

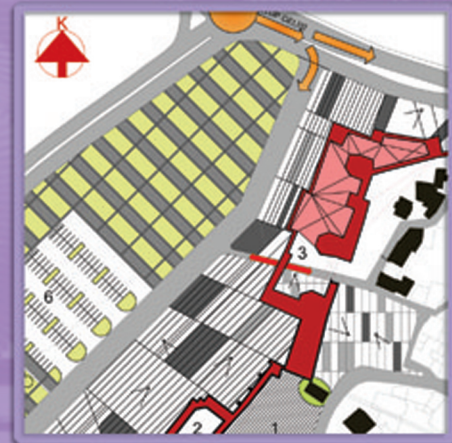


## Kent, Mimarlık ve Heykel

Meliha Sözeri • Ezgi Bakçay Çolak • Fatma Akyürek  
Nilüfer Ergin • Cengiz Bektaş • Ferda Çağlayan • Hünkâr Yılmaz

## AKM Yenileme Projesi ve Kamusal Mekân Üretimi

Profil: Muammer Onat





Mart 2010 • Yıl: 10 • Sayı: 35 Yayın Türü: Yerel, süreli

## Yayınlayan

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi

## Sahibi

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi adına  
Eyüp Muhcu

## Genel Yayın Yönetmeni

Deniz İncedayı

## Yayın Koordinatörü

Fatma Öcal

## Yazı İşleri Sorumlusu

Metin Karadağ

## Yayın Kurulu

Ayşen Ciravoğlu, T. Gül Köksal, Kubilay Önal,  
Ahmet Tercan, H. Bülend Tuna

## Danışma Kurulu

Zeynep Ahunbay, Nur Akin, Ülkü Altınoluk, Bilge Arıkan,  
Ersin Ansoy, Harun Batırbaygil, Afife Batur, Cengiz Bektaş,  
İhsan Bilgin, Çelen Birkan, Hasan Çakır (Almanya), H.  
Besim Çeçener, Oktay Ekinci, Cengiz Erüzün, Nur Esin,  
Nuran Zeren Gülersoy, Sümer Gürel, Ersen Gürsel, Yücel  
Gürsel, Havva Kanbur (İspanya), Ruşen Keleş, Doğan  
Kuban, Mehmet Küçükdoğan, Derya Oktay (Kıbrıs), Sabri  
Orcan, Selim Ökem, Deniz Erişel Önder, Hakkı Önel,  
Gülşen Özyayın, Hasan Cevat Özdi, Aslı Erim Özdoğan,  
Yıldız Sey, Şükrü Sürmen, Mete Tapan, Uğur Tarhan, Necdet  
Teymur, Afşar Timuçin, Rüksan Tuna, Hülya Turgut, Yıldız  
Uysal, Mücella Yapıcı, Hüsnü Yeğenoğlu (Hollanda), Zekiye  
Yenen, Emre Zeytinoğlu

## Yayın Yönetim Adresi

Yıldız Sarayı Dış Karakol Binası, Barbaros Bulvarı,  
Beşiktaş 34349 İstanbul  
Tel: (212) 327 87 68

## Yazışma Adresi

Kemankuş Cad. No.31 Karaköy, Beyoğlu 34425 İstanbul  
Tel: (212) 251 49 00 Faks: (212) 251 94 14  
e-posta: dergi@mimarist.org  
www.mimarist.org/yayinlar/mimarist

## Mali Koordinasyon

Sami Yılmaztürk

## Görsel Yönetmen

Zehra Şenoğuz

## Ofset Hazırlık

Ekol Tanıtım  
Kireçburnu, Prof.Dr. Aykut Barka Cad.  
Alpaslan Sok. No: 42/2 Sarıyer 34457 İstanbul  
Tel/Faks: (212) 223 81 51 (pbx)  
e-posta: ekoltanitim@gmail.com

## Baskı-Cilt

Entegre Matbaacılık A.Ş., İstanbul  
Tel: (212) 451 70 70 (pbx)

## Baskı Tarihi

Mart 2010

## Dağıtım

Zip Dağıtım

## Reklam ve Yapım Organizasyon

Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi  
Kemankuş Cad. No.31 Karaköy, Beyoğlu 34425 İstanbul  
Tel: (212) 244 86 87 pbx Faks: (212) 244 86 88

## Fiyat: 7,50 TL

Yıllık abone ücreti: 26,00 TL

Öğrencilere % 50 indirim uygulanır.

"mimar.ist" dergisi Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi üyelerine ücretsiz olarak gönderilir. Yazılarda ileri sürülen görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergi adı belirtilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.

## Mimarlığa Toplumun İçinden Bakmak...

Yeni sayımızın sizlere ulaştığı günlerde, Türkiye Mimarlar Odası ile ülke çapındaki şube ve temsilcilikler yeni bir yönetim döneminin eşliğinde olacaklar. Her yeni dönem, geçmişin yaklaşım ve uygulamalarının değerlendirildiği, özelleştirilerin yapıldığı, yapıcı tartışmaların yoğunlaştığı bir başlangıç olarak görülmeli. Bugün içinde yaşadığımız mimarlık ve kentsel planlama süreçleri çok sayıda meslektaşımız tarafından paylaşılan endişeleri ve sorgulamaları içeriyor. Kentsel mekân, mesleğin bilimsel kriterlerini, uzman katkısını, kamu haklarını, sanatsal duyarlılığı göz ardı eden bir yaklaşımı yaygın olarak sergiliyor; çevreye duyarlı her bireye, eşsiz dünya kenti İstanbul'un geleceği açısından ciddi sorumluluklar yüklüyor. Kentsel 'acil' dönüşüm projeleriyle gündeme gelen tarihi / kültürel belleğin yitirilmesi, mekânsal eşitsizlik ve hatta hukuksuzluklar, ayrıcalıklı imar yaklaşımları, mimarlığın çok yönlü düşünsel içeriğinden soyutlanarak rantsal bir araç olarak değerlendirilmesi sadece mimarları değil, tüm kentlileri, sivil toplumu, meslek odalarını kaygılandırıyor. Kentin karşı karşıya kaldığı hızlı yapılaşma süreci karşısında gerek meslektaşlar arasında gerekse toplumda kurulacak iletişimle meslek politikalarını, stratejilerini şeffaflıkla tartışabilmek, kamu yararını duyurabilmek temel bir misyona dönüşüyor. Aynı kaygılarla Mimar.ist dergisi de, kritik kentsel gelişmelerin farklı bakışlarla tartışılabilmesi, meslektaşlar arası iletişimin güçlendirilmesi amacını sürdürüyor...

Mimarlığın ve sanatın toplumsal sorumluluğu, kültürel katkısı gibi ilkelerini tartıştığımız "Kent, Mimarlık ve Heykel" başlıklı dosyamızda, böylesi bir süreçte heykel ve mimarlığın ortaklığına, bütünleşen toplumsal rolüne dikkat çekmek istedik. Değerli yazarların kent ve kentli yaşamında sanatın yeri sorgulamaları, heykelin kentsel-mekânsal katkısı, toplumsal gelişim süreçlerindeki rolü dosyada farklı deneyimlerin aktarılmasıyla ve tartışmalarıyla ele alınıyor.

Dosya dışında da ilgiyle okuyacağımızı beklediğimiz katkılarımız var:

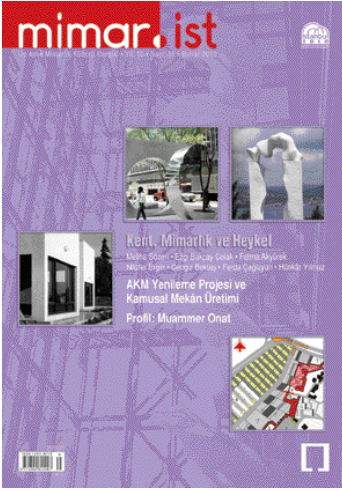
Kütüphane sayfalarında yine değerli yayınlara yer veriyoruz. Görüş bölümünde mimarlığa, kente ve yaşama dair eleştirel bakışlar içeren önemli katkılar aldık. Son dönemde mimarlık ortamında sıklıkla tartışılan kentin büyük projelerinin bir tamamlayıcısı olan Haliç Metro Geçiş Köprüsü'ne ait kapsamlı bir değerlendirmeyi bu başlık altında inceleyebilirsiniz. Gündemde tutmaya özen gösterdiğimiz İstanbul 2010 araştırmasında kültür başkenti yaklaşımına dair farklı bir örneği bulacaksınız. Tasarım bölümünde bir kültür objesinin mimaride kullanımını sergileyen ve örneklerle tanıtan bir araştırmayı, İnceleme sayfalarında ise değerli bir mimara ve araştırmasına ait derlemeyi, kent ve kültür endüstrisi tartışması ile Haiti'de yaşanan depremin hatırlattıklarını okuyabilirsiniz. Proje / Profil'de Ekim 2009'da yitirdiğimiz değerli Hocamız Muammer Onat'ı, mimarlığının yanı sıra, renkli kişiliği, hocalığı ve yaşam felsefesiyle birlikte tanıtan bir derlemeyi sunuyoruz. Kent sayfalarında ise, İstanbul'un özel tarihî kentsel mekânına, güney Haliç bölgesine ait akademik bir araştırmamın, tarihsel, kültürel bir okumanın yapıldığı incelemeye yer verdik. Farklı İnsanlık Durumları ile tamamlıyoruz sayfalarımızı. Kentin yaşamırlığı, erişilebilirliği üzerine önemli örnekler ve eleştiriler içeren bu bölümde Avrupa Kültür Başkentine farklı bir açıdan yaklaşan bir katkımız var.

