

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

145299

**KAMUSAL ALANDA
HEYKEL**

Mert Taşkın DEMİR

Danışman
Prof. Cengiz ÇEKİL

İZMİR - 2004

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "*Kamusal Alanda Heykel*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / 2004

Mert Taşkın Demir



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün *B...1...8...12009* tarih ve *15*...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göre*Heykel*.....Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi *Mert TAŞKIN DEMİR*.....'nin*Kamusal Alanlar*.....*Heykel*.....konulu tezi incelenmiş ve aday *18.1.8.12009* tarihinde, saat *16.00* da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra *50* dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilimdallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin*Başarılı*.....olduğuna oy*Birliği*..... ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Cengiz Çelik

ÜYE

Prof. Ulupınar
Mehmet

ÜYE

Yardımcı Doç. Sevgi Arca
...

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv.Kodu:

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **DEMİR** Adı: **Mert Taşkın**

Tezin Türkçe Adı: **Kamusal Alanda Heykel**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **Sculpture in Public Space**

Tezin Yapıldığı
Üniversite: **Dokuz Eyl. Ü.** Enstitü: **Güzel Sanatlar E.** Yıl: **2004**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Prof.** Adı: **Cengiz** Soyadı: **ÇEKİL**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- **kentleşme**
- 2- **kamusal alan**
- 3- **meydan**
- 4- **anıt**
- 5- **heykel**

- 1- **urbanization**
- 2- **public space**
- 3- **square**
- 4- **monument**
- 5- **sculpture**

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet Hayır

ÖZET

Yerleşik düzene geçilmesi ile birlikte kurulan kentlerde ortak kullanım alanlarının tarif edilmesi gerekti. Yönetici sınıf bu alanları uzun süre kendi varlığını meşru kılan anıtlar ile tamamladı. Sümer - Mısır - Yunan - Roma medeniyetlerinin yarattığı bu kent planı ondokuzuncu yüzyıla dek kullanılmaya devam etti.

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında sanayileşmiş Avrupa'da kent - kırsal alan nüfusunun eşitlenmesi ile yeni sivil devletler kamusal alanları anma fikrinin kendisini kullanarak oluşturdu. I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıla dek yeni devlet kurumlarını tarif eden on binlerce anonim anıt dikildi.

Kamusal alan düzenlenmesinde yeni kurallar getiren bu heykel istilası döneminin ardından iki dünya savaşı sonrası anıtları kamusal alan tarifinde belirleyici oldu. Anıtların dönem Avrupa'sında Faşist rejimler ile birlikte anılması heykeli bireysel ifadelerin daha ön plana çıktığı apolitik bir alana çevirdi.

ABSTRACT

With colonization, public spaces needed to be defined within new built cities. For centuries the governments completed these spaces with monuments that legalized their existences. The city plans created by Sumerian - Egyptian - Greek - Roman civilizations continued to be used until the nineteenth century.

By mid - nineteenth century, with the equalization of urban - rural population in industrialized Europe, new civilian governments reformed public spaces using the idea of commemoration itself. Thousands of anonymous monuments had been erected describing the new government institutions by the start of First World War.

After this period of Statuemanía which brought new standards into forming public spaces, the monuments erected after the world wars redéscribed the idea of public space. The monuments being resembled with Fascist regimes at the time in Europe transformed sculpture into a medium where individual expressions became more important.

İÇİNDEKİLER

KAMUSAL ALANDA HEYKEL

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM HEYKELİN KAMUSAL ALANI

1. 1	ANONİM ANIT HEYKEL DÖNEMİ	1
1. 1. 1	Kentleşme	1
1. 1. 2	Merkezi Planlama	2
1. 1. 3	Fuarlar ve Uluslararası Sergiler	3
1. 1. 4	Seri Üretim	5

İKİNCİ BÖLÜM HEYKEL – MİMARİ BİRLİKTELİĞİ

2. 1	MEZARLIKLAR	9
2. 1. 1	Şehitlikler	10
2. 2	MİMARLIK HEGEMONYASI	12
2. 3	HEYKEL – MİMARİ ORTAKLIĞININ BOZULMASI	13

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ANIT GELENEĞİ

3. 1	KAMU İÇİN ANIT	16
3. 1. 1	Heykel İstilasası	17

3. 1. 2	Farklı Arayışlar	18
3. 1. 3	Anıt Olarak Büst Uygulamaları	19
3. 2	ALANLAR VE KONULAR	20
3. 2. 1	Konular	20
3. 2. 2	Süreç	21
3. 2. 3	Rodin'in Başarısı ve Başarısızlığı	22
3. 2. 4	Savaş Anıtlarının Yeniden Canlanması	23
3. 2. 5	Anıt Düşüncesinde Değişim	25

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİLLİYETÇİLİĞİN YÜKSELİŞİ

4. 1	MİLLİYETÇİLİĞİN YÜKSELİŞİ	27
4. 1. 1	Faşist Propaganda	29
4. 1. 2	S. S. C. B.	31
4. 2	ANLAMIN YİTİRİLİŞİ	32
4. 3	YENİ ANIT FİKİRLERİ	33
	SONUÇ	34
	KAYNAKLAR	37

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Asurbanipal ve Kraliçesi Asurşarrat bahçede yemek yerken, Kuzey Sarayı, Ninive
- Resim 2: Babil Ülkesi'nde bir savaştan sonra Asurlu bir Asker, Güneybatı Sarayı, Ninive
- Resim 3: Asurlu bir asker Zagros Dağları'nda bir esiri tehdit ederken Güneybatı Sarayı, Ninive
- Resim 4: Carl Milles, Orpheus Çeşmesi, Konser Salonu, 1926 – 1936, Stockholm
- Resim 5: Raoul Larche, La Seine et ses affluents, Grand Palais, 1910, Paris
- Resim 6: Yüzyılın Heykel Sergisi, Grand Palais, 1900, Paris
- Resim 7: Ballu ve Deperthes (mimar), De Ville Oteli, 1873 – 1892, Paris
- Resim 8: C. L. J. Doman ve T. J. Clapperton, Doğu ve Batının Zenginliği ile Britanya, 1924 – 1926, Londra
- Resim 9: Johann Lukas von Hildebrandt, Atlantes Koridoru, Üst Belvedere Sarayı, 1721 – 1722, Viyana
- Resim 10: François Milhomme, Pierre Gareau, Pere – Lachaise Mezarlığı, 1816, Paris
- Resim 11: Albert Bartholome, Monument aux Morts, 1899, Paris
- Resim 12: Auguste Bartholdi, Ulusal Muhafız Mezarı, Belediye Mezarlığı, 1870 – 1872, Colmar
- Resim 13: Faubourg D'Amiens Mezarlığı, 1925 - 1928
- Resim 14: Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, 1880
- Resim 15: Jules Dalau, Eugene Delacroix için Anıt, Luxembourg Bahçeleri, 1890, Paris
- Resim 16: Auguste Rodin, Victor Hugo Anıtı, Palais – Royal Bahçesi, 1889 - 1909
- Resim 17: Charles ve Henry Malfray, Zafer Anıtı, 1922 – 1929, Orleans
- Resim 18: Reinhold Begas, Bismarck Anıtı, 1897, Berlin
- Resim 19: Bismarck Kulesi
- Resim 20: Vlademir Shchuko ve Sergei Evseev, Lenin Anıtı, 1926, Leningrad

Resim 21: B. M. Lofan ve Vera Mukhina / Albert Speer, Kurt Schmid – Ehmen ve Joseph Thorak, Sovyet ve Alman Pavyonları, 1937, Paris



ÖNSÖZ

Kamusal Alanda Heykel başlığı altında yapılan bu çalışma; kamusal alan oluşumu, bu alanlarda heykelin var oluş amaçları ve kamusal heykelin kamusal alan ile sosyal – siyasal değişiklikler karşısındaki dönüşümü üzerine temellendirilmiştir.

Kamusal alan fikri, sosyal ve politik bağlantıları nedeni ile tarih boyunca değişik şekillerde tarif edilen bir kavram olmuştur. Toplumsal yapı değişimleriyle birlikte kamusal alanlarda bulunan heykeller dönemlerine uyum sağlayarak varoluşlarını sürdürmüşlerdir. Zamanla heykel kamuya dair kabul görme zorunluluğunu devam ettirirken, iktidarların ve ideolojilerin sözcülüğünden uzaklaşarak gittikçe özgürleşen duruşuyla birlikte süreklilik sağlamıştır.

Yabancı kaynaklardan doğrudan çeviriler ve tarafımdan derlenen metinler kullanarak oluşturduğum bu çalışma, kamusal alan heykellerinin toplumların tarihlerinde göstermiş oldukları değişimlerle ilişkilendirilerek, sanatsal alanda özgürleşen sanatçının, toplumla kurduğu ilişkinin, kamusal heykel üzerinden anlatımını amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın oluşmasında emeği geçen başta tez danışmanım Prof. Cengiz ÇEKİL'e , Yrd. Doç. Oktay ŞAHİNLER'e , Yrd. Doç. Arzu ATIL'a , Yrd. Doç. Sevgi AVCI' ya, Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR' e , Araş. Gör. Uğursal ŞARK'a, Araş. Gör. İ. Gençer YÜZER'e , Araş. Gör. Neşem ERTAN'a ve her zaman destekleri ile yanımda olan aileme sonsuz şükranlarımı sunarım.

Mert Taşkın DEMİR, Temmuz 2004, İZMİR

GİRİŞ

Paleolitik dönemde (Eski Taş Çağı) geçimi avcılık, balıkçılık ve toplayıcılığa dayanan, göçebe halde yaşayan insan neolitik dönemde (Cıralı Taş Çağı) yerleşik düzene geçti. Hayvan ve bitkinin evcilleştirilmesi ile tarımın başlaması, verimli araziler ve su kaynaklarının yakınında sürekli yerleşimi zorunlu kıldı, mağaralarda ve kovuklardaki yaşam yavaş yavaş toplu yerleşim birimlerine, neolitik köylere dönüştü.

Cıralıtaş Devrinin ilk dönemlerinde toplumların eşitlikçi oldukları söylenebilir; bir hiyerarşinin varlığına dair ipuçları, sözelimi değerli malları veya hazineleri ile gömülmüş kişiler yoktur. Tüketicilikten üreticiliğe geçen ve buna bağlı olarak da artık yalnızca doğa ile değil, hayatta kalabilmek için örgütlü olarak diğer topluluklarla da mücadele etmek zorunda kalan insan böylece yeni, hiyerarşik bir toplumsal düzen oluşturarak farklı ve ayrıcalıklı bir yönetici sınıfını da yaratmış oldu.⁽¹⁾ Metal Çağında, metal silah kullanan istilacı topluluklar taş silahlar ile kendilerini savunamayan neolitik çiftçilerin üzerinde üstünlük sağlayarak onları toprağa bağlı köleler haline getirmişlerdi. Çiftçilere tanrı veya yarı tanrı gibi görünen liderler, hakimiyetlerini korumak amacı ile tepelere yerleşim kurdular. Kendilerini böylelikle neolitik nüfustan ayıran yönetici sınıfın meydana getirdiği, bu ilk kentlerin oluşum sürecini başlatan yerleşimler, hakimiyet kurdukları toplulukların etrafında oluşturulmuş bir ordu karargahı olarak da adlandırılabilir.

Tarihte ilk şehirler M.Ö. Üçüncü ve İkinci binlerde Mezopotamya, Nil, daha sonraları İndus gibi nehir vadilerinde açığa çıkmıştır. Asya'nın yüksek yaylalarında başlamış olan tarım sayesinde köy örgütlenmeleri ortaya çıkmış, fakat tarımsal başarıya rağmen köy bir toplum birimi olarak açığa çıkan toplumsal problemleri çözememiştir.

Karşılaşılan tarımsal ve toplumsal güçlüklerin (verimini yitiren topraklar yerine yeni toprak arayışları, su kanallarının açılması, üretici olmayan insanlar tarafından köye düzenlenen saldırılar) çözümünde askeri güç örgütleyici – yönetici kadrolar oluşturmuş, bu sayede köylülerin problemlerini ortadan kaldırarak verimin artmasını sağlamıştır. Bu yönetme ve örgütleme çabalarının karşılığı olarak ürün

⁽¹⁾ Bkz. Ed. Hakkı Devrim, *Thema Larousse*, İstanbul, 1993 – 1994, 1. Cilt, s. 26 - 37

fazlasından hak talep etmiştir. Verim artışı ile elde edilen artık ürünün fazlasının örgütleyici birlik tarafından kullanılışı şehirlerin ortaya çıkmasına ve tarım dışı iktisadi gelişime yol açmıştır.

Tarımsal başarı (ürün artışı) ve şehirlerde ortaya çıkan tarım dışı üretimin varlığı şehirleri yönetim merkezleri haline getirmiştir. Böylece şehirler İdari – askeri - siyasi faaliyetlerin sürdürüldüğü merkezler durumuna gelmişlerdir.

Doğu şehirlerinde kendilerini yaratan ve toplumsal çıkmazlarını ortadan kaldıran yöneticilerin kutsallaştırılması kentlerin dini merkez olmasını sağlamıştır. Mısırdaki 'tanrı kral' şehrin hakimi olarak kabul edilirken, Mezopotamya halkları toprağın, insanların ve malların mutlak efendisinin tanrı olduğuna, kralın da onun 'naibi' (vekili) olduğuna inanmışlardır. Başarının karşılığında elde edilen artık ürün ve tanrılara adanan ürünler tapınağa sunulmuştur. Bu ürünlerin denetimi ve kullanımı rahiplere aittir, ve böyle önemli bir sorumluluğu taşıyan rahipler önem kazanarak bir sosyal sınıf haline gelmiştir. Mezopotamya'da her kentin bir tanrısı olduğu görülür. Tanrının vekili ve dolayısıyla mülklerin sahibi olan krallar için şehrin mal varlığını koruyan rahipler sınıfı önemlidir ve vergi halktan tapınaklar sayesinde toplanmıştır. Tapınaklar şehrin en merkezi yerlerinde kurulmuş, şehirleşme saray ve tapınak etrafında gelişmiştir.

Yerleşik düzene geçilmesi ile yönetici sınıf kararlarında kamularının onayına ihtiyaç duyduğundan bu onayı onlara sağlayacak sistemler geliştirdiler. Öncelikle karşıt düşüncelere kamularının katılımını engellemek için çalışmalar yaptılar. Kamu gereksinmelerini dikkate alıp yeni düzenler oluşturarak kamuoyunun desteğini kazanmaya çabaladılar. Son olarak da baskıya ihtiyaç duymadan halkı denetim altında tutabilecekleri çeşitli araçlara sahip oldular ve varlıklarını bu araçlar sayesinde devam ettirdiler.

Yönetici sınıfın varlığını devam ettirmek için kullandığı araçlardan bir tanesi olan sanatın da düzenli ve izlenebilen bir sistematik oluşturması politika, yani yönetici sınıf, ile olan işbirliği ile başlar. Bu dönem ile birlikte sanat artık yalnız bir iletişim aracı olarak değil, belirli bir amaca hizmet eden bir ikna aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Özellikle heykelin kurulan bu ilk kentlerdeki politik sanat eserleri içinde ayrı bir yeri vardır. Kent ve kasabalarda yaratılan kamu alanlarının ve bina cephelerinin vazgeçilmez öğeleri olan heykeller diğer sanat yapıtlarının

yanında mimari ile birlikte en fazla ilgi ve dikkat çeken eserler olmuşlardır. Yönetici sınıfın iletisini halka nakledecek olan heykellerin temalarının kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarması ve bu ilginin sürekli kılınması için halkın ilgi duyduğu konular seçildi. Heykeller yerleştirildikleri konum ve dayanıklı oluşları ile sürekli bir etkileme şansına sahiptiler. Geliştirilen bu yöntem, heykelin yönetici sınıf tarafından asırlar boyunca kullanılması ile devam etti. Yönetici sınıfın iletisi kamuya en uygun ve anlaşılır kodlar ile ulaştırıldı ve yönetici bildirimleri çağlar boyunca kamularına hiçbir yazılı veya sözlü açıklamaya ihtiyaç duymayan bu kamusal alan heykelleri aracılığı ile aktarıldı.



