapıtın anlamı zaman geçtikçe azalır (Fineberg, 2011, s. 348).

Çiftin yaptığı devasa projelerin ekonomik tarafına da bakmak gerekir. Christo’nun babası Vladimir Javacheff’in bir kumaş fabrikası olmasından ötürü hammadde konusunda bir avantajları olduğu varsayılsa da projeler için gerekli olan mühendislik ve işçilik maliyeti muazzamdır. Örneğin 1972’de yılında yapılan *Valley Curtain* (Vadi Perdesi) yaklaşık sekiz yüz bin dolara mal olmuştur (Fineberg, 2011, s. 348). Buna karşılık, Christo ve Jeanne-Claude’un bilinen geçici projelerinin tamamı halka açık alanlarda gerçekleştirildiği için kimseden eserleri görmek için bir ücret istenmemekte, çift kesinlikle bağış veya sponsorluk da kabul etmemektedir. Sonuç olarak tamamen kendi bütçeleri ile yaptıkları projelerden hiçbir şekilde gelir sağlamadıkları gibi, masraflar için dahi bir geri dönüş almamaktadırlar. Kendileri hakkında yazılan kitaplardan, çekilen filmlerden veya yapıtları ile ilgili poster veya tişörtlerden tek bir kuruş dahi almamaktadırlar. Çift bunun tam anlamıyla özgür bir şekilde üretebilmek adına aldıkları estetik bir karar olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte, yaptıkları küçük boyutlu çizim ve heykelleri müzelere koleksiyonculara ve galerilere sattıkları olur. Bu üretimlerinden kazandıkları tüm parayı ise yine bir veya üç hafta sergilenecek olan kamusal alan müdahaleleri için harcarlar.

### **3.2.3.2.1. *Wrapped Coast (Paketlenmiş Sahil)***

Avustralya’da 1969 yılında yaptıkları Paketlenmiş Sahil (Görsel 3.9) isimli yerleştirme, toplumsal algının ne kadar önemli olduğunu ortaya koyan çalışmalardan biridir. Christo, Sydney’deki Little Bay kıyı şeridinin bir mil uzunluğundaki bir bölgesini kumaş ve iplik ile paketlemek istemekteydi. Arazi özel bir hastaneye aitti ve anlaşmalar yapıldıktan sonra hastanede çalışan hemşireler, kurum bütçesinin hastalar için

---

<sup>4</sup> <http://christojeanneclaude.net/common-errors> (Erişim Tarihi: 03.05.2017)



kullanılmak yerine böyle bir projeye gittiğini sanarak itiraz etmişler, ayrıca eğlenmek ve dinlenmek için gittikleri sahilin de kapatılacağını düşündükleri için hastaneyi greve gitmekle tehdit etmişlerdir. Oysa ki tüm masraflar Christo ve Jeanne-Claude tarafından karşılanmış, çalışma da insanların üzerinde yürüyebileceği ve güneşlenebileceği şekilde tasarlanmıştır. Bölge halkı ile diyalog kurmayı ihmal etmeleri, projenin neredeyse iptal edilmesine neden olmuştur.



**Görsel 3.9.** Christo ve Jeanne-Claude, "Paketlenmiş Sahil", 1969, Sydney, Avustralya.

**Kaynak:** <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-coast> (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

Christo ve Jeanne-Claude her projelerine artık insanlarla diyalog kurarak ve onlara hazırladıkları ikna edici proje çizimleri ve kolajları göstererek başlamaktadır. Büyük çaplı projeler ortak iş birliği ile şekil almasına karşın, projenin ilk görselleştirmeleri üzerinde Christo yalnız çalışır. Çok başarılı olduğu teknik ressamlığı sayesinde hazırladığı çizim ve kolajlara teknik veriler de ekleyerek projenin güvenilirliğini arttırmaktadır. Sanatçının yaptığı bu detaylı hazırlık, üretimlerinin bir parçasıdır. Çünkü ikna edilmesi gereken kişinin sanatçıların bu eseri gerçekleştirmek konusunda kararlı olduğu konusunda şüphesi

olmaması ve proje uygulandığında nasıl görüneceği konusunda hayal gücünü kullanmaya ihtiyaç duymaması gerekir. İnsanlar henüz planlara bakarken zihinlerinde fikrin gerçekliğini inşa eder ve bu, projenin gerçekleşmesini sağlayacak kıvılcımın olduğu andır.