36. sayımızın dosyasında, sokak mekânını çok yönlü olarak tartışmayı ve mimari ile ilişkisini irdelemeyi planlıyoruz. Zengin içerikli, doyurucu ve katılımlı bir dosya oluşturabilmek amacıyla önerilerinizi bizlere ulaştırmanızı dileriz.

Uygar, yaşanılır, hukuka ve haklara saygılı kentsel mekânın örgütlenmesinde düşünsel, bilimsel açıdan küçük bir katkı sağlayabilmeyi umuyor, önümüzdeki dönemlerde de bu yöndeki politikaların dayanışmayla desteklenmesini diliyorum.

Saygılarımla,

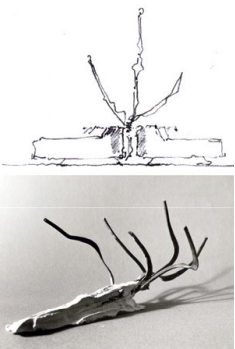
Deniz İncedayı



mimar.ist Mart 2010/1  
ISSN 1302-8219



<b>4</b>	<b>HABER / ETKİNLİK</b>	
	Dam Notları... / <i>Hasan Çakır</i> .....	4
<b>5</b>	<b>KÜTÜPHANE</b>	
	Menaf Turan'ın <i>Türkiye'de Kentsel Rant</i> Kitabı Üzerine / <i>Ruşen Keleş – Ayşegül Mengi</i> .....	5
	2010 Dünya Kültür Başkenti İstanbul'a Kalıcı Bir Armağan: İstanbul'da Eski Venedik Yerleşimi Üzerine Hakiki Bir Araştırma / <i>T. Gül Köksal</i> .....	6
	40 Yazardan 40 Sementin Öyküsü / <i>Nilgün Uzun Uluocak</i> .....	7
	Anlamın Sınırı ve Karşı Notlar .....	7
<b>8</b>	<b>GÖRÜŞ</b>	
	"Mimarlık'ta Devrime Doğru" ve Mimarlar Odası – Çelişki ve Gerçek / <i>Kubilay Önal</i> .....	8
	Lütfen Çiçek Göndermeyin / <i>Güven Birkan</i> .....	11
	Haliç Metro Köprüsü Üzerine... / <i>Doğan Hasol</i> .....	12
<b>17</b>	<b>İSTANBUL 2010</b>	
	Atatürk Kültür Merkezi Yenileme Projesi ve Kamusal Mekân Üretimi / <i>Ahmet Tercan</i> .....	17
	Ruhr Bölgesini Yeniden Kurmak İçin Kültürel Bir Tohum: Zollverein Sanayi Kompleksinin Dönüşümü / <i>Ayşen Ciravoğlu</i> .....	19
<b>22</b>	<b>TASARIM</b>	
	Kapı Tokmakları / <i>Onur Karahan - Vedia Dökmeci</i> .....	22
<b>27</b>	<b>İNCELEME</b>	
	Afife Batur ile Söyleşi: Mimar Kemaleddin Katalogu, Anma Programı ve Arşiv Çalışmaları / <i>T. Gül Köksal</i> .....	27
	Kültür Endüstrilerinin İstanbul için Potansiyelleri ve Kültür Politikasındaki Yeri / <i>Yiğit Evren - Zeynep Meray Enlil - İclal Dinçer</i> .....	31
	Haiti Depremi'nin Hatırlattıkları: İstanbul için Deprem Risk Azaltımı ve Performansa Dayalı Yapı Üretimi Yaklaşımı / <i>Ali Tolga Özden</i> .....	37
<b>41</b>	<b>PROJE / PROFİL</b>	
	"Herkesine Bir Kilo Tulumba Tatlısı..." / <i>F. Gülşen Gülmez</i> .....	41





## 51 DOSYA: "KENT, MİMARLIK VE HEYKEL"

Kent Mekânı, Mimari ve Heykel / <i>Meliha Sözeri – Ezgi Bakçay Çolak</i> .....	51
Türkiye'de Heykel Sanatı / <i>Fatma Akyürek</i> .....	53
Kentin Heykeli Üzerine Bir Analiz / <i>Nilüfer Ergin</i> .....	60
Kente Üç Boyutlu Bakmak / <i>Meliha Sözeri</i> .....	64
Kamusal Alan – Sanat İlişkisi / <i>Cengiz Bektaş</i> .....	73
Kentini Yaratan Heykel / <i>Ezgi Bakçay Çolak</i> .....	78
İstanbul'a Tutunmaya Çalışan Heykeller / <i>Ferda Çağlayan</i> .....	86
Uygulamalı Heykel Sempozyumları / <i>Hünkâr Yılmaz</i> .....	92
Mehmet Aksoy: "Heykel Yapmak Aslında Mekân Yaratmaktır" / <i>Söyleşi: Meliha Sözeri - Ezgi Bakçay Çolak</i> .....	96



## 101 KENT

Kent Parçalarının Mekân Dizim Yöntemiyle Okunması: Güney Halic Bölgesi İçin Bir Öneri / <i>Deniz Erinsel Önder - Yıldırım Gigi</i> .....	101
---	-----

## 110 FARKLI İNSANLIK DURUMLARI

Avrupa Kültür Başkenti, Bunaltan Şehir ve Ulaşılabilirlik Üzerine / <i>Şükür Sürmen</i> .....	110
---	-----



## DAM Notları

### DAM'da Tamirat Var

DAM'ın 2010 programı tamirat. DAM gözden ve elden geçirilecek, onarılacak ve sonbaharda kapılarını yeniden kamu âleme açacak.

Yalnızca DAM'da değil, aşağı yukarı on yıldan beri Frankfurt'ta hemen hemen her yerde tamirat ve tadilat var. Frankfurt Belediyesi "Daha Güzel Frankfurt" programıyla kamu âleme açık mekân ve "Konut Kalitesini Yükseltme" programıyla mahalleleri gözden ve elden geçiriyor, kente entegre yeni konut alanları planlıyor, geçen yüzyılda yapılan imar hatalarını ve münasebetsizliklerini tamir ediyor...

Şair Yahya Kemal, 1958 tarihli bir yazısında, 1450'lerden 1950'lere İstanbul'un 500 yıllık imar tarihini şöyle özetlemiştir:

"Teslim alınan münkariz İstanbul'un dar sahasıyla Türk İstanbul'un bu ge-

niş sahası ne kadar farklıdır. Bu büyük çerçeve içinde, beş yüz sene zarfında, kaç defa zelzeleler ve yangınlar güzellikleri tahrip etmişti. Türk İstanbul bu afetlerden sonra, kaç defa bir daha dirilmiş, yıkılan mimarisini bir daha tamir etmiş ve eski semtlerini bir defa daha yaratmıştı. Zaman mesafesinde bu hadise, halkın sürekli hayatietini ne kadar gösterir." (Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*, s.47, YKY)

1950'lerden bu yana geçen zaman içinde, İstanbul akıllara durgunluk veren bir (başka) tahrife uğradı. Bu defa güzellikleri "imar afetleri" tahrip etti...

Yahya Kemal bugün bir tepeden İstanbul'a baksaydı, imar afetlerinin İstanbul'u ne duruma (hale) dönüştürdüğünü görseydi, ne derdi acaba?...