Resim 1: Asurbanipal ve Kraliçesi Asursarrat bahçede yemek yerken, sol yandaki çam ağacından, Til – Tuba Savaşı'ndan sonra Asur'a gönderilen Elam Kralı Teumman'ın kesik başı sallanmaktadır
Kuzey Sarayı, Ninive

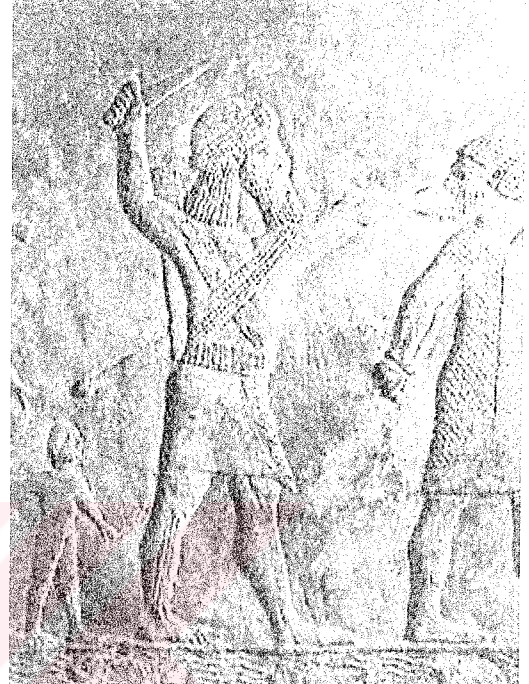
Heykel ve resim ile bütünleşen tapınak ve saray formunda anlam ve amaç olarak politik olması önceden kararlaştırılan ve merkezi, dini ve siyasi liderleri barındıran ve onların başarılarını anlatan anıtsal bir mimari vardır. Bu mimari, anıtsal resim ve mimari heykel ile birlikte dini ve kamusal amaçların yanında kurulu düzenin meşruluğunu ve etkinliğini kalıcı, somut bir bildirgesi olarak dini ve politik becerilerini anlatan ve yöneticiler tarafından yönlendirilen bir kitlesel iletişim dili olarak da gelişmiştir.

Büyük İskender'in ölümünden sonra Yakın Doğunun egemenliğini ele geçiren Yunanlılar kendi amaçları doğrultusunda kullanabilecekleri yeni politik kurumlar, yaygın inançlar ve ikonografik formüller buldular. Helenistik Yunanlılar da

din kurumlarıyla yakın ilişkiler kurmaya çalıştılar; büyük tanrı kavramını, kraliyet hanedanının ve ilahi gücün yeryüzündeki yansıması ve yetkili kıldığı kişi olan kralın atası ve koruyucusu olarak adapte ettiler.



Resim 2: Babil Ülkesi'nde bir savaştan sonra Asurlu bir Asker Güneybatı Sarayı, Ninive



Resim 3: Asurlu bir asker Zagros Dağları'nda bir esiri tehdit ederken Güneybatı Sarayı, Ninive

Doğunun sorunlarını merkezîyetçi bir uygulamayla çözüme kavuşturmasına karşın batı kentlerinin oluşumunda bu yol takip edilmez. Üzerinde yerleşim kurdukları topraklardan ürün fazlası elde edemeyeceğinden, hammadde kaynaklarını kullanmış yada onlara ulaşabilmek için uzak bölgelerle ilişkiler ağı kurmak durumunda kalmıştır. Bu tarafıyla batı şehri doğudan farklı olarak her bakımdan dışa açık ve muhtaçtır.

"Batının meydana getirdiği kent, önce kendi ülkesinin yada denetleyebildiği bölgenin, sonra diğer ülkelerin ve denetim alanlarının artık ürünlerine el koymanın organizasyonudur. Bunu siyasi, askeri, kültürel, ekonomik yada dinsel biçimler altında yapabilir. Biçimler değişse de sonuçta ortaya çıkan durum artık ürünlerin kente akması için ve kentliler tarafından sahiplenilmesidir."⁽²⁾

⁽²⁾ Mehmet Ali Kılıçbay, **Şehirler ve Kentler**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 25

Doğu şehirleriyle batı şehirlerinin arasındaki bir diğer fark da, kent içerisinde kamusal açık alan oluşturulmasıdır. İlk kentler kuruluşlarından itibaren her zaman yerleşmelerin büyüklüklerine ve biçimlerine göre az yada çok planlanmışlardır. Mezopotamya, Mısır, Anadolu ve İndus Vadisi'nde açığa çıkan kültürler kentler oluşturmuşlarsa da kamu kullanımı için ayrılmış 'meydan' gibi kentsel kamu alanları oluşturulmamıştır.

Batıda meydan olarak değerlendirilebilecek oluşumlar ise ilk Antik Yunan'da agora⁽³⁾ Roma kentlerinde ise forum⁽⁴⁾ olarak karşımıza çıkar.

"Yunan Kenti bir 'açık kent' tir. Hukuk açısından nüfusunu, gerektiğinde surların koruduğu köylüler meydana getiriyordu. Kent parçalardan oluşan tek bir doğa görünümünü sunuyordu. Özel yapıların karşısı olan kamu yapıları ve alanlar kente baştan beri egemendi. Tapınakları ve anıtsal yapıları çevreleyen sütunlu galeriler iç mekandan yavaş yavaş dış mekana ve kamuya geçişin başarısını gösteriyordu."⁽⁵⁾

Birçok kentin tarihsel çekirdeği 'akropol' adı verilen savunma amacıyla bir tepeydi. Kenti tepeden izleyen ekilebilir araziye sahip olan ve başta kralların olduğu zaman, onların oturduğu bir sığınak ve kale olan akropol kentin üstteki merkezini oluşturuyordu. Kent akropol etrafında veya bir yanında geliyordu. Kentin aşağı bölümünün merkezini ise agora oluşturuyordu ve halkın bir araya geldiği agora ilk oluşumlarından beri akropolün yakınlarında yer alıyordu. Böylelikle agora ve akropol kentin iki merkezi idi. İleriki tarihlerde siyasal değişim ile birlikte ikisinin arasında farklılıklar oluşmaya başladı. Agora sürekli pratik ve siyasal bir önem kazanırken akropol canlılığını yitirerek arkaik çağdan kalan bir eleman olarak varlığını sürdürdü.

"Agora kentin en canlı ve seçkin ögesi oluncaya kadar akropolün zararına bir önem kazandı. Yönetim aristokrasi yoluyla krallıktan demokrasiye doğru

⁽³⁾ Yunan Klasik Devrinde sitenin yönetim, politika ve ticaret işlerini konuşmak için halkın toplandığı açık alan

⁽⁴⁾ Eski Romalılar zamanında şehrin kamu işlerini konuşmak için halkın toplandığı alan

⁽⁵⁾ Leonardo Benevolo, **Avrupa Tarihinde Kentler**, Afa Yayıncılık, çev. Nur Nirven, İstanbul, 1995, s. 21

ilerlerken akropol artık canlı bir çekirdek değil, bir ekti; gene de bu süreç içinde kutsallık ve saygınlık kazanabildi, yeri geldiğinde de kale görevi yaptı.”⁽⁶⁾

Yunan agorası bir iç alandı ve yapısı son derece yalındı. Agora planlanmış nitelikte değildi. Etrafını kuşatan yapıların rastlantısal konumlanışları agoranın sınırlarını belirliyordu. Halkın toplandığı, her meseleye dair konuşmaların yapıldığı, ticaretin, siyasetin ve dinsel törenlerin yürütüldüğü, tüm amaçlara yeten kamusal etkinliklerin sürdürüldüğü bir açık alandır. Demografik ve iktisadi gelişimler sonrasında agora, heykel ve yapılarla dolarken yetersizlik sebebiyle dini ve siyasi amaçlı kalabalık toplantılar başka yapılarda düzenlenmeye başlandı.

Basit bir yapısı olmasına karşın agoralar boş bırakılmamışlardır. Gelişen agorada, hem mekanı insan ölçeğine indiren hem de toplumsal bağı arttırmak amacıyla olan heykeller, yapı önlerinde ve duvarlarında tanrıların, kahramanların ve önemli kişilerin heykelleri yer alırdı. Bu dönemde yöneticiler ve krallar tarafından ismarlanan heykellerin dini, siyasi ve sosyal işlevleri vardı. Agorada ve kutsal mekanlarda bulunan heykeller kült, adak veya onursal amaçlıydılar.

Yunan kültüründe doğu toplumlarının aksine kişiler tanrısallaştırılmayıp, tanrılar kişiselleştirilmişlerdi. İnsana özgü tepkiler verdiği inanan kült amaçlı tanrı heykelleri, o bölgede inanan tanrının adına yapılan tapınaktaki kişiselleşmesiydi. Adak heykellerinde ise bir konu sınırlaması bulunmuyordu. Ölen bir kişi için adanabileceği gibi, adak heykelleri askeri zaferlerin ardından da kutsal alanlara dikilebiliyordu. Devletin sipariş ettiği adak heykeller dinsel bir içerik taşısa da sonuçta devlet gücünü gösterdiğinden politik amaca da hizmet etmiş oluyorlardı. Kral ve yöneticilerin dışında onursal amaçlı heykel ilk kez bu dönemde siviller için kullanılmaya başlanmıştır.

“Hem dinsel hem de siyasal yaşam sanata sıkı sıkıya bağlıydı. Sanat ta yine agorada yoğunlaşırdı. İnsanlar büyük ve eski bir kentin agorasındaki etkileyici tapınakları, stoaları ve başka güzel yapı kümelerini ya da bunların içlerini ve çevrelerini donatan heykelleri, Olimpia’daki ünlü kutsal alanların dışında başka hiçbir yerde göremezd”.⁽⁷⁾

⁽⁶⁾ R. E. Wycherley, **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, çev. Nur Nirven – Neziha Başgelen, İstanbul, 1993, s. 6

⁽⁷⁾ y. a. g. e., s. 63

Aynı kullanışlı nedenlerden dolayı Yakın Doğudan devralınan bu geleneklerin çoğu Yunanlılardan egemenliği devraldıktan sonra Romalılara geçti. Roma İmparatorunun ruhani ve büyüleyici görüntüsü imparatorluğun anıt gelişiminin ana teması oldu. Her ne kadar bu sanat anlayışı daha sonraları Romalıların kendi kültürel ve ideolojik özelliklerini de yansıtan bir tarza ulaştıysa da, yine de bu olgunlaşma uzun yıllar aldı.⁽⁸⁾

Roma kentine bakıldığında meydan olarak tanımlanabilecek açık alan 'forum' dur. Forum Antik Yunan kentinde görülen agoranın plansızlığının aksine planlıdır ve kentin merkezinde konumlandırılmıştır. Roma kentlerinde meydanlar büyük ağırlık taşımaz; onun işlevlerini kamusal yapılar üstlenmiştir. Forumlarda bazilikalar, tapınaklar ticari ve resmi hizmet binaları yer almakta, hem dinsel hem de dindışı işler görülmektedir. Erken forumlar açık mekan görünümündedir. Topluluğun özgürce birbirine kaynaşması amaçlanmış olsa da sonraki değişiklikler onu kamusal ve ticari yapılarla sınırlandırıp bir resmi mekana başka bir deyişle kapalı avlu haline getirir.

"Açık forumun önceki üslubu bariz bir şekilde, insanların serbestçe hareket etmesine imkan vermiş olacaktı ve bir toplantı veya bir Pazar yeri olsun olmasının kullanıma denetim getirmek zor olacaktı. Buna karşılık, sonraki kapalı forumlara giden kapılar kolaylıkla kapatılmış veya nöbetçilerle denetlenmiştir. Geç Cumhuriyet döneminin mimari hamililiğin bir sonucu, bazı kamusal faaliyetleri, sosyal sınıf bilincini kuvvetlendiren ve denetimin daha kolay icra edilebildiği binaların ve mekanların içine yönlendirmek olmuştur. Böylece yapıların konumu ve tasarımı kullanımlarına konan kısıtlamalar ile, kent seçkinlerinin, tehditkar yada öteki türlü itici görülen herhangi bir kamu faaliyetini gittikçe daha fazla denetlemeleri mümkün olmuştur."⁽⁹⁾

Ortaçağa gelindiğinde kentler, Eski Roma kentinin devamı olan – ki bunlar zamanla küçülerek yok olmuşlardır – , derebeylerin şatoları etrafında oluşturulan ve

⁽⁸⁾ Bkz. Political Art and the Rhetoric of Power in the Artistic Continuum, Ed. David Castriota, Colombia, 1986

⁽⁹⁾ John Rich, Anrew Wallace – Hadrill, Antik Dünyada Kırsal ve Kent, Homer Yayıncılık, çev. Lale Özgenel, İstanbul, 2000, s. 288

XIII. yüzyıldan itibaren düzenli bir planlama ile oluşturulan kentler olarak gruplaşabilir.

Roma İmparatorluğu'nun çökmesinin ardından toplumsal, iktisadi ve siyasi alanda bir gerileme görüldü. Fakat Roma İmparatorluğunun mirası, Germen ırkının akınları ve Hıristiyan kilisesi gibi önemli üç etken vardı. Roma kültürünün yerine kentsel kültür tanımayan Anglo – Saksonlar, Germenler ve Normanlar kent uygarlığının yerine tarımsal örgütlenmeye dayalı feodalizmi kurdular. Yeni kültür kentin oluşumundansa kırsal alanda büyük arazileri olan şatolarda yaşamayı tercih ettiler.

Roma İmparatorluğunun yıkılışı ile diğer sosyal alanlar ile birlikte politik amaçlar adına yapılan sanatın gelişimindeki süreklilik de sekteye uğradı. Dönemin genel "*kültür tembelliğinin*"⁽¹⁰⁾ bir parçası oldu; Antikite sonrası Avrupa'daki politik kurumlar kendilerine model olarak neredeyse yalnızca Roma'yı seçtiler. İmparatorun görüntüsü Roma'nın çöküşüyle beraber yok olmamıştı. İlk dönem Hıristiyanlığın ve Ortaçağın sanat öğrencileri genel olarak bu tür bir İmparator ikonunun yeni kusursuz ilahi kral İsa'ya adapte edilmesine çalıştılar. Ancak şimdi İsa'nın dünyevi halini betimleyen ve temsil eden bu son dönem Roma İmgesi, geç Antikçağ ve ilk ortaçağ dönemlerinde hemen hiç bozulmamış bir şekilde, artık varolmasa da güzel bir anı olarak Roma İmparatorluk sanat ve mimarisini anıtsal geleneklerini sürdürdü. Bu politik modelleri yaratan dünya ile, onları uyarlayan dünya arasındaki görüş ayrılıkları zaman içinde fazlaştıkça, antik geleneklerin uyarlanmasında da daha büyük olanaklar sağladı. Geçmiş Roma İmparatorlarının temsillerindeki sanatsal gücün anlamı ve amacı bu uyarlamalarda artık en önemli konu değildi. Antikitenin politik figürlerinin bu görüntüleri artık bir saygınlık kaynağı ve sanatla kraliyeti kutsayanların araçları haline geldi.

Ortaçağın başlarında kentler kendi başlarının çaresine bakmak ve güvende kalmak amacıyla derebeylerin boyunduruğu altına giren kendine yetecek kadar üreten köylülerin toplandıkları bir yere dönüştü. Ancak kullanılmaya devam edilen bu artistik stratejiler ve sanat anlayışı gücünü asla yitirmemiş ve bazı özelliklerini Ortaçağ sonrası dönemde kent içi heykel uygulamalarında devam ettirmiştir.