### **3.2.3.2.2. *Surrounded Islands (Kuşatılmış Adalar)***

Christo ve Jeanne-Claude, mühendislik problemleri ve lojistiğin yanı sıra, çevresel konulara da önem vermişlerdir. Bodega Körfezi'ne yaptıkları 24,5 mil uzunluğundaki *Running Fence* (Akan Çit) projesi uygulanmadan önce 450 sayfalık bir çevresel etki değerlendirmesi raporu gerekmiştir. Miami'deki Biscayne körfezindeki projelerini gerçekleştirmeden önce körfezin sığ bölümünde korunmaya alınmış pek çok vahşi yaşam formunun -soyu tükenmekte olan kuşlar, denizayıkları ve çeşitli deniz yosunu türleri- bulunduğunu öğrenmişler, bu çevresel nedenlerden dolayı on dört adanın üç tanesini projeden çıkartmışlardır. Kumdaki mikro organizmalardan kuş yuvalarının konumlarına kadar pek çok konuda bilimsel araştırma yürütülmüş, doğaya zarar vermemek adına, kullanılacak kumaşın özellikleri ve tutturucular için yeni alternatifler üretilmiştir.

Doğaya karşı bu kadar titizlikle davranmalarının bir sebebi de elbette ki fikirlerini gerçekleştirebilmek için izin almaları gerektiğidir. Sayısız müzakereler, duruşmalar, kamunun bilgilendirilmesi ve avukatlarla yapılan resmi daire ziyaretlerinden sonra izinler alınmış, 1983'te gerçekleştirilen Kuşatılmış Adalar (Görsel 3.10), o zamana dek giriştikleri en maliyetli proje haline gelmiştir. Yapıtın bitmiş hali, sanatçının hazırladığı canlandırmalara o kadar fazla benziyordu ki, izleyicide gerçek dışılıkla karışık bir tür *déjà vu* etkisi yaratıyordu (Görsel 3.11).





**Görsel 3.10.** Christo ve Jeanne-Claude, "Kuşatılmış Adalar", 603,870 m<sup>2</sup>(11 ada), pembe polipropilen örgü kumaş, 1983. Miami, Florida, USA

**Kaynak:** <http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands> (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

Kuşatılmış Adalar, çevresel duyarlılığının yanında çevresiyle uyumu konusunda da çok çarpıcı bulunmuştur. Bölgedeki Latin mimarisinin pastel renkleri ile yöresel bitki örtüsündeki pembelerin yapıtta görselleşmesi, doğaya zorla dayatılan bir uygulamadan ziyade doğanın yüceltilmesi olarak algılanmıştır (Fineberg, 2011, s. 350).



**Görsel 3.11.** Christo ve Jeanne-Claude, "Kuşatılmış Adalar Projesi", 28x71cm ve 56x71cm, Kolaj, 1983. Betty ve Joseph Fleming Koleksiyonu, Miami, Florida, USA

**Kaynak:** <http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands> (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

Sanat yapıtı ile izleyicinin buluşacağı mecralar 20. ve 21. yüzyıl sanatının önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. Christo ve Jeanne-Claude insanlarla etkileşim halinde olmasını istedikleri için yapıtlarının neredeyse tamamını yerleşim bölgeleri yakınlarında gerçekleştirmiş, televizyon da dahil olmak üzere medyanın tüm olanaklarını kullanmışlardır. Kuşatılmış Adalar projesinin uygulama aşamaları ve bitmiş halinin helikopter çekimi görüntülerini çoğu kişi medyadan takip edebilmiştir.

### **3.2.3.3. Alfredo Jaar**

Yapıtlarında genellikle sosyo-politik sorunlara, savaşa veya küreselleşmenin sonuçlarına değinen Alfredo Jaar, Venedik Bienali ve Documenta gibi önemli etkinliklere çok defa katılmış, eserlerini Tate (Londra), Centre Georges Pompidou (Paris) ve Guggenheim (New York) gibi pek çok müzenin koleksiyonuna sokabilmiş oldukça önemli bir sanatçıdır.

Alfredo Jaar'ın güçlü imgeler yarattığı yerleştirme, fotoğraf, film ve heykellerinin en belirgin ortak özellikleri saygıdeğer bir ciddiyet taşımaları ve hassas oluşlarıdır. Otuz yıldan fazla tecrübesiyle üretmeye devam eden Jaar, sanat ve politika arasındaki ilişkiyi kapsamlı bir şekilde analiz edebilmiş, estetik ile etiği, hümanizm ile duyarlılığı bir arada harmanlayabilmiştir (Enwezor, 2011, s. 382).