2006'da, Doğan Kuban şunları İstanbul'un hafızasına geçiriyor:

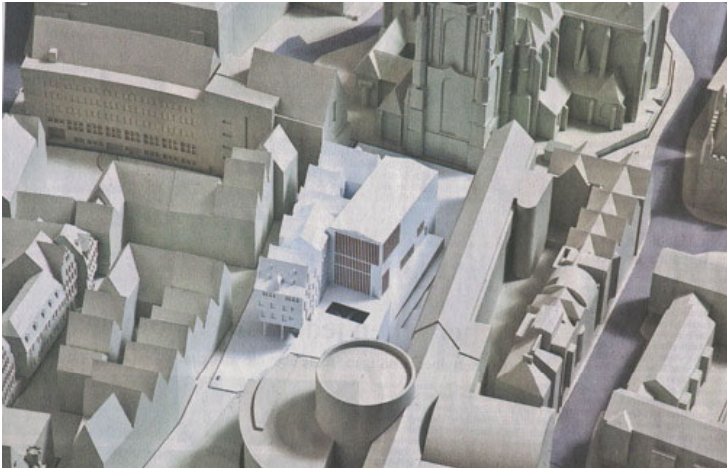
"İstanbul yüzyıllar boyu yanarak doku değiştirmiştir. Fakat 19. yüzyıla gelinceye kadar doku her seferinde tarihsel karakteriyle yeniden oluşmuştur. 19. yüzyılda ise ortogonal sokak planlaşmasının girişi ile yangın yerleri eski dokularını kaybetmişlerdir. Yine de 1970'li yıllara kadar Suriçi'nde, Üsküdar'da ve Boğaziçi'nde eski dokuyu koruyan mahalle ve bölgeler olmuştur. Ne var ki bunların büyük bir bölümü son 25 yılda ortadan kalkmıştır..." (Doğan Kuban, *İstanbul Müze-Kent*, s.36, *Yapı* dergisi eki, Mart 2006)

İstanbul'a bugün hangi tepeden bakarsa şu iki şey insanın gözüne çarpıyor: "İmar afetleri"nden sonra (tarihî) İstanbul'un bir defa daha dirilmesi mümkün değildir.

Bu defa İstanbul, kent mimarisini toptan tamir ve tadil etmekle karşı karşıyadır. İstanbul'un imarı üzerinde yapılan tartışmalarda nedense pek yer almayan bir konu, İstanbul'un tamiri ve tadili. Oysa bu konuda tartışmalar, İstanbul'un imarında yeni bir "açılım", bir "kafa dönüşümü" ortamı yaratabilir(di).

2010 vesilesiyle "İstanbul, mimarisini nasıl tamir ve tadil edebilir" üzerine bir tartışma açmak ilginç olmaz mı? Sözelimi: İstanbul, mimarisini tamir ve tadile (onarmaya ve değiştirmeye) nereden başlamalı ve öncelikle hangi imar programlarını yapmalıdır? İstanbul, "baygın yatan" tarihini (imar afetlerinden arta kalan hiçbir kırıntısını ziyan etmeden) nasıl ayırtabilir? İstanbul nasıl bir konut programıyla kentini, herkes için yaşanılır, deprem korkusu olmayan bir kente dönüştürebilir?...

Hasan Çakır, kybeleffm@aol.com



Frankfurt tarihî merkezini yeniden düzenliyor, 1970'li yıllarda yapılan hatalı imarı düzeltiyor. Katedralin önündeki alanda Roma kalıntısı ile entegre bir Halkevi Projesi yarışmasında birincilik ödülü alan çalışma.

Frankfurt'ta kente bütünleşen yeni bir yerleşimin ikinci etap planı: Avrupa Mahallesi Batı Yakası (Europaviertel-West).

## Menaf Turan'ın *Türkiye'de Kentsel Rant* Kitabı Üzerine

Türkiye'de kentleşme politikasını, geçmişten günümüze kadar uzanan süreyi farklı dönemlere ayırarak incelemek gerekir. Bu dönemlerden en dikkat çekici olanı, kuşkusuz, hâlâ sürmekte olan 1980 sonrası dönemdir. Kentleşme politikasının en önemli bileşenlerinden birisi olan kentsel topraklar, bu dönemde daha çok ön plana çıkmıştır. 1980 sonrasında yaşanan gelişmeler, küresel aktörlerin ön plana çıkması, özelleştirme uygulamaları ve kentsel toprakların zenginliğin önemli bir kaynağı haline gelmiş olması birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlardan biri de, kentsel rantların oluşumu ve bölüşümüdür. Rant olgusu ekonomi-politiğin temel kavramlarından biri olduğu için çalışmanın odak noktasını da kentsel rantlar oluşturmuştur. Bundan dolayı, ilk bölüm rant kavramını çözümlemeye ayrılmıştır. Olgular arasında ilişki kurmak ve bunu parça-bütün ilişkisi çerçevesinde sunmak, çalışmada izlenen yöntemin ne olduğunu açıklamaktadır. Öte yandan, rant kuramını bu kuramın öncülerinin kaynaklarından yararlanarak açıklamak, farklı düşünürlerin olguya nasıl yaklaştığını anlamaya çalışmak ve sonuçta bu kavramı eleştirel bir biçimde günümüze kadar taşımak yazarın ilk bölümde üzerinde durduğu başlıca konulardır.

Çalışmanın ilk bölümünde karşılaşılan iki temel sorundan biri, tarım toprakları için geliştirilmiş olan rant kuramlarının kentsel topraklara uyarlanmasıdır. Bu konuda gerek Marksist, gerekse Ricardocu ve onların ardıllarınca geliştirilmiş olan kentsel rant kuramlarından yararlanılarak bu sorun aşılıma çalışılmıştır. Ancak, benimsenen kuram toprak üzerindeki özel mülkiyete vurgu yapan kuram olmuştur. Bu tutum, toprağın kent

içindeki konumunu esas alan Ricardocu kuramın dışlanması anlamında değil, bu kuramın ihmal ettiği özel mülkiyet olgusuna dikkat çekmek için benimsenmiştir. Diğer güçlük ise, ülkemizin kendine özgü koşullarının varlığından dolayı bu kuramın geçerliliğinin sınanmasıdır. Birçok ülkede, devlet mülkiyetinde olan toprakların ranta konu olması sorunu önemli oranda aşılmışken, ülkemizde bu sorunun varlığını sürdürmesi ve gün geçtikçe hem devletin kendisinin, hem de devletin hüküm ve tasarrufu altında bulunan toprakların çeşitli yöntemlerle rant oluşumuna ve paylaşımına kaynaklık etmesi, rant kuramlarının bu bağlamda uyarlanması gereğine yol açmıştır. Bu nedenle, yukarıda anılan toprakların özel mülkiyete dönüşmesi ve bu süreçte kamunun karar, eylem ve işlemleriyle toprağın rantını artıracak müdahalelerde bulunulması iki farklı rant kategorisinin esas alınmasını gerektirmiştir. Bunlardan ilki, topraktaki özel mülkiyet olgusuna vurgu yapan mutlak rant, diğeri de sermayenin etkisine vurgu yapan farklılık rantı olmuştur.

Bu tartışmalar doğrultusunda çalışmanın ikinci bölümü salt Türkiye'de kentsel rant konusuna ayrılmıştır. Hegel'den bu yana tartışılan, devlet ve bu alanın karşısında yer alan sivil toplum, diğer adıyla piyasa, rant oluşumu ve paylaşımının iki ana aktörü olarak değerlendirilmiştir. Güçler ayrılığı ilkesine göre yasama, yürütme ve yargı erklerinden oluşan devletin her bir organının bu süreçte oynadığı rol ve kullandığı araçlar da çalışmanın ikinci bölümünde incelenmiştir. Kuşkusuz, sosyal bilimlerin en önemli özelliklerinden biri tarihselliğidir. Tarih biliminin sunduğu olanaklar çerçevesinde Osmanlı'dan günümüze değin devlet topraklarının

niteliği, bölüşüm ilişkilerindeki etkisi, hangi yöntemlerle ve hangi yasal düzenlemelerle özel mülk haline getirildiğini incelemek, günümüzün anlaşılması bakımından önemlidir. Burada tarihin tekrür ettiği biçimdeki bilim dışı varsayımların ötesinde, her dönemin kendine özgü koşulları olduğu ve koşulların değişmiş olabileceği ilkesinden hareket edilmektedir. Dolayısıyla, çalışmanın tarihsel arka planı buna göre değerlendirilmelidir. Bu bölümde, son olarak bütün bu tartışmalara yol açan asıl kavram olan, devlet mülkünün ne olduğu sorusuna yanıt verilmeye çalışılmaktadır. Bunun için de, idare hukuku disiplininin yararlanılmıştır.