⁽¹⁰⁾ Ed. David Castriota, a. g. e.

Güvenliği sağlamak için kalın duvarlardan oluşan surlar içerisinde kurulmuş olan ortaçağ kentlerine gvenilir olmaları sebebinden zamanla tüccar kolonilerinin yerleşimi görülür. Böylelikle canlanan kent ticaret merkezi haline dönüşmüş ve XII. yüzyılda kent yeniden doğmaya başlamıştır. Nüfus gelişimi arttıça kentin yerleşim alanında yetersizlikler açığa çıkmıştır. Kentin surların dışına yayılması güvenlik açısından tehlikeli olacağından mevcut yerleşim büyüklüğünün en iyi Şekilde kullanımı zorunlu hale gelmiştir. Kentin artık yaşamın gerekliliğine göre gelişim sağladığı görülmektedir. Bu yönüyle de ağdaş kentler antik kentlerden ziyade ortaçağ kentinin devamı olarak kabul edilebilir.

Ortaçağ meydanlarında Antik Yunan ve Roma'nın aksine herhangi bir plana veya düzene rastlanmaz. Kent planlamanın düşmanı Őařırtmak ve güvenliği sağlamak amacıyla karmaşık kuruluşu, planlı bir kamusal açık alanın oluşumunu engellemiştir. Kullanım alanına göre tek fonksiyonlu meydanlar olarak farklı bir çeşitlilik göstermiştir. Meydanlar çoğu kez katedrallerin veya kilisenin önünde dinsel meydanlar olarak, üretim ve mübadele yapılan ticaret merkezlerinin yoğun olduğu bölgede pazar meydanı olarak, sivil ve politik yan yana geliş için sivil meydanlar oluşturulmuştur.

Kamusal alanlara uygulanan heykeller Ortaçağ sonrası dönemde de aynı anlayışla devam ettirildiler. Ancak Rönesans'ın bireysel insan aklına verdiği önemin bir sonucu olarak Modern ağın sosyal, ekonomik ve dini gelişmeleri ile birlikte merkezde bulunan mutlak lider ikonu daha serbest bir anlayışla gelişimini sürdürdü. Roma İmparatorluğu ve Ortaçağ arası dönemde sekteye uğrayan bu yeni kolektif devlet anlayışının sonuçları olan sivil heykeller antikitede de kullanılıyordu. Ancak Roma İmparatorluğu üzerinden yapılan politik istismarlar monarşi gücünü kaybedip yok olana dek varlıklarını devam ettirdiler. Rönesans ile birlikte Monarşik sistemlerin mutlak lider ikonunun yerini üstlenecek yeni bir sembole ihtiyaç vardı ve bu sembolün yerini, sahip olduğu tüm gler kişiselleştirilerek devletin kendisi aldı.

Ancak Rönesans sonrası dönemin liderler yerine devlet ve onun anayasasını bir övünme kaynağı olarak temsil etme anlayışı görüntü olarak yine de monarşistti. Avrupa'da XIX. yüzyıla gelindiğinde, devlet otoritesini oturduğu tahttan alan insan figürleri ile oluşturulan kurguların sağladığı görüntü hala geçerliydi. Roma dönemi mitolojik figürleri dönemin imparatorlarıyla bütünleştirilmeye devam

edilerek Rokoko döneminin dekoratifiğinden kurtularak tekrar anıt heykellerin simgeselliğine dönüldü. Bu dönemde heykel hala mermer ve bronz gibi dış mekana uygun malzemelere bağımlıydı ve eski yöntemler hanedanlıklara uyarlanarak devam etti.



BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN KAMUSAL ALANI

Geleneksel Avrupa kent yapısı içinde heykelin dayanıklılığı dış mekanlar, kamusal alanlar ve özellikle de oluşturulan anmaya yönelik mekanlar için uygundu. XIX. yüzyılda heykel hala galerilerde çok sık yer almıyordu. Genel olarak kamusal alanlar için inşa edilirdi. Meydanlar ve kamusal alanlara uygulanan bu heykellerin, bu kadar göz önünde olmalarına rağmen, müessirleri istisnalar dışında fazlaca bilinmezdi. Anıtlar anılacak olanların isimlerini onurlandırmak için yapılırdı ve heykeli kimin yaptığı çok da önemli değildi. Heykeltıraşlar yalnızca müşterilerinin hizmetindeydi. Heykelin kamusal işlevi işaret etmek ve kaydetmektir. Bazı uygulamalar çok göz önündeyken, bina yüzeyi ya da çeşme gibi, bazıları neredeyse görünmezdi. En önemli anıtlar dahi caddelerdeki ve şehir meydanlarındaki kilit noktalarda konuşlanmış olmalarına rağmen yapıldıkları zamanlar ya da onları yapanların isimleri ile çok seyrek anılırdı.

1. 1 ANONİM ANIT HEYKEL DÖNEMİ

XIX. yüzyılda heykeltıraşların bireysellikleri hala önemli değildi. Sahne arkasında çalışırlardı, performans ve uygunluklarına bağlı olarak sipariş alırlardı. Heykeltıraşların bu üretimleri yalnızca sanatçının üretimi değil, devlet ve sivil sanatçının ortak bir üretimi olarak görülürdü. Ancak sanatçı, neredeyse istisnasız olarak, bir birey olmaktan çok bir kavram olarak anılırdı.

1. 1. 1 KENTLEŞME

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren heykel giderek burjuva devletin amaç ve ideallerine ortak edildi. Ancak heykelin kendi rolü neredeyse aynı kaldı. Artık siparişi veren kimse kral veya kilisenin yerine hükümet de olsa heykeltıraşın görevi hala kamusal bir düzeni takip etmektir. Ülkelerdeki kent nüfusu hızla artarak kent – merkezli yönetimler güçlendi. Britanya bu gelişimde diğer ülkelerin önündeydi ve 1850 yılında kent ve kırsal alan nüfusu eşitlendi. Sanayi Devrimi Avrupa'ya yayıldıkça diğer ülkeler de aynı tecrübeyi yaşadılar.⁽¹⁾

⁽¹⁾ XVIII. yüzyıl sonunda temel buluşlar İngiltere'de ortaya çıktı: dokuma tezgahları, buhar makineleri, yüksek fırınlar...Bu buluşlardan kaynaklanan Sanayi Devrimi kömür enerjisine dayanıyordu. Bkz. Ed. Hakkı Devrim, **Thema Larousse**, İstanbul, 1993 – 1994, 1. Cilt, s. 186 - 187

Şehirler, nüfus yoğunluğu artıkça sonuçları tahmin edilemeyen bu büyüme ile artık yetersiz kalan ortaçağ şehir düzenine alternatifler geliştirecek şehir planlamacılarına ihtiyaç duydular. Şehir planlamacılarının uyguladığı yeni planlara uygun olarak inşa edilen bulvarlar, kimlik kazandırılması gereken meydanların ortaya çıkmasına neden oldular. Şehirler planlandıkça ve yeniden oluşturuldukça heykeltıraşlar bu boşlukları doldurarak bu alanları tarif etmeleri için görevlendirildiler. Heykeltıraşlar, anonim kalacak kentleşme, sağlık ve imar gelişimleri için gerekli imgeleri sağladılar. Bazı kavşaklar anıt heykellerle donatılırken diğerleri bu kentsel değişimlerin kimin tarafından düzenlendiğini belirtmek için havuz ve çeşme düzenlemeleri ile dekore edildiler.

Kültür ve eğitim gibi burjuva hükümet kurumları dikkat çeken tiyatro salonları, sanat galerileri ve üniversiteler gibi heykeltıraşlara sürekli iş imkanı sağlayan yeni binalara ihtiyaç duydular. Kentleşme sonucu ortaya çıkan bu binaların pek çoğu kimliklerini ortaya koymak için kendi cephelerini kullandılar. Sanat bir kent modası olmaya başladı. Peyzaj mimari, mimari ve heykeltıraşlık sürekli birlikte çalışır hale geldiler. Oluşan bu yeni kent – merkezli sivil harita belirginleşmeye başladıkça mimar ve heykeltıraşlar için kullanılabilir alanlar, kamusal alandan sivil olana, sivil olan da ticari olana, ticari olan da meskene doğru bir hiyerarşi oluşturdu. Avrupa ve Amerika’da hükümet binası, tren istasyonu, gar, iş merkezleri, parklar, köprü ve apartman blokları aracılığı ile takip edilebilen bu hiyerarşiyi destekleyen de hızla büyüyen orta sınıf oldu. Bugün hala Avrupa kentlerinde yer alan heykellerin pek çoğu XIX. yüzyılda yaşanan bu gelişmelerin bir sonucuydu ve bu koşullar altında uygulanmışlardı.

1. 1. 2 MERKEZİ PLANLAMA

XIX. yüzyıl sonunda dramatik olarak artan şehir nüfusuna bir önlem olarak ‘Güzel Şehir’ hareketi ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde uygulandı.⁽²⁾ Avrupa’da eğitim gören Richard Morris Hunt bu düzenlemelerde heykelin işlevi hakkında etkileyici bir role sahipti. Yüzyılın ilk döneminde valiliklerle peyzaj mimarları ve heykeltıraşlar arasındaki ilişki sonucunda New York için devasa

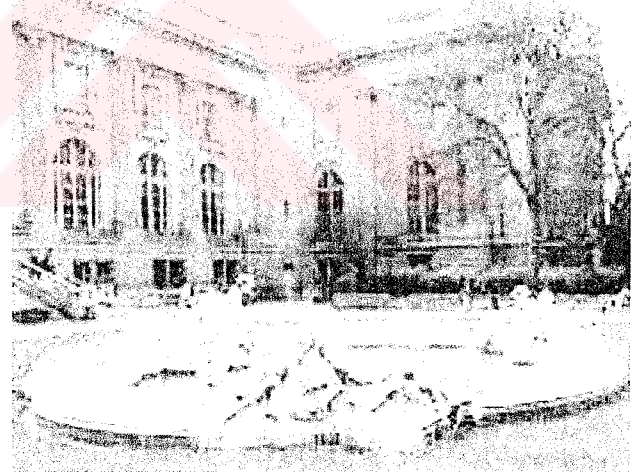
⁽²⁾ Geniş bulvarlar, dekoratif öğelerle süslenmiş kamusal alanlar. Bkz. Penelope Curtis, *Sculpture 1900 – 1945*, Oxford University Press, New York, 1999

müzeler ve kütüphaneler yaratıldı. Bu binalar işlevselliklerinin yanında mimarlar ve heykeltıraşların da kendilerini göstermelerine imkan veren alanlar oluşturdular.

Heykellerle süslenmiş simetrik planlı kamusal alanların oluşturulması, bu dönemlerde tüm şehirlerde uygulanıyordu. Ancak kentleşme hareketinin etkisi valiliğin etkinliğine bağlıydı. Şehir planlama, bu yeni valilik demokratikliğinin bir sonucu olarak görülse de günümüze dek uzanan otoriter merkezli sistemlerin yerleşmesiydi. Roma, Moskova ve Berlin'de 1932 – 1937 yılları arasında uygulanan temel şehir planlaması bu merkezi anlayışın bir ürünüydü. Mussolini ve Hitler İmparatorluk geleneğinden her ne kadar feyz almış olsalar da, tarihi anıtları kendi çıkarları için kullanma konusunda çok da ısrarcı olmamıştı. Mussolini İmparator Augustus dönemindeki Roma'yı tekrar yaratmayı hayal etmiş olsa da, kendi yaptırdığı İmparatorluk Caddesi kazısı, henüz tamamlanmamış forumu tekrar toprak altına gömmüştü. Hitler mimariyi kelimelerin taşta saklanmış hali olarak gördü ve sürekli '*sonsuzluk için binalardan*' bahsetti. Kendi dönemi boyunca '*ideallerini taşta kazıyacak*' mimarlar aradı.



Resim 4: Carl Milles
Orpheus Çeşmesi, Konser Salonu, Stockholm, 1926 – 1936



Resim 5: Raoul Larche
La Seine et ses affluents, Grand Palais, Paris, 1910

1. 1. 3 FUARLAR VE ULUSLARARASI SERGİLER

Bu dönemin en kayda değer heykellerinden bazıları, özellikle mimari heykeller, XIX. yüzyılın ikinci yarısından ve XX. yüzyıl başlarından itibaren düzenlenmeye başlanan uluslararası sergilerden ortaya çıkmıştır. Bu sergilerin

gerçekleştirilmesi, aksi takdirde teori ve tartışmalarda kalmış olacak geçici düzenlemelerin yapılmasına olanak sağladı. Örneğin Columbian Sergisi ya da 'Beyaz Şehir' pek çok Amerikalı mimar ve heykeltıraşa 'Güzel Şehir' kavramı adına çalışma olanağı sağladı. Amerika'da etkinlik gösteren heykeltıraşların çoğu Avrupa'da eğitim görmüşlerdi, pek çok Avrupalı heykeltıraş da bu dönemde Amerika'ya yerleşmişti.



Resim 6: Yüzyılın Heykel Sergisi, Grand Palais, Paris, 1900

Bu projeler sergi mimarları olarak adlandırılan profesyonellerce düzenlendiler. Bu tanımı da kalabalık grup heykellerini kısa bir sürede kendi oluşturdukları heykeltıraş gruplarına uygulatmaları ile edindiler.

St. Louis Bitter Fuarı için ikiyüzlü heykel grubu ve binbeşyüz tekli figür bir yıl gibi bir süre içinde gerçekleştirildi. Bu fuar heykellerinden pek çoğu aslında kalıcı olarak düşünülmediklerinden değerli malzemelerle dökülmediler. Esas olan üretim süresinin kısa olmasıydı. Bu nedenle de geçici olacakları düşünüldüğünden kalıcı düzenlemelere nazaran daha turistik sayılabilecek uygulamalar yapıldı. Düzenlenen bu fuarlar geleneksel heykeltıraşlıkla çağdaş mimariyi bir araya getirdiler. Bu projelerden bazıları daha uzun dönemler için tasarlanmışlardı. Paris gibi bazı büyük şehirlerde fuar ögesi olan bu yapılar artık olmasa da yapılan çevre düzenlemeleri günümüze dek aynı şekilde geldi. Şehirler bu büyük etkinliklere alıştıkça daha ilerisi için yeni planlar yapmak üzere kuralları geliştirdiler. Uzun vadeli plan oluşumları dekoratif heykellerin de daha sağlam malzemelerden, daha dayanıklı bir şekilde yapılması ile sağlandı.

1. 1. 4 SERİ ÜRETİM

XX. yüzyılın başlarında heykelin müessiri ile anılmamasının nedenleri vardı: talep edenler, işlevi, fiziksel pozisyonu ve inşasının kolektif doğası (hepsinin bir arada çalışıp binbeşyüz heykeli bira araya getirmesi). Pek çok sivil heykel henüz bir sanat eseri olmadan önce bir çeşme, bir portre, bir işaret ya da bir tabletti ve kimin tarafından sahiplenileceği belliydi. Konuşlanacağı yer kendi uzaklığı ile tanımlanıyordu; caddenin uzağında, yukarıda ve gözlerden uzakta.



Resim 7: Ballu ve Deperthes (mimar)
De Ville Oteli, Paris, 1873 - 1892

Bu heykellerin oluşumunda uygulanan hiyerarşi o dđnem diğer iş gđcđ kollarının uyguladığı emir – komuta zincirine daha fazla uyum sağladı. Pek çok adı bilinen heykeltıraşın arkasında gđvenilir yardımcılar vardı ve bunlar da çoğunlukla heykeltıraştı.

Kariyerinin başlangıç yıllarında Rodin'in (1840 – 1917) de adı Paris'te inşa edilen yeni binaların n yzlerini dekore eden heykeltıraş gruplarının arasındaydı. O da diğer adaylar gibi ilk yıllarını farklı heykeltıraşlar ile birlikte yada tanınmış heykeltıraşlara asistanlık yaparak geçirdi.

