



**KAMUSAL ALANDAKİ HEYKELLERİN
KÜNYE İLE OLAN İLİŞKİSİ:
ANKARA KENT ÖRNEĞİ**

Ahmet Nadir ÖZKUL

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER
2019**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Ahmet Nadir ÖZKUL

**KAMUSAL ALANDAKİ HEYKELLERİN
KÜNYE İLE OLAN İLİŞKİSİ: ANKARA KENT ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER**

ERZURUM-2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER danışmanlığında, **Ahmet Nadir ÖZKUL** tarafından hazırlanan bu çalışma 20.09.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Caner ŞENGÜNALP

İmza:

İmza:

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / / 20....


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**KAMUSAL ALANDAKİ HEYKELLERİN KÜNYE İLE OLAN İLİŞKİSİ: ANKARA KENT ÖRNEĞİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

20.09.2019

Ahmet Nadir ÖZKUL

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VI
TABLOLAR DİZİNİ.....	IX
ÖNSÖZ.....	X
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM**PROBLEM DURUMU**

1.1. KAMUSAL ALAN KAVRAMI.....	4
1.2. SİVİL TOPLUM, ÖZEL ALAN VE DEVLET ALANI İLİŞKİSİNDE KAMUSAL ALAN.....	6
1.3. KAMUSAL ALANIN TARİHSELLİĞİ.....	9
1.4. BURJUVA KAMUSALLIĞININ YÜKSELİŞİ.....	11
1.5. BİR KAMUSAL ALAN OLARAK MEYDANLAR.....	15
1.6. HEYKELİN TANIMI.....	16
1.6.1. Arkaik Heykel.....	23
1.6.2. Klasiğe Geçiş Dönem Heykeli.....	25
1.6.3. Erken Klasik Dönem.....	27
1.6.4. Klasik Dönem Heykeli.....	29
1.6.5. Helenistik Dönem.....	32
1.6.6. Roma Heykel Sanatı.....	35
1.7. KAMUSAL HEYKEL.....	37
1.8. ARAŞTIRMANIN PROBLEM TANIMI.....	52
1.8.1. Alt Problemler.....	55
1.9. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	55
1.10. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	56
1.11. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	56

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	58
2.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ.....	58
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	58
2.4. VERİLERİN ANALİZİ.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	60
3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	61
3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR....	62
3.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	63
3.5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR....	66
3.6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR....	67
3.7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR....	68
3.8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.	69
3.9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	70
3.10. ONUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR..	71
3.11. ONBİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	72
3.12. ONİKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	73
3.13. ONÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	74
3.14. ONDÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	75
3.15. ONBEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	76

3.16. ONALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	77
3.17. ONYEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR.....	78
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	80
KAYNAKÇA.....	84
ÖZGEÇMİŞ.....	88



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ**
KAMUSAL ALANDAKİ HEYKELLERİN KÜNYE İLE OLAN İLİŞKİSİ:
ANKARA KENT ÖRNEĞİ**Ahmet Nadir ÖZKUL****Tez Yöneticisi: Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER****2019, 88 Sayfa****Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER****Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR****Dr. Öğr. Üyesi Caner ŞENGÜNALP**

Künyeyi kamusal heykelin organik parçası, eklenti, donatısal ve grafiksel unsur olarak birçok türüyle düşünen bu araştırmada, Kamusal alandaki heykellerin kimlik sorunlarına ve grafik tasarımın uygulama alanlarındaki yenilikçi düşünceye bir katkı sunması hedeflenmektedir. Bu bakımdan araştırma, kamusal heykellerdeki künye kullanımının grafik tasarım açısından nasıl değerlendirilmesi gerektiğini ölçmeye çalışmaktadır. Çalışma evreni Ankara'nın Çankaya İlçesi'ndeki kamusal heykellerden oluşmaktadır. Evreni temsil etmesi ve araştırma amaçlarına katkı sunması amacıyla, olasılıksız örnekleme türlerinden olan amaçlı örnekleme kriterlerine göre belirlenen 53 heykel çözümlenmeye dâhil edilmiştir. Kamusal heykel incelemeleri için farklı açılardan fotoğraflanarak kayda alınan 53 heykele ilişkin veriler, kodlama cetveli kullanılarak yapılandırılmış ve nicel ölçümlere tabi tutulması sağlanmıştır. Kodlama cetvelinde yapılandırılan kamusal heykel ve künye ilişkisi, grafik tasarım odağında kategorilerle ölçümlenecek bir formata sokulmuştur. Kamusal heykellerden kodlama cetveli ile toplanan veriler, içerik analizi türlerinden frekans analizi ilkeleriyle çözümlenmiştir. Bulgular, künye-heykel ilişkisini grafik tasarım açısından değerlendirirken öncelikle künyenin varlık durumuna bakılmasını gerektirmektedir. Çünkü çoğu heykelde 'künye yokluğu' sorunu vardır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Kamusal Alan, Ankara, Künye, Grafik Tasarım.

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE RELATIONSHIP BETWEEN SCULPTURES IN THE PUBLIC SPACE
AND THE PERSONAL RECORD: THE CASE OF ANKARA CITY****Ahmet Nadir ÖZKUL****Advisor: Assist. Prof. Dr. Zafer LEHİMLER****2019, 88 Pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Zafer LEHİMLER****Assoc. Prof. Dr. Nurtaç ÇAKAR****Assist. Prof. Dr. Caner ŞENGÜNALP**

In this study, which thinks of the personal records as an organic part of public sculpture, add-on, equipping and graphical elements, it is aimed that sculptures in the public sphere contribute to identity problems and innovative thinking in the application areas of graphic design. In this respect, the research tries to measure how the use of personal records in public sculptures should be evaluated in terms of graphic design. The study population consists of public sculptures in the Çankaya district of Ankara. In order to represent the universe and contribute to research purposes, 53 sculptures determined according to purposeful sampling criteria, which are among the unlikely sampling types, were included in the analysis. Data for 53 sculptures that were photographed from different angles and recorded for public sculpture studies were structured using the coding ruler and quantitative measurements were made. The relationship between public sculpture and personal records structured in the coding chart is put into a format that will be measured by categories in the focus of graphic design. The data collected from the public statues with the coding ruler were analyzed with frequency analysis principles of content analysis types. The findings require a first look at the presence of the personal records when evaluating the relationship between the imprint and the sculpture in terms of graphic design. Because most statues have the problem of 'Lack of Personal Records'.

Keywords: Sculpture, Personal Records, Identity, Public Sphere, Ankara, Graphic Design.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Willendorf Venüsü.....	18
Resim 2. Kybele Ana Tanrıça, İ.Ö. 6 Binler, Çatalhöyük.	19
Resim 3. Luxor, Amonra Tapınağı, Mısır.....	20
Resim 4. Tel Asmar Tapınağı Adak Heykelcikleri, M.Ö. 2700'ler, Irak ve Chicago Müzeleri.....	22
Resim 5. Lagaş Kralı Gudea Heykeli.....	23
Resim 6. Arkaik Dönem Kurosu (Attika) M.Ö. 585 Mermer, 193 cm Yükseklik.....	24
Resim 7. M.Ö. 570 – 580 Berlin Koresi, Mermer.	25
Resim 8. Delphi Arabacısı, M.Ö. 477 Yüksekliği 180 cm. Delphi Arkeoloji Müzesi, Delphi.	26
Resim 9. Delphi Arabacısı Portre, M.Ö. 477. Delphi Arkeoloji Müzesi, Delphi.	27
Resim 10. Kore M.Ö. 640 - 630.....	28
Resim 11. Peplos Koresi M.Ö. 530.....	28
Resim 12. Polykleitos, Doryphoros (Mızrakçı), M.Ö. 450.....	30
Resim 13. Myron, Disk Atan Atlet, M.Ö. 450-440, Mermer, İngiliz Müzesi, Londra...	32
Resim 14. Yaşlı Sarhoş Kadın, M.S. III. yy., Kapitolini Müzesi, Roma.	33
Resim 15. Galyalı Ölüyor, M.Ö. 220, Kapitolini Müzesi, Roma.	33
Resim 16. Laocoon Heykel Grubu, M.Ö. I. yy., Vatikan Müzesi, Roma.....	34
Resim 17. Büyük İskender Büstü Bergama M.Ö. I. yy.,İstanbul Arkeoloji Müzesi.....	34
Resim 18. Ostia Altarı M.Ö. I. yy., Massimo Müzesi,Roma.	35
Resim 19. Hadrianus Büstü, M.S. 120- 130, Capitolini Müzesi, Roma.	36
Resim 20. Marcus Aurelius, M.S. 121-180, Tunç, Capitolini Müzesi, Roma.	37
Resim 21. Palace Senatorio'nun Merdivenlerinde yer alan Tiber'i temsil eden heykel, Mermer, Roma.....	39
Resim 22. Atlı Heykeli, Gattamelata Padua, İtalya.	40
Resim 23. Kale Burjuvaları, Rodin.....	41
Resim 24. Meriç Hızal, 2002, “Herkes İçin Barış” Heykeli, Marmara Mermeri, Alüminyum Döküm, 220x1000x1000 cm, Abbasağa Parkı, Beşiktaş/İstanbul.	42
Resim 25. Alexander Calder, “Ağaç”, Boyalı Levha ve Çelik, 1966.....	44
Resim 26. Wolfattacking a Lamb, (Kuzuya Saldıran Kurt).....	46

Resim 27. Hunterwith Dog, (Avcı ve Köpeği).	46
Resim 28. Michelangelo Bounarroti, Pieta”San Pietro Bazilikası- Vatikan.....	47
Resim 29. Michelangelo Bounarroti, Pieta” San Pietro Bazilikası- Vatikan.....	48
Resim 30. Alexander Calder, Flamingo, Boyalı Levha ve Çelik, Chicago, 1973.	49
Resim 31. Alexander Calder, Flamingo, Boyalı Levha ve Çelik. Chicago, 1973.	49
Resim 32. Güven Park, Güvenlik Anıtı, Taş- Bronz, Ankara, 1934.....	50
Resim 33. Dani Karavan, Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012).	51
Resim 34. Dani Karavan, Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012).	51
Resim 35. Dani Karavan, Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012).	52
Resim 36. 1923-1940 (Canonina-1927).....	62
Resim 37 . 1981-2000 (Burhan Alkar-1981).	62
Resim 38. Künyenin yokluğuna örnek (Atatürk kompozisyonu Milli Egemenlik Parkı TBMM yanı).	63
Resim 39. Organik parça olarak künyeye örnek (Milli kütüphane önü gazeteci Tarık Buğra heykeli).	64
Resim 40. Çevresel donatı olarak künyeye örnek (Devlet mezarlığı Atatürk’ün Samsun’a çıkışı).	65
Resim 41. Çevresel donatı olarak künyeye örnek (Devlet mezarlığı Atatürk’ün Samsun’a çıkışı).	65
Resim 42. Künyenin heykeldeki konumuna örnek	66
Resim 43. Özel grafik tasarımın varlığına örnek (ODTÜ yerleşkesi Gençlik Anıtı).....	67
Resim 44. Belirsiz künye tasarımcısına örnek (Çağdaş Sanatlar Merkezi önü Don Kişot).	68
Resim 45. Metalik künyeye örnek (İnönü Parkı İsmet İnönü Heykeli).	69
Resim 46. 10/1’inden küçük künyeye örnek (Eser hasat sonu Toprak Mahsulleri Ofisi bahçesi).....	70
Resim 47. Kalıp künyeye örnek (Seymenler Anıtı Seymenler Parkı).	71
Resim 48. Sanatçı ismine örnek (Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi bahçesi).....	73
Resim 49. Künyede yazı / Kaligrafi’ye örnek (ODTÜ Kampüs alanı rektörlük arkası Atatürk anıtı).....	74
Resim 50. Yıpranmış künyeye örnek (TESK anıtı).	75
Resim 51. İlk hali korunan künyeye örnek (İnsan Hakları Heykeli).	76

Resim 52. Okunaksız künyeye örnek (Hacettepe Üniversitesi İhsan Doğramacı Çocuk Hastanesi bahçesi).....	77
Resim 53. Bakımsız künyeye örnek (Cumhuriyet Parkı Muzaffer Sarı Özen heykeli)..	78
Resim 54. Uyumsuz künyeye örnek (Çağdaş Sanatlar Merkezi önü).....	79



TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Heykeltıraşın Uyrugu.....	60
Tablo 2. Heykelin Yapıldığı Dönem.....	61
Tablo 3. Heykelde Künyenin Varlık Durumu.....	62
Tablo 4. Künyenin Heykelle Kurduğu Holistik Bağ.....	63
Tablo 5. Künyenin Heykel Üzerindeki Konumu	66
Tablo 6. Künyede Özel Bir Grafik Tasarımın Varlık Durumu	67
Tablo 7. Künyenin Tasarımcısı	68
Tablo 8. Künyede Kullanılan Malzeme	69
Tablo 9. Künyenin Heykelde Kapladığı Alan.....	70
Tablo 10. Künyenin Basım Tipi.....	71
Tablo 11. Künyenin İçeriği	72
Tablo 12. Künyede Kullanılan Grafik Tasarım Öğeleri.....	73
Tablo 13. Künyenin Korunma Durumu	74
Tablo 14. Künyenin Dayanıklılık Durumu	75
Tablo 15. Künyenin Okunurluk Durumu	76
Tablo 16. Künyenin Bakım Durumu.....	77
Tablo 17. Künyenin Heykelle Kurduğu Renk Uyumu.....	78

ÖNSÖZ

Bu araştırma, kamusal alandaki heykelin künye açısından önemine odaklanmaktadır. Künye, kamusal alandaki heykel ve bu heykeli üreten sanatçı hakkında bilgilendirici bir misyon üstlendiği gibi, sergilendiği kent ya da herhangi bir olay ya da kavrama da gönderme yapabilmektedir. Bu noktada heykelin kimliğini belirleyen künye, tasarımın doğal bir parçasıdır.

Ankara kent örneği açısından künye kavramına odaklanan araştırma, kamusal alanda bulunan 53 heykel ile sınırlandırılmıştır. 53 heykele ilişkin veriler, kodlama cetveli kullanılarak yapılandırılmış ve nicel ölçümlere tabi tutulması sağlanmıştır. Kodlama cetvelinde yapılandırılan kamusal heykel ve künye ilişkisi, grafik tasarım odağında kategorilerle ölçümlenecek bir formata sokulmuştur. Kamusal heykellerden kodlama cetveli ile toplanan veriler, içerik analizi türlerinden frekans analizi ilkeleriyle çözümlenmiştir.

Araştırma sürecinde katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER, Prof. Dr. Mustafa BULAT, Öğr. Gör. Savaş KESKİN, Öğr. Gör. İmran UZUN'a son olarakta desteklerinden dolayı sevgili Eşim ve Oğluma teşekkür ederim.

Erzurum, 2019

Ahmet Nadir ÖZKUL

GİRİŞ

Modern sosyal insan, diğerleriyle kurduğu ilişkiler yoluyla biçimlenen ve kendini eklemlediği sosyal formun biçimlenmesine yardımcı olan çoğulcu bireysellikler çerçevesinde anlamlıdır. Kent yaşamının çevrelediği mekânlarla kurduğu ilişkisinde kendini kentsel mevki ve kentsel mekânın tasarlanmış ve yapaylıklarla örülü akışkanlığında anlamlandırılan birey, anlamın doğasını sembolik kodlarla bütünlüktedir. Kentin atomize olarak böldüğü ve çeşitli mekân tiplerinde tabakalaştırdığı birey, kent içi aksiyonlarında sembollerin etkileştiği anlam üretim alanlarını takip etmek ve davranışlarını bu yönde düzenleyerek kentli olma özellikleri üretmektedir. Nitekim kentsel mekânlarda varlığı sürdürmenin koşulları, kentsel sembollerin bağlamına haiz olmak ve sembolik kitle protokollerini yerine getirerek kent dokusuna entegre olmaktır. Özel alanların ve mevkilerin dışında, kamusal müzakerelerin ve kolektif uzlaşma/çatışmaların serbest zaman etkinlikleri olarak kümelenildiği kamusal mekânlar, bireylerin demokratik eylemliliklerini belirleyen oldukça sembolik bir kent deneyimidir. Bu alanlar, kamu olarak bölünen ve karmaşıklaşan toplum yapısındaki kitlesel mutabakat ve mücadelenin sıcak temas anlarını barındırmaktadır. Bu nedenle kamusal mekânlar, özel alan ve devlet alanı dışında kalan sivil toplum erkini simgelemektedir. Bu alanlarda yer alan heykeller ise kamusal alanın yapısal dönüşümlerine, egemenlik mücadelesine, demokrasi bilincine ve kamusal alana hükmeden fikrin, pratiğin sembolik ifade edilişlerine ışık tutmaktadır.

Modern toplumun kamusal niteliklerini sembollere borçlu olması ki sembolden kasıt dilsel kodlardan tüm görsel kodlar ve tasarımlara kadar uzanan geniş bir yelpazedir. Heykellerin kamusal alanlardaki varlığını da sembolik ritüeller ve kamusal alanın kurulma biçimleriyle örtüştürür. İdeolojik, tarihsel, kültürel ve politik temsiller olarak heykellerin devlet ve halk, birey ve toplum ya da yerli ve yabancı arasındaki düşünselliği somutlaştıran sembolik işlevleri, bu yaratılara yalnızca sanatsal bir oluşum gözüyle bakmayı yetersiz kılar. Çünkü heykeller, özellikle de kamusal alanlarda/meydanlarda bulunanlar, kamu fikrinin gelişimi ile birlikte toplumun kamusal alandaki kolektif bilincini ve devlet erkinin bu bilincin neresinde konumlandığını anlatır. Heykellerin tasarım yönü ise simgesel etkisini ve temsil gücünü pozitif veya negatif yönleriyle görece hale getiren bir pratiktir.

Kamusal alanlardaki heykellerin kamusalını tartışırken, tasarıma ayrı bir başlık açmak gerekir. Çünkü tasarımın içerdiği donatısal ve kavramsal kodlar, heykelin konumlandığı toplumsal doku ile uyumunu saptar. Heykelin kamusal alanın belirleyici sembolü olması için gereken temsil gücü, renk, görkemli büyüklük, gerçekçilik ya da gerçeküstülük gibi birçok tasarım hamlesine bağlanabilir. Heykelde tasarımı belirleyen sanatsal kavrayış ve temsili olay ya da durum kadar, kimliğin üretildiği bir uzuv olan künyenin önemini tartışmak için ayrılan zamanın ise artması gerekir. Çünkü eklektik sanatların hibrid biçimler şeklinde kendilerini güncellediği post-modern çağda, resim ile fotoğrafı, sinema ile fotoğrafı, resim ile heykeli, müzik ile sinemayı yakınlaştıran hamleler, grafik tasarım ile heykeli de birbirine yakınlaştırarak yeni bir sanatsal stil oluşturabilir. Kamusal heykelin kimliklenmesi için gerekli bir figür olan künyelerin göz ardı edildiği tasarım süreçleri, heykelin kamusal etkilerini de nispeten sönmüleyebilir. Bu araştırma, heykelde yeterince özen gösterilmediği gözlenen künyenin kamusal alanlardaki kullanım biçimleri incelenmektedir. Çünkü her görsel tasarım, kendi sanatsal dilini konuşabildiği gibi yazılı/sözel açıklayıcılara/belirteçlere ya da sıfatlara ihtiyaç duyar. Künye, kamusal alandaki heykelin ‘nereden geldiği’, ‘kim tarafından yapıldığı’, ‘ne zaman yapıldığı’, ‘neyden yapıldığı’, ‘nasıl yapıldığı’, ‘hangi mesajı verdiği’ ya da ‘neyi temsil ettiği’ gibi bilgileri görselden bağımsız olarak anlatan özgün tasarımıdır. Bu tasarımın heykelle bütünleşen bir grafik tasarıma dönüşmesinin heykelin görsel etkisini yükselteceği varsayıldığında, saha incelemesinde tespit edilen kullanım biçimleri üzerinden yapılacak yorumların önemi artacaktır.

Bu araştırma kapsamında Türkiye Cumhuriyeti’nin kamusal birikimleri açısından yoğunluklu bir mekân olan Başkent Ankara’daki kamusal heykellerde kullanılan künyeler, biçimsel uyum, içerik, tasarım ve heykelle ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Betimsel model esaslarına göre yapılandırılan araştırmada, kodlama cetveli ile kategorik olarak kodlanan veriler, kategorisel içerik analizi yaklaşımıyla çözümlenmiştir. Araştırmada, kamusal alandaki örnek uygulamalar özelinde, heykel-künye ilişkisinin grafik tasarım odaklı estetik, etki, görsel uyum, biçimsel uyum ve içeriksel uyum bağlamında haritalandırılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde kamusal alan teorisinin farklı yönleri irdelenerek, heykelin kamusal alandaki işlevlerinin teorik altyapısını oluşturan veri setleri

tartışılmıştır. Bu bölümde, Habermas'ın Kamusal Alan teorisi odağında sivil toplum, kamusal ve alan kavramları irdelenerek, heykelin tarihsel ve sanatsal özellikleri dönemsel açılarından tasvir edilip kamusal heykelin durumu açıklanmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde metodolojik tasarıma yer verilmiştir. Bu bölümde araştırmanın problemiği, amaçları, önemi, soruları, veri toplama ve analiz süreçleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ise sahadan elde edilen verilerin çözümlemesine yer verilmiştir. Bu bölümde, kodlama cetvelindeki kategorilere bağılı kalarak çözümlenen verilerden elde edilen tablolar eşliğinde teorik bir yorumlama yapılmış ve durum betimlemesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

Arkaik Çağ düşünlerinden felsefenin iktidar mitlerine kadar birçok bakımdan toplumsalın kurulmasında rolü olan kamusal alan kavramı, yönetimin karmaşıklaşması ve insan toplulukları arasındaki tayin edici kararların alınması süreçlerinin kilit halkaları arasındadır. Sınıflı toplumların karakteristiğini yansıtan kamusal alanlar, kamuların kurulma biçimleri ve kamuoyunun inşasında hangi sınıfın baskın bir konumda anlaşılacağına karar vermektedir. Heykel sanatında temsil edilen ideolojilerin, dünya görüşlerinin, siyasi argümanların, tarihi şahsiyetlerin ve bunun da ötesinde bizatihi sanatçıların kendilerinin belirli bir sınıfsal mücadeleyi canlı tuttuğunu ve kamusal alanlardaki heykellerin sınıf mücadelelerinin sembolik görünümüleri olduğunu ifade etmekte fayda vardır. Bu bölümde, heykelin kamusal niteliğinin kurucu unsurları arasında yer alan kamusal alanın teorik, kavramsal ve tarihsel yönleri açıklanarak, açıklayıcı bir altyapı kurulması düşünülmektedir.