Çalışmanın son bölümü ise ikinci bölümde tanımlanmış olan devlet mülkiyetindeki toprakların incelenmesine ayrılmıştır. Sırasıyla, mer'alar, ormanlar ve tarım toprakları; kıyılar, Özelleştirme Yönetimi'ne bırakılmış olan topraklar, belediye toprakları ve ülkemizdeki kentleşme sürecinin en önemli özelliklerinden biri olan ve hazine toprakları üzerinde kurulmuş gecekondular olmak üzere beş farklı alan seçilmiş ve her bir alana ait güncel örnek olaylarla bu alanlardaki rant oluşumu ve paylaşımı süreci incelenmiştir. Bütün bu alanlarda değişmeyen olgunun devlet ve piyasa güçleri arasındaki ilişki olduğu açıkça görülmektedir. Her alanda, devletin farklı kurumları, örneğin kimi yerlerde belediyeler, kimi yerlerde Toplu Konut Yönetimi veya Özelleştirme Yönetimi Başkanlığı bulunmakta iken, kimi yerlerde de bu alanları kendi özel mülklerine dönüştürmeye çalışan piyasanın farklı güçleri, örneğin Gayrimenkul Yatırım Ortaklıkları, bankalar, Cargill gibi küresel şirketler, vakıf üniversiteleri bulunmaktadır. Dolayısıyla devlet ile piyasa arasındaki ilişkinin niteliği devlet top-



*Türkiye'de Kentsel Rant – Devlet Mülkiyetinden Özel Mülkiyete*, Menaf Turan, Tan Kitabevi Yayınları, Aralık 2009, Ankara, 313 sayfa, 13,5 x 19,5 cm.

raklarının kamu yararı veya özel yarar amacıyla kullanılıp kullanılmayacağını belirlemektedir. Ancak, 1990'lı yılların ortalarından bu yana, devlet topraklarının ekonomiye kazandırılması yönünde bir politikanın benimsenmiş olduğu anımsanırsa bu ilişkinin hangi yönde geliştiği daha iyi an-

laşılır. Sonuçta, bu çalışma da, kamu yönetimi alanında hazırlanmış olduğu için, kuşkusuz kamu yararının esas alınmasını ve kentsel rantın kamuya aktarılması gereği savunulmaktadır. Kamu yönetimi disiplininin işletme yönetimi disiplininin ilkeleri içinde eritmenin ve yok saymanın

egemen bir düşünce haline geldiği kamusal yararı ön planda tutmak bu çalışmayı önemli kılan nedenlerin başında gelmektedir.

Prof. Dr. Ruşen Keleş  
Prof. Dr. Ayşegül Mengi

## 2010 Dünya Kültür Başkenti İstanbul'a Kalıcı Bir Armağan: İstanbul'da Eski Venedik Yerleşimi Üzerine Hakiki Bir Araştırma

2010 yılında dünya kültür başkenti olarak seçilen İstanbul'da gerçekleştirilen gösterişli etkinliklerin, kentte kalıcı ve dönüştürücü bir etki yaratma gücüne sahip olmaması, diğer bir deyişle yüzeysellikleri, açılış gününden itibaren tartışılmaya başlandı. Hakikaten de ertesine günde dahi yankısı uzanmayan bu geçici faaliyetlerin neredeyse birer "yapmış olmak için yapmak"tan öteye geçme gayreti taşımadığı bilinmekte. Oysa bu kentte, kenti, kentliyi, kenti oluşturan her türlü etmeni anlamaya yönelik hakiki araştırmalar yapılagelmekte. Bu çalışmalar, sık kullanılan tabiriyle kütüphanelerin "tozlu raflarında" ancak başka araştırmacılara ve uzmanlara ışık tutabiliyor. En iyi ihtimalle, bazıları üretenleri tarafından basıma dönüşüyor ve ulaştığı ortam genişleyebiliyor. İşte böyle akademik bir sürecin ürünü olan bir araştırma, Kasım 2009'da basılıp 2010 yılının ilk ayında İstanbul kültür başkentine özel bir armağan olarak okuyucuya sunuldu.

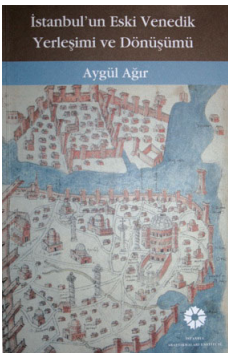
Doç. Dr. Aygül Ağır'ın "İstanbul'un Eski Venedik Ticaret Kolonisi'nin Osmanlı Ticaret Bölgesi'ne Dönüşümü" başlıklı doktora tezi, 2001 yılında İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü'nde savunulup tez danışmanı Prof. Dr. Afife Batur, jüri üyeleri Prof. Dr. Ayla Ödekan, Prof. Dr. Semra Ögel, Prof. Dr. Nevra Necipoğlu ve Prof. Dr. Stefanos Yerasimos'un kabulünün ardından güncellenmiş ve büyük ölçüde bu çalış-

maya bağlı kalınarak yayımlanmış. Araştırma "Prof. Dr. Yerasimos'un da dile getirdiği görüşe dayanarak, Bizans ve Osmanlı dönemlerini birarada içerecek şekilde kurgulanmış ve özellikle Bizans dönemi İstanbul'u ile ilgili çalışmalarda Osmanlı belgelerine başvurmanın önemi vurgulanmış" (s.7). Kitapta "Haliç'in güney sahilinde, İstanbul'un Fethi'ne kadar yaklaşık dört yüz yıl varlığını sürdürmüş Konstantinopolis'in Venedik Yerleşimi'nden Osmanlı Ticaret Bölgesi'ne dönüşüm süreci" konu alınmış (s.9). Altı bölüm halinde, 1082-1453 yılları arasında İstanbul'da Haliç'in güney sahilinde konumlanan Venedik yerleşimi ve yapıları, 1453 Fetih sonrasında eski Venedik yerleşiminin dönüşümü, bu dönüşümden bugüne ulaşanların incelendiği çalışma, Osmanlı ve Venedik arşivlerinden elde edilen özgün belge ve bilgilere dayanıyor. Çalışmada Venedik Yerleşimi'nin sınırları çok sayıda plan ve çizimle desteklenerek tarif ediliyor. Yapı ve yapı kalıntıları, arşivlerden bulunan bilgilerin yardımı, kalıntı ve izlerin yerinde takibi ile ayrıntılı olarak sunuluyor. Varılan sonuçlar, araştırmaya malzeme olan bilgi ve belgelerin son derece başarılı bir tasnifi ile ortaya konuyor. Sadece arşiv malzemeleri ve alan araştırmalarının sunumu bile, ne denli emek yoğun bir araştırma ile karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. Kaynaklar ve ekler ise,

bundan sonraki çalışmalar için önemli bir veri bankası niteliğinde. Kitabın tek sayfalık Sonsöz bölümü ise, ciddi bir birikimin ardından ortaya konan kışkırtıcı soruları ve yorumları barındırmakta (s.225). Bizans'tan Osmanlı'ya bölgedeki dönüşümde sürekliliğini koruyan "ticaret" işlevinin, günümüzde de geçerliliğini sürdürmesi, Ağır'ın deyişiyle "ticaretin pragmatizmiyle" ilişkili olmalı (s.225).

Başta dönersek, Avrupa Kültür Başkenti İstanbul'da 2010 yılı boyunca bir dizi etkinlik düzenlenecek. Bunlardan bir kısmı, yukarıdaki gibi nitelikli akademik çalışmaların kent ve kentli ile buluşmasına olanak sağlayabilir(di). Bilinmeyenlerle dolu bir kent olan İstanbul da, İstanbullu da bu tür özenli çalışmalarını hak ediyor. Örneğin bu yayın rehberliğinde Haliç'in güney sahilinde Bizans'tan bugüne ulaşan somut ve soyut verilerin yerinde gösterildiği hakiki bir karşılaşma ortamı sağlanabilir. Eğer kültür başkenti kavramı içindeki özne, gerçekten "kültür, kent ve kentli" ise...

Yrd. Doç. Dr. T. Gül Köksal



İstanbul'un Eski Venedik Yerleşimi ve Dönüşümü, Aygül Ağır, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, Kasım 2009, 286 sayfa, 16 x 24 cm.



## 40 Yazardan 40 Semtin Öyküsü

Şehir eskidikçe hikâye uzar. Heyamola Yayınları tarafından İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında hazırlanan *İstanbulum, 40 Semt, 40 Kitap, 40 Yazar* dizisinde bu kadim şehrin uzun ve renkli hikâyesine 40 yazarın gözünden tanıklık etme fırsatı bulacaksınız.