1877'de pek çok binanın dekore edilmesine yardımcı olduğu Brüksel'den Paris'e geri dđnen Rodin, burada sanat eseri siparişleri yerine dekoratif bđstleri, özellikle de eşmeleri dđzenlemeye etmeye devam etti. 1879'da De Ville Oteli'nin dekorasyonu için çalışmaya başlayan yzden fazla heykeltıraştan birisiydi ve bu çalışma yirmi yıldan fazla sđrdđ. Bu tđr heykel çalışmaları o dđnemde fazla izleyici bulmadı, ayrıca bu ilgisizlik heykeltıraşların da adlarının ne çıkmasını engelledi. Bireysel heykellerin önceden planlanan tasarıma uygun olma zorunluluğu vardı. Bu görünmezlik heykeltıraşlar için bir kaygı kaynağıydı. Aslında daha da kaygılandırıcı olan heykelin mimariye karşı dđřtđđđ ikincil pozisyondu. Pek çok heykeltıraş alaylı ya da okullu mimarlar ile birlikte çalışmaya yönelik bir eğitim alıyorlardı ve esas sorun mimari ve heykel arasındaki bu bağın nasıl yok edileceği değil, mimar ile heykeltıraşın nasıl eşit şartlarda alışacağıydı.

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL – MİMARİ BİRLİKTELİĞİ

XX. yüzyılın başlarında heykel ve mimariyi bir bütün olarak göstermeye meyilli ve estetik sanatları (plastik sanatlar ve mimarlık) ortak bir amaca yönlendirmeye çalışan fikirler hakimdi. Tüm sanat çalışanlarını, sanatçı ve zanaatkarları bir çatı altında toplamaya çalışan lonca ve sendikaların sayısı gittikçe fazlaştı. Mimarlardan heykeli *'iyi bir şekilde yerleştirirse, mücevher olabilecek bir değer'*⁽¹⁾ olarak görmeleri istenirken, mimari hala heykelin var olması için gerekli tüm düzenlemelerin yapılması gereken altyapı olarak kabul ediliyordu. Ancak heykelin binanın bittiği noktaya bir doku çeşitliliği, profil yada silüet eklemesi gerektiği fikrini benimsemeyenler de vardı. Bu anlayış bina cephelerine heykel yerine friz önerdi. Bu tür uygulamaları yapanlar da heykeltıraş yerine sanat çalışanı olarak adlandırılmayı yeğledi. Mimar ve heykeltıraşın katılımlarını eşitlemek amacı ile ortaya sürülen friz formülü Avrupa ve Amerika'da ticari bir başarıya ulaştı.



Resim 8: C. L. J. Doman ve T. J. Clapperton
Doğu ve Batının Zenginliği ile Britanya, Londra, 1924 - 1926

⁽¹⁾ Penelope Curtis, *Sculpture 1900 – 1945*, Oxford University Press, New York, 1999, s. 14

Friz heykellere olan ilgi, farklı disiplinler aracılığı ile yapılanları ortak bir estetik anlayışta eritmeye çalışan Art Nouveau⁽²⁾ zihniyetine uygundu. Art Nouveau dış cephelerde olduğu kadar iç cephelerde de kullanıldı ve çıkış noktası 1895'te ticari alana yapılan bir uygulamaydı. Bütünlük vurgusu Art Nouveau'nun bildirilerinde sıkça tekrarlandı. Art Nouveau ya da onun Avrupalı karşılığı Jugendstil genel bir ambiyans oluşturma konusunda heykeltıraşlara alışılmadık bir rol yükledi. Bu rolün öncelikli olarak işlevsel veya küçük ölçekli olduğu tartışmaya açık bir konu olsa da bu rol konu ve malzemeye farklı bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden oldu. (Bakır, gümüş kapı kolları ya da dekoratif oyma süsler). İç mekanlarda heykeltıraş için belirlenen rol daha fazlaydı ve Art Nouveau'nun esnekliği mimarın kendi kendisinin heykeltıraşı olmasına olanak sağladı. Gaudi, Guimart, Horta, Endell ve Shektel gibi mimarların bu anlayış içinde heykeltıraşların çokça yardımına ihtiyacı oldu.



Resim 9: Johann Lukas von Hildebrandt
Atlantes Koridoru, Üst Belvedere Sarayı, Viyana, 1721 - 1722

⁽²⁾ Avrupa'da 1880 – 1910 yıllarında yaygınlaşan ve abartılı bir asimetri kullanan dekoratif stil. Özellikle bitki dallarından, alevlerden, dalgalardan ve stilize edilmiş kadınların akıcı saçlarından esinlenerek dalgalı biçimlerden faydalandı. Art Nouveau'nun esas özelliği XIX. yüzyıl Tarihselciliğini reddetmesiydi. Art Nouveau bir yandan Sembolizmin bir dalı iken, aynı zamanda Sanat ve Zanaat hareketinin de bir sonucudur. Ed. Edward Lucie – Smith, **Dictionary of Art Terms**, Thames & Hudson Ltd., Londra, 2000

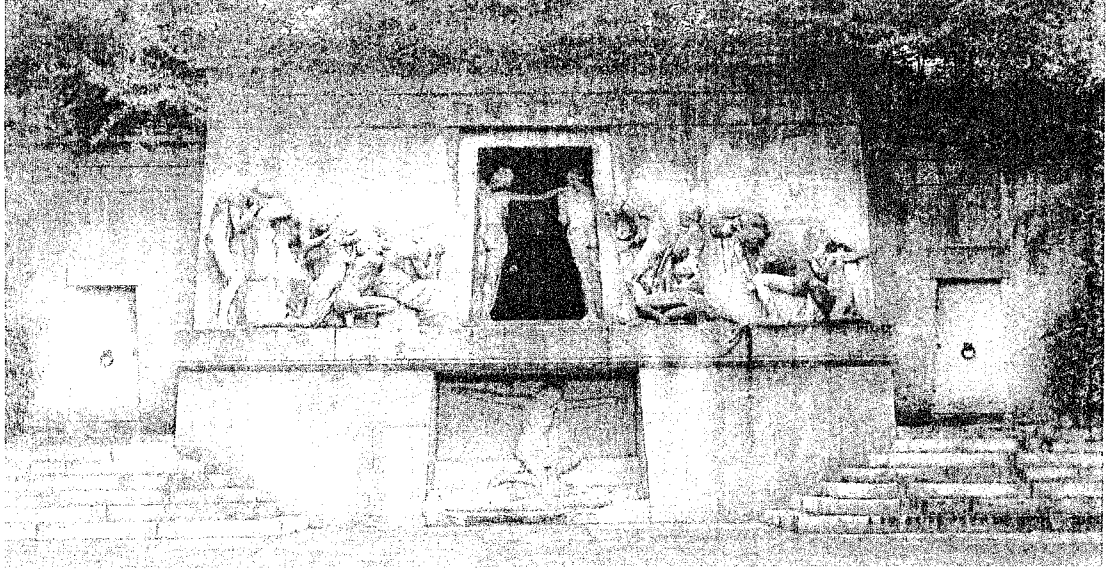
2.1 MEZARLIKLAR

Mezar heykeltıraşlığı uzun bir süre boyunca pek çok heykeltıraşa farklı seviyelerde iş olanakları sundu. Gerek duyulan dayanıklılık için uygulamalarda taş tercih edilerek yontma tekniği kullanıldı. Yüzyılın ilk dönemlerinde, özellikle Katolik ülkelerde, mezar taşları genel olarak portre heykeltıraşlığından oluşuyordu ve dekoratifliği sayesinde de ihtişamlı görünmeleri sağlanıyordu. Hatta bu mezar taşlarından bazıları heykeltıraşa yeteneğini göstermesi için diğer kamusal binalarda veya alanlarda elde ettiğinden daha çok fırsat sağlıyordu. Her ne kadar anmaya yönelik bu heykeller heykeltıraşlar için karmaşık alanlar olsalar da, işveren, sanat çalışması, mezar(lık) ve mezar mimarisi sanatçının yaratıcılığını kısıtlayan pek çok kıstas belirliyordu. Ancak yüzyıl başında gerçekleşen kentsel gelişimler nedeni ile heykeltıraşlar için mezarlar, heykel yapılacak yeni alanlar yaratılmasıyla önemini yitirdi.

Mezar heykeltıraşlığının bir rutini vardı ve görsel olarak da birbirlerinden fazlaca farkları yoktu. Ancak yine de heykeltıraşlar için bir iş koluydu ve heykeltıraşlığın toplum içindeki rolünün devamı için bir araçtı. Din – heykel bağının zayıfladığı bu dönemde kilisenin kendisi de artık heykel alanı için birincil bir işveren değildi.



Resim 10: François Milhomme
Pierre Gareau, Pere – Lachaise Mezarlığı, Paris, 1816



Resim 11: Albert Bartholome
Monument aux Morts, Paris, 1899

2. 1. 1 ŞEHİTLİKLER

I. Dünya Savaşı'nda ölenlerin anılma eylemi, heykelin o dönemki anonim doğası ve temsil edenin mimari özellikleri ile desteklendi. Yüzbinlerce anıtın inşasıyla bireysel sanatçılığın nosyonu neredeyse tümüyle kayboldu. Toplumun talebi, hatta ihtiyaç duyduğu sanatsal bir ifade biçimi değil, artık hüznelerini sorgusuz ifade edebilecek bir anlatım diliydi.

I. Dünya Savaşı anıtları daha önceki anıt geleneğinden çok bu bağlamda mezar heykeltıraşlığının geleneğinin takipçisiydi. Bir anıt yapılabilecek koşullar sağlandığı anda, küçük topluluklar dahi, kataloglardan hazır üretilmiş anıtlar sipariş ettiler. Fransa ve Britanya'da bu anıtlara olan bu talepleri kontrol altına almak için komisyonlar oluşturuldu. Fransa'da 1920 – 1925 yılları arasında otuz bin anıt dikildi. Bu da beş yıl boyunca her gün için ortalama onbeş anıt demekti. En genel kategori mezar taşı biçiminde olardı. İkinci en fazla talep gören tema ise asker figürüydü. Britanya'da anmaya yönelik en temel biçim haçtı.

İster biçilmiş taş olsun, ister haç olsun burada çok basit anlamda bir heykel türü hakimdi. Tüm bu sipariş yoğunluğu her ne kadar heykel alanına çok büyük bir iş olanağı sağlamış olsa da heykeltıraşlık adına hiçbir yenilik getirmede.

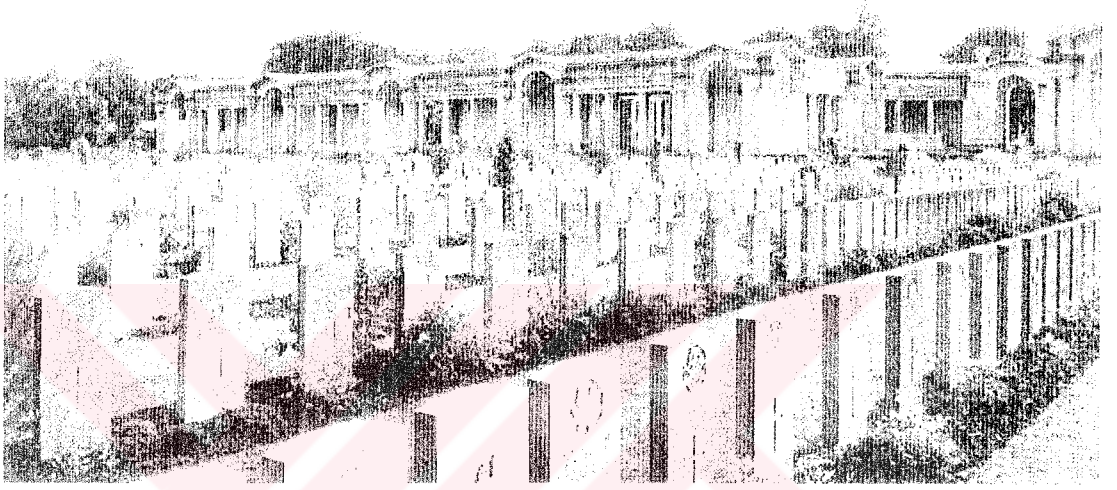


Resim 12: Auguste Bartholdi
Ulusal Muhafız Mezarı, Belediye Mezarlığı, Colmar, 1870 - 1872

Fransa'da neredeyse kırkbin topluluktan tümü bir savaş anıtı dikti ve bunlar devlet fonlarıyla desteklendi. Görüntüde zaruri olarak laiktiler. Ülke dışında ölen yediyüzelli bin şehidi ülkeleri Fransa'ya getirmeleri yasaklanan aileler, kendi imkanları ile özellikle Fransa'da kitle mezarlıkları oluşturdular. Her bir mezar taşı İmparatorluk Savaş Mezarları Komitesi tarafından resmi bir mezar taşı onayı alınarak dikildi. Bu mezar taşlarının devlet baskısıyla haç şeklinde yapılmaması o dönem büyük tartışma yarattı. Hem Britanya hem de Fransa kişisel isteklerin üzerinde resmi bir devlet ideolojisi takip ettiler. Ancak bu ölenlerden pek çoğu profesyonel askerler değil, gönüllüler ve savaş kurbanlarıydı.

Her iki ülkede de bütün bu resmi kısıtlamalara karşın farklı dinsel ya da figüratif ikonografilere gereksinme duyuldu. Laik bir sisteme sahip olan Fransızlar bu engellemelere daha az tepki verirken Katolik Britanya daha tepkiliydi. Sevdiklerinin yokluğunu işaret edecek bir tür fiziksel anıt (imleyici) için talep arttı.

Her iki ülkede de sonuçta kamuoyu nevrinde çok da kabul görmemiş anıtlar inşa edildi.



Resim 13: Faubourg D'Amiens Mezarlığı
1925 - 1928

2.2 MİMARLIK HEGEMONYASI

Her ne kadar mimari heykel hem stil hem mekan olarak bu dönem içinde değiştiyse de bu tür çalışmaların tarifi fazlaca bir değişikliğe uğramadı. 1890'larda bir kamu bina fasadı üzerine çalışan heykeltıraş gibi 1930'larda da binalar üzerine çalışan heykeltıraşlar da aynı yöntemle çalıştı. Hatta II. Dünya Savaşı sonuna kadar Amerika ve Avrupa heykel okullarının geleneksel eğitimi her şeyin üzerinde işverenlerin, müşterilerin, daha önceki dönem heykeltıraşların, kamunun ve mimarların beklentilerini karşılamak üzere bir müfredat izlediler. İki temel seçenek vardı: birincisi mimari uygulamalar üzerinde onları daha sempatik veya kabul edilebilir kılacak küçük ölçekli işler yapmak ya da hiç kimsenin daha önce tanımlamadığı stilistik işler yapmak üzere çalışma grupları oluşturarak heykeltıraşlar yetiştirmektir.

Genelde heykeltıraşlar yaşamlarını mimarlar için çalışarak kazanıyorlardı; belli bir tarz heykele olan talep heykeltıraş seçiminden önce geliyordu. En gösterişli binaların bazıları friz heykeller kullanılarak yapılmıştı. Görülmeseler dahi bir geleneği takip ediyorlardı. Mimar ve heykeltıraş arasındaki ilişki sorgusuz devam eden akademik bir protokol haine gelmişti.