Kendisini bir proje sanatçısı olarak adlandıran sanatçı, şimdiye kadar atmıştan fazla<sup>5</sup> kamusal müdahale projesi gerçekleştirmiş, çalışmalarının kavramsal çerçevesine ve sunuş şekillerine çok önem vermiştir (Heartney, 2008, s. 295).

Çağdaş görsel sanatlar ve sanatçılar hakkında bir belgesel serisi olan *Art:21- Art in the 21st Century'nin* 2007'de yayınlanan dördüncü sezonundaki 'Protest' (Protesto) isimli bölümde yer alan Jaar, "gerçeklik ve muhtemel temsil yöntemleri arasında çok büyük bir uçurum var ve bu uçurumun kapanması imkansız" der ve ekler: "bu yüzden sanatçı olarak bizler, yeni temsil yöntemleri için farklı stratejiler denemeliyiz."

#### **3.2.3.3.1. A Logo for America (Amerika için bir Logo)**

Bazı yapıtlarında popüler imgeleri aleyhine çevirerek kullanan Alfredo Jaar, ilk kamusal müdahalelerinden biri olan *A Logo for America* (Görsel 3.12) için de aynı yolu takip etmiştir. Bir reklam çağrışımı yapacak şekilde, New York'un ünlü Times

<sup>5</sup> <http://www.alfredojaar.net/> (Erişim Tarihi: 15.04.2017)

meydanındaki elektronik reklam panoları hazırlanmış bu proje, Amerika Birleşik Devletleri'nin sınır çizgileri ortasında 'Bu Amerika Değil' yazan bir imgeyle başlamaktadır. Değişen diğer görüntülerin sonunda Şile ve Kanada'yı da içeren gerçek Amerika'nın silueti belirir.



**Görsel 3.12.** Alfredo Jaar, "Amerika için bir Logo", Enstelasyon, 1987. Times Meydanı New York, USA

**Kaynak:** <http://magazine.art21.org/wp-content/uploads/2014/08/jaar-001-1.jpg>  
(Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Coğrafi öğelerin politik amaçlarla kullanımı Jaar'ın yapıtlarında sıklıkla tekrarlanan bir kavramdır. Sebebi sorulduğunda basitçe ünlü Fransız coğrafyacı ve politik teorisyen Yves Lacoste'un şu provokatif aforizmasını alıntılar: "Savaşa, her şeyden çok, coğrafya hizmet eder" (Princenthal, 2005, s. 14).

1987 yılında yaptığı bu iş Jaar'ın adını duyurduğu ilk yapıtlarından biridir.

### **3.2.3.3.2. The Aesthetics of Resistance (Direnişin Estetiği)**

Pek çok çağdaş sanatçı gibi Jaar da üretimlerini oradan oraya gezerek gerçekleştirmektedir. Dünyanın her tarafındaki sosyal ve politik durumlara karşı olan ilgisi, pek çok yerden iş yapmak üzere davet almasına sebep olmuştur. Ama Jaar'ın seyahatlerinin önemli bir kısmı, gönülsüzce göç etmek zorunda kalan ve buldukları yerde hoş karşılanmayan insanların yaşadığı durumları belgelemek adına gerçekleşmiştir. Örneğin Almanya'da, hiç de azımsanamayacak kadar çok sayıda Türk, hoş olmayan koşullarda yaşamaktadır ve Jaar, yabancı nefretinin kurbanı olarak ölen Türkler için birden çok kamusal anıt yapmıştır. Bunlardan biri, Türklerin şiddete maruz kalarak



öldürüldüğü 224 Alman bölgesinin isimlerini içeren levhaların Frankfurt Kunsthalle sergi salonunun taş sütunlarına asıldığı projedir. Siyah üzerine sarı harflerle yazılmış levhaların yanına ayna yerleştirilmiş, böylece görüntünün sürekli tekrar etmesi ve izleyicinin kendi yansımalarını bu isimlerle yan yana görerek kendi sorumluluğunu algılaması amaçlanmıştır.