1.1. KAMUSAL ALAN KAVRAMI

İnsanların kendilerini ilgilendiren ortak problem ve tartışmalarını yapabildikleri, akılcı bir tutum içinde bu problemlerle ilgili kamuoyu oluşturabildikleri bütün donanımların kamu alanlarında gerçekleşebildiğini (Habermas, 2017: 68). Kamusal alanın, toplumsal yaşamımızın bir parçasını tanımladığını (Kellner, 1989: 45). Kamusal alanın fikir ve ifadelerin üretilebildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, müzakere edildiği gövdeleri yanında kültür ve tecrübeyi de tanımladığını belirtir (Özbek, 2004: 24). Sanat eserlerinin kamusal alanlarda mekânlarda meydanlarda, önceden belirlenmiş planlamalarla uygulanması ve sergilenerek izleyicilerle buluşması kamu alan sanatı olarak tanım bulabilmektedir.

Farklı coğrafyalarda ve ülkemizde kamusal alan kavramı bilimsel kavram olarak toplum bilimcilerin üzerinde tartıştıkları ve değişen zaman dilimlerinde kendini yenileyen bilimsel bir veri şeklinde muhatap olduğumuz çok yönlü anlamlar içeren sosyal saha çalışmalarının ürünü olduğu gibi, bu kavramla birinci dereceden muhatap olan insan topluluklarının birden fazla dış etkenin direktmeleri ve baskısı ile (devlet, siyaset medya, sosyal medya ve benzeri) şekillenen algılayış ve özümsemenin tezahürü

olarak görülebilir. Örneğin, Türkiye’de Cumhuriyet ile birlikte alanlara, parklara, kurtuluş savaşını betimleyen Atatürk ve asker heykellerini yerleştirilmesi, kamusal alanların yapısal dönüşümünü ve kitlesel iletişim kanallarının altyapısındaki güncel politik ve ekonomik birikim rejiminin etkilerini göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Kamu adı verilen oydaşma kültürünün temsili bir niteliği vardır. Topluluk çıkarlarının aleni katılımlar organizasyonu ve sınıfsal farklılıkların parantez içine alındığı eşitlikçi yaklaşımlar odağında müzakere edildiği kamusal alanlarda, fikirlerin ve kanaatlerin bir nihayete erdirilmesi için temsili aksiyonlar yaşanır. Kamusal alanlar, sembollerin birliği ya da mücadelesi üzerinden temsili niteliğini sürekli yineler. Meydanlardaki heykellerin tasarlanması ve taşıdıkları kilit sembolik değerler, toplumsal hafızanın derinliklerindeki bir kolektifi desteklemek ya da yıkmak üzere kurgulanmış olabilir (Habermas, 2017: 62-65).

Habermas’ın ‘Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü’ adlı yapıtında (2000) bir sınır olarak çeşitli alanlar formüleştirmesi, esasında mücadelecilik deneyiminin, kolektif paylaşım ilişkilerindeki belirleyici özelliklerinden kaynaklanır. Kamu denilen şeyin halk kitlelerinden çok daha ayrı bir kategori olarak, toplum içinde beliren çeşitli sorunların çözümüyle ilgilenen ya da kendilerine farklı ilgi alanları yaratarak ortak bir amaç etrafında hareket eden kitleler olduğunu söyler. Bu yönüyle edebî kamuları, siyaset kamularını, medya kamularını, ekonomi kamularını ve güncel örgütlü yaşam disiplininin çok çeşitli kamularını ortak tabanda bütünleştirerek bir grup kolektifi oluşturan kamusal alanlarla bağdaştırır. Çünkü bireylere ortak dünya görüşü oluşturan ve toplumsal uzlaşının anahtar kelimesi sayılan kamuoyu, kamusal alanlarda üretilir ve kamusal alanlar çoğu zaman fiziksel ve coğrafi uzamlarla sınırlı olmaktan çıkar, kitle iletişim sistemine ve basına doğru genişler. Ancak konvansiyonel anlamda kamusal alanların kent meydanları ve parlamento binalarının çevrelediği sokak kültürüyle yakından ilişkisi vardır (Habermas, 2000: 127).

Umumi (genel) ve hususi (özel) kavramlarının hukuksal yansımaları sonucu insanlığın tarihsel yaşam serüvenine yön veren köy kent yaşamının kurallara bağlanması ve değiştirilerek modern toplumlara kadar ulaştığını görmekteyiz. Üst bir sınıf tarafından ya da elit seçilen grupların oluşturduğu devlet otoritesinin sınırlarını belirlediği ideolojik imgelerle bezenen yaşam alanlarının dışında kalması gereken;

ancak devlet erkinin sürekli yayılım halinde olduğu ve denetlediği, aynı zamanda özel alan teşhirleri ile birlikte çift taraflı sınır ihlallerine maruz bırakılan alanları kamusal alan diye nitelendirebiliriz. Zikrettiğimiz bezeme unsurları içinde görünürlüğü ve canlılığı açısından heykel sanatı büyük önem arz etmektedir. Heykeltoplu yaşamın yoğun olduğu (parklar, meydanlar ve devlet kurumları ve benzeri) büyük kentlerin önemli mekânlarında anıtsal biçimde inşa edilip sergilenmektedir.

1.2. SİVİL TOPLUM, ÖZEL ALAN VE DEVLET ALANI İLİŞKİSİNDE KAMUSAL ALAN

Marks'ın eserlerinde değindiği 'Sivil Toplum'nosyonunu geliştiren Gramsci ideolojiyi, toplum içindeki çarpık ilişkilere rağmen, bütünlük sağlayan ve çıkarlar çatışmasını engelleyen bir harç olarak tanımlamıştır. Gramsci'nin hegemonya olarak adlandırdığı ideolojik tanımı, bu toplumsal harcın işlevini açıklamaya yönelik kuramsal bir anahtar niteliği taşımaktadır (Carnoy, 2001: 256). Marks'ın görüşlerinden beslenmesine rağmen ona karşı fikir geliştiren Gramsci, sivil toplum'un Devlet üzerindeki önceliğini ortaya koymaktadır (Carnoy, 2001: 257). Devletin baskı ve zora başvurmadan, iktidarını nasıl sağladığını hegemonya kavramı ile açıklayan Gramsci, alt sınıfın bu hegemonyayı rıza yoluyla kabullenmesini sağlayacak ideolojik faaliyetler üzerinde durmuştur. Sivil toplumu çevreleyen devlet iktidarını somutlaştıran ve ekonomik ilişkiler tabanında bir rıza yaratan aile, kilise, okul gibi kavramlara yönelmiştir (Eagleton, 1991: 165). Althusser'in Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları Kuramına öncülük eden bu görüş, ideolojinin sivil toplum ve devlet arasındaki çimento işlevi gören bütünleştirici işlevine atıfta bulunmaktadır. Kamusal alanlarda demokrasi bilincinin 'sivil toplum' aracılığıyla sürdürülmesi, müşterekliği sağlayan harcın bir sonucudur. Çünkü sivil toplum, demokrasilerin temelindeki kamusal uzlaşma olarak aynı zamanda devlet ve özel kişi tekelinden bağımsız bir kamusal örgütlenme protokolüdür. Toplumlardaki askeri ve totaliter yapı azaldıkça ortaya çıkan Sivil Toplum bilinci, kamusal alanların artırılması ve bilgi akışının sürekli hale gelmesiyle daha gelişmiş bir iskelete bürünmektedir.

Kamusal Alanı tarihsel süreçte birçok kez yapısal dönüşüme uğrayan, ancak temelde sivil toplumu temsil eden yapısıyla 'özel alan' ve 'devlet alanı' dışında kalan birözerk alan olarak düşünür (Habermas, 2000: 158). Kamusal alan düzenli ve süt liman

bir anlaşma modu değildir. Aksine sınıfların sürekli çatıştığı, egemenlik mücadelesi kurmaya çabaladığı ve burjuvazi çıkarlarının önde tutulduğu devlet örgütlenmesinin işçi sınıfı üzerinde dönüştürücü hamlelerde bulunduğu komplike ve gerilimli bir alandır. Bu nedenle kamusal alandaki özel alan, devlet alanı ve sivil toplum ilişkisi hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Klasik Marksist gelenekte Devlet, egemen sınıfın çıkarlarını korumak ve emeğin sömürülmesine dayalı olan mevcut iletişim ilişkilerinin meşruluğunu ve devamlılığını sağlamak için var olan bir baskı aracıdır (Marks ve Engels, 2008: 24). Bu nedenle Devlet, sınıflar arasındaki egemenlik mücadelesinde, egemen sınıfların varlığının garantörlüğünü üstlenmektedir. Althusser, Gramsci ya da Habermas gibi ideoloji ve kamusal alan teorisyenlerine göre ise; Marksist gelenekteki Devlet tanımı aslında devlet iktidarını ifade etmekte ve Devlet kavramını açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Çünkü Devlet ve devlet iktidarı aynı şey değildir. Devlet, baskı araçları ve ideolojik araçlardan meydana gelmektedir (Althusser, 2006: 58). Devletin baskı ve zora başvurmadan sürekli meşruiyetini tesis ettiği ideolojik aygıtları, kamusal alanlardaki devlet yayılımını arttıran ve güncel durumları açıklayan bir olgudur. Bu nedenle kamusal alanlardaki heykellerde genellikle devlet hegemonyasını tesis eden vurgular ve sembolik anlatılar görülür.

Devletin ideolojik aygıtları ve baskı aygıtları, egemen üretim ilişkilerini ve burjuvazi sınıfın yetkinliğini korumak ve sürdürmek için toplumun her alanına sirayet etmektedir. Bireylerin sisteme dâhil olması ve egemen çıkarları benimsemesi şeklinde gerçekleşen toplumsallaşma sürecinde gerek maddi gerekse manevi koşulları sağlamaktadır. Çünkü birey toplum ilişkisi her zaman maddi düzeyde değildir. Kimi zaman manevi düzeyde gerçekleşmektedir (Fairclough, 2003: 266). Bu nedenle kamusal alana sirayet eden ideolojik devlet faaliyetlerin temelinde baskı ve sora başvurmadan, bireylerin egemen çıkarlara gereken ‘rızaı’ göstermesini sağlama amacı olduğu ifade edilebilir. Kamusal alanlarda işleyen ideolojik aygıtlar bu görevi sağlamaktadır.

Althusser’in ideoloji kavramsallaştırmasında kamusal alan işlevlerini de kapsayan maddilik, onun aygıtlarla sürdürülebilirliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü kamular üzerinde ve burjuvazinin egemenliğinde işleyen ideoloji aygıtlara içkindir ve devlet kontrolündeki aygıtlarla üretilmektedir (Althusser, 2006: 52). Bu bağlamda Althusser

Devletin İdeolojik Aygıtları'nı (DİA); “Dinsel, Öğrenimsel, Aile, Hukuki, Siyasal, Sendikal, Haberleşme, Kültürel” olarak belirlemiştir (Althusser, 2006: 54). Dinsel DİA, bireylerin dini anlamlandırma pratiklerini üretirken, bireylere dini yaşama biçimlerini iktidar süzgecinden geçirerek sunmaktadır. Aile DİA'sı, toplumun temel yapı taşı olan aileye dair sosyal pratikleri ve aile içi ilişki biçimlerini üreterek, ailenin sistem içindeki varlığını işlevselleştirmektedir. Hukuki DİA, egemen sınıfın çıkarlarını koruma altına alan yasal pratikleri üretmektedir. Siyasal DİA, toplumu yöneten mekanizmaların, tüm politik aktivitelerini ve ilişkilerini üreten ve düzenleyen ideolojik mekanizmadır. Sendikal DİA, tabii sınıfın örgütlenme pratiklerini kontrol altına alan ve onların mevcut sistem karşısındaki korunmuş haklarını çerçeveleyen tedbirler içermektedir. Haberleşme DİA'sı toplum içindeki enformasyon aktarımını belirleyen ve toplumsal iletişim pratiklerine hâkim değerler üreterek, medya aracılığıyla yaygınlaştıran bir ideolojik aygıttır. Kültürel DİA, bireylerin tüm kültürel anlamlandırmaları ve üretimlerine nüfuz eden pratiklerdir. Eğitim DİA'sı ise toplumsallaşma sürecinin en önemli halkasını oluşturmaktadır. Birey bu süreçte sisteme uyumlu hale gelerek, uyumlu pratikleri öğrenmektedir. Özel alanlarla birlikte kamusal alanları da kuşatan ideolojik aygıtlar, sivil toplumun işleyişini dönüştürmekle birlikte toplumsallığın yapısını kökten değişime uğratmakta ve kamusal özelliklerinde çözülmeye yol açmaktadır.

Althusser'e göre en önemli DİA, eğitimsel DİA'dır. Hatta geçmiş yüzyıllarda eğitim sürecini kontrol eden kilise ve ailenin yerini günümüzde okul ve aile almıştır. Kamusal örgütlenme olarak okullar bireyi sisteme uygun pratiklerde bulunmaya telkin eden çeşitlik ideolojik kodların üretim alanıdır. Birey eğitim sürecinde ideolojik pratiğin öznesi olarak bilinç kazanmaktadır. Egemen çıkarlar bu süreçte kabullenilmektedir (Althusser, 2006: 54).

Althusser, baskı aygıtları ve DİA'lar arasındaki farklılıkları şöyle açıklamaktadır; baskı aygıtları zora dayanırken, ideolojik aygıtlar zorlama olmaksızın zihinsel faaliyetlere yönelmektedir. Baskı aygıtları sadece kamusal alanlarda nüfuz sahibiyken, ideolojik aygıtlar en özel alanlara kadar girmiştir. Baskı aygıtları belirli noktalarda hareket alanı sağlarken, ideolojik aygıtların sınırsız hareket alanı vardır. Baskı aygıtları alenen ortadayken, ideolojik aygıtlar çökelmiştir. Önce ideolojik aygıtlar devreye girer, yetersiz kaldığı durumlarda baskı aygıtları harekete geçirilir. Aralarında ahenk vardır.

İdeolojik aygıtlar gürültü çıkarmadan hareket eder (Althusser, 2006: 61-63). Kamusal alanlarda sembolik ve ideolojik düzeyde uzlaşma ya da çatışmalar yaşanırken, kamusal alandaki egemenlik hatları söz konusu olduğunda devletlerin baskı aygıtları devreye girerek sınıflar arasındaki denge stratejisini kurmaya çabalamaktadır.

İdeolojik aygıtlar, egemen sınıfın ideolojisi altında tüm çeşitliliğe ve çelişiklere karşın bir birliğe sahiptirler. Dolayısıyla egemen sınıf sadece devletin baskı aygıtında değil, aynı zamanda devletin ideolojik aygıtlarında da egemen konumdadır. Althusser'e göre; hiçbir sınıf devletin ideolojik aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz (Althusser, 2006: 68-69). Her biri kendine özgü yolda aynı amaca hizmet eden devletin ideolojik aygıtlarının hedefi, egemen ideolojinin yeniden üretilmesidir. Devletin ideolojik aygıtları da bir mücadele alanıdır. Dolayısıyla devlet iktidarı ideolojik aygıtlar olmaksızın muhafaza edilemez. İşçi sınıfı kamusal alanları kontrol etmek için mevcut ideolojik aygıtları yıkıp yerine yenilerini kurmalıdır. Çünkü kamusal alanlara hâkim söylemler, sembolik kalıplar, ideolojik aygıtlar ve baskı aygıtları, egemen konumdan dizayn edilmiştir. Bir kamusal alan mücadelesinde galip gelen tarafın heykel yıkarak sürece başlaması, sembolik mücadelenin de en büyük göstergeleri arasındadır. Nitekim Irak'taki kamusal alan egemenliğinin en önemli göstergesi sayılan Saddam Hüseyin heykelleri, yeni bir rejimin kamusal alanlardaki iktidarını tesis etmek için halk eliyle yıkılmış ve sivil toplum yanılması göstermelik de olsa seyirlik olaylarla ve medyatik temsillere konu edilmiştir.

1.3. KAMUSAL ALANIN TARİHSELLİĞİ

Kamusal alanın tarihsel biçimlenişi hakkında bir gelişme çizgisi yaratan Habermas kamusal alanın yapısal revizyonunun tarihin dönemlerinde egemen olan üretim ilişkileri ve üretici güç yapılanmalarından yola çıkarak anlaşılacağını ifade eder. Çünkü maddi toplumun bir araya geldiği ve temaslar ekseninde toplumsal varlığına gelişim ağları ördüğü etkileşimler, kamusal mekânlara atfedilen niteliklerde dönemsellerde değişimlere neden olmaktadır. Habermas İlk Çağ'da elitlerin kontrolünde olan kamusal alanın, demokrasi kültürüyle birlikte burjuvazi sınıfın sevk ve idare faaliyetlerini yoğunlaştırdığı politik uzamlara evrildiğini belirtmektedir. Orta Çağ'da kilisenin kontrolünde bulunan kamusal alanlar, Sanayi Devrimi ve sonrasında egemen sınıfların

kontrol altında tuttuğu ve devlet kontrolündeki göstermelik sivil toplum organizasyonuna geçiş yapmıştır. Medyanın temsili özelliklerinin kamusal alanların somut ya da territoryal yer olma özelliklerini aşması, kamusal alan kavrayışının basını da içine almasıyla sonuçlanmıştır. Basın, sınıflar arası uzlaşmaları, egemen tasarımlar yoluyla kitlelere kabul ettiren bir yapı olması itibariyle burjuvazi kamusalılığının en somut örnekleri arasındadır (Habermas, 2000: 121-138).

Marks'ın 'Tarihsel Materyalizm' görüşünü benimseyen Habermas ve diğer eleştirel kamusal alan teorisyenleri, esasında ideoloji gibi kamusalılığın da müstakil bir tarihi olmadığını ve olağan varoluşun izlerini takip ettiğini belirtmektedirler. Marks ve Engels'in Alman İdeolojisi eserinde belirttikleri 'Tarihsel Materyalizm' nosyonu, tarihsel süreçlerin maddi üretim pratikleriyle birlikte başladığını ve insanlığın üretim mübadelesiyle tarihsel bir mücadeleye giriştiğini ifade etmektedir (Marks ve Engels, 2004: 71-78). Marks'a göre tarih ancak üretim ilişkileriyle birlikte anlam kazanmaktadır. Bu nedenle maddi üretimden önce insanlık tarihinden söz etmek mümkün değildir. Zihinsel üretimin maddileşmedike yani pratiğe dökülmedike tarihsel manada bir aktiviteye dönüşemeyeceğini vurgulayan Marks, maddeden bilincin de tarihsel koşullar içindeki varlığını tartışmıştır. Marks'a göre her madde kendi düşünelini yaratmaktadır (Marks ve Engels, 2004: 76). Nitekim Marks'ın Yanlış Bilinç olarak adlandırdığı ideoloji de maddi pratiklerin bir gölgesi olarak ortaya çıkmaktadır. Marks, tarihsel süreçleri, üretici güçlerin gelişim ve dönüşüm evrelerine bağlı olarak bölümlendirirken, her yeni üretici gücün kendi tarihselliğini yarattığını belirtmiştir. Tarihsel materyalizm nosyonunun özü de bu özgöl tarih anlayışından kaynaklanmaktadır.

Althusser ve Habermas gibi düşünürler, Marks gibi bilincin olanaklılığı ve özbilinç kavramlarının ötesine geçerek, ideolojinin ve sınıflı kamu tarihselliğini reddeden bir yaklaşımda bulunmuştur. Onlara göre ideolojinin kendine özgü bir tarihi yoktur (Althusser, 2006: 83). Bu durum ideolojinin tarihsel süreçlerden bağımsız olarak değerlendirilebileceği anlamına gelmemektedir. Aksine ideoloji bir pratik olarak toplumsal süreçler içinde öylesine var olmuştur ki, kendine özgü bir zaman çizgisi, kesin bir ortaya çıkış tarihi bulunmamaktadır. Bu bağlamda, Freud'un bilinç için kullandığı "Bilinç ebedidir" tanımlamasını maddi bir pratik olan ideoloji için de

kullanmak mümkündür (Freud, 2014: 73). Althusser'in de belirttiği gibi;ideoloji ebedi bir pratik olarak her zaman vardır ve tarih sonlanıncaya dek var olacaktır. Çünkü insanın ilk tikel ve kolektif üretim pratiklerinden günümüze kadar onun varlık koşullarıyla kurduğu yaşayan bir ilişki olan ideoloji, insanlık var oldukça var olmaya devam edecektir. Bu nedenle, Marks'ın üretici güçleri gibi tarih sahnesine çıkışı kesin olarak imlenememektedir. Çünkü ideoloji tarihi yönlendiren bir materyal değil, bizzat tarihin kendisidir. Bu durum, tarihi ideolojik pencereden yorumlamayı ve anlamayı gerektirmektedir. İlkel toplulukların gündelik ritüellerinden günümüz karmaşık toplumsal formlarındaki üretim litürjisine kadar tüm süreçlerde ideolojiye rastlamak mümkündür.

1.4. BURJUVA KAMUSALLIĞININ YÜKSELİŞİ

Üretim koşullarının yeniden üretiminin ideolojik bir zorunluluk olduğu eleştirel ekonomi politik görüşün temelini teşkil etmektedir. Nitekim kapitalist rejim, varlığını devam ettirebilmek için var olan üretim ilişkileri ve üretici güçleri sürekli yeniden üretmekle yükümlüdür. Böylece, bir sınıfın diğeri üzerindeki egemenliğini sağlamlaştırabilmesi için; sosyal artık ürünün, bir azınlığın mülkiyetine geçmesinin kaçınılmaz, değişmez ve doğru bir şey olduğuna, sömürülen sınıfın üyeleri olan üreticilerin inandırılmalarının mutlak suretle zorunlu olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda da devletin yalnızca bir baskı işlevi yürütmekle kalmayışının bunun yanı sıra ideolojik işlevini yerine getirişinin nedeni ortaya çıkmış olmaktadır (Althusser, 2006: 42-56). Devlet ideolojik bir işlevi yerine getirmek için, ücretlendirme politikaları ve eğitimle yeni iş gücünü sürekli güncellemekte, emeğin üretimini kontrol ederek, var olan üretici güçler ve üretim ilişkilerinin devamlılığını sağlamaktadır. Bu noktada Althusser'in de ideolojik maddiliği, ekonomik üretim ilişkileri bağlamında değerlendirdiği görülmektedir. Maddilik, Marksist kuramcılar açısından ekonomik temelli ilişkilerde işlerlik kazanmaktadır.

İdeoloji ve toplumsal süreçleri anlamlandırma Marks'ın temel bilimsel yaklaşımlarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle ekonomi ve ekonomik çerçevesinde geliştirilen üretim ilişkilerini başat anlam mekanizması olarak konumlandıran Marks, Altyapı ve Üstyapı Metaforunu kullanarak farklı bir nosyon ortaya koymuştur. Marks'a göre tüm toplumsal süreçleri ve bu süreçlere dinamizm

katan birimler birer üstyapı unsuru olarak, her bir kertede ekonomik altyapıya bağımlıdır ve bu altyapının uğraklarını oluşturmaktadır (Marks ve Engels, 2004: 83). Bu temel kavrayıştan hareketle; ideoloji, kültür, dil, sanat, edebiyat, müzik, hukuk ve benzeri diğer tüm toplumsal birimleri üst yapı olarak konumlandıran Marks, ekonomik altyapının üst yapı bileşenlerini determine ettiğini ve hiçbir üstyapı unsurunun ekonomik ilişkiler görmezden gelinerek açıklanamayacağını savlar (Yaylagül, 2008: 131). Bu bağlamda, Marks'ın ideolojik önermelerinin ekonomi ile bağlantılı bir düzleme oturtulması gerekmektedir. Çağlar boyunca tartışılan madde-zihin diyalektiğinin çıkmazlarından biri olan 'belirleyicilik' konusu, Marks'ın ekonomik üretimi kutsayan yaklaşımıyla birlikte, maddenin mübadelesi şeklinde gerçekleşen ekonomi lehine taraflandırılmıştır.