Şüphesiz İstanbul'un, sayısı 40'tan hayli fazla olan ve belki de gün geçtikçe üstüne yenileri de eklenen semtlerinin her birinin kendine has özellikleri vardır. Ancak yayınevi, dizide yer alan 40 semti belirlerken o semtlerin tarihselliğini, ününü ve tanınımlılığını göz önünde tutmuş. Öncelik, İstanbul'un sur içi semtlerine verilmiş, ardından sur dışına çıkmış ve çevresine yayılmış seçilen semtler. İstanbul'un her biri ayrı bir dünya olan semtlerini, o semtlerde doğmuş, orada yaşamış ve o semtlerin değişimine, büyümesine ve belki de tahribatına şahit olmuş 40 insanın, 40 edebiyatçının anlatımından okuma fırsatını buluyoruz.

Mazisi binlerce yıla dayanan bir şehri gezmenin, tanımanın birçok yolu vardır tabii ki, şehrin taşları, sokakları, insanları, rüzgârları, tepeleri, yemekleri, toplumsal olaylara tanıklık

eden caddeleri, tarihsel mekânları ve yapıları hepsi bize eski bir şehir hakkında yüzlerce öykü anlatır. Binlerce çağrışım ve binlerce tanıklık...

40 kitaplık bu İstanbul dizisindeki rehberlerimiz edebiyatçılarla birlikte koca şehir İstanbul'a farklı bir gözle bakma fırsatını yakalıyoruz.

İstanbul'u ya da yaşadığımız semti ne kadar tanıyoruz? Bu sorudan yola çıkarak elimize aldığımız rehber niteliğindeki bu diziyi isterseniz lodoslu bir İstanbul sabahında Beşir Ayvazoğlu'yla Eminönü'nden Beyazıt'a bir yürüyüş yapabilir, isterseniz Adnan Özer'le Taşlıtarla'nın sokaklarını turlayarak birbirinden ilginç karakterlerle tanışabilir, isterseniz Ayşe Sarısayın'la Beşiktaş'ın eski ve yeni sokaklarını keşfe çıkabilirsiniz.

Tüm gezileriniz sonucunda İstanbul'un o çokça lafı edilen ancak bir türlü hak ettiği değeri bulamayan 'kültürel miras'ına adeta birinci elden tanıklık etmiş olacaksınız, hem de bu sefer hayli deneyimli rehberler eşliğinde.

### Kim Nereyi Yazdı

Adalar: Ataol Behramoğlu. Anadoluhisarı: Oğuz Karakartal. Ataköy: En-

ver Aysever. Bağlarbaşı-Zeynep Kamil: Alim Kahraman. Bakırköy: Selçuk Erez. Balat: Orhan Okay. Beşiktaş: Ayşe Sarısayın. Beyazıt: Beşir Ayvazoğlu. Beykoz: Sema Kancan. Boğaziçi: Haluk Dursun. Babiâli: Nail Güreli. Cihangir: Haydar Ergülen. Çarşamba: Hilmi Alişanoğlu. Çengelköy: Selman Ünlü. Dolapdere: Mine Söğüt. Draman: Hasan Öztoprak. Eyüp: Süleyman Faruk Göncüoğlu. Fatih: Abdullah Uçman. Fener: Aris Çokona. Feneryolu-Fenerbahçe-Kalamış: Eray Canberk. Fındıkzade-Şehremini: Öner Cıravoğlu. Gaziosmanpaşa: Adnan Özer. Göztepe: Celal Özcan. Haliç: Nusret Karaca. Kadıköy: Hulki Aktunç. Karagümrük: Adnan Özyalçın. Karaköy: Gönül Kıvılcım. Kasımpaşa: Sennur Sezer. Cağaloğlu: Doğan Hızlan. Kurtuluş-Pangaltı: Raffi Hermonn. Kuzguncuk: Gülsüm Cengiz. Levent: Gündüz Vassaf. Maltepe-Kartal: Refet Özkan. Moda: İzel Rozental. Nişantaşı: Hıfzı Topuz. Ortaköy: Reyhan Çorak. Süadiye: Cüneyt Altunç. Üsküdar: Ömer Erdem. Yeldeğirmeni-Acıbadem: Zeynep Melisa Erdönmez (Gürpınar). Yeşilçam: Hüseyin Alemdar.

Nilgün Uzun Uluocak



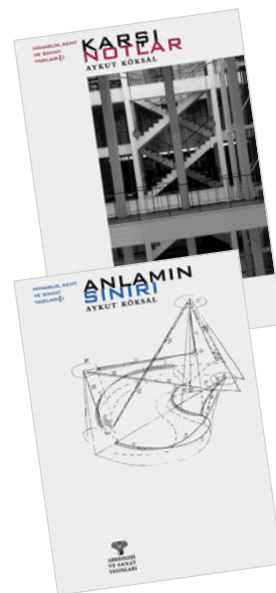
*İstanbulum - 40 Semt, 40 Kitap, 40 Yazar, Yayın Danışmanı: Eray Canberk, Proje Yayın Yönetmeni: Ömer Asan.*

## Anlamın Sınırı ve Karşı Notlar

Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Aykut Köksal'ın iki kitabını yayımladı. "Mimarlık, Kent ve Sanat Yazıları" üst başlığı altında yer alan kitaplar, *Anlamın Sınırı* ve *Karşı Notlar* adlarını taşıyor.

Köksal'ın 1994'ten bugüne yazdığı kuramsal metinlerini bir araya getiren *Anlamın Sınırı*, mimarlıktan kentsel korumaya, çağdaş sanattan grafik tasarıma ve müziğe uzanan bir çerçeve oluşturuyor. Çok farklı alanları kuşatmasına karşın, ortak bir kavramsal çerçeve içinde birbirine bağlanan bu metinler, anlam-bağlam ilişkisi üze-

rinde yoğunlaşıyor. Mimarlıktan müziğe uzanan tüm okumalarda bir yandan "anlam"a odaklanıyor, öte yandan kültür ve sanat üretiminin bağlamla ilişkisini sorunsallaştırıyor. *Karşı Notlar* ise, Köksal'ın son on beş yıl içinde kaleme aldığı deneme, eleştiri ya da değerlendirme yazılarıyla forum, panel gibi etkinliklerdeki konuşmalardan ve kendisiyle söyleşilerden yapılmış bir derleme ve mimarlıktan çağdaş sanata, grafik tasarımdan kentsel korumaya uzanan yazıları içeriyor.



*Karşı Notlar, Aykut Köksal, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 244 sayfa, 15 x 21 cm.*

*Anlamın Sınırı, Aykut Köksal, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 276 sayfa, 15 x 21 cm.*

# “Mimarlık’ta Devrime Doğru” ve Mimarlar Odası – Çelişki ve Gerçek<sup>1</sup>

Kubilay Önal

*“Haraç mezatlık hurda değil dünya  
Ben Andreyim, sıradan biri değil  
Eğer bu süreç yıkıyorsa insanı  
Gerçekte tüm ilerlemeler gerilemedir”  
Andrey Voznesenski<sup>2</sup>*

7 Aralık 2009 günü sessizce aramızdan ayrılan Mimarlar Odası’nın eski yöneticilerinden Gürol Gürkan’ı yüz yüze tanıma şansım olmadı. Ancak 1990’larda yükselen örgütlenme ve yasa tartışmaları sırasında arşiv taraması yaparken karşılaştığım, Oda tarihinin önemli bir dönemeci olan 1969 “Mimarlık Semineri”nde yaptığı “Mimarlık’ta Devrime Doğru” başlıklı açılış konuşmasıyla tanışabildim.<sup>3</sup> Bu belgenin, başlık ve içeriği ile Mimarlar Odası’na bakışımı belirginleştiren en önemli belge olduğunu ve aradan geçen 40 yıla karşın hâlâ güncelliğini koruduğunu söyleyebilirim.

Mimarlar Odası internet sayfasında Gürol Gürkan’ın kaybının ardından kaleme alınan ya-



Solda, Erdiñç Köksal, Orhan Paçacı, İrem Acarođlu ve Gürol Gürkan.

Altta, Vedat Dalokay (soldan üçüncü) ve Gürol Gürkan (soldan dördüncü).



zıda<sup>4</sup>, “1969 yılı sonunda düzenlenen ve meslek alanında ayrıntılı tartışmaların yapıldığı ilk kapsamlı etkinliklerden biri olan Mimarlık Semineri’nin hazırlık komitesinin yürütücü üyelerinden ve dönemin Vedat Dalokay ve Ergun Unaran’la birlikte genel sekreterlik görevini yürüten Gürol Gürkan’ın açılış konuşmasının, mimarlığa dönemin politik, toplumsal ve ekonomik gerçekleri bağlamında yaklaşan Oda söylemlerinin başlangıç belgelerinden biri olarak” kabul edildiği belirtilmektedir.