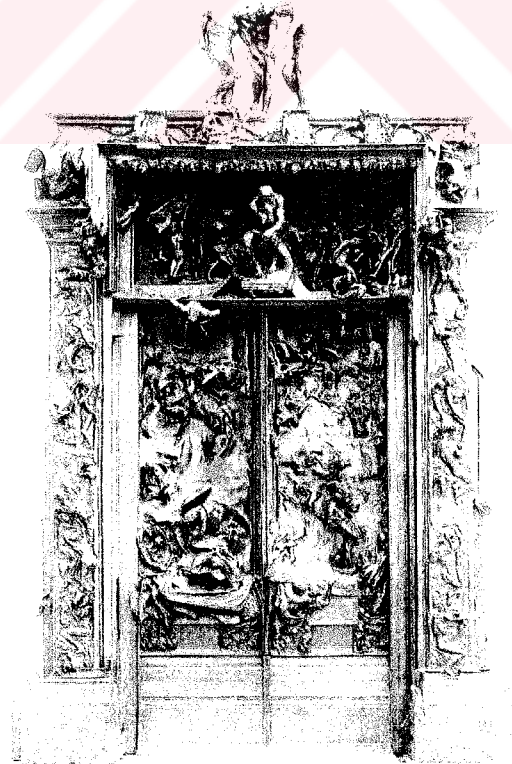
2.3 HEYKEL-MİMARİ ORTAKLIĞININ BOZULMASI

Heykelin birçok projeye iş tamamlandıktan sonra dahil edilmeye mahkum oluşu XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan yeni ortaklık için yol gösterici oldu. İlerici mimarlar projelerini heykeltıraşların etkin katılımı ile, projeleri onlarla tartışarak gerçekleştirdiler. Bu yeni ortaklığı daha önce belirlenmiş olan ilişkilerin dışında tutmayı yeğlediler. Eskiden mimarlık ve heykeli bina fasadlarında birleştiren ortaklık, doğası gereği anonim bir kamusal çaba adına her ikisi için de bireysel bir görev içeriyordu. Ancak bu Ortaçağ atölyelerini andıran anonimliğin, mimarın geleneksel pozisyonunu çok da zorlamadığı kısa bir süre içinde anlaşıldı. Bu birlikteliğin gösterişli örneklerinde dahi her zaman için mimar ön plandaydı. Mimar ile bir eşitlik aramanın, en iyi ihtimalle zor kazanılacak bir hak olduğu, hatta bir kandırmaca olduğu ortaya çıktı. Böylece heykeltıraşlar kendi belirledikleri koşullar içinde yeni bir bağımsızlık arayışına gittiler.

Amerika Birleşik Devletleri'nde yüzyılın başında büyük çabalarla oluşturulan ortaklık artık bozulmuştu; mimarlar heykeltıraşlardan vazgeçtiler ve heykeltıraşlar da yeni bir tür heykel üzerinde yoğunlaştılar. Mimarlar artık ya heykel istemiyorlardı yada daha itaatkar ve kendilerini sanatçı olarak ifade etme konusunda daha az kaygılar taşıyan heykeltıraşları tercih ettiler. Mimarlar heykeltıraşları, özellikle mimari işler için eğitmeye çalışıyorlardı. Amaçları kendileri için gereken heykeltıraşlık işlerini kendi kontrolleri altına almaktı. 1920'lere gelindiğinde dekoratif heykel atölyeleri sanatsal heykel anlayışına karşı daha başarılı bir yanıt geliştirmişleri. 1929'da Ulusal Heykel Topluluğu toplantısının tartışma konularından bir tanesi mimarlar ve heykeltıraşlar arasındaki ayrılıktı. Dahası I. Dünya Savaşı sırasında New York'ta yeni imar kanunları, binaların enine değil dikine büyümelerini sağladı ve heykelin mimarideki rolünü azalttı. Temel motif binalara uygulanan resimler oldu. 1931'e gelindiğinde ressam – heykeltıraş birlikteliğinin karşısında mimar, mühendis ve tesisatçı birlikteliği vardı. Bu umutsuzluk döneminde inşa edilen büyük projelerden birisi olan Rockefeller Merkezinde (1931 – 1939) yalnızca

takım bünyesinde olabilecek heykeltıraşlar çalıştı. Bu proje birlikteliğin artık geçerli olmadığına işaretlerini veriyordu. Özel kuruluşlar uyumlu, kabul görmüş tasarımları projeye dahil ettiler. Bunların grafik ustalıkları kamusal sanatla bağdaşıyordu ve kentle ilgili planlar için Beaux – Arts benzeri okullarda geleneksel eğitim görmüş uyumlu heykeltıraşlar talep ettiler.

Resmi heykeli gittikçe daha iyi tarif eden göstergeler – eğitimi, ödülleri ve onurlandırmaları – farklı şekillerde heykel yapmak isteyenler için geniş imkanlar sağladı. Akademik aşamalardan geçmemiş olan sanatçılar – farklı ve özellikle de zanaat geçmişi olanlar – farklı şekillerde heykel yapma konusunda artık daha özgürdüler. Onlar artık Roma’da burs almak, anıt ihaleleri kazanmak, prestijli büstler yapmak için yarışmak zorunda değillerdi. Mimarlık hegemonyasında bu kadar uzun süredir devam eden konumundan ayrılmak heykel için kolay olmadı. Çok ünlü heykeltıraşlar için bile ödül, hala heykeltıraşın farklılığı kadar anılacak kişinin ünü ile de belirleniyordu. Heykelin kendisini – uygulayanlar için yeni bir konum elde edebilmek amacı ile – bu değer bilmez davranıştan kurtarması gerekiyordu.



Resim 14: Auguste Rodin
Cehennem Kapıları, 1880

1880'de Rodin Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi Kapısı için açılan ihaleyi kazandı. Bu ihale onun ömrünün sonuna kadar üzerinde çalışacağı bir projeye dönüşecekti. Rodin bu projeyi öylesine kişisel bir mesele haline getirdi ki bunun kamusal bir çalışma olduğu fikrini neredeyse terk etti. Kapılar asla amaçlandığı şekilde kullanılmadılar ve Rodin'in en çok bilinen meselesine dönüştüler. Kapılar projesinin Rodin'in kariyerindeki önemini anlamak yüzyılın ilk döneminde heykel alanında neler olup bittiğini anlamak adına önemlidir. Rodin genç heykeltıraşlar için ilgi çekiciydi çünkü o diğer prestijli kamu projelerinin aksine, bunların ne kadar kişisel olabileceğini gösterdi ve bu kişisellik atölyeden çıkan çalışmaların kamusal alanlarda, alışılmamış düzenlemelerle başarılı olabileceğinin kanıtı oldu.

Heykeli de içeren düzenlemeler, bu yüzyıl başındaki geleneksel kent oluşumlarının bir parçasıydı ve bu düzenlemeler daha önceden devralınan biçimlerin daha büyük ölçekte uygulanmasına fırsat verdi. Bu tür yapılar – ki bunları şu an kişisel yerleştirmeler olarak tanımlayabiliriz – heykelin kamusal alanlardan yer talep etmesi ile sonuçlandı ve bu talep konusunda mimari ile ortak çalıştı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ANIT GELENEĞİ

3. 1 KAMU İÇİN ANIT

Kentleşme, yeni ulus – devletin güçlenmesi ve laik demokrasilerin gelişimi ile doğrudan alakalıdır. Gücün artık tek elde veya birkaç elde olması ile birlikte, o noktaya kadar monarşinin bir ayrıcalığı ve heykelin uzmanlık alanı olan temsili de artık daha geniş bir zemine yayılmıştı. Daha önce anıtlar kralları, imparatorları ve zaferler kazanmış generalleri temsil ederken artık burjuva devletin ideallerini temsil etmeye başladılar. Kişinin kamusallaştırılması kişiye özel anıtların da mezarlıklardan meydanlara taşınmasına neden oldu.

Meritokrasilerde⁽¹⁾ de meziyetler ve erdemler övülmeliydi. Heykeller yalnızca büyük adamların başarılarını anmak adına değil, devletin onları nasıl onore ettiğini göstermek adına da inşa edilmeye başlandı. Seçilmiş bir topluluk ile kamu arasındaki bağ ortaya kondu ve böylece yeni, açık bir toplumda da yetenek ve erdemin nasıl takdir edildiği ve ödüllendirildiği gösterildi. Devletler bir gelenek olarak teşvik etmenin, otoriter bir devletten değil bireyden geldiği gerçeğinin üzerinde durdular.

1910'larda Fransız sanatı çoğunlukla devletin talimatları doğrultusunda gerçekleşmişti. Ancak bir sanatçının kamu tarafından yardım görmesi bir ülkenin eğitimi adına çok daha işlevsel bir adımdı. Bu sanatın – anıt sanatının – kamu yada insanların iradesi doğrultusunda ortaya çıkmış olduğunun düşünülmesi istendi ve bu birlikteliğe onların sanatçı ile kuracakları gönüllü bağ yol açacaktı. 1900'lerde vatandaş aktif ortağı olduğu devletle, tam anlamıyla mutabıktı. Bu ortaklığın başarısı da kamusal alanlara dikilen heykellerin sayıca olağandışı bir artış göstermesinden takip edilebilir.

Hükümetler bu heykelleştirme projesini doğrudan desteklemekten çok desteklerini ima yolu ile belli ederek cesaretlendirdiler ve hangi planların destekleneceğinin kararını da vatandaşlarına bıraktılar. Bu anlayış o kadar başarılı

⁽¹⁾ Seçkin entelektüellerden oluşan iktidar veya iktidarın seçkin entelektüellerden oluşmasını isteyen anlayış

oldu ki genelde heykelin ihale bedeli bağışlar sayesinde kamu tarafından karşılandı. Ulusal bir gururun yüceltilmesinden çok yerel temalar heykelleştirildi.

Belediyeler, özel kurumların ve eğitimli grupların heykel için taleplerini kolaylaştıracak kanunlar hazırladı. Büyük ve iyi olanı temsil eden pek çok anıtın inşası bir komite tarafından yürütülüyordu. Bu çalışmalar yapılan anıta potansiyel olarak destek verecek kitlelerin, yerel ve merkezi devlet değerlerini göz ardı etmemeleri sağlanarak yürütülüyordu. Zamanla bu heykelleri dikmek için galalar, lotaryalar ve okul aidatları gibi çok farklı ve renkli para toplama yöntemleri geliştirildi. Yerel ve ulusal iletişim kaynakları da, özellikle iyi bilinen bir tema heykelleştirilecekse fonların toplanabilmesi için projelere yardım ettiler.

3. 1. 1 HEYKEL İSTİLASI

Anıtlar, orta sınıf tarafından Britanya'da 1850'lerde, Fransa'da ise Prus Savaşını takiben III. Cumhuriyetin yerini sağlamlaştırması sonrası sahiplenilmiştir. Birleşik Devletlerde ise Sivil Savaş sonrası kendi kimliğini ortaya koyma adına bir güven gelişti. 1889'da hem Fransa hem Birleşik Devletler demokratik kurumlarının yüzüncü yıldönümlerini anıtlar inşa ederek kutladılar. Yeni yüzyılın ilk dönemlerinde pek çok Güney Amerika cumhuriyeti bağımsızlıklarının yüzüncü yıllarını kutlamak için Fransa örneğini takip ettiler. Fransızların heykele olan ilgisi kısa bir süre içinde Britanyalıların önüne geçmelerini sağladı. Bir kuşak içinde Fransa başkenti pek çok heykelin etkisinden muzdarip oldu.

Almanya da aynı tür bir heykel istilasını tecrübe etti. O dönemki Alman mizahı ve karikatürleri de, Fransa'dakiler gibi, heykellerin sokakları istila etmesi ve parkları doldurmasının üzerinde durdular. Heykel salgını ile ilgili endişeler XIX. yüzyılın ortalarına dek sürdü. Ancak bu tedirginlikle ilgili tedbirler alınması XX. yüzyılda gerçekleşti. Bu yüzyılda artık gazeteler hangi heykellerin en çirkin oldukları ve yok edilmesi gerektiğine dair konular işlediler. Hatta bir Fransız eleştirmen o dönemin sanatçısı olan Marinetti'yi (1876 – 1944) davet ederek kendilerini bu çirkinliklerden dinamit aracılığı ile kurtarmasını talep ettiler.

Bazıları bu konu ile ilgili olarak komisyonu verenleri – komiteleri ve devleti – suçladılar. Paris Belediye yetkilileri 1904'de potansiyelleri olan her tür subjenin heykelinin yapılabilmesi için teklifin sunulduğu andan itibaren on yıllık bir süre

anlayışı sivil metropoller yaratma çabasındaki Amerika için bir çekicilik kaynağıydı. Bu yeni ve çekici şehrin daha mutlu vatandaşlar yaratacağı öngörüldü. Şehirlerde anıt için bağış toplayan farklı gruplar içinde bir rekabet ortamı oluşturulmaya çalışıldı. Bu yöntemler kahraman erkeklerin temsil edildikleri erkek egemen bir anlayışla yapıldıklarından eleştirilere maruz kaldılar.



Resim 15: Jules Dalau
Eugene Delacroix için Anıt, Luxembourg Bahçeleri, Paris, 1890

3. 1. 3 ANIT OLARAK BÜST UYGULAMALARI

III. Fransız Cumhuriyeti Anıtı artık elli yıllık bir geleneğe sahip olan Fransız anıt heykeltıraşlığında ufak farklılıklar yaratılarak oluşturuldu. Jules Dalau'nun ressam Delacroix için 1890'da yaptığı anıt daha sonraları uygulanan örnekler için bir başlangıç kabul edilir. Amerikalı bir yorumcu 1913'te yazdığı makalesinde

geçmesini talep ettiler. Pek çoğu için temel sorun heykelin inşa edileceği alandı ve 1911 yılında Paris Belediye Konseyi her türlü başvuru için iki boyutlu, tam ölçek bir tasarımı şart koydu. Hem uygulama hem de estetik anlamda ara devreler oluşturulması için çalışmalar yapıldı ve tüm başvuruların bu evrelerden onay alması zorunlu kılındı.

Yeni yüzyılın başlangıcında heykel ve heykeltıraşların konumu rakipsizdi; bu heykel istilası 1900 – 1910 yılları arasında gerçekleşti ve nedenlerinden bir tanesi de bir önceki yüzyılın Kraliçe Victoria ve Alman Bismarck gibi pek çok önemli ve ünlü şahıslarının rastlantısal olarak bu yıllara tekabül eden ölümüydü. Bu yıllar arasında Paris'te elliye yakın anıt dikildi. Ancak bu rakam gelecek on yıl içerisinde bir düzineye kadar düştü. Bu durum kendilerini büyük insanların heykellerini yapmak amacı ile eğitmiş heykeltıraşlar için bir şanssızlıktı. Aynı durum bu heykeltıraşların işverenleri konumundaki bürokratlar için de geçerliydi.

3. 1. 2 FARKLI ARAYIŞLAR

Avrupa'daki otoriteler bu heykel istilası nedeni ile sorunlarla karşılaştıkça heykeltıraşlar koloni sistemlerindeki iş olanaklarının peşine düştüler. Britanyalı heykeltıraşlar Hindistan topraklarında bir çok anıt dikerken, Fransızlar da Kuzey Afrika'da anıtlar yaptılar. Yeni cumhuriyetler kendi meşruiyetlerini Fransız modeli heykel uygulamasını kendi şehir planlarına uyarlayarak gerçekleştirdiler. Beaux – Arts ekolü özellikle Arjantin, Bolivya, Şili, Kolombiya, Küba, Ekvator ve Nikaragua gibi ülkelerde çok fazla ihale kazandı. Bu konularda Fransızların rakibi İspanyol ve İtalyan heykeltıraşlardı.

Sistemleri, anıtların inşası için gerekli eğitim ve komisyon sistemini sağlayınca pek çok Avrupalı olmayan heykeltıraş adayı da kendi ülkelerine döndü. Daha önceleri Kuzey ve Güney Amerikalı heykeltıraşlar çalışmak amacı ile Avrupa'ya, özellikle de Londra ve Paris'e gelirlerdi. İmparatorluklar uluslararası bir kariyere sahip olmak için heykel yapma olanağı sağlayan birer kariyer alanıydı.