Hegel'in 'Tinin Fenomenolojisi' (Görüngü bilimi) kitabında ifade ettiği, tüm maddelerin, aşkın bilinç olan 'Töz (Geist)'ün bir görüngüsü olduğu fikri; Marks'ın üstyapı unsurlarını altyapının bir görüngüsü olarak tanımlamasında oldukça etkilidir. Althusser'e öncülük edecek 'üstyapı özerkliği' görüşünü ortaya koyan Gramsci ise, üstyapı öğelerinin nisbeten özerk olduklarını vurgulamıştır (Barret, 2004: 79). Platoncu bir yaklaşım olan madde ya da düşünce, görüngü (ya da gölge) ilişkisini reddeden Althusser, Üstyapının her bir kertesinde Altyapıdan bağımsız olarak özerk bir yapıya büründüğünü, ekonomik etkiye karşı baskı oluşturabilecek kadar esnek bir hareket alanına kavuştuğunu ifade etmektedir (Althusser, 2006: 67).

Althusser, bina örneğiyle somutlaştırdığı üstyapının göreceli özerkliği nosyonunda; ekonomik altyapı üzerine kurulan üstyapının her bir katında (kertesinde) konumlandırılan üst yapı unsurlarının en üstüne ideolojiyi koyar. İdeoloji bir süre sonra kendi kertesinde geliştirdiği iç dinamiklerle görece özerkliğe kavuşur ve altyapıya yani ekonomiye dönüştürücü bir karşı baskı uygular. Altyapı, kendini ideolojik üstyapıyla uyum şeklinde güçlendirir (Althusser, 2006: 52-54). Çünkü Althusser'e göre her maddi pratik diğerinin varoluş koşulunu hazırlar. Bu pratiklerin tümü sistemi var olan üretim ilişkilerini yeniden üretir. Bunların içinde ekonomi Marx'ta olduğu gibi direkt belirleyiciliğe sahip değildir. Pratikte maddileşen ideolojik yapıların ekonomik pratikten görece özerklikleri vardır. Bu pratikler hem belirleyen hem belirlenendir (Dağtaş, 1993: 13).

Kamusal alan, 20. Yüzyıl başlarına kadar elitist bir yaklaşımla, devlet erkinin kontrolünde şekillenen özel bir oluşumkarşılmıştır. Bugün, burjuvazi ve yetkeci pratiğintesirinde olan kamusal alan, sosyal devimlere yön kazandıran, politik ve iktisadigündem bileşenlerine ilişkin kamuoyunun tesis edildiği bir imalat alanıdır. Fakat sosyal ve kolektif şuur uygulamalarında ortaya çıkan geniş çaplı transformasyon ve iletişim teknolojilerinin yarattığı başkalaşım, kamusal alanın altyapısını yeniden kalıba sokmuştur. Üstelik bu altyapı, elektronik kitle iletişim araçlarının yükselişiyle, reklamın kazandığı yeni önemli konumla, eğlenceyle bilgilenmenin gittikçe birbirinin içine aktığı melezleşme pratikleriyle, her alanda artan merkezileşmeyle, liberal dernekçilik odaklı sivil toplumun ve ilk bakışta doğrudan anlaşılabilir lokal kamusal alanın çöküşüyle vs. bir kez daha değişmiştir (Habermas, 2000: 31-32).

Yeni medya ortamı ve kamusal alan olarak, toplumsal iletişim uzamına eklemlenen sosyal medya, kamusal aktivitelerin gerçekleştiği ve yeniden üretildiği çoğul bir katılım sürecini ifade etmektedir. Jenkins yaklaşma ile içeriğin farklı medya platformları üzerinden akışını ve medya izleyicilerinin göçebe davranışını kastetmektedir. Medya yaklaşması dünyasında her önemli hikâye anlatılır, her marka satılır ve her tüketiciye çeşitli medya platformları üzerinden kur yapılır (Jenkins, 2016: 19). İçeriğin farklı medya sistemleri üzerinden akışını anlatırken Dino Ignacio'nun "Susam Sokağı"nın Bütüsü ve Usame Bin Ladin ile yaptığı kolajı örneklendirmektedir. Jenkins'e göre yaklaşma sadece teknolojik bir süreç değil, "kullanıcı" odaklı bir süreçtir. Yaklaşma kullanıcıları dağınık medya içerikleri arasında bağlantılar kurmaya teşvik etmektedir. "Susam Sokağı"ndan Photoshop aracılığıyla internete, Ignacio'nun yatak odasından Bangladeş'teki bir matbaaya, CNN tarafından görüntülenen anti-Amerikan protestocularının taşıdığı posterlerden tüm dünyadaki insanların oturma odalarına (Jenkins, 2016: 19). Jenkins'in medya yaklaşması sürecine bir diğer örneği artık hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş cep telefonlarıdır. Cep telefonları artık 'arama' özelliğini çoktan aşmıştır. Aynı zamanda onları fotoğraf makinesi veya MP3 oynatıcı olarak da kullanmak mümkündür. Cep telefonları aracılığı ile dizi-film izlenebilmekte, internete tam erişim sağlanabilmekte ve popüler oyunlar daima aktif bir şekilde sürdürülebilmektedir.

Jenkins modern kitlesel iletişimin halk kültürü geleneğinin sonunu getirmediğini açıklarken, kültürel rolleri ve etkileri ne kadar farklı olursa olsun her bireyin aslında birer katılımcı olduğunu vurgulamaktadır. Jenkins katılımcı kültürü, eski pasif medya izleyiciliğinin tam karşısında, içeriğin oluşması sürecine aktif bir şekilde katkı sağlayan ve birbirleri ile etkileşime giren bireyler olarak tanımlamaktadır (Jenkins, 2016: 20). Jenkins, yeni medya ortamlarındaki katılım için medyanın ve içerik üreticilerinin iş birliği yaptığını savunmaktadır. Hem medyanın kendisi hem de içerik üreticileri gönüllü olarak yeni medya ortamlarında daha fazla var olabilmek için çalışmaktadırlar. Jenkins katılımcıların bu gönüllü girişimini “hayran kültürü” olarak tanımlamaktadır (Turhan, 2017: 309).

Jenkins bireylere dolaylı olarak ‘Matrix’ten kurtulmanın, ‘Matrix’in içinde kalarak gerçekleşebileceğini vaat etmektedir. Matrix filmi Jenkins için bu nedenle çok önemlidir. Matrix filmi, transmedia bir tür olarak, yöndeşmeyi en güzel yansıtan filmlerden biridir (Jenkins, 2006: 98-100). Çünkü bu filmde, aşk, tarih, inanç, bilim kurgu, erkeklik ve sanal gerçeklik kavramları iç içe ve birbirlerinden beslenerek kullanılmaktadır. Ayrıca, Baudrillard’ın Simulakra ve Simülasyon nosyonlarına ciddi atıflar yapılmaktadır.

Jenkins’in katılımcı kültüre dair argümanlarına literatürde farklı biçimlerde tartışılmaktadır. Fuchs’da makalesinde; katılımcı bireyi vurgulamak için ‘Üreten Tüketici’ (Prosumer) kavramına vurgu yapmıştır (Fuchs, 2017: 72). Yeni medyanın bu özelliği, ‘Kullanıcı Üretimli/Türevli İçerik’ (UGC/ User Generated Content) adıyla da kavramsallaşmaktadır (Constantinides, 2009: 10). Kullanıcı türevli içerik kapsamında kullanıcı, aynı zamanda üretici konumuna geçmektedir. Geleneksel medyada sadece veya büyük oranda tüketici konumunda olan kullanıcı, yeni medyada Dan Laughey’in tanımıyla “Üre-tüketici” rolünü üstlenmektedir (Binark ve Bayraktutan, 2013: 24). Üre-tüketici, ortaya koyduğu bir görsel ürünü veya metni yeni medya aracılığıyla diğer kullanıcılarla paylaşmaktadır. Bunun ardından diğer kullanıcıların beğenme veya beğenmeme gibi geri dönüşleriyle etkileşim süreci de ortaya çıkmaktadır. Etkileşim sürecinde kullanıcıların tümüne açık olan içerik üretim fonksiyonu sayesinde, ağ sistemine veri girişi sağlanmaktadır.

1.5. BİR KAMUSAL ALAN OLARAK MEYDANLAR

Kent içerisinde yaşam, bireylerin özel alanlarını belirli mekânlarla sınırlandırırken, topluluğu kamusal ilişkiler temelinde inşa etmektedir. Bu nedenle topluluk ilişkilerinin kurulduğu kamusal mekanlar, kentli olmanın bilincini de üretmektedir. Kamusal alanlarda sosyalleşmeler, bireylerin ait oldukları toplumsal organizasyonlarla bağlarını sürekli canlı tutarken, aynı zamanda bu organizasyona katılımlarını sağlamakta ve bu şekilde genişleyen bir toplumsal form yaratılmaktadır. Kamusal alanlar, topluluğu ilgilendiren geniş çaplı kararların alındığı, kamuların müşterek çıkarlar etrafında bir araya geldiği, geniş çaplı uzlaşmaların ya da ayrışmaların yaşandığı mekânlardır. Kamusal alan üzerine bir kavramsallaştırmaya giden Habermas, alanların bağımsız ve özgür bireylerin katılımlarını içeren, sınıfsal ötelemelerin işlemediği akılcı ve eleştirel katılımlara açık olduğunu savunmaktadır (Habermas, 2000: 31-32). Sınıfsal farklılıkların ayrıştırıcı bir unsur olarak düşünülmediği bu alanlarda sınıf ilişkileri söz konusu olduğunda ya bir birleşme ya da bir çatışma ortaya çıkmaktadır. Bir arada olarak paylaşmanın, bütünleşmenin ve ortak noktalarda buluşmanın mekânları olan kamusal alanlar, kimi zaman paylaşım eşitsizliklerine karşı simgesel bir iktidar mücadelesi ve kontrol mekanizmasını tetiklemektedir. Ancak kamusal alanın niteliği her ne olursa olsun, toplum olma bilinci ve kentlilik değerleri ürettiği yadsınamaz bir gerçekliktir.

Kent meydanları, kamusal alanlar içerisinde, bilinen anlamda en etkili olan simgesel yapıyı tasvir etmektedir. Tarih boyunca kent kimliğini ve kişiliğini ortaya koyan yaşam odakları olarak, kültürel, dini, siyasi ve ticari amaçlı toplanmalara aracılık eden bu alanlar, günümüzde genellikle otopark ya da tören alanına dönüştürülmeleri nedeniyle, vasıflarını kaybetmiştir (Özer ve Ayten, 2005: 96-97). Kentleşmenin tarihi ile ortak düzlemde değerlendirilen kent meydanları, kentliliğin bir gereği olan kolektif yaşam dinamiğinin odağını, çekirdeğini ve itkisini teşkil etmektedir. Özel alanlar dışındaki toplumsallığı kendinde toplayan bu tarihsel mekânlar, kentin tüm akslarının merkezinde konumlanarak, kent için moment olma görevi üstlenmektedir. Antik Yunan ve Roma'da kent meydanlarının toplumsal işlevlerine bakıldığında, bu alanlarda kamusal müzakerelerin yürütüldüğü ve kentin kültürü ile görkeminin simgesel donatılara dönüştürüldüğü göze çarpmaktadır (Bağbaşı, 2010: 5). Kentleşme ile birlikte

yeni bir yön kazanan topluluk kavrayışı, hanelerle bölünen toplumun, kent meydanları gibi kamusal mekânlarda toplanmasını ve topluluk değerlerinin bu mekânlarda üretilmesini organize etmiştir. Günümüzde de açık ve yeşil alanların önemli elemanlarından olan kent meydanları, genellikle kent halkının yoğun olarak kullandığı merkezi noktalarda ya da bu noktalara yakın yerlerde kurulmaktadır (Şavklı ve Yılmaz, 2013: 138).

Kent meydanları, kentin kimlik bileşenleri arasında yer alan ve kent kimliğini biçimlendiren en önemli donatı elemanlarından biridir. Bu kentsel donatının karakteristiği ve kişiliği, kentin karakteristiği ile bütünleşerek kent kimliğini kodlamaktadır (Güremen, 2011: 257). Kentle bütünleşmenin yeni yolu olan kent meydanları, kentin karakteristiğinden etkilendiği gibi, bu karakteristiği biçimlendirmekte ve kentin yeni karakterinin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Bu yönüyle düşünüldüğünde, kent meydanı kurulduktan sonra bir kentin eski karakteristiğine bir takım yeni anlamların yüklenmesi ve kentin yeni bir kimlik yapısına sahip olması gerekmektedir. Kent meydanının güçlü toplumsal temaslara ev sahipliği yapması durumunda ise, kentin enerji merkezleri bu alana kaymakta ve kentlilik ağları kent meydanından yayılmaktadır.

Kent meydanları, fiziksel bir gerçeklik olarak simgesel bir gerçekliği de kendinde barındırmaktadır. Çünkü fiziksel kompozisyon ve bu kompozisyonun unsurları, kentin bir temsili ve yansımasıdır; o kentteki yaşamın tezahürü ve canlandırmasıdır. Bu simgesel tezahür, ilahi, siyasi ya da diğer toplumsal değerleri taşıyabilmektedir (Erdönmez ve Akı, 2005: 76). Kent meydanları kentlerin simgesel kişiliklerinin somutlaştığı ve simgelere dayalı sosyal etkileşimlerin yaşandığı yerler olarak da bilinmektedir. Toplumun mikro senaryosu olan bu alandaki gündelik performanslar, simgelerin üretimi ve mekânın simgesel değeri ile paralel katmanlarda şekillenmektedir.

1.6. HEYKELİN TANIMI

Tarih boyunca heykel farklı amaçlarla oluşturulmuş, tarihin hemen her döneminde açık alanda farklı biçimlerde yer almıştır. Bir hacim sanatı olarak heykel, açık alana yerleştirildiğinde önemli işlevler üstlenmektedir. Heykel, özellikle kentsel mekânlarda görsel duyum zenginliği oluşturmak, insanları bir araya getirerek kaynaştırmak, işaretlemek ve yönlendirmek gibi işlevlerle kentsel yaşam kalitesine katkıda

bulunmaktadır. Açık alanda, özellikle kamusal alanda yer alan heykelin kendisinden beklenen işlevleri yerine getirebilmesi için, birtakım ilkeler doğrultusunda tasarlanıp konumlandırılması gerekmektedir. Kentsel tasarımda belirleyici olan bu ilkeler; birlik, oran, ölçek, uyum, denge ve simetri, ritm, zıtlık gibi ilkelerdir. Bu ilkeler heykelin çevresi ile olan fiziksel ve toplumsal ilişkilerinde ortaya çıkmakta ve tasarım sürecini yönlendirmektedir. Heykel açık alanda sergilendiğinde bir takım yeni sorunlarla karşı karşıya kalmaktadır. Genel olarak çevreye uyum konusu ile ilgili olan bu sorunların çözümünde, heykeltıraş çoğu zaman sunulmuş bir çevreye göre tasarım yapmak durumunda kalmaktadır. Kimi zaman heykel tasarlanırken bu çevre bile göz ardı edilebilmektedir. Oysa başarılı kentsel mekânların oluşumu için hem heykelin çevre ile olan ilişkileri tasarım ilkeleri çerçevesinde ele alınmalı, hem de heykelin tasarım süreci kentsel tasarım süreci ile iç içe olmalıdır. Böylece heykeltıraş başından beri farklı meslek disiplinleri ile birlikte çalışacak ve mekâna en uygun yapıtı oluşturacaktır.

Heykel; Türkçe’de “anmak” fiiline bağlanan “anıt” sözcüğüne, Osmanlıca’da ise “abide” sözcüğüne karşılık gelir. “Abid” sözcüğü, “ebedi” kökünden gelirken, bu kökün anıyı sonsuz kılmayı içerdiği de söylenebilir. Bütün Romen dillerinde, İngilizce ve Fransızca da kullanılan “monument, monumento” sözcüğü Latince “hatırlamak” anlamına gelen “monere” kökünden gelir ve benzer bir anlam taşımaktadır.

Heykel boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne yapıtı olarak ya da taş, tunç, bakır, kil, alçı gibi maddelerden yontularak, kalıba dökülerek ya da yoğrulup pişirilerek biçimlendirilen yapıtı, yontu olarak tanımlanabilir. Sanatsal anlatım tarzı olarak heykelle Sanatçılar ve Sanat Tarihçileri tarafından farklı birçok anlam yüklemiştir. Bu anlam yükleme eylemi malzeme, içerik ve biçim gibi kavramlar üzerinden oluşturur. “Heykel boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıtı olarak tanımlanabilir (Alkar, 1991: 21-78).

“Heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekan olgusudur” (Demirbaş, 1985: 10-11).

İnsanlık tarihi kadar heykelin geçmişi de çok eski dönemlere dayanmaktadır. Dünyanın birçok yerinde elde edilen arkeolojik buluntularda, pişmiş toprak, maden, ahşap gibi farklı malzemelerden yapılmış heykellere rastlanmaktadır. Bunlar ve diğer heykeller üzerinde yapılan incelemelerde, heykellerin büyük bir kısmının çeşitli insan

topluluklarının yaratıcı olarak tanıyıp tapındıkları varlıkları betimledikleri, bazılarının kral-kraliçe gibi hükümdar ailelerini, kahramanları ve kahramanlık olaylarını, bir kısmının da çeşitli insan ve hayvanları tasvir ettikleri görülmüştür.



Resim 1. Willendorf Venüsü.

<http://www.aysenurokten.com/2016/10/18/nihayet-dogru-tani-tanrica-degil-sisman-kadin/>
Erişim Tarihi: 22.04.2019

İlk örneklerinin 30 bin yıl öncesine dayandığı düşünülen ana tanrıça ya da venüs kültürünün dinsel özellikteki heykelcikleri Avusturya'da bulunmuştur. Bulunan bu heykelcikler ağırlıklı olarak pişmiş kilden imal edilmekle birlikte taş yontu örneklerine de rastlanır. İlk çağ venüsleri, büyü nesnesi olan insan eliyle şekillenen bereket inancının ilk ürünleridirler. Anadoludada biçimsel olarak benzerlik gösteren, yakın döneme tarihlenen Kybele Ana Tanrıça heykelcikleri bulunmuştur.



Resim 2. Kybele Ana Tanrıça, İ.Ö. 6 Binler, Çatalhöyük.

<http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrica-kybele.html> Erişim Tarihi: 22.04.2019

Doğanın bereketi ve doğurganlığı temsil etmesi, büyü ve tapınma gereksinimi duyan toplulukların kadın figürünü öne çıkardıklarını gözlemlemekteyiz. “Sanat, tarih boyunca uygarlıkların yaşantı biçimlerine uygun gelişmeler gösterirken, bir dönemin kendine özgü, üslûp özelliklerini yansıtan sanat yapıtları, buldukları çağın değişen gerçeklik anlayışlarının önemli göstergeleri olmuşlardır. Bu nitelikleriyle kültür tarihine ışık tutan bu yapıtlar, aynı zamanda uygarlıkların, mitoloji, din, tarih siyaset, matematik, felsefe, mimari, astronomi gibi alanlardaki kültürel birikimlerini bugüne taşıyan en kalıcı ve gerçek belgeleri olmuştur” (Bulat, 2014: 31).

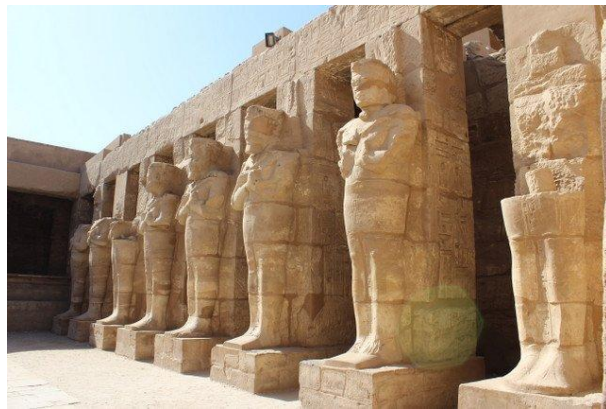
“Günümüzün aksine geçmişte yapılan heykellerin bir amacı vardır ve yapılma sebepleri yapanın gereksinimleri ile paralel doğrultuda olmuştur. Kimi imgeler doğal güçler kadar gerçek ötesi güçlerden de korunmak için bir bakımdan büyüsel amaçlar

doğrultusunda yapılmıştır. Yaşantıları gereği heykelleri, imgeleri güç dolu nesnelere olarak algılayıp amaçlara hizmet etme gereğiyle biçimlendirmişlerdir” (Gombrich, 2013: 39-40).

“Buzul Çağı’ndan Rönesans’a dek, biçim dilinden çok sembolik anlatım diline önem veren heykel, halkı korur, bereket sağlar, düşmanları korkutur, evlere ve tahıl depolarına bekçilik eder, sınır taşı olur, yazılı kanunları gösterir, öyküler anlatır, insanlara bu dünyada eşlik ettiği gibi öteki dünya yolculuklarında da eşlik eder” (Huntürk, 2016: 23).

İlkçağ topluluklarının kullandığı imgeler, güzellik kaygısı olmadan gündelik yaşamı anlatan yapıtlardır. Sanatçı geleneğin temsilcisidir, eser ise topluma aittir. Sanatçıdan bağımsız olan eser, topluluğun ismiyle anılır bu yönüyle kamusal arz etmektedir. İlkçağ heykelinde yüzeyler çizilerek belirlenir. Uzuvar da bu metotla tasvir edilmektedir. Kiklad mermer heykellerinde bu ayrıntı daha belirgin olarak gözlemlenir (Kollar, bacaklar ve ayak parmakları).

Modern toplumlara geçiş sayabileceğimiz mısır medeniyetinde, ilkçağ heykel anlayışından farklı olarak heykeller devasa kütlelerden geometrik biçimler meydana gelecek şekilde mimari ile bütünleşen tanrısallık göstergesi olan figürler olarak görülür, kollar gövde ile bitişik olarak, bacaklar ise boşluk bırakılmadan tek parça halinde yontmuştur.



Resim 3. Luxor, AmonRa Tapınağı, Mısır.