Dünyadaki değişim süreciyle bağlantılı olarak, 1960’lı yılların ortalarında yaşanan görece demokratik ortam (ki anlayabildiğim kadarıyla ülkemizde yaşanan en demokratik dönem), ülkemizin modernleşme (gelişme) sürecine ilişkin, ülkemize özgü bilimsel, felsefi, sanatsal ve toplumsal politik birikimin kitlesel bir karakter kazanmasına (özellikle gençlik hareketleri) yol açmıştır. Bu anlamda 1965-1970 yılları arasında yükselen toplumsal değişim hareketlerinden etkilenmeyen bir kimlik ya da yapının olmadığını söyleyebiliriz. 12 Mart 1971 askerî darbesiyle kesilen bu etkileşim ortamı, daha sonra demokratik ya da politik değişik örgütlenmelere dönüşecektir.

Ülkemizin modern anlamda kabuk değiştirdiği bu ara dönemin içinde Mimarlar Odası’nda da sorgulama niteliği yükselmiş ve 1969 yılında düzenlenen iki seminer dönemin mesleki politik ortamını ayrıntılı olarak yansıtan ana etkinlikler olmuştur. “I. Milli Fiziki Planlama Semineri ve Mimarlık Semineri”...

Dönemin Genel Başkanı Maruf Önal, Mimarlık Semineri’nin ilk açılış konuşmasında, seminerin yapılma amacına ilişkin olarak; “Geri bırakılmışlıktan kurtulmak isteyen bütün ülkelerde olduğu gibi, Türkiye de sosyo-ekonomik, politik ve kültürel açıdan alt ve üst yapı kuruluşları bakımından bir değişimin içindedir. Mesleki hizmetler ve faaliyetler de bu değişimin dışında düşünülemez” dedikten sonra, ihtisas ayrımı, planlı bir istihdam politikasının olmaması, teknik eleman gücünden yeterince yararlanılması, mesleki eğitimin ülkemiz koşullarına aykırı-

rı biçimlenmesi, özel eğitim kurumları, hizmetlerin yurt sathında dengesiz dağılımı, yurtdışına beyin göçü olgularına yönelik çözümler üretmeyi amaçladıklarını belirtmektedir.<sup>3</sup>

1968 gençliğinin toplumsal değişim talepleriyle paralellik gösteren Gürol Gürkan'ın açış konuşmasında ise seminerin yapılma amacı olarak, “mesleklerine yakın düşen her yurt sorununu bilimsel açıdan eleştirip, görüş ve önerilerini Oda'sı aracılığıyla kamuya ve yöneticilere duyurmayı görev sayan mimarlar topluluğu, bu kez yurt sorunları ve ülke gerçekleri içinde mesleğe eğilerek, **içe dönük bir eleştiri ile** ilgili bütün kurumlarla yapmakta olduğu **hesaplaşmayı kendisiyle de yapmak** için bu semineri düzenlemiş bulunmaktadır” denmekte; mimarlar toplumsal sorumluluk bağlamında meslek uygulamalarını tartışmaya çağılmaktadır.<sup>3</sup>

Döneme ilişkin oldukça ileri bir sorgulamayı öneren bu söylem, yazının daha sonraki bölümlerinde ekonomik, toplumsal sorunlar ve beklentilerle, mimarlık hizmetlerine ilişkin genel görünüm ortaya konularak sürdürülmüş ve seminerden beklentiler açılmaya çalışılmıştır. 40 yıl sonra, yani bugün de geçerliliğini sürdüren bu saptamalara ilişkin belli bölümleri izninizle aynen aktarmak istiyorum<sup>3</sup>:

- “...Mimarlık evrim süreci içinde devamlı olarak paraya ve egemen sınıflara hizmet sunmuş, hiçbir zaman topluma dönük olmamış, ilkelerle eğitilmiş kişilerin mesleği olarak kalmıştır.”
- “...Mimarlar, aristokrasi egemenliğinin endüstri devrimi ile son bulmasıyla, burjuvaların ve kapitalin hizmetine girmişler; para ve makinanın yapabileceklerini cisimlendiren kişiler olmuşlardır.”
- “Bu değişimle mimarlık, sanattan hizmete doğru kaymaya başlamış, endüstri devriminin devamı olan aşamada, toplumun temel sınıfı olan üretici çoğunluğun önem kazanmasıyla da, yalnız bir sınıfa değil topluma dönük bir hizmet dalı olmak durumuna girmiştir.”
- “Günümüzün mimarlıkla ilgili bütün çelişki ve sıkıntıları bu değişimlerden ve bu değişimlerin bir türlü hazmedilip anlaşılammış olmasından kaynaklanmaktadır.”
- “Büyük bir çoğunluğumuz ve öğretim kurumları sondan bir evvelki aşamada, mimarlığın sanat olduğu öyküsünü inatla sürdürmeye çalışmaktadır.”
- “Mimarlık hizmetlerinin genel görüntüsü aktarma biçimcilik ve bunu yapmada ustalık ve çabukluk şeklindedir.”
- “Yöntemler üzerinde çalışmak, sorunun temel nedenlerine inip ana felsefeyi anlamak yerine, yüzeyden üstünkörü benzetme ve taklit ön plandadır.”
- “**Mimar**, insanların içinde yaşamak zorunda oldukları, kaçma olanağı olmayan çevreyi düzenleyen, biçimleyen **sorumludur.**”
- “Yaratılan çevrenin ne kadar uyumsuz, anlamsız, sanat sanılarak yapılan yapı yığınları ile dolu, zor yaşanılır olduğu ortadadır.”
- “Özel sektör yatırımlarının projelendirmesinde müşteri çekmek için yapılan malzeme, renk ve biçim cambazlıkları saymakla bitirilemez.”
- “Devlet sektöründe projelendirilen yatırımların durumu da genel panorama içinde farklılık göstermemektedir.”
- “Tip proje konuları da yatırım sızdıran bir başka çatlaktır.”
- “Kanımızca büyük yanlış, bu çelişkilerin nedenini mimarın eğitiminde değil, halkın eğitiminde aramaktır.”
- “Vaktiyle yapılmış mimarlık tanıları, kurulmuş mimarlık eğitimi temelleri, gelişen ve yapı değiştiren toplumun gerisinde kalmıştır.”
- “Sorunların başlangıç noktası, okullarda ‘mimarlık’ diye okutulanlarla, **gerçekler** arasındaki gitgide keskinleşen **çelişkidir.**”
- “Özel okulların mantar gibi türemesinin nedeni eğitimdeki yozlaşma ve bozulmadır.”
- “Mimarlığımız tutarlılığını yitirmiş, çağdışına düşmüş, eğitim yöntemlerinin geçerliliği kalmamıştır. Bu durumda mimarlığın oturması gereken temellerin ve mimarlığın yeniden tanımlanması gereklidir.”
- “Mimarlığın bugününün ve geleceğinin yorumu, ekonomik ve toplumsal temellerden gelen verilere göre olmalıdır.”
- “Bugün mimarlık öyle bir noktaya gelip dayanmıştır ki ya bir devrim yaparak gelişimi yakalayacak ya da hepten çökecektir.”
- “Eleştirilere gocunmadan, güvenmeden katlanır ve bunlardan devrimi tanımlayabilirsek, geleceğin Türkiyesinde mimarın bir yeri olabilecektir.”
- “Artık mimarlık kişilerle teke tek bir ilişki değildir. Bilmediği tanımadığı insanlar için çalışmaktadır. Böyle olunca kişisel tatminlere dayanan yaklaşımlar mimarı hızla toplumdan uzaklaştıracaktır.”
- “Mimarlıkta devrim topluma yönelişle olacaktır.”

- “Bundan böyle ‘Mimarlar Odası Toplum Hizmetinde’ yerine ‘Mimarlık Toplum Hizmetinde’ denilebilmelidir...”

Bu konuşmayı yalnızca o günün heyecanlarına bağlamak oldukça yanıltıcı olacaktır. Kuşkusuz, aradan geçen sürenin uzunluğu dikkat çekicidir. Ancak, mimarlığın “bir devrim yaparak gelişimi yakalayacak ya da hepten çökecek” olması ifadesini, yalnızca o günün “devrimci” politik durumuna dayandırarak açıklamak da doğru olmayacaktır. Bu ifadelerin bugün de geçerli olması, temelde aynı nesnel koşulların sürmesinden kaynaklanmaktadır. Mimarlık hizmetlerindeki “farklılaşma” ve “çöküş” bugün de farklı biçimlerde tartışma gündemindedir. Bu anlamda “devrim” ve “çöküş” olgularını anlık bir durum olarak görmememiz ve daha sonra yaşananlara bakmamız gerekir.