Aynı yıl, aynı bölge isimlerinin yer aldığı bir yerleştirme Berlin'deki Bergama Müzesi'nde sergilenmiştir (Görsel 3.13). Türkiye topraklarından kaçırılarak Almanya'ya götürülmüş olan Bergama Tapınağı'nın merdivenlerine yerleştirilen bu bölge isimleri, neon ışıklı harflerle yazılmıştır. Alfredo Jaar'ın yerleştirmesi, tarihi tapınağın sunağındaki buluntular ile dazlak gençlere ve klasik şiddete dair fotoğraflarının üst üste konumlanması ile tamamlanmıştır.



**Görsel 3.13.** Alfredo Jaar, "Direnişin Estetiği", Enstelasyon, 1992. Bergama Müzesi, Berlin, Almanya

**Kaynak:** <http://u-in-u.com/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/pergamon-project-1992>  
(Erişim Tarihi: 07.05.2017)

### 3.2.3.3.3. *Lights in the City (Şehrin Işıkları)*

Alfredo Jaar, *Lights in the City* (Görsel 3.14) isimli çalışması için, "muhtemelen benim en başarılı projem" yorumunda bulunmaktadır (Princenthal, 2005, s. 23). Bir zamanlar Kanada Parlamentosu'na ev sahipliği yapmış olan, şu anda ise Marché Bonsecours adıyla bir alışveriş merkezi ve galeri olarak işlev gören bina bu projenin önemli bir parçasıdır. Bina, zarif ve zengin kentin tarihi merkezinin tam ortasında yer alır ve insanlar için oldukça uğrak bir mekandır. Binanın kubbesi ise binanın kendisi gibi birkaç defa yangına maruz kalmış ve restore edilmiş olsa da hala güzelliğini korumaktadır ve bir kent simgesi olarak dikkatleri üzerine çeker. Bununla birlikte şehirde hatırı sayılır

bir evsiz popülasyonu bulunmaktadır. Yaklaşık üç milyon kişilik şehrin on beş bini, evsizler için oluşturulmuş yerel barınaklarda konaklamaktadır.



*Görsel 3.14. Alfredo Jaar, "Şehrin Işıkları ", Enstelasyon, 1999. Montreal, Kanada*

**Kaynak:** <http://cp.art.cmu.edu/lights-in-the-city-by-alfredo-jaar/> (Erişim Tarihi: 07.05.2017)

Jaar bu insanların mahremiyetine zarar vermeden onların varlığını hatırlatmak için bir yöntem arar ve etkileyici bir çözüme ulaşır. İşletilen her barınağın girişine açıklamasıyla birlikte bir düğme yerleştirilir, düğmeye her basıldığında, şehir merkezindeki kubbeye yerleştirilmiş olan 100.000 vatlık kırmızı ışıklar yanmaktadır: yeni ve sembolik bir yangın alarmı. Açıklama metninde şöyle yazar: “Bu sanatsal uygulama insanları varlığınıza haberdar etmeyi amaçlamaktadır. İtibarınıza ve mahremiyetinize saygı göstermek adına, (şehir merkezindeki) kubbeyi tehlike sembolüne dönüştürecektir.”

Şehrin tam kalbinde dramatik bir kırmızı işaret feneri yanıp sönerken yüzü olmayan binlerce insanı aydınlatır. Jaar bu aydınlanmayı “anonim fotoğraf” çekmenin bir şekli olarak yorumlamaktadır.

## SONUÇ

Heykel sanatının anıtsallık özelliğinden dolayı tarih boyunca kent ile yakın bir ilişki sürdürmüş olduğu bilinmektedir. Bu nedenle kentin oluşum süreci incelenmiş ve anıt kavramının kent tarihi boyunca çok önemli roller üstlendiği anlaşılmıştır. Heykel kenti etkilerken, kentin geçirdiği dönüşümle birlikte ortaya çıkan birey, toplum, bellek ve kamusal alan gibi kavramların da heykel sanatının sorunları haline geldiği ortaya çıkmıştır.

İlk kentlerin surlarla çevrenmesi ile başlayan görsel silüetteki simgesel farklılık, otorite ve dini öğeleri temsil eden sembollerin şehre yayılmasıyla birlikte anıtsallık kent kavramının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki, tarih boyunca yaşanan toplumsal dönüşümü kentsel sanat üzerinden yorumlamanın mümkün olduğu görülmektedir.