<https://kucukdunya.com/luksorda-dunyanin-en-buyuk-acik-hava-muzesini-gezerken/>

Erişim Tarihi: 27.04.2019

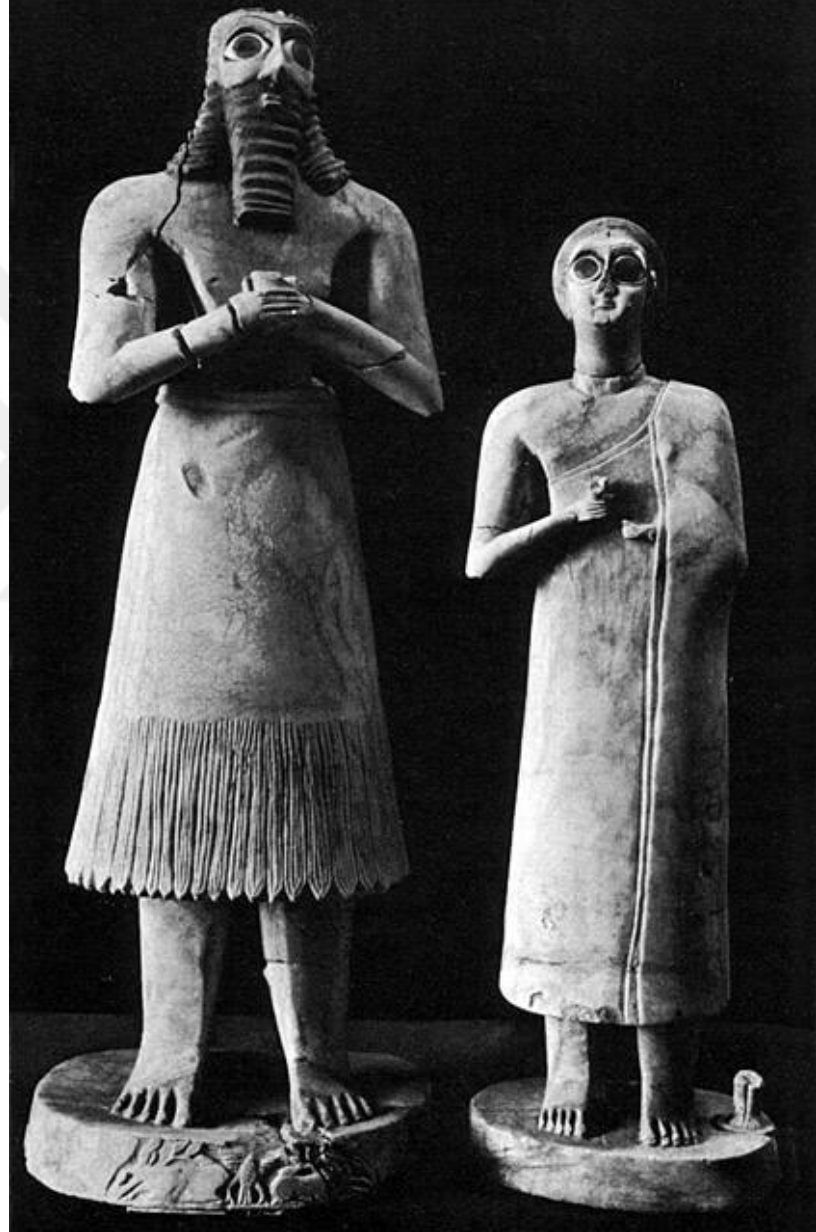
Bu heykellerin devasa boyutları ve kaidelerin büyüklükleri dikkate alındığında anıtsallıktan söz edilebilir. Ölüm sonrası yaşama inanan Mısırlılar ölü bedenlerinin muhafaza edilmesi için mumyalama yöntemini kullanmışlardır. Firavun mezarlarında firavuna benzeyen granitten heykellerde bulunmuştur. Mısır heykelciliğinin belirli bir üslubu vardır. Bu üslup figürlerin duruşlarında ve vücudu kaplayan kumaşlarda belirginleşir. Figürler çoğunlukla hareketsiz ve frontal duruşludur. Ayakta ki figürlerde, vücut ağırlığı iki bacağa eşit dağıtılır. Kollar vücuda yapışık şekilde aşağıya sarkar, eller yumruk şeklindedir. Mısırlı heykelciler granit büyük ve sert taşlar yontuyorlardı. Bu durum onları çalışmalarında sadeleşme yapmaya yöneltmiştir. Dolayısıyla heykellerde kas gibi detaylar olmadığı gibi, yüzlerde ifade de yoktur. Yalnızca mezarlara, dini inançlar gereği konan heykeller, ölünün ruhuna ev sahipliği yapacağından sahibine benzemesi zorunluluğu taşımaktaydı.

“İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine basit biçimlerle bir yüz oluşturuyordu. Mısırlı sanatçılar ise gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu” (Gombrich, 1996: 446). Mısır sanatındaki bu özellik bir nevi ilkel sanattan kopuş olarak nitelenebileceği gibi, sanatta yenilik ve değişime önderlik ediş olarak ta algılanabilir. Mezopotamya bölgesinde heykel yapımında bölgesel şartlardan kaynaklanan taş gibi kalıcı malzemelerin azlığı ve genel olarak kil kullanılması neticesinde günümüze çok az örnekleri ulaşmıştır. Bu örneklerde krallar ve din adamları dua eder vaziyettedirler. Heykeller, Mısırın aksine yaşamdan sonrası ile ilgilenmeyen tanrılarını, dini ritüellerini, krallarının kazandığı zaferleri ve günlük yaşamı konu edinmektedir.

Mezopotamya uygarlıklarından en dikkat çeken Sümerlerdir. Heykellerde ortak tip dolgun çehre, oval yüz, iri gözler, kalın kaşlar, sıkı kapatılmış bir ağız biçimindedir. Günümüze kadar gelen heykellerin çoğu altın, gümüş gibi madenlerden yapılmış olanlardır. Bunun yanında toprak üstüne akan petrolden yararlanan sanatçıların, asfalt veya zift üzerine sedef kakma işler yaptıkları görülmektedir. Çoğunlukla heykellerin belden yukarısı çıplaktır. Etek türü elbiseler tüylü ve kalın kumaşandır. Vücutların duruşu ise frontal'dır. Başlar dik, eller göğüste kavuşturulmuş, dirsekler sivri ve gözler özellikle iri yapılmıştır. Her bölümün üzerinde ayrı ayrı durulduğu için gerek heykel ve gerekse kabartmalarda oransızlık görülür. Baş ve unsurları (göz, kaş, burun, saç, sakal vb.) daha önemli görülmüş, ayaklara daha az değer verilmiştir. Figürler, canlı bir

üslupta değil, donuk duruşlu ve geometrik biçime yaklaştırılmış durumdadır (Adem, 2016: 4-10. Paragraf).

Sümerlerde kral tanrının yeryüzündeki temsilcisidir. Bu sebeple “rahip kral” oluşu onu tanrıyla birlikte dini törenlerde hediyeler sunan kişi olarak görünmesini sağlamaktadır.



Resim 4. Tel Asmar Tapınağı Adak Heykelcikleri, M.Ö. 2700'ler, Irak ve Chicago Müzeleri.
<https://disco.teak.fi/tila/2-1-mesopotamia/> Erişim Tarihi: 29.04.2019

Mezopotamya heykelinde geometrik bir düzen mevcuttur. Mezopotamya heykeli mısır heykeli ne nispeten vücudu örten kumaş ayrıntılarından oluşur. Mezopotamya heykelinde tasvirle form bir bütündür. Bu geometrik stilizasyon şekli soyutlama içerir. En belirgin örneği Lagaş Kralı Gudea heykelinde görülmektedir.



Resim 5. Lagaş Kralı Gudeaheykeli.

<http://bestesakman.blogspot.com/2013/10/sumerliler-ve-yaznn-icad.html>

Erişim Tarihi: 28.04.2019

Mezopotamya Sanatı, Tanrılar, Krallar, dini ritüellerle ilişkilidir. Tanrıların yüceliğine, kralın önemine, gücüne dikkat çekmektedir.

1.6.1. Arkaik Heykel

Arkaik dönem, M.Ö. 6. yüzyıl ve M.Ö. 7. Yüzyılı içeren Yunan kültüründe sanat, felsefe ve edebiyatın geliştiği, temsil sanatının (tiyatro) önem kazanması, kalabalıklara yönelik dramaların sergilendiği bilgiye yönelik dönemdir. Sosyal toplumun bilgiye yönelişi sanatta da gözlemlerle birlikte yaratıcılık ve yenilikçiliği doğurmaktadır.

Yunan heykel sanatçıları Arkaik dönemde Mısır heykelinden etkilenmişlerdir. Yunan heykelinin ilk örnekleri olarak değerlendirilen (kuros) erkek heykelleri (kore)

kadın heykellerini görmekteyiz. “Mısır ve Arkaik Yunan heykellerinin ortak yönleri arasında; bacağın öne adım atar pozisyonda durması, ellerin kalça hizasında yumruk biçiminde sıkılması, blok anlatım, simetrik ve cepheden oluş sayılabilir. Farklı yanları ise öncelikle Yunan kurosun çıplak gösterilmesi ve bacak arasındaki boşluğun yontularak çıkartılmış olmasıdır” (Huntürk, 2016: 88).



Resim 6. Arkaik Dönem Kuros (Attika) M.Ö. 585, Mermer, 193 cm yükseklik.
<http://www.egitimkutuphanesi.com/arkaik-heykele-giris-arkaik-donem-heykeli-arkaik-donem-heykel-sanati/>: Erişim Tarihi: 27.04.2019

Arkaik heykelin kütesellikten kurtuluşuyla birlikte ilk portre denemelerinin belirtisi olan ve Arkaik acemi gülüşü diye nitelenen ifade biçimi, saçlarda peruk şeklindeki buklelerdeki ayrıntılar gibi yenilikler gözlenmektedir.

“Arkaik Yunan Heykellerinde “Arkaik gülüş” denen acemice bir gülüş vardır. Bunun için dudaklar köşelerden yukarı doğru kıvrılmıştır. Gözler boş ve anlamsızdır” (Huntürk, 2016: 88).



Resim 7. M.Ö. 570 – 580, Berlin Koresi, Mermer.

https://www.google.com/search?biw=1366&bih=625&tbn=isch&sxsrf=ACYBGNSiIAzcJhhnqE4BRF0y36OiwF0qAA%3A1571518631937&sa=1&ei=p3irXbTgOKLmgwF2IKgBg&q=Berlin+Koresi&oq=Berlin+Koresi&gs_l=img.3... Erişim Tarihi: 26.04.2019

1.6.2. Klasiğe Geçiş Dönem Heykeli

Nadiren de olsa arkeolog kazılarında ve gemi batıklarında rastlanan bronz Yunan heykelleri, heykel sanatı tarihi açısından çok önemlidir. Delphi Arabacısı M.Ö. 470 yılında yapılmıştır. Bu heykelin yaratıcısı henüz tam olarak bilinmemektedir. Delhi

Arabacısı da bronz heykellere çarpıcı bir örnektir. Zaman içinde bronz heykellerde özellikle yüzdeki ayrıntıları belirginleştirmek için boyanın da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Altı atın çektiği bir yarış arabasını betimleyen bir heykel grubunun parçası olduğuna inanılmaktadır. Geometrik stilize edilmiş elbisesi ile yüz ifadesindeki gerçeklik, bu geçişin yansımalarıdır. Eski Yunan kültürünün önemli bir parçası olan arabalı at yarışlarında zafer kazanmış bir yarışmacıyı konu edinen heykel, bugün Yunanistan'daki Delphi Müzesi'nde sergilenmektedir (Kış, 2015: 1. Paragraf).



Resim 8. Delphi Arabacısı, M.Ö. 477, Yüksekliği 180 cm, Delphi Arkeoloji Müzesi, Delphi.
http://sanat.agk88.com/2015/02/her-gune-bir-heykel_8.html: Erişim Tarihi: 27.04.2019

Klasiğe geçiş dönemi heykellerinde insan bedeni idealleştirilmeye başlar. Bu dönemde heykelin malzemesi ve tekniği de değişmeye başlamıştır. Bronz dökümlü boyalı heykellere de rastlanmaktadır. Delphi Arabacısı heykelinde baş doğal görünümde ve kakma gözler ise yüze samimi ve sıcak ifadeyi temsil eder niteliktedir.

Yalnızca Delphi'de, bu heykellerden bir araba sürücüsünü betimleyen biri bulunmuştur. Bu heykelin başı, bir kimsenin Yunan sanatı hakkında kopyalara bakarak elde edebileceği genel izlenimden son derece farklıdır. Mermer heykellerde çoğunlukla boş ve ifadeden yoksunmuş gibi veya bronz heykellerde oyulmuş gibi görünen gözler bu heykelde, o dönemlerde yapıldığı gibi, renkli taşlarla belirlenmiştir. Saçlara, gözlere ve dudaklara hafifçe altın yaldız sürülmüş, tüm yüze canlılık ve sıcaklık ifadesi katmıştır. Bununla birlikte böyle bir baş ne fazla süslü ne de kabadır. Sanatçı kuşkusuz, gerçekte var olan bir yüzü, tüm eksiklikleriyle taklit etmeyi amaçlamamıştır; tersine insan biçimi hakkında sahip olduğu bilgilerden yola çıkarak biçimlendirmiştir (Gombrich, 1997: 89-90).



Resim 9. Delphi Arabacısı Portre, M.Ö. 477, Delphi Arkeoloji Müzesi, Delphi.
<https://i.pinimg.com/originals/4e/15/2c/4e152c18b2450f68b398e16e2d6354fd.jpg> :
 Erişim Tarihi: 05.05.2019

1.6.3. Erken Klasik Dönem

Arkaik uslub niteliklerinin giderek klasik usluba varması, toplum yapısında ve teknik buluşmalarda önemli gelişmelerin yapılmasını gerektirir. Arkaik dönemde, sanatçının tamamen din yada devlet adamlarının emrinde olduğunu görüyoruz. Devlet ve din adamı bazen tek adamın bünyesinde birleşir ki, biz buna tanrı-kral diyoruz. Eski Mısır'daki tanrı-kral ile Avrupa'da Ortaçağ kilisesinin papaları, aynı dinsel ve yönetici

niteliklerini göstermektedir. Devlet idaresinin din adamları tarafından değil, krallar tarafından yürütüldüğünü, dünyevi devletin kurulduğunu. Bu açıdan devlet, sanatçıya farklı bir görev yüklemiştir. Yapı dinsel değil, birinci planda saray ve devlete ait olmuştur. Bu noktada bir sanat eserinde yeni bir mimari resim ve heykel sanatı var olmaktadır. Bu yeni devlet şeklinde, arkaik devlet yapısını oluşturan kurumlardan hemen hepsinin ya şekil değiştirdiği yada ortadan kalktığı görülüyor. Dolayısı ile mimari, resim ve heykel sanatının özellikleri yeni ortama ayak uyduruyor. Sembolik ve görelî biçimlendirilmiş bir insandan, kişi portresinin idealize edilmiş şekline gidiliyor (Turani, 1990: 16-17).

Erken klasik dönem heykellerinde; yumuşak hatlarla birlikte daha doğal görünüm kazanmaya başlamakta ve blok anlatım terk edilmektedir. Doğal ve yumuşak hatların uygulanmaya başlanması, kumaş ve saçlardaki sertliği azaltmaktadır. Alın burun geçişleri düzleşmiş, yüz ifadesi donuk ve ciddidir. Beden hareketli bir yapı kazanmış eller vücuttan ayrı olarak işlenmiştir. Bu detaylar kumaştaki yumuşak yapı vücuttaki hareketi daha belirgin kılmaktadır.



Resim 10. Kore, M.Ö. 640-630.
<https://sev gibilal.tr.gg/Antik-Yunan.htm>:
 Erişim Tarihi: 29.04.2019



Resim 11. Peplos Koresi, M.Ö. 530.
<https://www.pinterest.es/pin/408701734904335647/?lp=true>
 Erişim Tarihi: 29.04.2019

1.6.4. Klasik Dönem Heykeli

“Hangi çağda olursa olsun, sanat eserinin biçim almasında; sanatçının yeteneği, kullandığı malzeme ve yöntem yanında toplumsal beğeni de etkilidir. Ancak ister bir resim olsun, bir heykel ya da şiir, her biri sanatçının yaşadığı çağın düşüncesinden ya da felsefesinden izler de taşır. Çünkü “sanatçı zamanının çocuğudur”” (Schiller, 1999: 36).

Eski Yunan kültürünün Klasik Çağı'nda; mimaride anıtsal tapınakların, heykelde ideal güzelliğe sahip yontuların biçimlendirildiği dönemde çalışan Polykleitos'un estetik anlayışı, devrinin Pythagoras'çı düşüncesiyle kesişir. Heykeli üzerinde sayısal ve şekilsel düzenlemeler yapması, idealizm düşüncesini Pythagoras'çı bir estetikle biçimlendirmesi anlamına gelir. O yüzden Pythagoras'ın matematik felsefesini tanımak, Polykleitos estetiğine giden yolda atılacak ilk adımdır (Demiralp, 2008: 68-69).

Klasik dönem heykel anlayışı Pythagoras'çı felsefe ile birlikte heykelde oran ve ölçünün kullanılmaya başlandığı sayısal değerlerle yönetilen matematikçi bir yönelimdir. Bu çağda felsefe dinden bağımsız özgürlükçü düşünceyi ön planda tutarak, sanata demokratik bir ortam yaratmıştır. Sanatçının birey olarak anılmaya başlandığı, yaşadığı çağın izlerini de taşıyan kendine has üsluplar geliştirdiği dönemdir.

Doryphoros (mızrakçı) heykelinde bir bacak gergin, diğeri rahat durur. Bu asimetrik hareketi kalça ve üst beden dengeler. Kalça ve bacaklarla gövdenin üst kesiminin hafifçe farklı yönlere dönük olarak betimlenmesine kontrapost denilir. Heykelde baş küresel ve vücudun 1/7 si kadar olmalı, baş yüksekliği ve ayak uzunluğu da eşit olmalıdır. Baş yüksekliği omuz genişliğinin yarısına eşittir, gövde bir dikdörtgen içinde çizilirse sonucu altın orana uygun olacak şekildedir (Huntürk, 2016: 91).

Yunan heykeltıraşı mükemmeli ebedileştirmek maksadıyla heykel formunu oluşturur. Erkek bedenini tanrısallaştırır. Anı yakalamak üzerine kurgusunu yapıp, Sporunun tek hareketine odaklanır. Pythagoras, dünyayı ve varlıklar alemini sonlu ile sonsuzluk ahengi olarak görür ve sayıları, evrensel ilke olarak kabul eder. Bu düşünceye göre, sanat, soyutlama üretirken bile sayı ve oranların bileşimidir. Güzellik ancak sayı ve orantı ile oluşur görüne şeyde. Pythagorasçı felsefenin matematik ülküsünü, yontuda arar Polykleitos. Ona göre; Bu alemde sadece şekil kazanmış olan tanınabilir, her varlığın sayısal bir özü vardır. Doryphorosta ilk göze çarpan; uzuvların karşıt

dengesidir. Sağ bacak gergin yere basarken, sol bacak gevşek ve geri çekilir; kollar ve bel özgün bir dengeyi yansıtır. Bu duruş (kontrapost) sonraki dönemlerde sanatçılara okul olur; Rönesanslı Donatello ve Michelangelo'nun Davut yontularında belirgindir, onlarda polykleitosun izini sürerler (Klasik Dönem, 2013: 4. Paragraf).



Resim 12. Polykleitos, Doryphoros (Mızrakçı), M.Ö. 450.

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Doryphoros>; Erişim Tarihi: 12.05.2019

Klasik döneme ait disk atan atlet heykeli ideal insan vücudunu sporun ve sağladığı fiziksel gücün önemini görsel olarak izleyiciye aktarır. Erkek atletler tanrılarla aynı üslupta çalışılarak kutsallaştırır. Yunan mitolojisinde insanlaştırılan tanrıların ölümsüz olmakla birlikte, insanlar gibi zayıflıkları da vardır. Aç gözlü, kıskanç ya da hileci olabilmektedir.

Yunan tapınaklarına yerleştirilen atlet heykelleri tanınmış kişileri temsil etmez, kişilikten soyunup ideal insan bedeninin, kusursuzluğun imgeleri olmuşlardır. Heykelde bronz kullanılması, mermerde uygulanması; zor olan duruşların gelişmesine olanak sağlamıştır. Bronz kullanımından sonra mermer heykellerde daha zor pozlar yontulmuştur (Huntürk, 2016: 92).

Bu dönemin önemli bir diğer heykel sanatçısı Myron dur. Myron heykele hareket ve devinim kazandırmıştır.

M.Ö. 470'li yıllara ait Myron'un Disk Atan Atlet (Discobolus) heykeli, klasik dönemin en önemli yontusudur; orijinali olmasada Roma dönemine ait tıpkısı günümüze ulaşmıştır. Myron arkaik dönem heykeldeki statik duruşunu devinime geçirir ve mükemmel daire şemasının izinde, eylemin özgün bir anında yakaladığı denge ile güzelliği yansıtmak ister yontuya. Aslına en sadık Roma replikasında baş bölümü eksiktir, gövdenin duruşuna uygun bir ekleme yapılır ama konu tartışma yaratır; acaba Myron, atletin kafa bölümünü nasıl yontmuştur? Birçok kişiye göre baş öne değil, arkaya yani fırlattığı diske bakmaktadır. İki mükemmel daireyi iç içe vurgulayan beti için, esas yontuda başın arkaya dönük olması yüksek ihtimaldir.

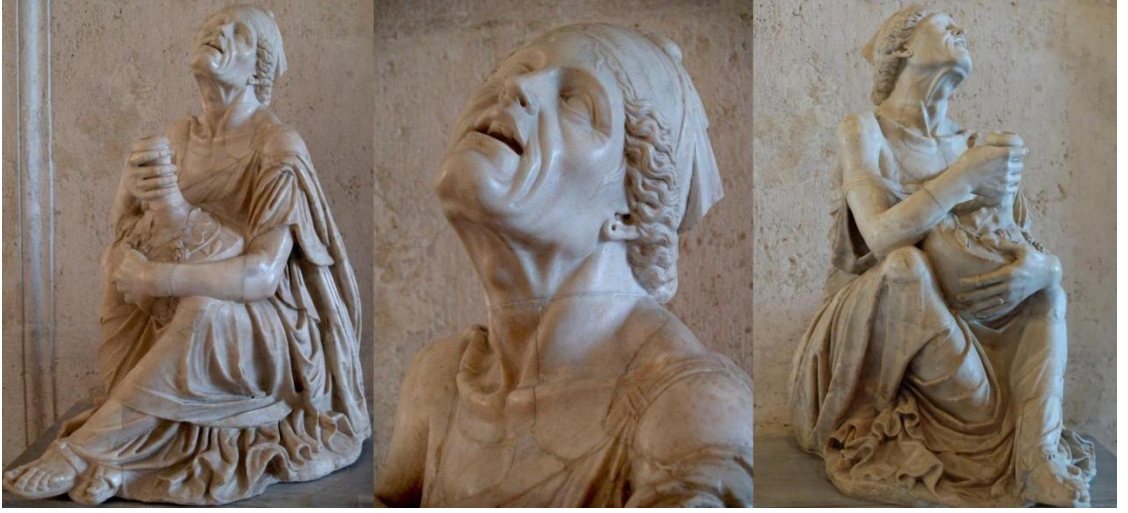
Diski tutan kol arkaya doğru uzanırken, diğer kol önde boşta sallanır; gövde seyirciye dönükken, bacaklar profilden görülür; bacaklardan biri ağırlığı taşıırken, diğerine ağırlık binmez; sağ ayağın parmakları yukarı doğru kıvrılırken, diğerinde alta doğrudur. Discobolus bugün anatomi bilgisi ışığında incelendiğinde, atletin hareket ve kas dağılımının gerçekçi olmadığı da görülür; amaç zaten gerçekliği aşmak isteyen idealin yontusunu yakalamaktır. Atlet disk atarken uyum, asimetri üzerinden yansıtır yontuya. Attikalı Myron, tekrarı olmayacak zaman parçasının, lâhzanın kalıcı izini sürer (Klasik Dönem, 2013: 7. Paragraf).