1971 ve 1980 gibi iki önemli tarihsel kesinti



Gürol Gürkan.

ile engellenen demokratikleşme süreci (ki halen devam etmektedir) düşünüldüğünde, bu sürecin aynı zamanda Mimarlar Odası’nın “mimarlığın toplum hizmetinde” olacağı bir dünya-ülke özleminin mücadelesi olduğu anlaşılacaktır. Gürkan, bu konuşmasıyla bu hedefe yönelik öncü bir çaba göstermiş, bugünün mimarlık ortamı ve Oda politikalarının oluşumunun başlangıç kaynaklarından birini oluşturmuştur.

Bu konuşmanın yapıldığı tarihte, petrol krizinin henüz yaşanmadığını, kapitalizmin 1970’lerde yaşadığı dönüşümle neo-liberal evreye geçmediğini ve sosyalist sistemdeki dönüşümün de yaşanmadığını düşünmeliyiz.

Bugün, Gürkan’ın çizdiği temel çerçeveye, “mali sermaye-kentsel rant bağlantısı”, “küreselleşme-uluslararası hizmet ticareti”, “ekolojik kriz”, “kültürel kriz”, “mimarlığın ticarileşmesi ve sermayenin dönüşüm süreçlerine eklenmesi”, “yıldız mimarlar”, “yeni mimarlık düzeni”, “emlak geliştirmecilik”, “kentsel dönüşüm süreçleri”nin eklendiğini düşünecek olursak,

bugün kullandığımız genel Oda söylemini bulabiliriz. Kamu yönetimine ve topluma yönelik bir girişim olarak “Türkiye Mimarlık Politikası” da<sup>5</sup> sürecin devamı niteliğindedir.

Ancak içinde bulunduğumuz kriz (çok yönlü) koşulları da dünyanın-ülkemizin 1960’lı yılların sonuna benzer bir “ara” dönemde olduğunu göstermektedir. Genel olarak mimarlık eğitimi ve mimarlık pratiğinin bulunduğu zemin ile Oda söylemleri ile sembolleşen kamusal (toplumsal) sorumluluk politikası arasındaki ilişki daha da derinleşmiştir.

Bu politika daha ne kadar sürdürülebilir? Geleceğe ilişkin kaygıların oldukça arttığı bu dönemde, mimarların, mimarlık ortamının (ve Mimarlar Odası’nın) kendini yeniden sorgulaması, Gürkan’ın ifadesiyle “içe dönük bir eleştiri ile ilgili bütün kurumlarla yapmakta olduğu hesaplaşmayı kendisiyle de” yapması zorunludur kanısındayım...

Bu anlamda, önümüzde yeni bir “Mimarlık Semineri”<sup>6</sup> yaklaşımına ihtiyacımız var... Daha güçlü bir biçimde “Mimarlık Toplum Hizmetinde” ya da “Bir Başka Mimarlık Eylemi Olmalıdır” diyebilmek için!...

Kubilay Önal, Y. Mimar

#### Notlar:

1. Gürol Gürkan’ı, Mimarlar Odası’na ve mimarlığa gönül ve emek veren herkesi saygıyla anıyorum.
2. Mimarlık eğitimi de alan Rus şair Voznesenski’nin teknolojik değişimle bozulan hayatı sorgulayan “Oza” adlı uzun şiirinden...
3. *Mimarlar Odası Mimarlık Semineri*, 15-16-17-18 Aralık 1969 Ankara. TMMOB Mimarlar Odası adına Seminer Hazırlama ve Uygulama Komitesi: Aptullah Kuran, Gürol Gürkan, Ersen Gömleksizozlu, Önder Şenyapılı.
4. Yazıyı kaleme alan Arif Şentek’e teşekkürlerimle... (www.mo.org.tr)
5. Mimarlık Politikası, mimarlığın kamusal sorumluluk ekseninde uygulanmasına ilişkin ilke ve sorumlulukları tanımlayan bir “kamu yönetim politika anlayışını” somutlayan bir belge olarak, Mimarlar Odası tarafından önerilmiş ve Cumhurbaşkanlığı ve kamuoyuna sunulmuştur.
6. Akın Atauz, “Gürol Gürkan için...” başlıklı yazısında, Oda’nın o dönemde kamusal yarar için geliştirdiği programların “geliştirilmesi için gerekli bilimsel temel, diğer disiplinlerle (iktisat, sosyoloji, planlama, coğrafya vb.) köprülerin kurulması, Mimarlar Odası’nın hâlâ değerli bulunduğu bu çalışma yöntemi, Gürol Gürkan’ın da içinde bulunduğu grubun çabalarıyla oluştu” demektedir. (*Mimarlık Haberler*, Sayı: 132, Şubat-Mart 2010)

# Lütfen Çiçek Göndermeyin

Güven Birkan

Bir zamanlar sınırı aşip batıya doğru karayolundan gidenler Bulgaristan'a girince, kasabaların ortasından geçen karayolunun iki yanını süsleyen kıpkırmızı gül sıralarını görünce çarpılırdı.

Ama artık Türkiyemiz'de de, taşra kentlerinde bile, ana yol refüjlerinin ve kavşakların, rengârenk çiçeklerle süslendiğini görüyoruz. Çorak bir toprağa ekilmiş birkaç çiçek fidesi değil bunlar; öbek öbek, bol bol ve renklerine göre gruplanmış. Üstelik bakılıyor ve sık sık yenileniyorlar.

şuna: Son derece şık ve kibar birinin, aslında bir mafya tetikçisi olduğunu öğrenirsek şaşmıyoruz; zaten artık bir film setinde yaşar gibiyiz.

Kendi adıma söyleyeyim, bu kentin sokaklarında yürürken, çevremdekilere bakıp huzursuz oluyorum; "kim bu insanlar?" Sadece insanlar mı? Gördüğüm her şeyin arkasındaki gerçek yüzün ne olabileceğini düşünmekten kendimi alamıyorum. Paranoyak bir İstanbullu oldum. Düşünün, parklardaki çiçekler bile, beni huzursuz ediyor. Neden mi? Çünkü yeşil alanları, içme suyu havzaları, doğal ve kültürel değerleri sü-



Kolaj: Güven Birkan

Doğaldır ki, bu bir görgü sorunu; belediye başkanlarımız her fırsatta yurtdışına gidiyor, oralarda beğendiklerini, akılları erdiğince, kendi kentlerinde uygulamaya çalışıyorlar. Çiçeklendirme uygulaması, önce büyük kentlerimizde başladı, özellikle İstanbul'da. Bu işin ülkemizde yapılabildiğini gören diğer belediyeler de onu izlediler.

İstanbul'da belli başlı güzergâhlardan geçerken çiçeklere bakarak kendinizi Avrupa'da sanabilirsiniz. Ama görünüşe aldanmalı mı? Eskiden bu kentte, yolda gördüğünüz bir insana göz atmanızda onun toplumsal konumu konusunda iyi kötü bir fikir sahibi olabiliydiniz: "Orta halli-kültürlü", "fakir-namuslu", "zengin-görgüsüz" vb. Şimdi ise ilk bakışta iyi izlenim ile gerçek kimlik arasında herhangi bir uyum aramak bo-

rekli tahrip edilen kentin görünen yerlerini süsleyen bu güzellikler, bir kamuflaj olmaktan çoktan çıktı. Bunlar artık, ırzına geçilip 70 yerinden bıçaklanmış bu kentin, cenazesine gönderilmiş çelenkler sanki. Gönderen mafya babaları da, siyah takım elbiseleri ve güneş gözlükleri ile cenaze namazının en ön safında yerlerini almışlar. Ne de olsa ölüsü bile servet kazandırıyor.

Güven Birkan, Mimar

# Haliç Metro Köprüsü Üzerine...

Doğan Hasol

**M**etro geçişi için Haliç'in üzerine bir köprü kurulması uzun zamandan beri gündemdedi. Taksim-Yenikapı metro hattının bu köprüyle Beyoğlu'nu İstanbul yarımadasına bağlaması söz konusuydu. Tartışmalar ve inatlaşmalarla çok zaman yitirildiği ve bu nedenle köprü bir türlü yapılamadığı için metro işi de tavsadı.