Anıt fikri ilk önce mimari öğelerin etrafında toplanmışsa da Rönesans ile birlikte kentsel alanlar heykeli merkeze alarak tasarlanmaya başlanmıştır. Bu değişimin heykel sanatına yüklediği sorumluluklar nedeniyle, sanatçıların heykelin biçimsel ve anlamsal özellikleri kadar çevresiyle de ilgilenmek zorunda kaldıkları anlaşılmıştır.

Aydınlanma çağı ve sanayi devrimi ile gelen 'ilerleme' fikri kentin hızlı bir dönüşüm yaşamasına sebep olmuştur. Gittikçe büyüyen yerleşim alanları nedeniyle ulaşım önemli bir sorun haline geldiği için kentteki tören merkezleri ve heykelli alanların yerlerini geniş bulvar, caddeler ve trafiğin ön planda olduğu meydanlar almıştır. Bununla beraber sanat alanında yaşanan gelişmelerin bir parçası olarak, modern heykelin temsil ve yer ile olan bağı kopardığı görülmüştür. Sanatın 'özerk' olduğu fikri benimsendiği için heykel sanatçısı, mekan, kültür ve halktan bağımsız olarak var olma iddiası taşımış, heykel galeri mekanına girmiş, kamusal alandaki yapıtlar ise göçebeleşmiştir.

Çeşitli avangart sanatçıların galeri kavramını sorgulaması ile birlikte, sanatın mekandan bağımsız algılanamayacağı ortaya çıkmıştır. Özellikle minimalizm ile birlikte mekan yeniden heykelin önemli sorunlarından biri haline gelmişse de, 1960'lara kadar kamusal alan heykelinden bahsetmek mümkün olmamaktadır.

1960'larda yaşanan toplumsal değişimler incelendiğinde, mekan kavramı hem sosyal bilimciler hem de sanatçılar tarafından önem kazanmaya başlamıştır. Çağdaş heykel, kentsel alan ve doğa ilişkisi üzerine yeni sorgulamalara gitmiş, sanatçılar kamusal alanların oluşturulma sürecinde aktif rol oynamış ve bazen doğrudan mekanın kendisini tasarlamaya başlamıştır.



1970'lerden itibaren sanat üretiminde kullanılan malzeme, teknik ve yöntemlerdeki çeşitlilikle birlikte 'heykel' sözcüğünün tanımı ve kapsamı konusunda bir genişleme yaşandığı görülmektedir. 'Yerleştirme sanatı, performans sanatı, yeryüzü sanatı, kavramsal sanat, in-situ' gibi akımlarla birlikte anılan heykelin temel kaygılarının değişmesi söz konusu olur. Bu dönemlerde ortaya çıkan kamusal müdahale sanatı ise genellikle sosyal bir topluluğa, yerel kimliğe, çevredeki yapılara veya kamusal alana karşı bir tepki oluşturan çeşitli tasarım ve sanat pratikleriyle kendini var etmiştir. Amaç çoğunlukla toplumsal meselelere bir farkındalık oluşturmak ve toplumu katılımcı olmaya teşvik etmektir.