Resim 13. Myron, Disk Atan Atlet, M.Ö. 450-440, Mermer, İngiliz Müzesi, Londra.
<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Doryphoros>
Erişim Tarihi: 12.05.2019

1.6.5. Helenistik Dönem

Helenistik sanat anlayışı değişen toplumsal gerçeklikler ışığında geçmişi de içine alan yüzü ileriye dönük yenilikçi anlayışlar geliştirmiştir. Bu gelişim süreci içerisinde sanatçıların toplumsal hassasiyetleri heykelde işlenen konu ve biçime önemli katkıda bulunmaktadır. Buna örnek olarak yaşlı sarhoş kadın heykelini gösterebiliriz. Bu heykelde sıradan insanlardan yaşlı bir pazar satıcısının gerçekçi görünümü ayrıntılı bir şekilde işlenmektedir.



Resim 14. Yaşlı Sarhoş Kadın, M.S. III. yy., Kapitolini Müzesi, Roma.
<https://ancient-romans-blog.tumblr.com/post/118599718866/drunken-old-woman-clutching-a-big-lagynos>
 Erişim Tarihi: 12.05.2019

Galyalı ölüyor heykelinin portresinde bıyığın işlenmesi, kişisel özelliklerin heykele eklendiğini göstermektedir. Ayrıca bu eserde klasik dönemde olduğu gibi, heykelin çıplaklıkla benzeştiği görülmektedir.



Resim 15. Galyalı Ölüyor, M.Ö. 220, Kapitolini Müzesi, Roma.
<https://italyagezi.com/capitolini-museum-capitolini-muzesi-hakkinda-bilgi-nerede-113/>
 Erişim Tarihi: 11.05.2019

Toplumsal konuların dışında mitolojik olaylarda dinsel ritüellere bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Bunu en belirgin örneği, Laocoon heykel grubudur. Mitolojik konuda geçen dramatik olay heykellerin yüz ifadelerine yansımıştır. Bu noktada ölüm kavramının gerilim ve acı dolu hissi tasarımın bütün detaylarında izlenmektedir.



Resim 16. Laocoon heykel grubu, M.Ö. I. yy., Vatikan Müzesi, Roma.
<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2014/07/Laokoon-heykeli-efsanesi.html>
Erişim Tarihi: 12.05.2019

Bu dönemin diğer bir özelliği, İskender gibi önemli devlet adamlarının püslerinin yapılması ile birlikte portre sanatının detaycı bir şekilde önem kazanmasıdır. Gerçekçilik zevkinin portre sanatına yol açtığı görülür. Kişiliğin yüceltiildiği Helenistik Dönemde baş heykeller önemli yer tutmuştur.



Resim 17. Büyük İskender Büstü, Bergama, M.Ö. I. yy., İstanbul Arkeoloji Müzesi.
<https://arkeofili.com/dunyanin-cogunu-fetheden-buyuk-iskender-kimdi/>
Erişim Tarihi: 12.05.2019

Klasik dönemde polykleitos'un yaptığı oran çalışmaları bu dönemde Lysippos tarafından devam etmiştir. Lysippos ideal ölçüde baş ve vücut oranını 1/8 olarak almış, bu şekilde çalışmıştır.

1.6.6. Roma Heykel Sanatı

Romalılar M.Ö. VII. Yüzyıl ve M.S. V. Yüzyılları arasındaki zaman dilimi içinde sosyokültürel ve sanatsal açıdan birçok medeniyetler ile farklı inanışları kapsayan yüksek bir uygarlıktır. Arkeolojik bulgular neticesinde mitolojik içerikli sanat eserleri oluşturdukları belirlenmiştir. Bunlardan en önemlileri heykeltıraş Praksiteles'in Romus ve Romulus kardeşlerin kurt tarafından emzirilişinin betimlendiği Ostia Altarı adlı çalışması gösterilebilir.



Resim 18. Ostia Altarı, M.Ö. I. yy., Massimo Müzesi, Roma.

<https://tr.pinterest.com/pin/328199891570608810/?nic=1>

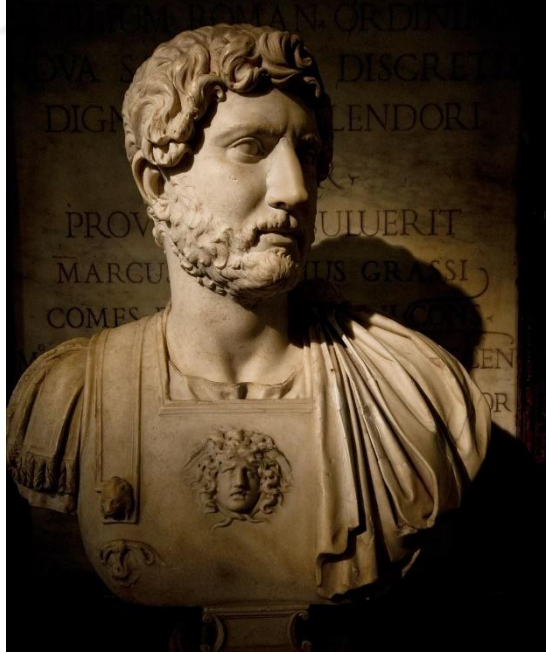
Erişim Tarihi: 16.05.2019

Romalılar Yunan inanç sistemini de kapsayan, tanrı kültürünü benimsemiş ve uygulamışlardır. Hatta Yunan tanrı heykellerini tapınaklarına yerleştirmişlerdir.

Toplanan Yunan heykellerini kopyalamışlardır. Tanrı isimlerini değiştirmelerine karşın bunları roma devlet dininin politik aracı olarak haline getirmişlerdir.

Romalı sanatçının üstlenmek zorunda kaldığı yeni bir iş de, eski doğudan tanıdığımız bir töreyi yeniden geliştirmek olmuştur. Romalılar da zaferlerini övünerek sergilemek ve askeri seferlerinin öyküsünü anlatmak istiyorlardı. Örneğin Traianus, Daçya'da (Romanya'da) yaptığı savaşların ve kazandığı zaferlerin resimli kronolojik öyküsünü göstermek amacıyla dev bir sütun diktirdi. Bu sütunda Romalı askerlerin yağma yapışını, savaşmasını ve fethedişini görüyoruz. Yunan sanatının yüzyıllar boyunca kazandığı tüm beceriler ve bilgiler bu savaş kahramanlıklarını anlatan anıtta kullanılmıştır (Gombrich, 1997: 122).

Portreciliğin bu çağdaki gelişimi cenaze ritüelinin etkisinde gelişir. Gümü törenleri sırasında ölen kişinin balmumu maskeleri taşınmaktaydı. Roma portreleri klasik dönemden farklı olarak idealize edilmeden realist görünüş ve kişiliklere uygun yapılmıştır. Portrelerdeki bıyık, sakal gibi kişisel özelliklerin yansıtılması Helenistik tarzın etkisi olarak algılanabilir. Buna örnek olarak, Hadrianus Büstü gösterilebilir.



Resim 19. Hadrianus Büstü, M.S. 120-130, Capitolini Müzesi, Roma.

<https://www.instazu.com/tag/Hadrianus>

Erişim Tarihi: 16.05.2019

Tanrı kral inancı heykel sanatını gücün propaganda aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır. Bu propaganda ile imparatorun politik gücünü sergileyen kamusal alan diyebileceğimiz heykel anlayışı doğmuştur. Marcus Aurelius'un at üstündeki heykeli kamusal alanda var olan ilk heykeldir.



Resim 20. Marcus Aurelius, M.S. 121-180, Tunç, Capitolini Müzesi, Roma.
<http://arsizsanat.com/gucun-en-anitsal-ifadesi-marcus-aureliusun-atli-heykeli/>
Erişim Tarihi: 17.05.2019

1.7. KAMUSAL HEYKEL

Tarihsel süreçte insanoğlunun hatırlamak ve hatırlatmak gereğini duyduğu ilk şey ölümler olmuştur. Yaklaşık 12.000 yıl öncesine dayanan bu gelenek, iktidar sahiplerinin kendi benliklerini meşrulaştırma, yok oluş gerçeğini yeni bir varoluşa dönüştürme ve

geleceğe taşıma kaygısı, anıt kavramının öncül örnekleri olarak kabul edilmektedir. Örneğin Mısır Piramitleri sadece Firavunun mumyalanmış bedenini ve beraberinde gömülen değerli hazinelerini korumak için değil, anısını yaşatmak, kalıcı kılmak için de bir araç olarak inşa edilmişlerdir. “Bu ilk anıt mezarlarda gelecek fikri var; geleceğe bir mesaj taşıyorlar” (Kuban, 1973: 5). Bu açıdan anıtların simgesel bir nitelik kazanmalarında zamansal boyut önemli bir rol oynar. Anıtsallaştırılan özne ya da olay geleceğe taşınarak, toplumsal hafızada sürekli diri tutulur, hatırlanır ve bu imge mirasını inşa edilen simgesel yapı aracılığıyla görünür kılmaktadır. Anıtın bir diğer önemli fonksiyonu, temsil ve işaretlemedir. “Temsil ettiği o dönemin egemen ideolojisi, işaretlediği ise o ideolojinin geçmişte ve gelecekte mekân üzerindeki sonsuz hâkimiyetidir” (Bakçay, 2005: 45). Öncelikle anıt, varolan egemen gücün biçim diliyle aktarılmış sözü, otoritesinin fiziksel yansımasıdır. Bu temsil nesnelere varlığını görünür kıldığı, işaret ettiği özneye benzerlik ilişkisi kurma kaygısı, ikonlaşma beklentisi, üretim yöntemi olarak öncelikle heykel disiplini işaret etmektedir. “Doğumundan itibaren heykel bir açık alan sanatıdır ve anıt mantığı içinde gelişmiştir” (Duby, 1990: 7). Açık alanlarda anıt dikme ritüeli antik Yunan kentlerinde görülmeye başlanmıştır. Antik Yunan şehir devletlerinin kalbi ve merkezi olan, halkın bir araya gelme, sosyalleşme ve toplaşma alanları “agora” larda çok sayıda anıtsal yapı ve heykeller yer almaktaydı. Sanatın hemen her dönem kentle, kamusal alanla doğrudan bir ilişkisi olmuştur.

Heykel, geçmişte olduğu gibi, günümüzde de çağın şartlarına uygun olarak Dünya’da ve Türkiye’de hızla yaşanan sosyo-kültürel değişimler içerisinde kendini yeniden yapılandırmaktadır. Heykel artık şehrin gündelik yaşantısında, şehir insanının yaşamına katılarak geleneksel anlamlarını daha ötelere taşımaktadır. Bu bağlamda heykellerle beraber kamusal alanlar da bir değişim sürecine girmiştir. Rönesans ve öncesinde heykel yer aldığı mekânın bir parçası olarak görülmekteyken, günümüzde bulunduğu mekânı dönüştürerek onu yeniden anlamlandırmaktadır. Heykel, varlığıyla çevresine yeni bir anlam kazandırmakta, kendine özgü bir alan yaratmaktadır. Heykel anlam boyutunu derinleştirirken, kamusal alanlarda yüksek bir estetik düzeye ve güçlü bir toplumsal içeriğe kavuşur. Bu açıdan kamusal alanda sanatın kentsel mekân ile ne şekilde buluşacağı hem mekânsal parametreler açısından hem de üretilecek eserin

içeriğini oluşturacak olan etkiler anlamında dikkatle ele alınmayı gerektirir (Yalçın, 2012: 2).



Resim 21. Palace Senatorio'nun merdivenlerinde yer alan Tiber'i temsil eden heykel, Mermer, Roma.

<https://tr.depositphotos.com/12987267/stock-photo-statue-representing-the-tiber-river.html>

Erişim Tarihi: 17.05.2019

Devlet kurumlarında gücün ve iktidarın sembolü olan heykel, sert ve büyük mermer kütlelerinden inşa edilip, yüksekçe bir kaide üzerinde izleyicinin göz hizasından yüksekte duran ve izleyiciyi küçük gösteren devasa boyutlardadır. Bu yönüyle psikolojik bir propaganda aracı olma niteliğini taşır. Tasvir ettiği kişilere bakıldığında (Krallar, politikacılar, askerler) sıradan halka hitap etmemesi bağlamında amaçsal elitlik içerir. Ayrıca devlet kurumlarında, tapınaklarda sıkça rastlanılan heykelin mimariyle kurduğu birliktelik ya da mimari süsleme unsuru oluşu Rönesansla birlikte değişmeye başlar. Heykeller meydanlarla birlikte saraylarda ve köşklere de sergilenir. Figürlerde canlılık ve gerçeklik ön plandadır. Oran orantı, kullanılan mimariden bağımsızlaşan heykel çevresinde gezinebilen üç boyutluluk özelliğini kazandırmaktadır.



Resim 22. Atlı Heykeli, Gattamelata Padua, İtalya.

<https://www.nkfu.com/italyan-heykel-sanati/> Erişim Tarihi: 19.05.2019

Ancak heykel, imparatorların, ulusların ya da burjuvazinin gücünü simgelemeyi, kutsal mekânlarda da iktidarın biricik ikonu rolünü oynamayı uzun zamandan beri geride bırakmıştır. Rönesans döneminde hümanizmin de desteği ile özerkleşen sanat, kentte sıradan insanlara teşhir edilmeye başlanmıştır; sanatsal deha, yaratıcılık, biriciklik, yetenek gibi kavramlarla birlikte tüm sanat dallarında olduğu gibi heykel sanatında da önemli dönemeçlerin yaşanacağı modern dönemin ipuçları görülmeye başlanmıştır (Bakçay, 2007: 15).

Tarihsel süreç içerisinde sanat ve sanatçı özgürleşmeye başlar böylelikle eleştirel bakış açısıyla kendine özgü yorumlarla parçası olduğu toplumun göz seviyesinde sergilenen eserlere adar. Bu adayış, modern sanata gidişin habercisi olmuştur.

Heykel sanatı için bir kırılma noktasına işaret edilen böyle bir dönemde kamusal alan için tasarlanmış ve uzun süren tartışmaların kaynağı olarak bir türlü yerine konulamamış olan Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac heykelleri günümüzde anıt mantığının sonu olarak değerlendirilmektedir. Rodin'in Kale Burjuvaları isimli heykelde, heykelin kaidesinden kurtulmayı başaran heykel, sanayi kenti insanının göz hizasına inmiş, tepeden bakmayı bir kenara bırakmış; ancak bu sefer de anlamı

kendinde saklı, göçebe, modernist heykeller olarak sanat dünyasında yerini almaya başlamıştır (Altıntaş, 2016: 915).



Resim 23. Kale Burjuvaları, Rodin.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Rodin_002.jpg: Erişim Tarihi: 22.05.2019

İzleyiciye tepeden bakan heykel bu çalışmayla birlikte göklerden inip insan içine karışmaktadır, hızlı akan zamana ayak uydurma çabası, toplu ulaşım araçları, kitle iletişim araçları gibi teknolojik gelişmelerle birlikte heykel sanatı ve yaşam arasındaki katı sınırların kalkması heykelle farklı birçok anlam yükler. Bu anlamsal değişimler heykelle işlevsellik gibi yepyeni ve modern kriterler kazandırır. Kamusal alan heykelciliğinde modern üslup olarak nitelendirebileceğimiz, günümüz heykel sanatçılarının uyguladığı insanların istifade edebileceği kullanılabilir heykel diye nitelenen örnekleri de görülebilmektedir. Meriç Hızal'ın Abbas Ağa Parkı'ndaki "Herkes İçin Barış" çalışması buna örnek olabilir. Türkiye'de heykel sanatının profesyonellik gerektiren bu türden detaylarının başarıyla uygulandığı açık alan heykellerinden birisidir; ancak sanat ile hayatı birleştiren, sınırları ortadan kaldıran, içinde yaşanan bir heykel olarak tek örnek olduğudur.



Resim 24. Meriç Hızal, 2002, “Herkes İçin Barış” Heykeli, Marmara Mermeri, Alüminyum Döküm, 220x1000x1000 cm, Abbasağa Parkı, Beşiktaş/ İstanbul.
<http://besiktasgorselsanatlar.com/eser/herkese-baris-1468346046>; Erişim Tarihi: 24.05.2019

Kültürel ve tarihsel sembollerin bölgesel değerleri ışığında sanatsal anlatım yöntemlerine de başvurulmaktadır. Kent yaşamını ve kentin kimliğini yansıtan heykeller, halkın ilgi ve beğenisini alan açık alanlara yönelik yapılan tasarımsal emeğin ürünü olan kültürel değerlerdir. Geçmiş dönemlerde üretilen kamusal alan heykelleri ile günümüzde üretilen heykeller işlevsellik bakımından farklı olduğu gibi anlamını da zenginleştirir. Zenginleşerek gelişen kamusal alan heykelciliğinin plastik değerler bağlamında da çeşitlilik arz etmesi çevre, mekân ve sanat eseri ilişkisi üzerine kurulan estetik düzeyi yüksek alanlar oluşmasını sağladığı gözlemlenir.

Kamusal alanda sanatın değişimi şüphesiz toplumsal gelişmelerden de etkilenmiştir. 19. yüzyıl başlarında endüstri devrimi ve sanayileşme ile birlikte geleneksel sanat anlayışının değişmesine yol açan bir süreci beraberinde getirmiştir. Özellikle sanayi devriminin getirdiği teknoloji, malzeme ve teknik olanaklar kamusal alanda yapılan sanat objelerine kolaylıklar getirerek, teknik olarak

farklılaşmalara zemin hazırlamasıyla kamusal alanda üretilen sanat yapıtlarında kökten değişimler kaçınılmaz olmuştur (Çil, 2010: 21).

20. yüzyıla değin yoğun bir şekilde süregelen figüratif anıt heykelciliği, bu yüzyıla gelindiğinde soyut ve kavramsal olan estetik kaygılarla yeni bir sürece girmiş, daha önceki etkinliğini kaybetmiştir. Soyut düşünce ile birlikte heykelin meydanlardan sergi salonlarına ve galerilere taşındığını görmekteyiz.

“Açık alan heykelleri, kentsel mekânları görsel açıdan güzelleştiren, daha yaşanılabilir duruma getiren unsurlardan biridir. Toplumsal yaşamın biçimlenmesinde önemli bir konuma sahiptirler. Diğer yandan bu heykeller, insanların yaşamlarını olumlu etkileyerek, kamusal alanların anlamlandırılmasında aktif bir biçimde rol almaktadırlar” (Güç, 2005:14).

Sanat eseri, çevreyle uyumu, seyircide uyandıracığı haz gibi estetik kaygılar dikkate alınarak oluşturulduğunda onun kalabalıklar tarafından sahiplenilip özümsemesini ve kentin sembolü haline gelmesini sağlamıştır. “Sıradan, sırf “satış ve pazar” endişesiyle üretilmiş, piyasa tasarımlarının çirkinliğini, estetik dışılığını bir tarafa bırakırsak; sanatçı, yani tasarımcı, hitap ettiği kitleyi bilen, üretimleri ile aynı zamanda seyircinin estetik bilişini genişleten, yükselten kalkındıran bireydir” (Atalayer, 1994: 64).

Her sanat eseri hitap ettiği toplumun sanatsal algılayışını uyandıran, bakış perspektifini genişletip modern bakış açısını kazandırmayı da amaçlamalıdır. 19. Yüzyıl’dan bu yana endüstrileşmenin ve teknolojinin getirdiği yeni biçim olanakları ve giderek doğadan bağımsızlaşma, “güzel” ve “beğeni” konusunda artık genel geçer ölçütler olamayacağını ortaya koymuştur (Erzen, 2011: 12).

Bireyin içinde bulunduğu zamanın değişimlerini fark etmesinde, kamusal alanlardaki sanat eserlerinin malzeme ile biçimdeki zengin değişimlerinin yada amaçlanan sanatsal mesajların önemini gözlemlemek mümkündür. Teknolojik içerikli heykellerin kent meydanlarında görülmesi buna örnektir. Bu heykellerin devasa boyutlarda üretilmesi anıtsallık içerse de “doluluk-boşluk” içlerine girilebilmesi, hareketli olmaları onları günümüze ait kılmaktadır.

Çağdaş sanatta 1960’lardan sonra, teknolojinin hızlı gelişimiyle pek çok disiplinin bir arada etkinliğini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Örneğin günümüz kamusal alanında heykel yeni açılımlara girerken, heykel dışında pek çok yeni plastik uygulama da toplumun görsel tüketimine sunulmaktadır. Bunlar arasında enstalâsyonlara, performanslara, videolara, hatta ışık gösterilerine bile rastlamak mümkündür. Bu anlamda galerilerden satın alınıp özel mekânlara taşınan sanat yapıtları ile kamusal alanlarda kendini gösteren sanat yapıtları arasındaki görsel tüketime dayalı fark dikkat çekicidir. Öyle ki sanat yapıtı bir meta olmanın dışına çıkmış, hatta kimi zaman geleneklere karşı çıkararak anlık tüketim sürecine girmiş, teşhir sırasında çekilen fotoğraflarla belgelenir hale gelmiştir. Kamusal alan yapıtının anlık teşhiri, gösteri sanatlarının kavramsallığıyla bütünleşerek, performanslar, ışık ve lazer gösterileri, geçici enstalâsyonlar gibi pek çok disiplinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kentlerde kamusal ortak alanları yaratmak, kamusallığı üretmek, kenti yaratmaktır (Altıntaş ve Eliri, 2012: 70).



Resim 25. Alexander Calder, “Ağaç”, boyalı levha ve çelik, 1966.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28731> Erişim Tarihi: 27.05.2019

Heykelin tarihsel süreci içerisinde sanatçının ve eserin kimliği ile ilgili çoğu zaman belirsizlikler söz konusudur. Sanatçı isminden çok ait olduğu tarz yada ekole dahil edilmiştir. Rönesans ile birlikte sanatçı kendi kimliğini kazanmaya başlamış, kendi tarz ve üsluplarıyla anılmaya başlamışlardır. Bireysel performansları ile özgürleşen sanatçı modern heykel anlayışına geçiş sağlamıştır. Bu heykeller kamusal alanlarda yerini almaya başladıkça, tarihsel konjunktürde var oluş serüveninde kimlik arayışına girerek sanatçı ve eser için kimlik/künye varlığı ortaya çıkmıştır. Künye/Kimlik sanatçının ismi, eserin adı, yapılış yılı gibi başlıklardan oluşmuş ve tarihsel kronolojide varlık, yokluk bağlamında yön kazanmıştır. Çünkü kimlik her nesnenin yada canlının ilk elde ettiği sıfattır. Bu çalışmada kamusal alandaki heykellerde kimliğin sorgulanması, varlığının araştırılması, sanatçı açısından öneminin sorgulanması, türü, oluşumu, yeri, grafik-tasarım açısından eserle bütünlüğü gibi soruların cevaplarına karşılık aranacaktır.