Avrupa Başkentlerindeki heykel konumu Kuzey ve Güney Amerika'dan gelen ziyaretçiler için imrenilecek bir şeydi ve bunlardan bazıları bu etkinlikleri kendi ülkelerinde de gerçekleştirmek için çabaladılar. Kendi tarihlerindeki kahramanlık ve önemli sayılan olayların anılması için pek çok zengin bağışta bulundu. 'Güzel Şehir'

bu anıt türünün ilk örneklerinden bir tanesi olarak tanımlar. Konu yalnızca bir büstle temsil edilir. Bunun yanında alegorik ve tarihsel figürler onun çevresinde gruplaşarak sanatçının yaklaşımını ortaya koyar. Bu tarz, ulusal bir yaşam için sivil formüller arayan Fransa'da başarılı olmuştur.

Biçimler, anıtlar figürlerin doğasına göre farklılıklar göstermişlerdir. Alegorik figürlerle desteklenen büstler, bire bir ölçekteki figürler ve atlı anıtlar yüzyılın dönümünde en yaygın şekilde uygulansalar da 1914 sonrası, bu heykel istilası nedeni ile, yerini büstlere bıraktılar. Atlı anıtlar genellikle ufak ama güvenli ihaleler için uygundular ve demokrasilerden daha çok monarşilerde yaygınlaştılar.

Anmaya yönelik heykelin formülünün aşınması ile heykeltıraşlar daha hissi bir yöntemi denediler. Yine J. Dalau'ya dönüldüğünde durağan anıt profiline yerini dinamik piktoryalizmin aldığı görülür. Bu kavram anıt yapma literatürüne geçmiştir. XX. yüzyılın ilk dönemlerinde heykel eğitiminin uluslararası bir modeli vardı ve birkaç merkez dünya üzerinde tüm heykeltıraşlar için belirleyici olarak işlev görüyor ve anıt heykel geleneğinin devamını sağlıyordu. Örneğin Paris'teki heykel oluşumu milli bir sanat olmaktan çok kozmopolitliğin sembolüydü. Bu sunum biçimi tamamen tek bir bireyin anılması üzerine tasarlanmıştı. Biçim seçimi konunun doğası ile ilgiliydi ancak genelde Fransa'da olduğu gibi Britanya'da da politikacı ve askeri konu alan anıtlar boydan gösterilmeye meyilliydiler.

3. 2 ALANLAR VE KONULAR

3. 2. 1 KONULAR

Anma üzerine konular yalnızca anıta uygun biçimi tavsiye etmekle kalmayıp, ona uygun alanlar da önerdiler. Doktorlar hastanelerinin, akademisyenler üniversitelerinin ve kurucular da kurmuş oldukları kurumların dışlarına taşındılar. Daha genel olarak iş görmüş insanlar şehir meydanlarına yerleştirilirken yazar, şair ve ressamlar ise parklarda ve peyzajlarda anıldılar.

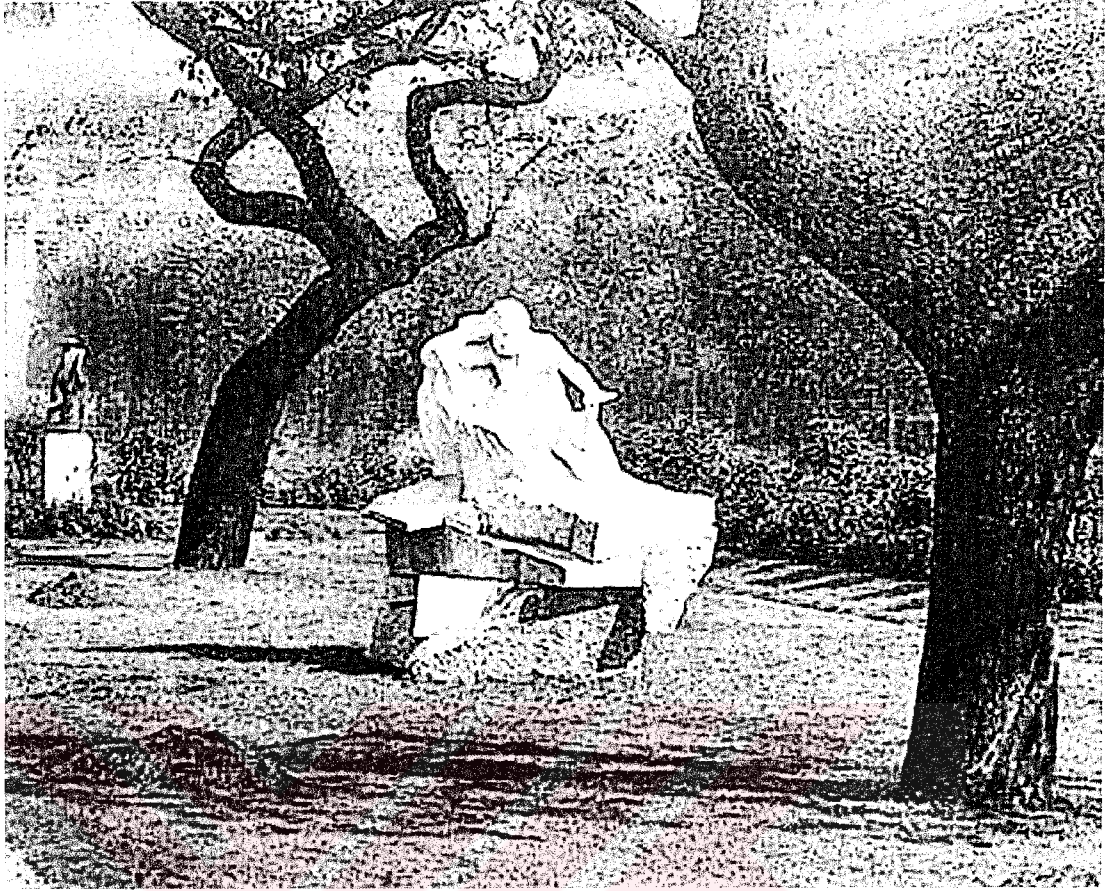
Komisyon hiyerarşisi konu ve uygulanacağı alan ile bağlantılıydı. Başkentler doğal olarak diğer şehirlere göre daha fazla talep görüyordu. Ancak bazı önemli bölge merkezleri yerel projeler için uygun fırsatlar sağlıyorlardı. Başkent içinde, pek çok şehir ve kasabada olduğu gibi ya hükümet işlerinin görüldüğü

merkezlerde ya da tarihi geçmişi olan alanlarda heykel daha prestijli sayılıyordu. Yer sahibi – belediye, hükümet ya da aristokrasi – alanın kullanımı için bir izin sağlamak durumundaydı. Kullanılacak figürün politik anlamının, izni sağlayacak kuruma uygun olması gerekiyordu. Kamusal heykel konusunda ortaya konan çaba dönemin ağdaş heykeltıraşları için en st noktaydı. Başarılı bir komisyon bir heykeltıraşın sanatsal ve kentsel olduğunun kanıtıydı. Heykeltıraşlar ilk komisyonlarını genelde kendi doğdukları kasaba yada şehirlerde kazandılar. Genç heykeltıraşlar da kariyerlerini yarışmalara girerek ilerletmeye çabaladılar. Bu yöntem yerelliklerini kırıp, bölgesel ya da ulusal pazara çıkmalarının neredeyse tek yoluydu. Bu karmaşık yerel bağlantılar kaçınılmaz olarak yer edinememiş heykeltıraşları marjinalize ettiler.

3. 2. 2 SÜREÇ

Bir sanatçı ister bir yarışmaya davet edilmiş isterse seçilmiş olsun, komisyon para toplama kampanyası için kotarılmış görsel bir öneri talep ederdi. Bu yarışma formülü sanatçının amaçları için görsel bir kanıt sunma üzerine tasarlanmıştı. Adaylar fikirlerini ya kağıt üzerinde yada daha sık olarak bir maketle sunarlardı ve jüri de bunlar arasından bir seçim yapardı. Bu ilk modele karşı jürinin devam eden bağlılığı daha isim yapmış heykeltıraşların bu yarışmalardan kaçınmasının temel sebebiydi. Aynı sebepten dolayı heykeltıraş ve komiteler arasında sürekli bir husumet oluşmuştu. Her iki taraf da projenin sahiplenilmesi adına güçlü bir iddia içindeydi ve jürinin sanatçıyı zgr bırakması az rastlanan bir tavırdı. Bilinen heykeltıraşlar kazanan bir maketin alanın gerçek problemlerini ozmlenmeye yeterli olmadığının bilinceydiler ve genellikle alan saptanan son ge olurdu. Heykeltıraşlar fikirlerinin gelişmesi ve olgunlaşması için özgürlük talep ederlerken komiteler heykeltıraşların yalnızca bir öneri getirerek seçilmesinden şikayetilerdi.

Komitelerin heykeltıraşlarına güvenmek istemeleri gibi heykeltıraşlar da kendi kuracakları takımı denetlemek isterlerdi. Sanatçı atölyeleri, bu amaçla gereksinim duydukları malzemeler dikkate alınıp, yerleri belirlenerek tekrar organize edildiler. Yeteneklere göre iş gleri oluşturuldu ve malzemelerin yerel kaynaklı olması tercih edildi. Bu oluşturulan çalışma alanlarında kişisel hırslara yer yoktu; bir heykeltıraşın kendi asistanının niyetinden emin olması gerekiyordu. Bu tür çalışma alanlarının zaman ve sürekliliğe ihtiyaçları vardı. Aksi halde heykeltıraşlar verimsiz iş gücü nedeni ile maddi kayba uğruyorlardı.



Resim 16: Auguste Rodin
Victor Hugo Anıtı, Palais – Royal Bahçesi, 1889 - 1909

3. 2. 3 RODİN'İN BAŞARISI VE BAŞARISIZLIĞI

Rodin III. Cumhuriyetin anıt sanatı ile ilgiliydi ve bu bürokratik engellerden de haberdardı. Anıt piyasası içinde başarılı olmasa da yine de bu pazardan kopmadı. Ancak bu devamlılık onun olmak istediği derecede başarılı olmasına yetmedi. Anıt yarışmaları için ilk denemeleri reddedilmişti; denediği bu çalışmalar basında sert eleştirilerle karşılaşmıştı. Ancak daha sonra Rodin de anıtlardan iyi bir pay elde etmeyi başardı. Aslında Rodin'in bir heykeltıraş olarak kariyeri çağdaş anıt uygulaması üzerine uygulanmamış bir örnek sunar: onun Paris'in küçük meydanlarına ya da Güney Amerika Cumhuriyetlerine dikilen heykelleri, ressamı, oyun yazarlarını, tarihi figürleri ve çağdaş devlet adamlarını anmaya yöneliktir. Figürler ya ilham perileri ile ya da yalnızca büstler olarak temsil edilmişlerdi.

Rodin'in dikmeyi başardığı anıtlar fazlaca ilgi çekmedi. Asıl ilgi çekenler asla dikmeyi başaramadıkları oldu. Tüm anıt inşa tarihi dikkate alındığında Rodin'in

başarısızlığı dikkat çekmez; Ancak Rodin bir anıt uygulamacısı olarak başarılı değildi. Rodin'in figürleri dengeye sahip olmadıkları gibi anıtlarıyla da uygun değillerdi. Başarısızlığı her ne kadar bu işin içinde farklı sıkıntılar olduğunu düşündürse de, çoğu çağdaşının da onun kamu komisyonlarını tamamlamamasından dolayı başı ağrıyordu.

Rodin'in Victor Hugo'su Pantheon için 1889'da ihale edilmişti. 1890'da komite tarafından genişlik ve yükseklik konularında sıkıntıları olduğu gerekçesiyle reddedilmişti. Bazı eleştirmenler çalışmasının tümünü dekoratif bir anlayışta yapacağını düşünmekle jürinin hata ettiği iddiasındaydılar ancak yine de Rodin'in modelinin kendi kriterleri içinde kotarıldığı ancak uygulanacağı yerle bağlantılı olmadığı ortadaydı.

Maillol (1861 – 1944) ve Bourdelle (1861 – 1929) gibi heykeltıraşlar bütünlükleri, biçimlerinin yuvarlıkları ve kamusal anıtların mimari yapısını anlamış olmaları ile takdir edilirdi. Maillol kendi heykellerini mimari olarak nitelendirirken Bourdelle anıtın daha geleneksel bileşenlerine sahip çıkardı ancak yine de kendisine heykeltıraşlığı yanında mimarlık görevi de verirdi. Maillol'un yaklaşımı daha farklıydı. Onun ideal heykelleri sütun tabanına (kaideye) yerleştirilirdi ancak dış mekana taşınır ve anıt görevi üstlenmesi talep edilirdi. Albert Bartholome Rodin'e karşı kullanılan üçüncü isimdi: onun 'monument aux morts' mezarlığındaki anıtı düzenli sükuneti nedeni ile takdir edilirdi. 'Jean – Jac Ques Rousseau' anıtı güçlü bir yataylıkla gelişir. Çalışmanın friz benzeri karakteri güçlü bir mimari sağlamlık yaratır ve sütun üzerindeki tek figür de bu anlatımı destekler.

3. 2. 4 SAVAŞ ANITLARININ YENİDEN CANLANMASI

Kamusal anıtlara olan talebin azaldığı ve yetkililerin bilinçli bir şekilde bu istilayı yavaşlatmaya çalıştıkları bir dönemde I. Dünya Savaşı başladı. 1920'ye gelindiğinde anıtlar tekrar büyük ölçeğe döndü. Bu kez farklı bir dış öge de dahil edildi. Belki de Avrupa'nın tüm bu toptan anıtlarla sürece nedeni ile alana yeni bir dinamizm geldi.



Resim 17: Charles ve Henry Malfray
Zafer Anıtı, Orleans, 1922 - 1929

Daha savaş bitmeden önce anıtlar hakkında konuşulmaya başlanmıştı. Fransa'da bu görevi Rodin'in üstleneceği düşünülüyordu ancak Rodin 1917'de öldü. Onun – Bartholome, Bourdelle ve Maillol'ün aday olduğu – varisi sanat basınına uzun süre meşgul etti. Ancak I. Dünya Savaşı'nın katıksız anma işlemini başarı tartışmasını daha önemsiz kıldı. Sonuçta şeref payesi, pek çoğu savaşı bizzat yaşamış olan daha genç bir grup heykeltıraş tarafından üstlenildi.

Her ne kadar bu anıtların sayıları makul tutulsa da yine de belirli komisyonlar bazı heykeltıraşlara isimlerini duyurma imkanı verdi. Daha zengin topluluklar, daha büyük kasabalar, şirketler ve kurumlar bu tür olanakları heykeltıraşlara 1930'lara dek sağlamaya devam ettiler. Daha basit anıtlarda kaide üzerinde tekli figürler kullanırken daha iddialı olanlarda asker rölyefleri ya da yas tutan figürlere yöneldiler. Genelde yer seviyesinde uygulandılar. Rölyefler yalnızca

trajedinin boyutlarını temsil etmekle kalmayıp bu anma eyleminin hiyerarşik olmayan doğasını da temsil ettiler. Belli başlı heykeltıraşlar bu savaş anıtlarına angaje olurken pek azı bu işin dışında kaldı.

Savaş alanları anıtlar için en prestijli alanları oluşturdular. Buralarda heykeltıraşlar karmaşık ve devasa ikonografik grupları detaylandırıdılar. Britanyalı heykeltıraşlar Fransız cephesinde dahi çalışmalar yaptılar. Bu anıtların mimari doğası kayda değer tepkiler aldı ve bu tepkiler tüm Britanya İmparatorluğundaki anıt oluşturma tarzında da belirleyici oldu.

Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da kamusal heykel için kent ve belediye desteği 1920'ler boyunca devam etti. Heykel bir süre için etkili politikacılar ve şehrin önde gelenleri ile ilişkisini kesti. Birleşik Devletler de tüm diğer savaş anıtı türlerine karşı imtiyazlı olduğu bir dönem geçirdi. 1920'lerde verilen ihalelerin pek çoğu tabletler yada bayrak direklerinden oluşan savaş anıtlarıydı. Daha büyük anıtların çoğu tekli alegorik kadın figürleri ya da piyadelerden oluşuyordu. Savaşın anılmasına yönelik problemi daha karmaşıklaştıran bir başka öge de Kuzey Amerika'da bu dönem yerleşmiş heykel nüfusunun önemli bir bölümünün Avusturya – Alman asıllı olmasıydı.

3. 2. 5 ANIT DÜŞÜNCESİNDE DEĞİŞİM

I. Dünya Savaşı'nda şehit olan askerleri anmak için gösterilen büyük çaba anıt heykel geleneğini zayıflattı. Daha önceki dönemde ulusal ve yerel hükümetler başarılı bireyleri anıt aracılığı ile hatırlamayı tercih ederken I. Dünya Savaşı biçimi neredeyse yok etti. Anıt biçimi savaş ile fazlasıyla ilişkili bir hal aldı.

1930'lara gelindiğinde geç kalmış bazı savaş anıtları dışında anıtlar artık Amerika, Fransa ve Britanya'nın hegemonyasında değildi. II. Dünya Savaşı daha fazla anmaya yönelik nedenler içerdiği halde anıtlar genelde ek ya da kitabe olarak uygulandı. Bu dönüşüm geçmiş elli yıl içerisinde yerleşmiş üç etkenin değişimi ile açıklanabilir: heykel istilasının karşısındaki kötü kamuoyu, I. Dünya Savaşı için sürdürülmüş olan çok sayıda anıt kampanyası ve anıt heykeltıraşlığının 1930'lar boyunca Faşist kültür ile birlikte anılması. Bu etkenler ikincil sebepler olarak görülebilir ancak atölye ya da galeri sanatının gelişimi için bir zemin hazırladıkları da bir gerçektir.

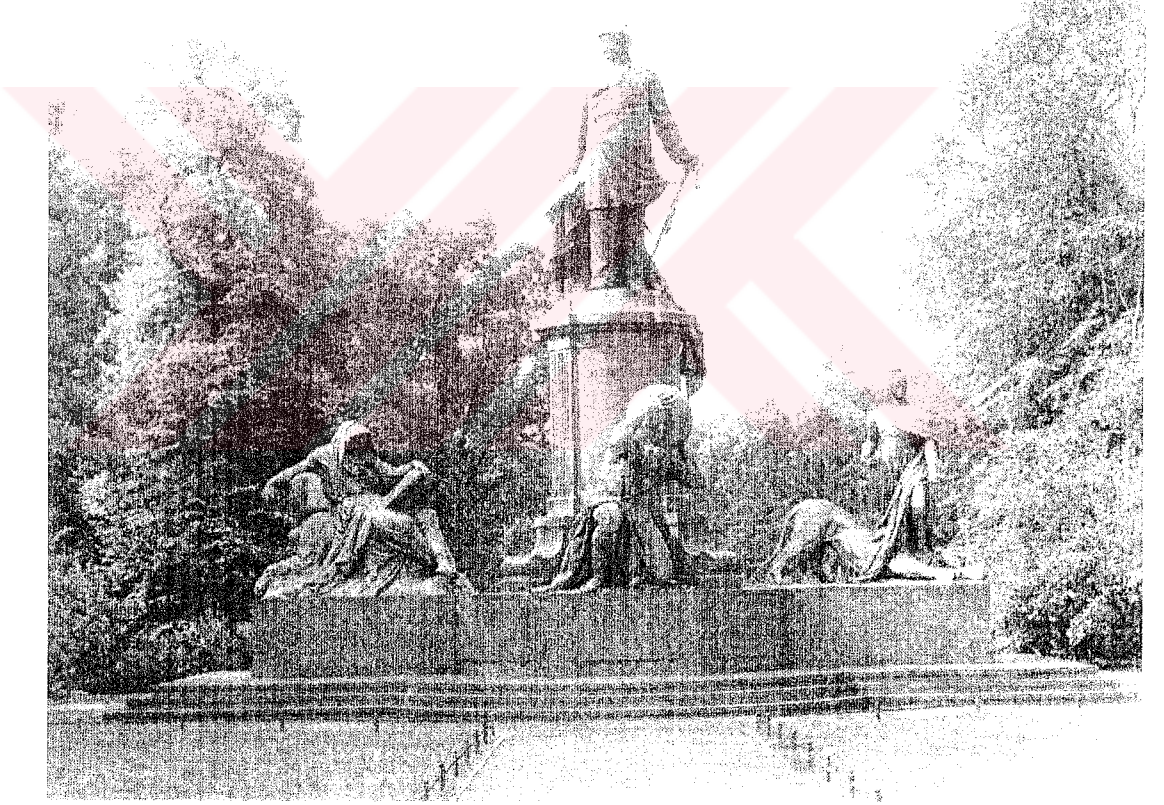
İtalya, Almanya ve S. S. C. B.'nin de heykel geleneği de otoriter rejimlerin gelişimi adına bu rejimlerle beraberlik içerisindeydiler. Bu tür heykeltıraşlık ne tam olarak anmaya yönelikti ne de dekoratifti. Her ikisinin de belli özelliklerini de taşıyordu. Ancak yine de bu ülkelerdeki anıtın biçim Rönesans'ı ile diğer ülkelerde anıtlaşmanın azalmasının karşılıklı bir ilişkisi vardır. Her ne kadar 'anıtsal' günümüzde 'etkileyici' anlamına gelse de kök anlamı olan 'anımsamak' değerini korumuştur. Bu yeni rejimler büyük ölçekli heykelleri kendi ideolojilerini desteklemek için kullandıkça bu heykel istilası da geçmişi anmaktan daha çok içinde bulunulan zamanı yüceltmeye başladı; diğerini yüceltmek yerine kendisini yüceltmeyi tercih etti.

Heykel istilası her zaman yönetici sınıf, milliyetçilik ve onların ideolojileri ile bağlantılı oldu. Savaş anıtları yalnızca şehit olana yapılan bir takdir değil aynı zamanda ulusal kimliğe de yapılan bir yüceltmedir. Hatta 1870 – 1871 yıllarında Almanya anıtı ulusal gücün ortaya konması gibi gelenek dışı bir amaç için kullanılmıştır. Aynı amaç 1930'lu yıllarda S. S. C. B. Ve İtalya tarafından tekrarlanmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM MİLLİYETÇİLİĞİN YÜKSELİŞİ

4.1 MİLLİYETÇİLİĞİN YÜKSELİŞİ

Almanya'da Bismarck'ın 1898'de ölümünden sonra yaklaşık olarak beşyüz belediye Bismarck için anıt dikmek üzere harekete geçtiler. Bu heykeller Bismarck'ı kişisel olarak değil onun temsil ettiği değerlerle dolaylı olarak anmayı planladılar; anıtlar ilham verme ve bir ulusallık hissi yaratmak amacındaydı. Soyut anıtlar ise daha çok din değiştirmeye yönelik bir amaca hizmet ettiler; bu anıtlar büyük ve çevrelerine uygun olarak şifrelenmiş emirlerdi.



Resim 18: Reinhold Begas
Bismarck Anıtı, Berlin, 1897

En bilinen soyut anıt alternatifi Bismarck Kulesi'ydi ve Alman öğrencilerin yardımı ile oluşturulmuştu. Anıt için oldukça katı kuralları olan bir yarışma düzenlendi. Almanya'nın kuzey sınırını çizen 'Bismarck Turm' bilinçli olarak Ortaçağ

Roland kolonlarını çağrıştırıyordu. Bu tür bağlantılar aynı yöntemle, hatta daha açık bir şekilde figüratif ve seri üretim olmayan ihalelerde de uygulandılar.



Resim 19: Bismarck Kulesi

Britanyalı eleştirmen Kineton Parkes 1921’de büyük granit kütlelerin veya büyük kütlelerin büyük ilgi demek olmadığını savunarak şöyle yazmıştı: “Tüm ülkelerde devasa heykellere olan eğilimin Alman ve Avusturya etkisine karşı bir şey olarak görüldüğü fikri çökmüştür.”⁽¹⁾ Aynı zamanda yontulmamış taşın değeri karşısında emin olmadığı gibi, heykelleştirilmemiş kütlelerde büyüklüğün sadelik demek olabileceği konusunda da şüpheliydi. 1920’lerin sonunda Amerikalı yazar Agnes Rindge aynı şekilde *körleştirici ve hantal*⁽²⁾ biçimleri birer Alman üslubu olarak niteledi.

Bu kesin Alman tarzının hakimiyeti daha I. Dünya Savaşı döneminde yorumcuları meşgul etmeye başlamıştı. 1920’ler boyunca özellikle Fransızlar

⁽¹⁾ Penelope Curtis, *Sculpture 1900 – 1945*, Oxford University Press, New York, 1999, s. 56

⁽²⁾ y. a. g. e., s. 56

'Fransız' olarak nitelenebilecek bir anlayışın peşinde koşular. Bu da Colossale⁽³⁾ gibi aslında Kolossale'nin bir versiyonu olan bir kavram geliştirmelerine yol açtı. Yine bu sebeplerle Kübizm de 'Kübisme' olarak alındı.

Heykel istilasının gelenekleri alan ve anıt arasında bazı bağlantıları şart koşarken bu yeni ulusal anıtlar bu tür engelleri bir lüks olarak gördüler. Hatta bu yeni anlayış yeni ulus – devletlerin reklam amacı ile kullandıkları bir kavram olan 'Reich Plakete' olarak nitelendirildi. Bu yeni anıtlar inşa edildikleri peyzaja baskın gelmeleri ile övüldü ve bu devasa formlar devletin yaratıcı politikalarının birer sembolü olma iddiası ile devleti temsil ettiler.

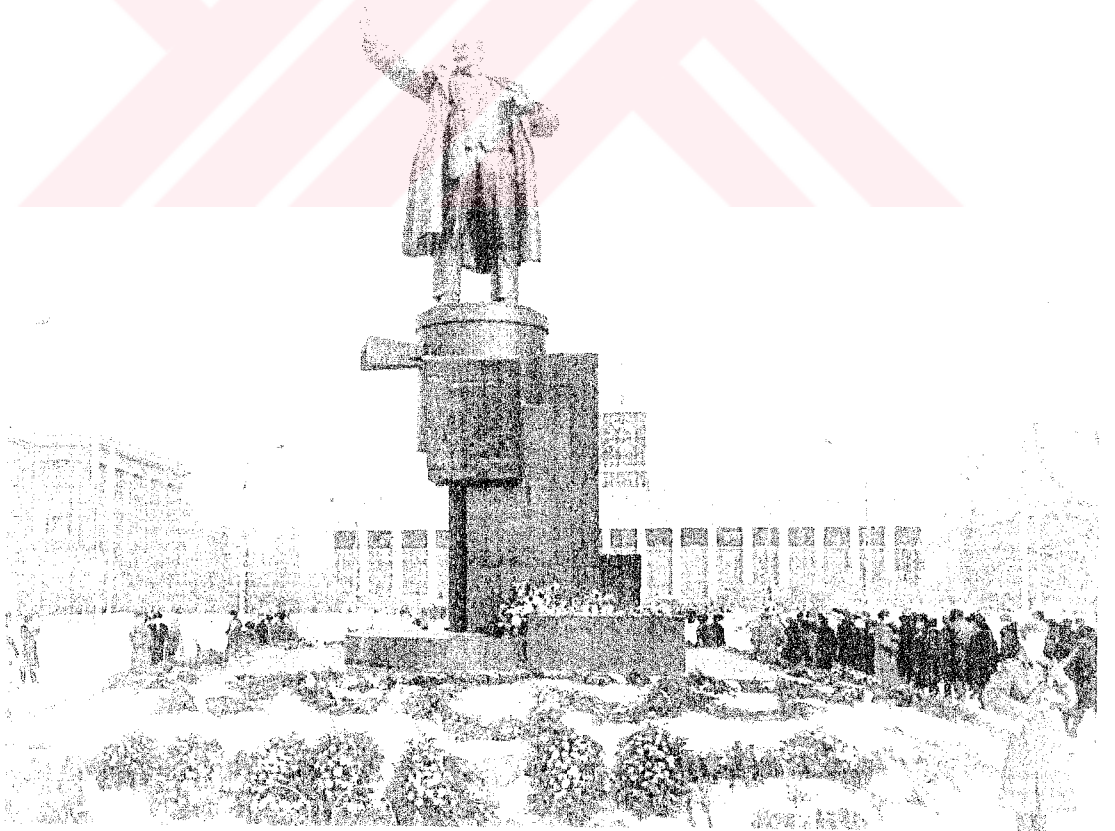
4. 1. 1 FAŞİST PROPAGANDA

Bismarck Kulesi'nin Almanya'yı temsil etmesi gibi III. Reich kendisini temsil etmesi için soyut ve tekrarlara dayanan bir heykelleştirme yöntemi kullandı. 1934 Bildirgesi tüm yeni yapılacak binalarda Rölyef ve Frontal heykelleri zorunlu kıldı. III. Reich'in heykelleri ve yerleştirildikleri binalar arasındaki uyum nettir; Bu alana özel heykel uygulaması üzerine hazırlanan bir programdı ve heykel otoritesini üzerine inşa edildiği zeminin üzerinden alıyordu. Birkaç heykeltıraş belli başlı motifleri seri biçimde ürettiler: bazı heykeltıraşlar kartalları, bazıları figürleri, bazıları da yerleştirilecekleri mekanları hazırladılar. Bu heykeltıraşlardan başarılı bulunanlar propaganda sanatının en uç noktası olarak gösterilebilecek 1936 Olimpiyat Stadı için anıtsal guruplar yapmak üzere görevlendirildiler. Bu guruplar Lederer' e öykünerek heykelleri birer binaymışçasına büyük taş bloklardan yaptılar. 1937'ye gelindiğinde – C. Thorak Paris'teki Alman Pavyonu için yaptığı uygulama gibi – bu parti tarzı mimari anıt geleneğinin dışına çıkılarak yine bronza dönüldü. Resmi devlet heykeltıraşlarının seri heykel üretimleri için hem mekan hem işgücü olarak büyük olanaklar sağlandı. Bu anıtlar bir kişiye adanmamışlardı; genel figürler aracılığı ile rejimin güç ve güzelliğini temsil etmek için uygulanmışlardı. Hitler büstleri parti binalarında yaygın olarak kullanılsa da anıt alanlarına dahil edilmediler. III. Reich'i temsil eden Nazi heykel sanatı devasa boyutları sayesinde anıtsaldı.

⁽³⁾ Büyük Düzen olarak da bilinen ve kolonların birden fazla kaideden yükseldiği mimari düzen Ed. Edward Lucie – Smith, **Dictionary of Art Terms**, Thames & Hudson Ltd., Londra, 2000

İtalya'daki Faşist Rejim ise 1920'ler boyunca ideolojisini daha kişiselleştirerek propagandasını Mussolini'nin resim ve posterleri aracılığı ile yapmıştır. Ancak imparatorluk geçmişi ile de yakından bağlantılı olarak esas büyük rolü yine heykel üstlenmiştir. Mussolini'nin yüz metre yüksekliğinde bir lider anıtı planlanmış ancak yalnızca portresi ile uzuvları tamamlanmıştır. Faşist heykel, devlet ve İmparatorluk Roma'sı arasında kurmak istediği bağları dış mekan biçimleri ve klasik dönem boyutları aracılığı ile oluşturmaya çalışmıştır.