Mekânı bir 'ilişkiler seti' olarak gören sanatçıların yapıtları incelendiğinde, yeni fikirler ve farklı üretim yöntemleriyle yaptıkları müdahalelerde bu ilişkileri vurguladıkları görülmüştür. Sonuç yerine süreç önem kazanmış, ürünün yerini diyalog, içeriğin yerini bağlam almıştır. Bu tez kapsamında, sosyal ve mekansal dinamikler içinde kendine aktif bir rol tanımlayan sanatçılara ağırlık verilerek yeni anlamlar, deneyimler, kavrayışlar ve ilişkiler yaratan, kamusal alana müdahil olma endişesi taşıyan yapıtların önemi vurgulanmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akal, C. B. (1995). *Sivil Toplumun Tanrısı* (2. baskı). İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Antmen, A. (2002). Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü? *Sanat Dünyamız*, 82 (20. Yüzyılda Heykel).
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2010). "Beyaz Küp" ve "Ötesi": Postmodern Dönemde Galeri Mekanının Dönüşümü *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi* (1. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bakçay, E. (2007). *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekanıyla İlişkisi*. (Yüksek Lisans), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bauman, Z. (1998). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları* (Çevirmen: A. Yılmaz, 5. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Begel, E. E. (1996). Kentlerin Doğuşu. *Cogito Yapı Kredi Yayınları*, 8(Yaz), 7-16.
- Benevolo, L. (1993). *Avrupa Tarihinde Kentler* (Çevirmen: N. Nirven, 1. baskı). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Birnbaum, D. (2011). *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks*. London: Phaidon Press.
- Block, R. (2008). Önsöz *Ayşe Erkmen: )>uçucu< / =şimdi0(* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Braudel, F. (1987). *Uygurılıkların Grameri* (Çevirmen: M. A. Kılıçbay, 1. baskı). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Buren, D. (1979). Mimarinin İşlevi: Eser ile İçine Yerleştiği Mekana Dair Notlar (Çevirmen: A. Berktaşı) *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buren, D. (1997). Kente Yerleşmek. *Sanat Dünyamız*, 78 (Kent: Hazır-yapıt).
- Childe, G. (1974). *Tarihte Neler Oldu* (Çevirmen: M. Tunçay ve A. Şenel, 5. baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Clair, J. (1975). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu: Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme* (Çevirmen: Ö. Açıkkol, 1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. London: Phaidon Press.
- Cotter, H. (2005). Art in Review; Hans Haacke. *The New York Times*.
- De Duve, T. (2002). Ex Situ. *Sanat Dünyamız*, 82 (20. Yüzyılda Heykel).
- Duby, G. (1990). *L'Art et la Ville : Urbanisme et Art Contemporain* (Çevirmen: E. Bakçay). Cenevre: Skira.
- Enwezor, O. (2011). Alfredo Jaar *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks*. London: Phaidon Press.

- Erzen, J. N. (1997). *Christo Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Vol. 1). İstanbul: YEM Yayın.
- Fineberg, J. (2011). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (Çevirmen: G. E. Yılmaz, 1. baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Foster, E. (1983). *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Gombrich, E. H. (1950). *Sanatın Öyküsü* (6. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2000). Dış Mekânlarda Heykel. *Sanat Dünyamız*, 80(Arkeoloji: Dipten Gelen Sanat).
- Gökgür, s. (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri* (1. baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Haacke, H. (1975). *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75*. New York: The Nova Scotia College of Art and Design.
- Habermas, J. (1962). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* (Çevirmen: T. Bora ve M. Sancar, 14. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harvey, D. (1990). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* (Çevirmen: S. Savran, 6. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün* (Çevirmen: O. Akınhay, 1. baskı). İstanbul: Akbank.
- Holton, R. J. (1999). *Kentler Kapitalizm Ve Uygarlık* (Çevirmen: R. Keleş, 1. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- James, W. (1890). *Principles of Psychology*. New York: Henry Holt and Company.
- Karamustafa, G. I. n., Tanyeli, U., ve İleri, C. (2000). Kent: Hazır-yapıt. *Sanat Dünyamız*, 78(Kent: Hazır-yapıt).
- Kavcar, E. (2009). Heykelden Eyleme: Sosyal Mekanda Sanatsal Müdahaleler. Retrieved from <https://teztaze.wordpress.com/tag/sanatsal-mudahale/> website:
- Köksal, A. (2009). *Karşı Notlar* (1. baskı). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Krauss, R. (1979). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*, 82(20. Yüzyılda Heykel).
- Lefebvre, H. (1991). *Mekânın Üretimi* (Çevirmen: I. Ergüden, ). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Meschede, F. (2008). *Ayşe Erkmen: )>uçucu< / =şimdi0*(İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mumford, L. (1961). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği* (Çevirmen: G. Koca ve T. Tosun, 2. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murray, M. A. (1949). *The Splendor That Was Egypt*.
- Mürtoğlu, Z. (1937). Âbidecilik. *Ar: Resim, Heykel, Dekorasyon, Arkeoloji Dergisi*, 5.
- Negt, O., ve Kluge, A. (1991). Kamusal Alan ve Deneyim. *Defter Dergisi*, 16, 65-76.
- O'Doherty, B. (1999). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (Çevirmen: A. Antmen, 1. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Oskay, Ü., ve Rousseau, J.-J. (2004). *Önsöz İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* (8. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Özdeş, G. (1997). *Kent Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Vol. 2, s. 983-984). İstanbul: YEM Yayın.
- Park, R. E., Burgess, E. W., ve Mckenzie, R. D. (1925). *The City*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Princenthal, N. (2005). *The Fire This Time: Alfredo Jaar's Public Interventions*. Milan: Charta.
- Restany, s. (1992). *Dani Karavan: Karavan and Public Art*. Münih: Prestel.
- Sennett, R. (1994). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* (Çevirmen: T. Birkan, 5. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (Eds.). (2010) *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (14. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spengler, O. (1991). *The decline of the West*. USA: Oxford University Press.
- Urry, J. (1995). *Mekânları Tüketmek* (Çevirmen: R. G. Ögdül, 2. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wallis, B. (2005). Hans Haacke. In A. Artun (Ed.), *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Weber, M. (1958). *Şehir, Modern Kentin Oluşumu* (Çevirmen: M. Ceylan, 11. baskı). İstanbul: Yarın Yayınları.
- Wycherley, R. E. (1949). *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu* (Çevirmen: N. Nirven ve N. Başgelen, 4. baskı). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Yaman, Z. Y. (2002). "Cumhuriyet" in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950). *Sanat Dünyamız*, 82(20. Yüzyılda Heykel).
- Yeşilkaya, N. G. (2002). Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekân. *Sanat Dünyamız*, 82(20. Yüzyılda Kent).
- Yılmaz, H. (2011). *Mekâna Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları*. (Sanatta Yeterlik), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yırtıcı, H. (2005). *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi* (1. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