2009 yılında yayınlanan, İspanya Bakanlığı tarafından finanse edilen HUM2007-60074 Araştırma Projesi kapsamında geliştirilen, *Sculptors' signatures on Iberian stone statues from Ipolca-Obulco (Porcuna, İber Taşında Heykeltraşların İmzaları)* isimli makalede; İspanya'nın Jaen eyaletinde bazıları Pajarillo de Huelma gibi büyük eserler taşıyan sayısız heykel parçaları bulunmuştur. Heykeller kesme kireçtaşıdır ve ne yazık ki arkeolojik kontrolsüz olarak ele geçmiştir. Bunların heykellerin çoğu, M.Ö. IV. Yüzyıl boyunca stilleri ile tarihlenebilse de, bir Oryantalizan mezarlığın kenarına kazılmış bir hendekte keşfedilmiştir. Toplam 1486 adet farklı boyutta parça ele geçirilmiş ve daha sonra halen buldukları Jaen Müzesi'nde kısmen birleştirilmiştir. Tüm çalışılan Ipolca heykelleri, yukarıda belirtilen hendekte şiddetle kırılmış ve atılmıştır. Bazı parçalar etraftaki yamaç yüzeyinin üzerine dağılmış gibi görünmektedir. Bazıları dördüncü yüzyıl mezarlarında yapı malzemesi olarak bile kullanılmıştır. Daha sonra, Careson'daki Tartessian köyünde etkili olarak Fenike'yi gösteren bir taş heykelin son keşfi, bu tür bir heykelin zaten İber öncesi zamanlarında bulunduğunu göstermektedir. Ipolca heykellerinin detaylı incelemesinde bazı parçaların yüzeyine kazınmış işaretler bulunmuştur. Bunlar heykeltıraş veya atölye işaretleri olarak yorumlanabilir. Şimdiye kadar Ipolca'daki eserlerden sadece bir tanesinin ad olarak yorumlanabilecek olası bir yazıtı olduğu biliniyordu. Burada incelenen işaretler

epigrafik olmayan izlerdir. İşaretler çok sivri uçlu bir aletle kazınmış ve özel aydınlatma olmadan zorlukla görülebilmektedir (Chapa, Bel'en, Navarrete, Rodero, Cepri'an ve Pereira, 2009: 1-8. Paragraf).



Resim 26. Wolf attacking a lamb (Kuzuya Saldıran Kurt).

https://www.researchgate.net/publication/228499733_Sculptors'_signatures_on_Iberian_stone_statues_from_Ipolca-Obulco_Porcuna_Jaen_Spain Erişim Tarihi: 28.05.2019



Resim 27. Hunter with dog (Avcı ve Köpeği).

https://www.researchgate.net/publication/228499733_Sculptors'_signatures_on_Iberian_stone_statues_from_Ipolca-Obulco_Porcuna_Jaen_Spain Erişim Tarihi: 28.05.2019

Sanatçı imzası olarak başka bir örnek ise; Rönesans sanatında, özellikle heykelerde, Meryem Ana'yı ve ölen oğlu İsa'yı kucaklamış şekliyle ifade eden sahnelere "Pieta" denir. Michelangelo Roma'da iken bir aracı vasıtasıyla yaptığı heykelin, antika diye satıldığını ve üstelikte kendisine söylenenden çok daha fazlasına satıldığını öğrenince çok sinirlenir. Sonunda aracı eseri, Michelangelo 'nun yaptığını itiraf etmek zorunda kalır. Bu olay ardından sanatçı, 1499 'da ürettiği ünlü heykeli "Pietà" 'nın üzerindeki Meryem'in üzerinde bulunan bantın üzerine, heykelin en görünen yerine "MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENTINUS FACIEBAT /Floransalı Michelangelo Bounarroto tarafından yapıldı." şeklinde imzasını atar. Bugün Roma'daki en büyük dört bazilikadan biri olan Vatikan'daki San Pietro Bazilikasında ünlü Pieta heykeli, Hıristiyan inancının en gerçekçi eseri olarak betimlenir. Usta heykeltıraşın imzasını attığı tek eseri budur. Bu yaşanan olayda heykelerde kimlik ve imzanın önemine vurgu yapabiliriz (Michelangelo'nun İmzasının, Tarih Yok: 1-3. Paragraf).



Resim 28. Michelangelo Bounarroto, Pietà San Pietro Bazilikası, Vatikan.

<http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/michelangelonun-imzasinin-yer-aldigi-tek-heykel-pieta-vatikan-st-pietro-bazilikasi/> Erişim Tarihi: 28.05.2019



Resim 29. Michelangelo Bounarroti, Pietà San Pietro Bazilikası, Vatikan.
<http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/michelangelonun-imzasinin-yer-aldigi-tek-heykel-pieta-vatikan-st-pietro-bazilikasi/> Erişim Tarihi: 27.05.2019

Kinetik heykel diye isimlendirilen klasik heykelin kısıtlamalarını ortadan kaldıran tek bütün içinde bulunan parçaların farklı hızlarla değişik yönlerde dönmesiyle oluşturduğu heykelleriyle bilinen Alexander Calder'in Chicago'da bulunan Flamingo isimli eserini örnek verelim. Eserde sanatçı künyeyi, isminin baş harflerinden ve yapım yılından oluşan, heykelin organik bir parçası olarak konumlandırmıştır.



Resim 30. Alexander Calder, Flamingo, boyalı levha ve elik, Chicago, 1973.
[https://www.tes.com/lessons/--Ywp_zurmQMtw/copy-of-calder-stables:](https://www.tes.com/lessons/--Ywp_zurmQMtw/copy-of-calder-stables)
Erişim Tarihi: 28.05.2019



Resim 31. Alexander Calder, Flamingo, boyalı levha ve elik. Chicago, 1973.
[https://www.tes.com/lessons/--Ywp_zurmQMtw/copy-of-calder-stables:](https://www.tes.com/lessons/--Ywp_zurmQMtw/copy-of-calder-stables)
Erişim Tarihi: 28.05.2019

Bir başka rnek, Ankara Kızılay meydanında Güven Park içinde bulunana Güvenlik Anıtı Türk ulusunun polis ve jandarmaya olan güveni, Atatürk ün kurtuluş savaşında ve İnkılap hareketlerinde beraber bulunduğu arkadaşlarını temsil eden insan zeksını ve iftcinin tarım çalışmasını betimleyen kabartmalardan oluşmaktadır.

Aşağıdaki resimde görüldüğü gibi, bu anıt eserdeki künyede konu, sanatçıların kimlikleri, yaptırın ve katkıda bulunan şahıs ve kurumlara teşekkür kısımları detaylı olarak işlenmiştir. Bu yönüyle bu eserdeki künye de bütünlük mevcuttur.



Resim 32. Güven Park, Güvenlik Anıtı, Taş- Bronz, Ankara, 1934.

Bir başka örnek olarak; Kentsel mekânlardaki uygulamalarıyla çağdaş sanatın değişen fonksiyonlarının öncülerinden biri olan, insanın aktif ilişkisiyle anlaşılan projeler üreten, mekânın bilgisini kullanarak o yer için ve o yerin koşulları tarafından belirlenen projeler oluşturan, belleği, kişisel ve tarihsel bilinci harekete geçiren Dani Karavan'ı verelim. Toplumların ortak acılarını, direnişlerini, varoluş kaygılarını ve gelecek umutlarını, insanlığın ortak belleğinde yer edinen simgesel öğelerle kendi plastik dilini buluşturan Karavan, uygulama alanının tarihsel, fiziksel, mimari ve doğaya ait verilerini de yapıtlarına dâhil etmeyi, mekânsal ve toplumsal bir belleğin oluşmasını hedeflemektedir.

Karavan'ın Sinti ve Roman Soykırımı Anıtı, kamusal alanda bulunan ve içerisinde konu ve olay anlatımları mevcut, tipografik öğelerle desteklenen künye bakımından zengin bir eserdir. Berlin'in merkezinde Nazi hükümetinin de kullandığı Alman Parlamento Binası olan Reichstag'ın yakınında, Tiergarten Parkı'nın ağaçlar ve çalılarla kaplı bir açıklığında konumlandırılmıştır. Anıt merkezinde, üçgen bir taş ve onun üzerinde bir çiçek bulunan su havuzundan oluşmaktadır. Günde bir kez, bu üçgen taş zemin seviyesinin altına inip her gün yeni taze bir çiçek ile geri gelerek mezarı olmadan yitip giden Roman yurttaşların gereken saygıyı görmelerini hatırlatmaktadır. Bu sistem ayrıca, suyun ısıtılmasını da sağlar ve böylece su kışın donmayarak yansıtma özelliğini

yitirmez. Havuz, Romanların öldürüldüğü birkaç düzine kampın isimleriyle yazılmış zemindeki taşlarla çevrelenmiştir. Ayrıca anıtın çevresini bir çit gibi saran cam levhalar, üzerlerinde Romanların tutulduğu toplama kamplarının adlarını taşımalarıyla yapıta didaktik bir öğe olarak destek vermektedir (Şengüenalp, 2018: 35-47).



Resim 33. Dani Karavan, Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012).
<http://www.elephantinberlin.com/2013/02/a-monument-to-porajmos-sinti-and-roma.html>:
Erişim Tarihi: 06.06.2019



Resim 34. Dani Karavan, Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012).
<http://www.elephantinberlin.com/2013/02/a-monument-to-porajmos-sinti-and-roma.html>:
Erişim Tarihi: 06.06.2019



Resim 35. Dani Karavan, Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012).

<http://www.elephantinberlin.com/2013/02/a-monument-to-porajmos-sinti-and-roma.html>:

Erişim Tarihi: 06.06.2019

1.8. ARAŞTIRMANIN PROBLEM TANIMI

Modern çağa değin sanatın ‘yaratıcı’ eylem düzlemine hakim olan mimetik yaklaşım, heykelin bir natüralist eser olarak konumlanışının açıklayıcıları arasında gösterilir. Heykelin tikel ve aşkın bir sanatsal yaklaşım olarak kavramsal tavrın aksiyonlarına bırakılması ise bireyin içgörüsül temsilietini ve biçimleyici etkilerini nispeten farklı bir fazda açıklamaya yardımcı olur. Heykelin kamusal niteliği ise, antik çağ temsillerinden günümüze kadar süregelen kamusal müzakere ve çatışmaların sembolik karşılaşma anlarını imlemesi bakımından önemlidir. Çünkü kamusal alanın mahiyeti, kamusal alandaki sembolik paylaşımın ve yaratıcı edimin kimin lehine işlediğine kafa yoran bir kimlik sorgulamasının da referans noktasını teşkil etmektedir.

Bireyin kendini ifade ettiği ve diğerlerinin müdahalelerinden yalıtıldığı özel alanı ile devlet erkinin yetkeci tavırla çevrelediği iktidar alanının arasında bir denge olarak kendini sürekli yeniden kuran kamusal alan, ortak dünya görüşlerinin ve demokrasinin altlığını betimleyen kamusal uzlaşmaların üretildiği, sosyal belirteçlerin ve ayraçlar içine

alınan statü farklılıklarının görelî özerkliğinde grup çıkarlarını korumakla yükümlü katılıma açık bir toplumsal kuruluma aracılık etmektedir. Bu bakımdan, toplumu kuran güçler müşteriğinin kimlik yapılarını, kamusal alan tasarımları ve bu alanlardaki sembolik göstergeler üzerinden okumak mümkündür. Sözelimi bir toplumun nasıl bir kamusal karakterle tecessüm ettiğini anlaşılır kılan uzlaşma ve çatışma tipleri Türkiye özelinde düşünöldüğünde, kamusal meydanlardaki heykellerin taşıdıkları anlam ve temsil ettikleri düşünçenin genellikle Cumhuriyet rejiminde toplanması tesadüfi değildir. Çünkü kamusal alanlarda üretilen kolektif düşünçeyi momentine alan Cumhuriyet tasvirleri, toplumun kimliklenme süreçlerinde belirgin olarak hissedilen baskın düşünçeyi de ifade etmektedir. Kamusal alanlarda konuşulan sembolik dil ve üretilen dünya görüşü, heykellerin simgesel anlatılarının merkezinde yeniden kamusallaşır ve yapısal özelliklerini kitlelere somut bir kaynak olarak paylaşır. Aynı zamanda bu heykel tiplerinin kolektif şuurunu biçimleyen temsili olayları anıştırma ve tarihin bugünkü anlamlarını yurttaşlara içitme gibi topluluk çıkarlarını kendinde barındırdığı da ifade edilmelidir.

Kamusal heykelin taşıdığı kimlik değeri, sanatçının bireysel performansından çok daha farklı bir fazda şekillenerek kamuya ithaf olan anlamlarla kurgulanmaktadır. Bu nedenle kamusal heykel, sanatçısının/heykeltıraşın özdeliğinden farklı olarak sanatsal bedeninde taşıdığı kitlesel anlamla kimlik kazanmaktadır. Bir kamusal heykelin taşıdığı kimlik, tasarımın temsil ettiği olay ya da kişinin tarihsel ve kültürel kimliğinden ayrı düşünölemez. Bu yönüyle sanatçının kimliği soğurulur ve eserin kendi hakkında konuşabildiği sembolik bir etkileşim ağı örölür. Bu tarz heykellerin kimlikleri, kamusallığın dönemsel kurulma biçimleri temel alınarak değışebilir ve günün koşulları çerçevesinde atfedilen anlamlara göre sürekli biçimlenir. Tarihin, bugünden kurulduğu fikri odağında bakıldığında, kamusal heykelin tarihsel bir figür olarak taşıdığı sıfatlar dilinin de şimdiye endeksli bir pozisyonda konumlandığı da söylenebilir.

Kamusal heykeli, sanatsal bir tasarım ve kültürel bir sembol olarak grafik tasarımla birlikte düşünölen bu araştırmada, tasarımın holistik uzvu olan künyelerin grafik tasarım açısından taşıdığı değeri ya da taşıyamadığı değeri sorunsalına odaklanılmaktadır. Çünkü künye, taşıyan kişi ya da nesnenin, kim ya da ne olduğunu, nereden geldiğini, kronolojik veya blok tarihselliğini, yapıcısını/yaratıcısını, kısacası kimliğini verir.

Tasarımın sanatsal bir dille kendi hakkında kimlik ürettiği fikri, bu araştırma içinde yadsınmaz. Ancak heykelin temsiliyetindeki yan anlamlar silsilesi ya da temsilin ikircikli yapısı gibi nedenler temel alındığında, ortak kültürel bağlamdan olmayanlara anlatılması gereken bir kimliğin varlığı savunulmalıdır. Örnek vermek gerekirse, Cumhuriyet Dönemini tasvir eden bir heykelin, yöresel özelliklerinde paylaşımına açtığı kimlik değerlerinin, o yörenin yabancıları ya da çağdaşı olmayanları tarafından okunması mümkün değildir. Bu nedenle açıklayıcılara ve betimleyicilere ihtiyaç söz konusudur. Künye, kamusal heykelin tarihsel kökenleriyle bugünün ilişkisini, sanatçının kimliğini ve heykelin kamusal görevlerini anlamaya yardımcı olan ve heykelden ayrı düşünülmemesi gereken tasarım parçasıdır. Bu araştırmanın sondaj aşamasında gerçekleşen saha gözlemleri, Türkiye'deki heykellerde künyenin kullanımına ilişkin büyük çaplı boşluklar tespit edilmiş ve bu sorunun heykelin kimliğini tam anlamıyla kuramadığı düşüncesine uzanan birtakım sorunlarla ilişkisi kurulmuştur. Üstelik künyenin salt bir yafta ya da etiket olmanın ötesinde grafik öğelerle yüklü bir tasarım boyutu olduğu düşünüldüğünde, kamusal heykelin kendi kendini tamamlamasında ciddi bir dizayn eksikliği olduğu savının bu araştırmanın sorunsalını çerçevelediği ifade edilebilir.

Künyeyi heykelin organik parçası, eklenti ve donatısal unsur olarak birçok türüyle düşünen bu çalışmada, Kamusal alandaki heykellerin kimlik sorunlarına ve grafik tasarımın uygulama alanlarındaki yenilikçi düşünceye bir katkı sunması hedeflenmektedir. Bu bakımdan araştırmanın temel sorusu, kamusal heykellerdeki künye kullanımının grafik tasarım açısından değerlendirilme biçimlerini ölçmeye çalışmaktadır. Burada, tasarım değerlendirmesinden çok daha önce, künyenin heykelde var olup olmadığı sorunsalına bakılmalıdır. Çünkü Türkiye geleneğinde gözlemlenen şey, kamusal heykellerde künyenin bir zorunluluk olarak düşünülmediğidir. Bu bilincin eleştirisini de içeren bu araştırma, künye kullanılan heykelleri grafik tasarım bağlamında, taşımayan heykelleri ise kimlik bunalımı bağlamında ele almaktadır. Bu bağlamda araştırmanın problemi, “Ankara ilindeki kamusal heykellerde künye kullanım durumu nasıldır? Kullanılan künyelerin grafik tasarım açısından yetkinliği hangi düzeydedir? Ankara ilindeki kamusal heykellerde kullanılan künyelerin grafik tasarım açısından gelişmeye açık yönleri nelerdir?” soruları etrafında kurulmaktadır.

1.8.1. Alt Problemler

P. 1. İncelenen heykellerim heykeltraşlarının uyruk farklılıkları ile künye kullanımı arasında nasıl bir bağ vardır?

P. 2. İncelenen heykeller hangi dönemlerde yapılmıştır?

P. 3. İncelenen heykellerde künyelerin varlık durumu nedir?

P. 4. İncelenen heykellerde künyenin eserle kurduğu holistik bağ nasıldır?

P. 5. İncelenen heykellerde künyelereserlerin üzerinde nasıl konumlandırılmıştır?

P. 6. İncelenen heykellerin künyelerinde özel bir grafik tasarımın varlık durumu nedir?

P. 7. İncelenen heykellerin künyeleri kim(ler) tarafından tasarlanmıştır?

P. 8. İncelenen heykellerin künyelerinde kullanılan malzemeler nelerdir?

P. 9. İncelenen heykellerde künyelerin eser üzerinde kapladığı alanın oranı nedir?

P. 10. İncelenen heykellerdeki künyelerin basım tipi nedir?

P. 11. İncelenen heykellerdeki künyelerin içeriği nasıldır?

P. 12. İncelenen heykellerdeki künyelerde kullanılan grafik tasarım öğeleri nelerdir?

P. 13. İncelenen heykellerdeki künyelerin korunma durumu nasıldır?

P. 14. İncelenen heykellerdeki künyelerin dayanıklılık durumu nasıldır?

P. 15. İncelenen heykellerdeki künyelerin okunurluk durumu nasıldır?

P. 16. İncelenen heykellerdeki künyelerin bakım durumu nasıldır?

P. 17. İncelenen heykellerdeki künyelerin heykelle kurduğu renk uyumu nasıldır?

1.9. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmada, kamusal heykellerde kullanılan künyelerin grafik tasarım açısından uygunluğu ve geliştirilebilir taraflarının ortaya konulması amaçlanmaktadır. Araştırmanın bir diğer amacı ise, künye kullanımına ilişkin eksiklikleri tespit ederek bir farkındalık oluşturmak ve grafik tasarım yüklü künyelerin kamusal heykellerdeki

kullanımını yaygınlaştıracak çözüm önerileri üretmektir. Bu bağlamda, araştırma amaçlarına yönelik olarak öncelikle çalışma sahasındaki mevcut uygulamaların bir çözümlemesi yapılmıştır.

1.10. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma, kamusal heykelin içinde bulunduğu gizil kimlik bunalımına grafik tasarım perspektifinden yaklaşması ve tasarımın indirgendiği geleneksel boyutları çok yönlü bir yöntemle açığa çıkarması bakımından önemlidir. Yenilikçi post-modern sanatta önemli bir yer tutan ve görsel kültürün yükselişiyle birlikte sanatsal özelliklerini her geçen gün yeni bir trend olarak sanata eklemleyen grafik tasarımın kamusal heykellere entegre edilmesinin akademik yollarını aralayan bu çalışma, gündelik pratikteki ve literatürdeki ilgilere bir yenisini eklemesi yönüyle de önemlidir. Nitekim araştırma, müstakil alanyazındaki birikime özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

1.11. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Kamusal heykel ile künye ilişkisini grafik tasarım bağlamında inceleyen bu araştırma, betimsel model esaslarına göre modellenmiştir. Niceliksel bir araştırma modeli olan betimsel modelde, halihazırdaki bir durumun farklı yönlerden anlaşılması ve görünümünün tanımlanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın kamusal heykel incelemelerini kapsayan saha incelemesi Ankara ili Çankaya ilçesindeki kamusal heykeller ile sınırlandırılmıştır. Sınırlandırmadaki kıstas, Ankara ilinin başkent olarak kamusal birikimin kolektif hafızasını en fazla barındıran iller arasında ilk sıralarda yer alması ve Türkiye'nin kamusal düşüncesini biçimlendiren siyasi, kültürel ve tarihsel aksiyonların özellikle Cumhuriyet Dönemi kapsamında bu ilde yoğunlaşmasıdır. Bunun yanı sıra, kamusal heykelin Türkiye'de geniş bir alana yayılması dolayısıyla ortaya çıkan zaman, maliyet ve saha kontrolü problemlerini etkin ve geniş temsil içeren bir sahada değerlendirme amacı da sınırlandırmada etkili olmuştur. Araştırmanın kamusal heykel incelemesindeki zamansal sınırlandırma ise Cumhuriyet Dönemini kapsamaktadır. Kamusal heykel bilincinin Cumhuriyet Döneminde dönüşüm geçirmesi ve mevcut heykellerin büyük çoğunluğunun bu dönemi yansıtması nedeniyle sınırlandırmaya gidilmiştir. Bu dönemdeki kamusal heykeller

yalnızca künyenin grafik tasarım açısından değerlendirilmesi ile sınırlı tutulmuş, tarihsel, ideolojik ve siyasi düşünce ve değerlendirmeler kapsam dışında bırakılmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırmanın kamusal heykel incelemelerini içeren analiz bölümü, niceliksel araştırma paradigmasında önemli bir yer tutan betimsel modele göre modellenmiştir. Bir olgu ya da durumun hali hazırdaki durumunu tanımlama ve kuramsal bilgiye ulaşma imkânı sunan betimsel modelleme, kamusal heykellerdeki künye kullanımının mevcut durumunu anlamaya yardımcı olmaktadır.