Savaş döneminde dahi Mussolini'nin heykellerini büyük ölçekli planlama düşüncesi devam etti. Faşist yönetimler kendi ulusal kimliklerini de yansıtabilecek mimari heykel çalışmalarına devam ettiler. Yıl dönüm tarihleri yeni rejimler için önemliydi: 1940'larda, İspanya'daki sivil savaşın bittiğinin ilan edilmesinden tam bir yıl sonra Franco Escorial de Kutsal Haç Anıtı'nın inşasına başlanacağını duyurdu. Portekiz'deki Faşist rejim de kendi Altın Çağ'ı ile bağlantılar kurmaya çalışarak keşiflerini yüceltecek anıtların inşasına başladı. Bu anıtlardan bazıları, başlanılan tarihten yirmi yıl sonra, 1960'larda tamamlanabildi.



Resim 20: Vlademir Shchuko ve Sergei Evseev
Lenin Anıtı, Leningrad, 1926

4. 1. 2 S. S. C. B.

S. S. C. B.'inde ise 1917 sonrası yeni hükümet, yeni sanat üretme biçimi ile samimi ilişkiler içindeyken dahi anıtlar kaide üzerinde figüratif heykeller olarak temsil edilmeye devam ettiler. Lenin'in ilk uygulamalarından biri Çar Rejimi'ne ait heykellerin yerlerinden kaldırılma emrini vermek olsa da (1918), bir sonraki hareketi cumhuriyeti yüceltecek anıtlar için yarışmalar düzenlenmesini sağlamak oldu. Heykeli yapılacak kişiler geçmişten o güne dek tarihsel önemi olan altmışaltı kişilik bir liste arasında yer aldı. Bu liste Marx'dan Chopin'e kadar geniş bir yelpazeden oluşturulmuştu. Bu da Fransız III. Cumhuriyet heykeltıraşlığının farklı bir uygulamasıydı.

Lenin'in 1924'de ölümünde sonra onun imgesini temsil eden anıtlar yapılmaya başlandı; bunlar gerçek anlamda dünyevi, geleneksel anmaya yönelik anıtlardı. İlk önemli anıt 1926 yılında Leningrad'daki Finlandiya Garı'nın önündeki meydan için hazırlandı ve geleneksel bir yöntem kullandı. 1936'dan itibaren Lenin imgesi yerini Stalin imgesine bıraktı – ancak Stalin'in anıtlaştırılması henüz hayattayken gerçekleştirildi – . Stalin inancı aynı zamanda Lenin'e adanacak olan ve yüz metre yüksekliğinde olması planlanan Sovyetler Sarayı heykel Projesi gibi önceden planlanan uygulamalara da engel oldu.



**Resim 21: B. M. Lofan ve Vera Mukhina / Albert Speer, Kurt Schmid – Ehmen ve Joseph Thorak
Sovyet ve Alman Pavyonları, Paris, 1937**

Stalinizm en parlak günlerini yaşadığı dönemde Sovyet işçisinin iyimser görüntüsü en fazla kullanılan imge oldu. Sovyet kahramanı, Alman çağdaşına karşı içerik olarak farklılıklar gösterirdi. Sovyet imgelemi işçiyi her iki cinsiyette de portrelerken, Nazi ikonografisi erkek atletle bir anne yada arzu objesi olan kadını, zıtlıklar kurarak bir araya getirdi. Nazi tarzı Sovyet işçisinin ileri hareketinin aksine durağandı. Sovyetlerin olumlu kahramanı görünüşte daha ruhlu ve iyimserdi. Hatta yapılan ilk dönem heykellerinden bazıları, Gogol Anıtı gibi, kötümser bulunarak bu yeni anlayışa uygun olmadıkları gerekçe gösterilerek yıkıldılar. Pek az Stalinist ve Nazi heykel geçmişten seçilen figürleri yüceltiler. Genelde geçmişle geleceği temsil eden anonim figürleri kullandılar.

4.2 ANLAMIN YİTİRİLİŞİ

Anıt; biçim, konu, alan, boyut, müessir ve kamunun karmaşık bir birleşenidir. Her birinin farklı ve kombine kanonlanmalarından oluşur.

I. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda anıtlar bu öğelerini korumaya devam ettiler ve XIX. yüzyıl boyunca sağlanan yerleşmiş dengeleri azar azar değiştirerek geleneği sürdürdüler. Ancak 1930'lardan sonra bu sağlanan gelişim sekteye uğradı. Özel, başarılı devlet adamları ve liderlerin yanında geleneksel biçimler de II. Dünya Savaşı ile birlikte sona erdi. Bir anıt yapmayı mümkün kılma ihtiyacı sanatçıların bu yerleşmiş dengeyi maniple etmelerine yol açtı. Anıtın tekrar düzenlenerek güncellenmesi gerekiyordu. Aksi takdirde artık üzerinde çalışılabilecek bir mesele olmaktan çıkmıştı. Bu tekrar düzenlenmenin bir kısmı Rodin ve Maillol'un çalışmalarında bulunan, yani daha önce uygulanan yöntemlerden alınmıştı.

Rodin, uzantısı olarak ona yakın olan anlayışta anıt geleneğini değiştirmekten sorumlu tutulabilir. Onun yaşamının sonunda daha önce başarısız bulunan anıtların artık uygulanabilecek bir konuma erişmesi anıt tarifi açısından bir problemdi. Çalışmalarının anıt olarak başarısızlığa uğraması aslında başarılı olması için uyguladığı kriterlerin farklılığından kaynaklanmış olabilirdi. Bu olasılık onu takip edenlere de yeni olasılıklar sağladı. Anıtsal biçimin başka şekillerde kullanılabilmesi ve yeni ve farklı hayat görüşleri sunabileceği de onun uygulamaları ile kamuoyunda tartışılmaya başlanmıştır. Aslında anıt daha az kabul edilebilir bir hal aldıkça sınırları ile ilişkili olarak modernist düşüncenin anıtsal fikrine hizmet eden deneysel bir kimlik de edinmiştir.

4.3 YENİ ANIT FİKİRLERİ

Özel anıtların resmi olarak itibarsız konumları temsil ettikleri söylenebilir. W. Lembruck'un (1881 – 1916) 1915 – 1916 yıllarında yaptığı Şehit (The Fallen) anıtı aslında bir savaş anıtı değil, pasifist bir bakış açısıyla savaş karşıtı bir anıt olarak da okunabilir. Isamu Noguchi'nin (1904 – 1988) 1943 yılına ait Kahramanlar için Anıt uygulaması kahramanların kendilerini ne için öldür(t)düklerini sorgulayan bir ağıttı. Julio Gonzales'in (1876 – 1942) 'Montserrat'ının parçaları 1937 fuarında İspanyol Cumhuriyet Hükümeti'nin sanatı, Franco'nun milliyetçiliğine karşı nasıl savaşıldığını anlatan pavyondan alınmış parçalar ile oluşturulmuştu. Picasso'nun (1881 – 1973) Guernica'sı bu assamblajların en bilinen örneğiydi. Ancak Gonzales'in heykeli fuarın dış mekanında sergilenen Mukhina ve Thorak'ın çalışması ile bir zıtlık oluşturdu. Mütevazılığı onun anmaya yönelik işlevini daha samimi bir şekilde ortaya koydu. Diğer bazı heykeller II. Dünya Savaşı tecrübesi ile benzer şekillerde bağlantılar kuran kişisel anıtlar olarak da görülebilirler.

Geleneksel hiyerarşi içinde alan yaratmak için mimariyi kullanan küçük ancak önemli bir anıt kolu da vardı. Tarihi antik döneme kadar giden kule yada fener biçimi Rodin tarafından planlanmış, daha sonraları de Obrist, Itten ve Tatlin tarafından geliştirilmiştir. Bu non – figüratif mimari yapı bir 'tek' yerine 'çok' olanı işaret etmek için daha uygun olarak görülmüştür. Hiyerarşik olmaktan çok büyük amaçları olan yeni cumhuriyetleri temsil amacı ile kullanılmaları planlanmıştır. Anıt geleneğine olan inanç kaybı ile politika ve geleceğe yol gösterici bir amaçla yapılan bu anıtların savaş anıtlarının aksine doğrudan bir anlatımı yoktur. Anıtların tekrar canlandırılabilmesi için figüratif, anmaya yönelik rollerden kurtulması gerektiği inancı ile planlanan bu anıtlar bir yer işaretleyicisi olma iddiası ile uygulandılar.

SONUÇ

Neolitik devirde yerleşik yaşama geçişin ardından başlayan hiyerarşi ile birlikte ortaya çıkan iktidar, gücünü inandırıcı kılmak ve hakimiyetini hissettirebilmek amacıyla heykeli bir dil olarak kullanmıştır.

Bu dilin oluşumunda heykel diğer plastik sanatlara nazaran üç boyutluluğun yarattığı etki, malzemesinin zamana karşı dayanıklı oluşu ve beraberinde getirdiği ebedilik duygusu – ki bu iktidarların öykündüğü bir durumdu - ile güçlü bir anlatım sunmaktadır. Tüm bu özellikler heykele toplumların aidiyet duygusunu ve hafızalarının oluşturulması görevini yüklemiştir.

İktidarların her değişiminde yeni semboller yaratan heykel, sanayi devrimi ile birlikte daha geniş bir izleyici kitlesine erişmiştir. Bu dönemde kamusal alanda sayıca artan heykel üretimi, sanatçısı ile anılan bireysellik sınıfına ulaşamamış, halen heykeltıraş - iktidar birlikteliğinin üretimi olarak varlık göstermiştir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren nüfus artışı ile yetersiz kalan Ortaçağ şehir düzenine şehir plancıları tarafından alternatifler getirilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte kent yeni kamusal alanlar kazanmıştır. Bu alanlarda peyzaj mimarları ve mimarlarla birlikte disiplinler arası üretime giren heykeltıraşlar, bütünsellik anlayışı ile heykele farklı bir görev yükleyerek dekoratif yaklaşıma hizmet eden üretim sunar. Aynı dönemlerde heykelin boy gösterdiği bir başka alan olan mezar heykeltıraşlığı genel bir anlatım sunarken sanatçıya mimari alandaki üretiminden daha özgür iş imkanı sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı ile birlikte mezar anıtlarının devamı olan şehitlikler yaşanan büyük acının ağıtını oluşturma görevini üstlenirler. Savaşın yarattığı toplumsal çöküş, kamusal heykelin yeni ve çoğulcu bir dil oluşturmasının önünü açmıştır.

Demokrasi ile birlikte heykelin anlatım dili genişlemiş, heykel iktidarın sembollerini üretmekten öte bir yere, çoğunluğun oluşturduğu sembollere sözcülük etmeye başlamıştır. Ayrıca sanatçıların bireyselleşmeye başladığı bu dönemde bireyin kamusallaştırılması kişiye özel anıtların mezarlıklardan meydanlara

taşınmasına neden olmuştur. Meydanlara taşınan kişiye özel heykeller anmaya yönelik olmanın yanında faydalı hizmet karşılığı onore etme amacına yönelerek konularını genişletmiştir. Bu durum heykele kamusal alanda daha geniş bir yayılım imkanı sağlamıştır.

1910'larda Fransız sanatı, devletin aktif ortağı olan vatandaşlarla ortak bir noktada birleşti. Sanatçılar kamu tarafından finanse edildi. Hükümetlerin heykel projelerinde karar mercilerini vatandaşlarına bırakması, heykel üretimi ve kamusal alanlarda heykel fikrini destekledi. Bu durum heykelin konusunu ulusal bir gururun yüceltilmesinden çok yerel temalara yönlendirmiştir. Bu dönem tüm Avrupa ve Amerika'da ve onların sömürge ülkelerinde heykel uygulamalarının arttığı adeta heykel istilasının yaşandığı bir durum sergiler.

Evrensel değerleri simgeleyen heykeller daha uzun ömürlü olarak kamusal fikrine dahil olurken, dönemi ve yerel değerlerle çok fazla ilişkilendirilen kamusal alan heykelleri çoğu zaman temsil ettikleri bu değerlerle birlikte yok olmuşlardır

II. Dünya Savaşı öncesi heykelin konusu ulusal gücün ortaya konması gibi gelenek dışı bir görev üstlenir. Almanya başta olmak üzere İtalya ve S.S.C.B. heykeli otoriter rejimlerin propaganda aracı haline getirmiştir. Bu dönemde heykel, geleneğine ait biçimsel öğelerdeki değişiminden çok yeni dünya düzeninin değerlerini üstlendiği yeni bir ifade kazanır. II. Dünya Savaşı'nın getirdiği inançsızlık kamusal alanlardaki geleneksel heykelin anlatımını yok etmiştir. Bir anıt yapmayı mümkün kılma ihtiyacı sanatçıların bu yerleşmiş dengeyi manipule etmelerine yol açmıştır. Bu duruma 1943 yılında Isamu Noguchi'nin 'Kahramanlar İçin Anıt' uygulaması önemli bir örnek teşkil eder. Bu anıt, bir durum tespitinden çok, nedenlerinin tekrar düşünülmesini öneren, savaşın ölenlerine övgü niteliğini yok eden , niçin öldür(t)üklerinin cevabını topluma soran sanatın izleyenle birlikte düşünsel bir boyutta tartışılması gereken yeni soruları gündeme getirmiştir.

Heykel sanatı, toplumsal tarihin okunmasında önemli bir göstergedir. Geniş kitlelerce izlenime sunulan heykel dönem içerisinde farklı ideolojilerin sembollerini oluşturmuştur. Tarihte değişik şekillerde tarif edilmiş kavramlar olan kamusal alan ve kamusal alan heykelleri, bir zamanlar aracılıklarını yaptıkları fikirler gibi yeni çağlara taşınamamışlardır.

Sanayi devrimi, kentsel yaşama geçiş ve demokratik süreç ile birlikte heykel iktidara yandaş semboller ve dekoratif olma görevlerinden modernist sanatın özgürleşme çabaları ile uzaklaşmıştır. Sanatçı özne olma sıfatını kazanarak, kamusal alanın bilgi kodlamaları ile birlikte yorumunu ve duruşunu geniş kitlelere iletebileceği bir alan yaratmıştır. Heykel tarihinin önemli kırılma noktalarından biri olan Rodin'in kamusal alanda önerdiği heykelin yenilikçi durumu, ardından gelen sanatçılara modernist bir anlayışla sanatçıların kişisel tecrübelerinin geniş kitlelerce izlenebilmesi imkanını yaratmıştır.



KAYNAKLAR

BENEVOLO, Leonardo., **Avrupa Tarihinde Kentler**, Çev: Nur NİRVEN, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1995

CURTIS, Penelope., **Sculpture 1900 – 1945**, Oxford University Press, New York, 1999

Dictionary of ART TERMS, Hazırlayan: Edward Lucie – Smith, Thames & Hudson Ltd., Londra, 2000

FRIEDEL, Egon., **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi**, Çev: Necati AÇA, Dost Kitabevi, Ankara, 1999

KILIÇBAY, Mehmet Ali., **Şehirler ve Kentler**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000

LABORITH, Henri., **İnsan ve Kent**, Çev: Bertan ONARAN, Payel Yayınevi, İstanbul, 1990

LELAND, M. Roth., **Mimarlığın Öyküsü**, Çev: Ergün AKÇA, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2002

PIRENNE, Henri., **Ortaçağ Kentleri**, Çev: Şadan KARADENİZ, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

Political Art and The Rhetoric of Power in The Artistic Continium, Editör: David Castriota, Colombia, 1986

RUSSEL, Bertrand., **İktidar**, Cem Yayınevi, Çev: Mete ERGİN, İstanbul, 1990

RICH, John. – WALLACE, A. – HADRILL., **Antik Dünyada Kırsal ve Kent**, Çev: Lale ÖZGENEL, Homer Kitabevi, İstanbul, 2000

Thema Larousse, Editör: Hakkı Devrim, Milliyet Gazetecilik A. Ş., İstanbul, 1993 – 1994

WYCHERLEY, R. E., **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, Çev: Nur NİRVEN –
Nezih BAŞGELEN, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1993