## E-KAYNAKÇA

<https://batterseapark.org/art/sculpture/1948-sculpture-exhibition/>  
(Erişim Tarihi: 24.03.2017)

<http://www.tdk.gov.tr/>  
(Erişim Tarihi: 20.03.2017)

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention>  
(Erişim Tarihi: 27.3.2017)

<http://christojeanneclaude.net/common-errors>  
(Erişim Tarihi: 03.05.2017)

<http://www.alfredojaar.net/>  
(Erişim Tarihi: 15.04.2017)



## ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Hasan Çimenci  
Yabancı Dil : İngilizce  
Doğum Yeri ve Yılı : İstanbul/1985  
E-Posta : hasancimenci@gmail.com

### Eğitim Geçmişi:

- 2014, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
- 2011, Accademia di Belle Arti di Firenze, Scultura (Heykel)

### Meslek Geçmişi:

- 2014-2017 (devam eden), Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Eskişehir
- 2013-2014, Sanat Yönetmeni, Utopic Farm Dijital Ajans, İstanbul
- 2011, Stajyer Model Yapımcısı, Maara Animation Studio, İstanbul
- 2011, Serbest Fotoğrafçı, The Florentine Magazine, Floransa
- 2005-2008, Sanat Yönetmeni, Crealive Dijital Ajans, İstanbul

### Sanatsal Faaliyetleri:

#### Sergiler:

- 2015, Ufuk Hattı: VII. Teras Sergisi, Proje 4L-Elgiz Müzesi, İstanbul
- 2015, "Lisansüstü 2015" Öğrenci Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sergi Salonu, Eskişehir
- 2015, 30.Yıl Etkinlikleri Araştırma Görevlileri Karma Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Eskişehir
- 2014, 2. İstanbul Tasarım Bienali, Antrepo 7, İstanbul
- 2013, Connecting the Dots: Atölyeler Sergisi, Pera Müzesi, İstanbul
- 2012, Kent Düşleri VII Sergisi, Mimarlar Odası Büyükkent Şubesi, İstanbul
- 2011, Karma Öğrenci Sergisi, Accademia di Belle Arti di Firenze, Floransa
- 2009, Karma Öğrenci Sergisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Haluk Tezonar Sergi Salonu, İstanbul
- 2002, Masallar ve Saraylar Sergisi, Topkapı Sarayı, İstanbul



Atölyeler:

- 2014, Hareketli Tipografi, Yar. Doç. Dr. Barış Atiker, Salt Galata, İstanbul
- 2013, Winding Path: The Search of Truth, Andrew Rogers, Proje 4L-Elgiz Müzesi, İstanbul
- 2013, Processing Identities, Anna Bitzer, Salt Galata, İstanbul
- 2013, Kamusal Alanı Paylaşmak, Doç. Ahu Antmen, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Öğrenci Trienali, İstanbul
- 2013, Tempolis: Şehir, Hız, Algı, Yar. Doç. Dr. Kürşad Özdemir, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Öğrenci Trienali, İstanbul
- 2012, Kent Düşleri VII, Kamusal Alanlar, Mimarlar Odası Büyükkent Şubesi, İstanbul