2.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Bu araştırmanın analiz bölümü iki farklı ayak üzerine bina edildiği için, evren ve örneklem tipleri de farklılık göstermektedir. Ankara ilindeki kamusal heykel incelemelerindeki çalışma evreni, Çankaya İlçesi'ndeki kamusal heykellerden oluşmaktadır. Evreni temsil etmesi ve araştırma amaçlarına katkı sunması amacıyla, olasılıksız örnekleme türlerinden olan amaçlı örnekleme kriterlerine göre belirlenen 53 heykel çözümlenmeye dâhil edilmiştir. Örneklem seçim işleminde, amaçlı örneklemenin 'maksimum çeşitlilik' içeren tarzı uygulanmıştır. Örneklemdeki temsil gücünü ve çeşitliliği arttırması ve araştırma problemine göre dizayn edilen amaçlara doğrudan veri üretebilmesi için seçim işlemi araştırmacının inisiyatifinde gerçekleşmiştir.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Kamusal heykel incelemeleri için farklı açılardan fotoğflanarak kayda alınan 53 heykele ilişkin veriler, kodlama cetveli kullanılarak yapılandırılmış ve nicel ölçümlere tabi tutulması sağlanmıştır. Kodlama cetvelinde yapılandırılan kamusal heykel ve künye ilişkisi, grafik tasarım odağında belirlenen alt problem kategorileriyle ölçümlenecek bir formata sokulmuştur.

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

Kamusal heykellerden kodlama cetveli ile toplanan veriler, içerik analizi türlerinden frekans analizi ilkeleriyle çözümlenmiştir. Merten'in tanımlamasına göre; "İçerik çözümlenmesi, sosyal gerçeğin belirgin içeriklerinin özelliklerinden, içeriğin belirgin olmayan özellikleri hakkında çıkarımlar yapmak yoluyla sosyal gerçeği

araştıran bir yöntemdir” (Gökçe, 2001: 25). İçerik analizinde verilerin görülme sıklığı sistematik bir Şekilde belirlenir ve bu yolla belirli olay, olgu ve kişilerle ilgili yaklaşımlar tespit edilebilir. “İçerik analizi, zmleyicilerin gönderilen mesajların içeriğinden ileti kaynağının amaçlı davranışlarının açık veya örtülü görünüşleriyle ilgili ayrıntılı çıkarımlar yapmak için teşhis aracı gibi kullandıkları bir araştırma yöntemidir” (George, 2003: 10). Bu doğrultuda araştırmada, kodlama cetvelinden alınan veriler SPSS 25.0 paket programında analiz edilerek frekans ve yüzde tablolarına dönüştürülmüştür.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Aşağıdaki çözümlene kategorilerinde, Ankara ilinde yer alan kamusal heykellere yönelik içerik analizinin sonuçları yer almaktadır. Tablo olarak sunulan veriler, heykelde künye bulunma durumu, künyenin grafik tasarım açısından yeterliği, uygulanan tasarımlar ve tasarımda sanatsallık gibi kriterlere göre belirlenen kategorisel bilgileri içermektedir.

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 1’de, heykeltıraşın demografik özelliklerine bakarak künye-grafik tasarım ilişkisine korelasyon tabanlı bir açıklama sunması düşünülen heykeltıraş uyruk dağılımı verilmektedir. Çünkü, heykeltıraşın uyruğunun heykelde künye kullanımına ve grafik tasarım etkinliğine ilişkin bazı farklılıklara neden olacağı varsayımı ile hareket edilmektedir. Künye kullanımında heykeltıraş uyruğu üzerine gerçekleştirilen chi-square testinin sonuçlarına göre ($p=0,598>0,05$), heykelde künye kullanımı uyruğa göre farklılık göstermemektedir. Bu bakımdan uyruğa göre dağılım frekans düzeyinde aşağıdaki gibi verilmiştir.

Tablo 1. Heykeltıraşın Uyruğu.

		Miktar	Yüzde
Uyruk	Türkiye Cumhuriyeti	36	67,9
	Diğer Ülke Uyrukları	7	13,2
	Belirsiz	10	18,9
	Toplam	53	100

İncelenen heykeller içerisindeki heykeltıraşların uyruklarını gösteren tablo sonuçlarına göre, Türkiye Cumhuriyeti uyruklu (%67,9) heykeltıraşların yoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Tablodaki bir diğer yoğunluk parametresi ‘belirsiz’ kimlik düzeyinde (%18,9) gözlenmektedir. Heykelin heykeltıraşının belirsiz olması, eserin kimlik düzeyindeki temsiliyetini olumsuz etkileyen ve kamunun heykelle kurduğu bağlarda tanımsız boşlukların oluşmasına neden olan ‘yalnızlaştırıcı’ bir sorundur. Bu durumda heykelin, onu biçimlendiren ve var eden sanatçı ile bağları kesilmekte ve

kimliksizlik profili öne çıkmaktadır. İncelenen heykeller içerisinde Diğer Ülke Uyruklarına mensup (%13,2) heykeltıraş sayısı da azımsanmayacak miktardadır. Bu gösterge, Ankara ilindeki kamusal heykellerin uluslararası sanatsal nitelikler taşıdığını ve farklı ülkelerin ekollerinden izler taşıdıklarını ifade etmektedir.

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 2’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden bir diğer gösterge olarak yapıldıkları döneme ilişkin verilerin dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 2. Heykelin Yapıldığı Dönem.

		Miktar	Yüzde
Dönem	1923-1940	4	7,5
	1941-1960	1	1,9
	1961-1980	5	9,4
	1981-2000	20	37,7
	2001 ve Sonrası	10	18,9
	Belirsiz	13	24,5
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde yapım dönem aralıklarını gösteren bu tablo sonuçlarına göre büyük bir kısmının 1980’den sonra yapıldığı gözlemlenmektedir. Verilerde dikkat çeken bir diğer unsur ise (%24,5) azımsanmayacak bir kısmında yapım dönemi hakkında belirsizlik göstermesidir. Heykellerin yapım dönemlerinin belirsiz olması eserin varoluş ve kamusal alandaki aidiyetliği açısından varlıkla yokluk arasında hapsolmesine sebep olmaktadır. Bu belirsizlik heykeli gözlemleyen toplumun hafızasında yer etmesi bağlamında bir sorundur. Bu belirsizlik aynı zamanda Ankara ilindeki heykellerin tarihsel konjonktürde yerini alabilmesi ve kronolojik olarak kendini ifade etmesi bakımından sorunlar yaşadığını göstermektedir.



Resim 36. 1923-1940 (Canonina-1927).



Resim 37. 1981-2000 (Burhan Alkar-1981).

3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 3'te, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin varlık ve yokluk durumuna ilişkin verilerin dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 3. Heykelde Künyenin Varlık Durumu.

		Miktar	Yüzde
Varlık	Var	27	50,9
	Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde künyenin varlığını veya yokluğunu gösteren bu tablonun sonuçlarına göre eserlerin önemli bir kısmında (%49,1) künyenin olmadığı gözlemlenmiştir. Sanat eserlerinde künyeyi eserin kimliği olarak birlikte düşünen sanatsal kavrayış ve kavramsal tavrı hatırlandığında ve kamusal alanda konumlanan heykellere izleyici tarafından bakıldığında heykelin kimliksizliği nedeniyle özdeşleşememe ve hafızada tanımlayamama gibi bir boşluk hissi yaratılacaktır. Çünkü izleyici heykelle tanışmak isteyecek ve sorgulayacaktır. Ankara'nın başkent olması izleyici popülasyonunu yoğunlaştıracağı için alana yabancı insanlar ilk defa gördükleri eseri tanımak isteyecek ve bir kimlik arayışına girebilirler. Kimin tarafından yapılmış, ne zaman yapılmış, malzeme olarak ne kullanılmış gibi merak konusu olacak bilgiler silsilesinin arayışı içindeki izleyici, alamadığı cevap karşısında kendini esere ve alana yabancı hissedebilir. İncelenen heykellerin büyük bir kısmında künyenin olmadığı saptanması, eserin bulunduğu kamusal alanda yalnızlaştığı ve kimlik düzeyinde karmaşık ve kontrolü kestirilemeyen yorumlara açık hale geldiği söylenebilir.



Resim 38. Künyenin yokluğuna örnek (Atatürk kompozisyonu Milli Egemenlik Parkı TBMM yanı).

3.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 4’te, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin varlık ve yokluk durumuna ek olarak, varsa nasıl bir bağı var sorusuna yanıt aranmıştır.

Tablo 4. Künyenin Heykelle Kurduğu Holistik Bağ.

		Miktar	Yüzde
Holistik Bağ	Heykelin Organik Parçası	12	22,6
	Ayrı Bir Grafik Tasarım Olarak Heykele Eklenti	3	5,7
	Çevresel Donatının/Kaidenin Parçası	12	22,6
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykeller içerisinde künyenin var olduğu (%50,9) kısmında aranan kimlik bakımından künye olarak tanımlanabilecek bir kimlik esasen görülmemesine karşın, az da olsa künyeyi çağrıştıran tasarımlardan söz etmek mümkündür. Heykelerde incelendiği üzere heykeltıraşların isimlerini ve eserin yapılış tarihlerini tipografik veya kaligrafik diyebileceğimiz kalıp öncesi heykelin belirli bir kısmına yazdıkları ya da yazdırdıkları görülmektedir. Heykelin yapıldığı hammadde özelliklerini taşıması nedeniyle eserin donatısal anlatısının tamamlayıcı uzvu olarak görülen bu tür künyeler, organik bir bileşen formunda (%22,6) yorumlanmaktadır. Burada grafik tasarımın etkinliği düşerken, heykeltıraşın tasarımdaki baskınlığı artmakta ve heykel ile künyenin yakınlığı tespit edilmektedir. Yine aynı yüzdeler diliminde çevresel bir donatı olarak bilgilendirici tabela şeklinde yakınlarında konumlandırılmış veya üzerinde bulunduğu

kaideye monte edilmiştir. Grafik tasarımı daha yakından ilgilendiren bu uygulamada, künyenin konum olarak heykelden otonom bir yerleşke edindiği ve özgün anlamıyla heykelin kimliklenmesine yardımcı olduğu ifade edilebilir. Çünkü bu durumda heykelin sözel anlatısını barındıran künye, grafik tasarım müdahaleleriyle birlikte ‘ayrı bir tasarıma’ ve kendi kimliğini üreten bir iletkende dönüşecektir. İnceleme içerisinde en az oranda ise (%5,7) ayrı/özgün grafik tasarım elemanları kullanılarak bir eklenti şeklinde künye oluşturulduğu görülmektedir. Bu oran, grafik tasarımın doğrudan uygulandığı künye tiplerinin henüz kamusal bir kültüre ve sanatsal cazibeye erişmediğini göstermektedir. Künyenin eserle kurduğu ilişkiyi farklılaştırması beklenen grafik tasarımın az sayıda heykele yansıtılması nedeniyle bu alanda büyük bir boşluğun kendine yer edindiği belirtilmelidir.



Resim 39. Organik parça olarak künyeye örnek (Milli kütüphane önü gazeteci Tarık Buğra heykeli).



Resim 40. Çevresel donatı olarak künyeye örnek (Devlet mezarlığı Atatürk'ün Samsun'a çıkışı).



Resim 41. Çevresel donatı olarak künyeye örnek (Devlet mezarlığı Atatürk'ün Samsun'a çıkışı).

3.5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 5’te, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin eser üzerindeki konumu incelenmiştir.

Tablo 5. Künyenin Heykel Üzerindeki Konumu.

		Miktar	Yüzde
Konumu	Ön Yüz	8	15,1
	Arka Yüz	3	5,7
	Yan Yüz	16	30,2
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100,0

Künyenin heykel üzerindeki konumunu gösteren tablo sonuçlarına göre heykelerde var olan künyenin (%30,2) çoğunlukla tercih edilen konum yan yüz olarak gözlemlenmiştir. Kalan (%15,1)’inde ön yüz, (%5,7)’sinde ise heykelin arkasında bir konum tercih edilmiştir. Künyenin görünürlüğü açısından önem arz eden bu yön odaklı konum, esas olarak künyenin çok fazla göz önünde tutulmadığı ancak arka planda da bırakılmadığı sonucunu içermektedir. Heykelin tasarımına karşılık künye tasarımının baskınlığını önlemek adına, yan yüzde ve görülebilir bir alanda konum tercih edilmiştir. Bu alan, grafik tasarımın uygulanacağı künyelerin heykelle uyumunu bozmamak adına ideal bir konum olarak görünmektedir.



Resim 42. Künyenin heykeldeki konumuna örnek
(Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi bahçesi).

3.6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 6’da, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin varlığına ek olarak özel bir grafik tasarımın varlığı incelenmektedir.

Tablo 6. Künyede Özel Bir Grafik Tasarımın Varlık Durumu.

		Miktar	Yüzde
Grafik Tasarım	Var	3	5,7
	Yok	24	45,3
	Toplam	27	50,9
Künye Yok		26	49,1
Toplam		53	100

İncelenen heykeller içerisinde varlığı belirlenen fakat özel bir grafik tasarımlı künye arandığında tamamına yakın bir oranda özel olarak düşünülmüş ya da bir grafik tasarımcıdan destek alınarak tasarlanıp, reklamcı aracılığı ile yapılmış künye varlığına rastlanmamıştır. Çok küçük bir kısmında varlığı tespit edilen (%5,7) özel grafik tasarım, sanatçıların yaptıkları heykeller için grafik tasarım bağlamında künye oluştururken özel bir tasarım aramadan künye oluşturduklarına ve eserin bu özelliğini tamamlamadıklarına işaret etmektedir.



Resim 43. Özel grafik tasarımın varlığına örnek (ODTÜ yerleşkesi Gençlik Anıtı).

3.7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 7’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin tasarlayanın kim olduğu incelenmektedir.

Tablo 7. Künyenin Tasarımcısı.

		Miktar	Yüzde
Tasarımcı	Heykeltıraş	5	9,4
	Grafik Tasarımcı	3	5,7
	Belirsiz	19	35,8
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykeller içerisinde künyenin tasarımcısı kim sorusuna aradığımız yanıtta, gözlemlere göre (%35)’lik bir dilimde belirsizlik göstermektedir. Buradan da görülmektedir ki heykellerin künyeleri olmadığı gibi künye diyebileceğimiz var olan materyaller içinde fazlaca fikir yürütülememektedir. Sanatçının kendisinin oluşturduğu gözlemler sonunda tahmin edilen (%9,4) künyelerde tipografik açıdan yetersiz, kimlik bağlamında içerik olarak kendine yetmeyen tasarımlar ortaya çıkmıştır. Grafik tasarımcı (reklamcı v.s) tarafından oluşturulan künyelerin (%5,7) basit bir tabela, etiket şeklinde eserin kimliğini temsil etmesi için eserle buluştuğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, incelenen heykellerin büyük kısmında künyenin olmamasının yanı sıra künye varlığını temsil eden materyallerin de yetersiz ve özensizce yapıldığı, anlatımcı olarak sanatçı ve heykeli yeteri kadar ifade etmediği söylenebilir.



Resim 44. Belirsiz künye tasarımcısına örnek Çağdaş Sanatlar Merkezi önü Don Kışot.

3.8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 8’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyede kullanılan malzeme incelenmektedir.

Tablo 8. Künyede Kullanılan Malzeme.

Malzeme		Miktar	Yüzde
	Mermer	7	13,2
	Metalik	17	32,1
	Pirinç	2	3,8
	Diğer	1	1,9
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykelerde var olan künyelerde kullanılan malzemenin hangi materyalden yapıldığının incelendiği bu tabloda (%32,1)’lik bir dilimde metalik malzeme kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu oranda var olan künyelerin büyük kısmı heykelin organik parçası olarak gözlemlenmiştir. Heykel yapım aşamasında veya bitiminde heykelin belli bir yerine heykeltıraş tarafından konumlandırıldığı varsayılan künyeler sadece yazı, imza, isim ve tarih içermektedir. Daha sonrasında döküm yapıldığı varsayılmaktadır. Tasarımsal veya grafiksel bir kaygı duyulmadan yazılan bu yazılar künye bağlamında heykelerde yetersiz kalmaktadır. Heykellerin (%13)’lük kısmında ise mermer üzerine kabartma, kazıma şeklinde heykelin dışında çevresel bir donatı olarak eklenti veya ayrı bir çevresel eklenti şeklindedir.



Resim 45. Metalik künyeye örnek (İnönü Parkı İsmet İnönü Heykeli).

3.9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 9’da, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin eserde kapladığı alan incelenmektedir.

Tablo 9. Künyenin Heykelde Kapladığı Alan.

		Miktar	Yüzde
Kapladığı Alan	10/1’inden az	23	43,4
	10/1’i	2	3,8
	10/2’si	2	3,8
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde varlığı tespit edilen künyeler, eserin toplam kütlelerinde kapladığı alan bakımından düşünüldüğünde, bu tabloda (%43,4)’lük oranı ile 10’da 1’inden küçük alanlar kapladıkları gözlemlenmiştir. (%3,8)’lik diğer iki dilimde ise 10/1 ve 10/2 sinden büyük alan kapladığı gözlemlenmiştir. Bu tabloda sanatçılar var olan künyelerinde görünürlük bakımından küçük olmasını tercih etmişlerdir. Heykel künye ilişkisini boyut özelinde irdeleyen bu kategorisel incelemede, künyenin eserin tasarımında kendi özel alanını yaratmasının mümkün olmadığı ve detay olarak bırakıldığı görülmektedir. Künyenin bu yönüyle başlı başına bir tasarım olamayışını sanatçının tavrında ve heykelin baskın dilini sekteye uğratmayan bir görsel mesajlar kompozisyonu kurma çabasında sorgulamak mümkündür.



Resim 46. 10/1’inden küçük künyeye örnek (Eser hasat sonu Toprak Mahsulleri Ofisi bahçesi).

3.10. ONUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 10'da, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin basım ya da oluşum şekli incelenmektedir.

Tablo 10. Künyenin Basım Tipi.

		Miktar	Yüzde
Basım Tipi	Kalıp	15	28,3
	Elle Yapım	10	18,9
	Bilgisayar/Dijital Baskı	2	3,8
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde varlığı tespit edilen künyelerin basım tipini gösteren tablo sonuçlarına göre kalıp kullanılarak yapılmış künyelerin yoğunlukta (%28) olduğu gözlenmiştir. El ile yapıldığı tahmin edilen künye oranı ise (%18)' dir. Bilgisayar ve dijital baskı kullanılan künyeler azınlıkta kalmaktadır. Grafik tasarımın CGI (ComputerGeneratedImagery/ Bilgisayar Üretimli Görselfleme) mantığıyla giderek daha fazla dijitalleştiği hesaba katıldığında, heykellerde kullanılan künye tiplerinin biçimsel ve tasarımsal açıdan grafik sanatı odaklı bir kaygıdan uzakta oluşturulduğu ifade edilebilir. Bu bakımdan, heykelle bütünleşik bir künye profili oluşturmak amacıyla genellikle kalıp uygulamalar ve heykeltıraşın eliyle uyguladığı kaligrafik tasarımlar gözlenir.



Resim 47. Kalıp künyeye örnek (Seymenler Anıtı Seymenler Parkı).

3.11. ONBİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 11’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin içeriği incelenmektedir.

Tablo 11. Künyenin İçeriği.

		Miktar	Yüzde
İçerik	Sanatçı İsmi/İmza	20	37,7
	Eser İsmi	1	1,9
	Olay ya da Durum Öyküsü	6	11,3
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde künye içeriğini gösteren bu tablo sonuçlarına göre sanatçı isminin yoğunlukta (%37,7) olduğu görülmektedir. Heykellerdeki künyelerin (%1,9) kısmında eser ismi, (%11,3)’ünde ise olay ya da durum öyküsü şeklinde künye içerikleri gözlemlenmiştir. Bu tabloda sanatçının kendi isminin var oluşunu önemseydiği ifade edilmektedir. Künye ve eser arasındaki bağa kimlik bağlamında baktığımızda eserin yaratıcısı olarak heykeltıraşların eserleri hakkında bilgi vermemeleri onu kamusal alan boşluğunda tanımsız bırakmış ve sanatçının öz kimliğini esere nakşetmiştir. Kamusal alandaki izleyici, eser hakkında bilgi almak istediğinde sadece” kim yapmış?” sorusuna yanıt aramaz. Yanıt bulamadığı diğer sorular yüzünden heykel ile bağı azalır. Heykel hakkında bilgi sahibi olmadığı için benimseyemez, betimleyemez. Bu eserin kamusal alanda yalnızlaşmasına, ötekileşmesine yol açmaktadır. Olay ya da durum öyküsü anlatılan heykellerin azda olsa kendini ifade fırsatı bulmuştur. Eser isimlerine nerede ise yer verilmediği gözlemlenen heykeller kamusal alanın büyüklüğünü göz önüne aldığımızda kimliksiz kalarak temsil ettikleri kamusal alanda bir figüran gibi kalmaktadır.



Resim 48. Sanatçı ismine örnek (Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi bahçesi).

3.12. ONİKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 12’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyede kullanılan grafik tasarım öğeleri incelenmektedir.

Tablo 12. Künyede Kullanılan Grafik Tasarım Öğeleri.

		Miktar	Yüzde
Öğeler	Yazı/Kaligrafi	26	49,1
	Sembol/ Logo	1	1,9
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde künyede kullanılan grafik tasarım öğelerini gösteren bu tabloda tamamına yakın bir oranda (%49,1) sanatçının ismi birincil, çoğunlukta tek öğe olarak kullanılmış tipografi ve kaligrafi diyebileceğimiz tasarım unsurları kullanıldığı göze çarpmaktadır. Sembol ve logo kullanılan eser ODTÜ yerleşkesindeki Atatürk anıtıdır. Grafik tasarımın görsel kompozisyonlarına künyede yer verilmeyişinin temel nedeni üzerine bir sorgulama yapıldığında, iki farklı görselliğin çatışmasından beklenen imaj karmaşasının heykelde inşa edilen anlamı zedeleyeceği düşüncesi ağır basar. Heykellerdeki baskın görselliğin eserin kendisi olması nedeniyle, künyedeki görselliğin kendini imar edemediği saptanmaktadır.



Resim 49. Künnyede yazı / Kaligrafi'ye örnek (ODTÜ Kampüs alanı rektörlük arkası Atatürk anıtı).

3.13. ONÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 13'de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künnyenin korunma durumu incelenmektedir.

Tablo 13. Künnyenin Korunma Durumu.

		Miktar	Yüzde
Korunma	Yıpranmış	10	18,9
	Yıpranmamış	17	32,1
	Toplam	27	50,9
	Künnye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde künnyenin korunma durumunu gösteren bu tabloda yıpranmamış künnyelerin oranına bakıldığında (%32) bu eserlerin yakın geçmiş zaman içerisinde yapıldıkları göz önüne alınırsa henüz bozulmadıkları gözlemlenmiştir. Hafife alınmayacak bir oranda (%18,9) künnyelerin deforme olduğu, okunurluklarının azaldığı ve bu sebeple eserin kendi kimliğini kaybetmeye başladığı gözlemlenmiştir. Bu oran, künnyenin kamusal açıdan hangi oranda önemsendiğine ışık tutması bakımından önemlidir. Çünkü künnyelerle kurulan ilişkilerdeki zayıflık yalnızca tasarım ve oluşturma aşamasında değil, devamlılığı sağlama ve koruma aşamalarında da kendini hissettirmektedir.



Resim 50. Yıpranmış künyeye örnek (TESK anıtı).

3.14. ONDÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 14’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin dayanıklılık durumu incelenmektedir.

Tablo 14. Künyenin Dayanıklılık Durumu.

		Miktar	Yüzde
Dayanıklılık	İlk Hali Korunuyor	26	49,1
	Sonradan/ Yeni Eklenmiş	1	1,9
	Toplam	27	50,9
Künye Yok	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde künyenin dayanıklılık durumuna bakılan bu tabloda heykellerdeki künyelerin neredeyse tamamında (% 49) ilk hallerinin korunduğu gözlemlenmiştir. Bu tablodaki ilk hallerini koruyan künyeler konusunda önemli bir kısmının heykelin organik bir parçası olarak esere dâhil edilmesi önemli bir etkidir. Eser kamusal alanda ne kadar kalırsa kalsın, üretildiği malzemenin deformasyonu kadar deforme olacak ve ilk halini koruyacaktır. Kamusal Alan da var olan heykel kamusal alan varlığını sürdürdüğü sürece o alanın bir parçası olacaktır. Bu sonsuza kadar sürebilir. Bu sürenin uzunluğu göz önüne alınarak eserin kimliği olarak gördüğümüz künye en az eser kadar dayanıklı olmalıdır. Tabloda görülmektedir ki heykeltıraşlar dayanıklılığını hesaba katarak künye tasarlamıştır. Ancak bir önceki tablodaki yıpranma oranı, tasarımın korunmasında aksaklıkların olduğunu ifade etmektedir.



Resim 51. İlk hali korunan künyeye örnek (İnsan Hakları Heykeli).

3.15. ONBEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 15’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin okunurluk durumu incelenmektedir.

Tablo 15. Künyenin Okunurluk Durumu.

		Miktar	Yüzde
Okunurluk	Okunaklı	18	34,0
	Okunaksız	9	17,0
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykelerde künyenin okunurluğunu gösteren bu tabloda künyelerin yarıdan fazlasına denk gelecek bir oranda (%34) okunaklı olduğu gözlemlenmiştir. Bu orana karşın (%17) gibi bir oranda ise okunaksız olduğu saptanmıştır. 3/1’lik bir oran küçümsenmeyecek bir orandır. Heykelde künyenin var olması kimlik bağlamında çok önemlidir. Var olan künyenin yıpranmış, ne olduğu anlaşılmayan kendini ifade etmekte yetersiz kalacağı izleyici eser karşılaşmasında olumsuz etkiler yaratacaktır. Kamusal alan heykellerinde künyenin açık bir dille ve herkese hitap eden bir yapıda olması gerekmektedir. İncelenen heykelerde gözlemlenen künyelerde kendi halkımıza dahi eserlerimiz kendilerini ifade edememektedir. Kamusal alanların yabancı uyruklu insanların bulunduğu mekânlar olduğunu göz önüne alındığımızda eserlerin kimlik bağlamında çok yetersiz kaldığı aşikârdır.



Resim 52. Okunaksız künyeye örnek (Hacettepe Üniversitesi İhsan Doğramacı Çocuk Hastanesi bahçesi).

3.16. ONALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 16’da, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin bakım durumunu incelenmektedir.

Tablo 16. Künyenin Bakım Durumu.

		Miktar	Yüzde
Bakım	Bakımlı	8	15,1
	Bakımsız	19	35,8
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelenen heykellerde künyenin bakım durumunu gösteren tabloda (%35,8) oranda bakımsızlık olduğu gözlemlenmiştir. Bu bakımsızlık yine okunaksız, yıpranmışlık tablolarına direk etki etmektedir. Bakımsız künyeler heykelin kamusal alanda kendini ifade etmesine olumsuz etkileri yaratmaktadır. Bakımlı künye oranı (%15.1) olarak gözlemlenmiştir. Künyenin tasarımsal açıdan heykeldeki önemini gösteren bu sıralı tablolar, grafik tasarımın altyapısını hazırlayan düşünceye ulaşma bakımından önemlidir. Çünkü künyenin heykelde pek önemsenen bir unsur olmaması, grafik tasarım ihtiyacını da hiç gündeme getirmemektedir. Öncelikle künyenin etkinliğine ilişkin bir farkındalık oluşturularak grafik tasarım ihtiyacı bu altyapıya kurulmalıdır.



Resim 53. Bakımsız künyeye örnek (Cumhuriyet Parkı Muzaffer Sarı Özen heykeli).

3.17. ONYEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 17’de, kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin heykelle kurduğu renk uyumu ilişkisi incelenmektedir.

Tablo 17. Künyenin Heykelle Kurduğu Renk Uyumu.

		Miktar	Yüzde
Renk Uyumu	Uyumlu	16	30,2
	Uyumsuz	11	20,8
	Toplam	27	50,9
	Künye Yok	26	49,1
	Toplam	53	100

İncelemedeki künyelerin ait oldukları heykellerle renk uyumlarını grafik tasarım bağlamında değerlendiren tabloya göre, büyük oranda bir uyum sinerjisi (%30,2) yakalandığını göstermektedir. Temel grafik tasarım ve görsel estetik düzeyi açısından olumlu bir duruma yorulması mümkün olan bu sonuçla birlikte, azımsanmayacak derecede (%20,8) uyumsuzluk gözlenmesi de önemlidir. Oranlardaki yakınlık kapsamlı bir tutarsızlığın da göstergesidir. Profesyonel grafik tasarım uygunluğuna dair güçlü emarelere rastlanmayan saha incelemesinde, en temel düzeydeki grafik tasarım kriterlerinde bile sorunlu alanlar gözlenmesi büyük bir sorunsala işaret etmektedir. Nitekim künyede ve heykelde tasarımın harmonisini kurgulayan renk, uyumun yakalanmadığı durumlarda künyeyi ‘estetikten uzak’ gösteren bir ‘yama’ gibi algılamaya neden olabilir.



Resim 54. Uyumsuz künyeye örnek (Çağdaş Sanatlar Merkezi önü).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kamusal heykelin kimlik sorunsalını otonom bir bağlamda ve eklektik sanat yaklaşımıyla grafik tasarım yönünden inceleyen bu araştırmanın bulguları, kamusal alanlardaki simgesel üretim ve paylaşım ilişkilerinde yaşanan sivil toplum ve demopedi eksikliğinin heykellerin kimlik kurulumuna da yansıtıldığını göstermektedir. Kamusal heykelin kimliğini kuran donatısal ve tasarımsal kodların birer kültürel kalıtım olarak nelere karşılık geldiğini grafik tasarıma indirgeyerek tartışma fikri, Türkiye akademi geleneğinde henüz yeni bir uğraşıdır. Çünkü heykelin kamusal niteliğine kafa yoran düşünürler, araştırmacılar ya da ideologların referans aldıkları kod üretiminin boyutları genellikle politik, ekonomik ya da sınıfsal mücadelenin sembolik gerilim ve uzlaşma aksında sıkışmaktadır. Türkiye’de kamusal heykeli sorgulayan bilimsel yazıların ilgi odaklarında tasarımın ‘yalnızca tasarımsal’ yönüyle sınırlı kalmak oldukça zordur. Çünkü heykelin sanatsal kullanımından çok daha fazlasını taşıyan kamusal özellik, toplumsal hareketlerin, iktidar ilişkilerinin, sosyo-politikanın, demopedik sanatın, ideolojik düşünce rejimlerinin sanatı soğurduğu bir süreci kurgular. Bu nedenle kamusal heykeldeki sanatla kurulan ilişkiler sönümlenme sorunu yaşayarak, ideolojik ilişkiler öne çıkar. Türkiye’de kamusal heykellerin sanatsal bir tasarımdan çok ulus devlet bilincini yaşatan sosyo-politik figürler ve tarihsel temsiller olduğu gerçeği, künye üzerine yapılacak konuşmaların düğümlerini çözmeye yardımcı olur.

Araştırmanın temel problemini bütünleyen alt problemlere yanıt sunmak amacıyla oluşturulan kodlama cetveli aracılığıyla toplanan veriler, incelenen 53 heykelin tasarımında künyenin ‘mütemmim’ ve ‘olmazsa olmaz’ parçası olarak düşünülmediğini göstermektedir. Görsel sanatlarda, sözel sembollerle konuşulan dilsel düzeyin ötesine geçilerek görüngülerin, biçimlenişlerin ve estetik kolajların inşa ettiği bir anlam tabanında anlaşma sağlanması alışılmış bir durumdur. Ancak bütün bunlarla birlikte grafik tasarım yazıyla sınırlanamaz ve görselin yükselişiyle birlikte kültürün ayrılmaz parçası haline almıştır. Grafik tasarımın görselliği ile heykelin görselliği arasında organik bir bağ kurulamaz gibi görünse de tasarımın uygulama biçimleri, alanları ve aparatlarının yansıdığı yüzeyde bağdaşık bir bütünleşme yakalanabilir. Heykelin eklektik bir sanat olarak grafik tasarımla sinerjik birlikteliğini ifade eden künye, sanatın melez formlar üretmesinin de önünü açarak eserden kaynaklanan imajların anlam

boyutunu genişletecektir. Buna karşın, Türkiye'deki kamusal heykelleri temsil etmesi amacıyla Ankara ilinden seçilen heykellerin neredeyse yarısında 'künyeye yer verilmemiştir'. Buradaki sorun özensizlik ya da istenilen düzeyde grafik temsiline ulaşma değildir. Kamusal heykellerin önemli bir kısmında anlamlandırmaya yardımcı olması beklenen künyenin eserde bulunmayışı, sanatsal boyutun ve sanatçının pek fazla önemsenmediği gibi bir sonuç çıkmasıyla birlikte ideolojinin ve tarihsel temsilin de önemsenmediğini gösterir. Çünkü eserin sanatsal, ideolojik, politik ya da ekonomik boyuttaki temsilinde mutlak surette bir kimliğe ve künyeye ihtiyacı vardır. Neticesinde heykelin kendini anlatan görsel dili, kamusal alanda mevcudiyet söz konusu olduğunda yetersizleşir ve o mevkide/kamusal alanda konumlandırılmış olmanın gerekçesini açıklayan bir belirtece ihtiyaç duyulur. Bu belirteç, görsel estetik ve tasarım kültürünün yükseldiği bir çağda salt yazıya indirgenemez. Gündelik hayatta dolaşımında olan hemen hemen her görselin efektif müdahalelere tabi tutulması, heykelde kullanılan künyenin de grafik olarak düşünülmesini ve tasarlanmasını gerektirir. Sosyal medya platformlarında paylaşılan görseller bile altlarındaki kapsül bilgilerle kimliklenir ve tanımlanır. Heykelin alt bilgisi olarak işlevlendirilen künyeyi grafik tasarımla birlikte sanatsal hüviyete büründürmek de önemli bir kazanım olacaktır. Bu nedenle kamusal heykellerdeki tüm künyelerin esasında yeniden düşünülmesi ve tasarıma dönüşmesinin fayda sunacağı ifade edilebilir. Heykellerde künye bulunmayışına ilişkin en önemli gerekçeler arasında, kamusal alandaki heykellerin önemli bir kısmının sanatsal tasarımcıdan yoksun olarak kalıp şeklinde dökülmesi ve gelişigüzel olarak kentin değişik noktalarına 'estetik (!)' eklentiler olarak dağıtılmasının etkisi ayrıca düşünülmelidir.

İncelenen heykellerde künyenin heykelle kurduğu holistik bağa ilişkin bulgular önemli bir ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Bulgulara göre heykellerde halihazırda künye için özel bir grafik tasarım uygulanma oranı epeyce düşüktür. Künyenin heykelin organik bir parçası olarak tasarlanmasında heykeltıraşın künye ile heykeli bütünleştiren yaklaşımı etkiliyken, ayrı bir donatısal/çevresel unsur olarak düşünülmesi grafik tasarım için büyük bir fırsatı beraberinde getirmektedir. Mevcut heykeller arasında büyük oranda çevresel unsur olarak konumlanan künyeler, heykelin yapısal bütünlüğü ve görsel estetiğini etkilemeden 'özgün' bir grafik tasarımla yeniden yapılandırılabilir. Bu

sayede heykelin sanatçısıyla bağı organik düzeyde kalırken, künyenin tasarımda tamamlayıcılık etkisi kendini daha fazla hissettirecektir.

İncelemede künyeye ilişkin belki de en önemli ve hareket gerektiren bulgu, mevcut künyelerin tasarımcısı ile ilgilidir. Künyelerin önemli bir kısmının ‘belirsiz’ tasarımcı içermesi büyük bir sorundur. Bu durum künyenin heykelle ilişkisindeki kimlik inşasının doğru manada idrak edilemediğini de yansıtır. Uygulayıcılar ve kamusal hizmet sağlayanların bu meselede grafik tasarımcılarla kuracakları işbirliğinin görsel etkinin yükselmesine ciddi katkıları olacaktır. Belediye ve valiliklerin anlaşacakları grafik tasarımcıların kuracağı bir organizasyon ile bu dönüşümün duyurumu ve halkla ilişkiler çalışmaları yapılabilir. Bu alanda dünyada öncü olmak, kentsel turizme ve imaja da katkı oluşturacaktır.

Heykelde kullanılan malzemenin genellikle metal ve mermer olması, grafik uygulamayı kolaylaştırması bakımından önemlidir. Mermerin işlem olarak oyma işlemlerden geçmesi, künyedeki grafik tasarımın heykel etkisini de arttıracaktır. Nitekim yeni dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan üç boyutlu modelleme ve baskı teknolojileri ile birlikte grafik tasarım ve heykel sanatı arasında bir yaklaşma olmuştur. Grafik tasarımcılar 3D Modelleme kalemleri ile doğrudan uygulama yapabilmektedir. Bu şekilde bir künye tasarımı yaratacağı ilgi ve heykelle uyumu bakımından etkili olması itibarıyla kamusal alanlarda denenebilir. Nitekim mevcut incelemede dijital uygulamaların oranının kalıp döküm ve elle uygulamaya nazaran azınlıkta kaldığını göstermektedir. Bu noktada dijital uygulama yüzeyleri daha dayanıksız gibi görünse de anında müdahaleye açık olması ve sürekli güncellenebilir özellikleri nedeniyle çağın tarzlarına göre biçimlenmeye imkan verir. İncelemedeki diğer başlıklarda heykellerdeki künyelerin büyük oranda ilk halleriyle korundukları ya da daha doğrusu korunamadıklarını göstermektedir. Künyelerdeki yıpranma, aşınma, deformasyon göz önüne alındığında dijital ya da 3D modellemelerin farklı bir ekol ve pratik olarak kent sanatlarına yeni soluklar getirmesi mümkündür.

İncelemede tespit edilen bir diğer önemli bulguda ise künyelerde genel olarak sanatçı adına yer verildiği ve eser ismi ile olay anlatısının geri planda kaldığı görülmektedir. Bu durumda heykelin kendi kimliğini kurabildiği bir künye stratejisine

ihtiyaç vardır. Çünkü heykel kamusal nitelik kazandığı an itibariyle kimliğini tamamlayan bir ada ve olay anlatısına ihtiyaç duyar. Sanatçıdan bağımsız bir kolektif kimlik grafik tasarım metotlarıyla oluşturulan künyelerle sağlanabilir.

Künyenin fonksiyonel tasarım yönünü geliştirmek için, heykellerde ağırlıklı kullanılan kaligrafiye ayrı bir yer açmak gerekir. Çünkü sanatçının imzası, el yazısı ya da metal levhadaki yazılı ifadeleri kapsayan künye örnekleri, dijital görsel kültürün kıstasları bakımında yetersizdir. Çünkü yazının yerini giderek daha fazla alan bir görselleme eğilimi vardır. Bu durum yazıyı tamamen işlevsiz kılmayacağı gibi görsele özerk bir dil de ithaf etmez. Burada olan şey, yazının görsele daha fazla iç içe olması ve yalıtılmış sözel içeriklerden kaçınma yaklaşımıdır. Bu bakımdan heykellerdeki yazı/kaligrafi ağırlıklı sıyrılarak infografik mantığında tasarımlara ve görselinde dahil olduğu yaratılara ihtiyaç vardır. Bu yönde uygulamalar yaygınlaştırılmalıdır. Aksi takdirde künyenin işlevleri daha fazla sönmülenebilir. Künyedeki grafik tasarım etkisini ‘bilgisayarda basılmış yazı karakterlerinin’ dişlileri arasından alıp özgür bir sürece yaymanın getirisi, sembolik düzeydeki etkileşmelere de katkı sunacaktır.

KAYNAKÇA

- Adem. (2016). *Mezopotamya Uygarlıklarında Heykel Sanatı*.
<https://edebiyatvesanatakademisi.com/heykel-sanat-uygarliklar/mezopotamya-uygarliklarinda-heykel-sanati/19174>
- Alkar, B. (1991). 2000'li yıllarda Ankara Kenti'nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri ne Olmalıdır? *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara.
- Althusser, L. (1970). *Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev.: Alp Tümertekin). 2. Baskı. İstanbul: İthaki Yayınları. (2006).
- Altıntaş, O. , Eliri, İ. (2012). “Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Resimlenen Sanat Olgusu”. *İdil Dergisi*, Cilt 1 (5), 61-74.
- Altıntaş, Z. (2006). “Kamusal Bir Yaşam Alanı: Herkes İçin Barış Heykeli”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 5 (4). 913-921.
- Atalayer, F. (1994). “Görsel Sanatlarda Estetik İletişim”. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Bağbaşı, G. (2010). *İstanbul Kent Meydanlarının Peyzaj Mimarlığı Açısından İrdelenmesi: Sultanahmet, Beyazıt, Taksim, Beşiktaş, Ortaköy Meydanı Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bartın: Bartın Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bakçay, E. (2005). “Türkiye’de açık alan heykelinin gelişimi” [Bildiri]. *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildirileri, 2005*, (43-55), Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Barret, M. (2004). *Marx’dan Foucault’ya İdeoloji*. (Çev.: Ahmet Fethi). Ankara: Doruk Yayınları.
- Bulat, M. (2014). *Modern Sanatta Soyutlama*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Carnoy, M.(2001). “Gramsci ve Devlet”. *Praksis Dergisi*, 3. 252-277.
- Chapa, T. Bel’en M, Navarrete M. İ. M., Rodero A., Cepri’an B. & Pereira J. (2009). *Sculptors’ signatures on Iberian stone statues from Ipolca-Obulco (Porcuna, Ja’en, Spain)*

- https://www.researchgate.net/publication/228499733_Sculptors'_signatures_on_Iberian_stone_statues_from_Ipolca-Obulco_Porcuna_Jaen_Spain
- Consantinides, E. (2009). "Social Media / Web 2.0 As Marketing Parameter: An Introduction". *8th International Congress Marketing Trends*, Fransa, Paris.
- Çil, H. (2010). *Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Dağtaş, B. (1999). "İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji". *Kurgu Dergisi*, 16. 335-337.
- Demiralp, D. (2008). Sanatını Çağının Felsefesi Işığında Biçimlendiren Bir Heykeltıraş: Antik Yunanlı Polykleitos. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2. 67-80.
- Demirbaş, M. (1985). "Metem Demirbaş ile Görüşme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4 (32). 10-11.
- Duby, G. (1990). *L'art et la ville*. Cenevre: Skira Yayıncılık.
- Eagleton, T. (1991). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdönmez, M. E. ve Akı, A. (2005). Açık Kamusal Ken Mekanlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri. *Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 1 (1). 67-87.
- Erzen, N. J. (2011). *Başka Bir Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fairclough, N. (2003). *Dil ve İdeoloji*. (Çev.: Barış Çoban, Zeynep Özarıslan, Nurcan Ateş). İstanbul: Su Yayınları. (2003).
- Fiske, J. (1982). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev.: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (1996).
- Freud, S. (1991). *Haz İlkesinin Ötesinde*. (Çev.: Mehmet Ökten). İstanbul: Tutku Yayınları. (2014).
- Fuchs, C. (2017). "Google Kapitalizmi". (İçinde) *Yeni Medya Kuramları*. (Ed). Filiz Aydoğan. İstanbul: Der Yayınları.

- George, A. L. (2003). *İçerik Çözümlemesinde Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Ankara: Alternatif Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gökçe, O. (2001). *İçerik Çözümlemesi*. Konya: Sel-ün Yayınları.
- Göremen, L. (2011). Kent Kimliği ve Estetiği Yönüyle Kentsel Donatı Elemanlarının Amasya Kenti Özelinde Araştırılması. *NWSA*, 6 (2).
- Güç, M. Açık Alan Heykellerinin Kent Estetiğine Katkısı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005.
- Habermas, J. (1962). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*. (Çev.: Mithat Sancar & Tanıl Bora). İstanbul: İletişim Yayınları. (2000).
- Delphi Arabacısı*. (2015). http://sanat.agk88.com/2015/02/her-gune-bir-heykel_8.html
- Klasik Dönem*. (t.y.). <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Polykleitos>
- Kış, T. (2015). *Her Güne Bir "Heykel" (Delphi Arabacısı)*. http://sanat.agk88.com/2015/02/her-gune-bir-heykel_8.html
- Mezopotamya Uygarlıklarında*. (2016). <https://edebiyatvesanatakademisi.com/heykel-sanat-uygarliklar/mezopotamya-uygarliklarinda-heykel-sanati /19174>
- Michelangelo'nun İmzasının*. (t.y.). <http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/michelangelonun-imzasinin-yer-aldigi-tek-heykel-pieta-vatikan-st-pietro-bazilikasi/>
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kuban, D. (1973). *Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler*. Ankara: Mimarlık İletişim.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press.
- Marks, K. ve Engels, F. (1867). *Alman İdeolojisi*. (Çev.: Sevim Belli). 5. Baskı. Ankara: Sol Yayınları. (2004).
- Marks, K. ve Engels, F. (1848). *Komünist Manifesto*. (Çev.: Celal Üster ve Nur Deriş). İstanbul: Can Yayınları. (2008).

- Özbek, S. (2003). *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Özer, M. N. & Ayten, M. A. (2005). *Kamusal Odak Olarak Kent Meydanları. Planlama*. 3 (33).
- Schiller, F. (1794). *Estetik Üzerine*. (Çev.: Melahat Özgü). İstanbul: Kaknüs Yayınları. (1999).
- Şavklı, F. Ve Yılmaz, T. (2013). Kent Meydanı Kullanım Nedenlerinin Antalya Cumhuriyet Meydanı Örneğinde İrdelenmesi. *SDÜ Orman Fakültesi Dergisi, Sayı: 14*.
- Şengülp, C. (2018). Klasik Anıt Heykel Mantığının Dani Karavan Ekseninde Plastik Mekâna Dönüşümü. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Sayı: 41.
- Yalçın, R. (2012). *Heykelle Şekillenen Kamusal Alan ve Kayseri Örneği*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri, 2012.
- Yaylagül, L. (2008). *Kitle İletişim Kuramları*. İstanbul: Dipnot Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Ahmet Nadir ÖZKUL
Doğum Yeri ve Tarihi	Malatya – 17.02.1980
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü.
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurum	Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Öğretim Görevlisi.
İletişim	
E-Posta Adresi	ozkulgrafik@hotmail.com