İlgili Koruma Kurulları 1990'lı yıllardan bu yana konuyu pek çok kez inceledi ve her defasında yol gösterici tavsiye kararları aldı. Sonunda, İstanbul 1 No.lu Koruma Bölge Kurulu 6 Temmuz 2005 günü, Haliç Metro Geçiş Köprüsü konsept projesi önerisini oyçokluğu ile kabul etti. Projede alt yüklenici olarak Y.Mimar Hakan Kıran'ın, konsept tasarımcıları olarak da Dr. Mimar Kadir Topbaş ile Y.Mimar Hakan Kıran'ın adları geçiyor. Proje müellifi ise Hakan Kıran.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin internet sitesinde verilen bilgiye göre yapım ihalesi 6 Ekim 2008'de gerçekleştirilmiş ve iş, Astaldi S.P.A. ve Gülermak Ağır Sanayi İnşaat ve Taahhüt iş ortaklığına 146.722.828 avro bedelle verilmiş; 2 Ocak 2009'da da yer teslimi yapılmış. İhale, Azapkapı ve Unkapanı viyadükleri ile, Çelik Köprü ve Mobil Köprü yapımını kapsıyor. İşin süresi aslında 24 ay; ancak hâlâ çözülemeyen finansman sorunları ve UNESCO'nun tasarıma olan itirazları nedeniyle işlemeye başlamış olan süre bu gidişle daha da uzayacak gibi görünüyor.

Bu iş niçin bu kadar gecikti? Yanıtı açık: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı'nın tutumu yüzünden... Başkan, Haliç Köprüsüne, adını mimar olarak yaşatabileceği bir anıt olarak baktığı için...

Haliç Metro Köprüsü konusunda 2004 yı-



Köprü'nün Beyoğlu-  
Unkapanı arasında  
yerleşimi.

lından beri birçok yazı yazdım. O tarihten bu yana olan gelişmeleri o yazıların tanıklığıyla gözden geçirerek bugüne gelelim.

## Yıl 2004

Topbaş, başkan olur olmaz Haliç Metro Köprüsü konusuna eğildi. Bunu, YAPP'nın Aralık 2004 sayısında çıkan yazıyla anımsayalım:

“Röportajı yapan gazeteci soruyor: ‘Gizli gizli bir sürpriz hazırladığınızı biliyoruz İstanbullular için. Nedir bu?’ Yanıt: ‘Bir metro geçiş köprüsü projesi yapıyoruz. Bu sanırım İstanbul’un yeni sembollerinden biri olacak.’ Soru: ‘Projesini kim yaptı?’ Yanıt: ‘Ben yaptım. Sonra yurtdışından bazı mimarlara gönderdik projeyi, neler değiştirilebilir diye. Bu olmuş, böyle kalsın dediler.’ Soru: ‘Nasıl bir şey olacak?’ Yanıt: ‘Söylemem, sürpriz.’”

Bu söyleşi 7 Kasım 2004 günü Akşam gazetesinin Pazar ekinde yayımlandı. Zaten daha önce de YAPI’nın Kasım sayısında vermiştik haberi: İstanbul’un mimar belediye başkanı Kadir Topbaş, Haliç üzerinde yapılması öngörülen ve metroyu bir yakadan ötekine taşıyacak olan köprüyü bizzat kendisi yapmaya hazırlanıyor. Anımsanacağı gibi, konu bir önceki belediye başkanı döneminde gündeme gelmişti. İTÜ’nün o zamanki rektörü Gülsün Sağlamer’in girişimi sonucu, köprü ve strüktürleriyle ünlü mimar Santiago Calatrava İstanbul’a çağırılmış ve konuyu yerinde incelemişti. Bildiğim kadarıyla, İspanyol Hükümeti de projeyi Calatrava’nın yapması durumunda, finansman için kredi desteği önerisinde bulunmuştu.

Şimdi anlaşılıyor ki, bu kez seçilen ve mimarlığıyla gurur duyduğunu her fırsatta yineleyen başkan, projeyi kendisi yapmak, Leonardo da Vinci’nin bile hayallerini süsleyen Haliç Köprüsü’nün tasarım gururunu kendisi yaşamak istemiş.

Yapılan tasarımın ne olduğunu bilmiyoruz. Başkan, projesini yurtdışından bazı mimarlara göndererek onlara danışmak gereğini duymuş; Türk mimarlarına ise sürprizi beklemek kalmış. Bu gelişmeler karşısında akla bazı sorular takılıyor:

- Mimarlık, İstanbul Belediye Başkanlığı görevinin yanı sıra sürdürülebilecek denli basit bir iş midir? İstanbullular Topbaş’ı mimarlık yapması için mi, başkanlık yapması için mi seçtiler?

- Sayın Kadir Topbaş İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı olmayıp mimarlık yapıyor olsaydı acaba Haliç üzerine bir köprü tasarımı yapma işi, doğrudan kendisine verilir miydi?

Bütün bu türden sorular üzerinde iyice düşünmek gerekiyor. Herkesten önce de Sayın Topbaş’ın düşünmesi gerekiyor.

Ben Topbaş’ın yerinde olsaydım ve Haliç gibi çok önemli ve üstlenilecek tarihsel sorumluluk açısından çok riskli bir noktada köprü yapmaya özenseydim bir mimari proje yarışması açar, o yarışmaya öteki meslektaşlarımın yanı sıra ben de katılırdım.

Sayın Kadir Topbaş’ın önerdiğim şekilde davranmasını, kendisine tanıyabildiği şans, meslektaşlarından esirgememesini bekliyorum.”<sup>1</sup>

İşte, YAPI dergisinin Aralık 2004 sayısında bunları yazmıştım.

## Şubat 2005

Başkan köprü konusunun hemen ardından, gösterişli bir başka konuya daha heyecanla sarılmıştı: Sivriada’ya gösterişli bir semazen heykeli dikmek!... Onu da yine YAPP’nın Şubat 2005 sayısındaki yazıyla anımsamaya çalışalım:

“İstanbul Belediye Başkanı Dr. Mimar Kadir Topbaş Sivriada’ya İstanbul’un simgesi olarak 110 metre yüksekliğinde bir semazen heykeli yaptırmak istediğini açıkladı. Milliyet’in 8 Ocak günlü haberine göre Topbaş şunları söylüyordu: ‘Kimseye angaje olmuş değiliz. Yap-ışlet olarak vermeyi düşünüyoruz. O nedenle maliyeti konusunda şimdiden bir açıklama yapmam doğru olmaz. Heyecanı olan yatırımcılara açık olduğumu söylüyorum.’”

‘Heyecanlı yap-ışlet yatırımcılarına açık olan ‘şey’ bir heykel.. İçinde cami, sinagog, kilise bulunan ‘camlı göbeğinde’ bir de restoran çalıştırılacak olan bir ‘anıt’...

Marmara Denizi açığından kente gelirken ilk algılanacak anıt olarak ortaya çıkacak ve sonra İstanbul’un asıl silueti belirecek.’

Başkan’ın Semazen heykeli düşü medyanın sert duvarına çarptı. Pek çok yazar, konuyu ele alarak sert bir üslupla eleştirdiler: İstanbul’un tek eksikliği 110 m yüksekliğinde bir heykel miydi? İstanbul’un yol, trafik, su, kanalizasyon, aydınlatma, gecekondu, kaçak yapı, deprem önlemleri, doğanın ve tarihin korunması sorunları çözülmüştü de şimdi sıra ‘simge’nin yapımına mı gelmişti? İstanbul’un simgesi ‘semazen’ mi olurdu? Bir simgeler şehri olan İstanbul’un yeni bir simgeye gereksinmesi mi vardı?”<sup>2</sup>

Daha sonra Semazen Heykeli projesinden hiç ses çıkmadı.

Yine aynı yazıda şöyle demişim: “Kadir Topbaş daha önce de Haliç üzerine yapılacak metro köprüsüyle gündeme gelmişti. Köprü’nün tasarı-

mını kendisinin yaptığını söylüyor ve bunun bir sürpriz olduğunu belirtiyordu. Sürpriz hâlâ sürprizliğini koruyor. Sonucun acı bir sürpriz şeklinde gerçekleşmesi olasılığı beni korkutuyor.

Belediye başkanlarının önce karar verip sonra düşündükleri gibi bir kaygım var. İstanbul Ankara'dan daha kritik konumda: başkanı bir mimar... Üstelik mimarlığıyla övünüyor. Hem avantaj, hem sakınca... İstanbullular kendisini mimarlık yapması için değil, başkanlık yapması için seçtiler. Ne var ki kendisi bunun pek farkındaymış gibi görünmüyor. Doğrusunu isterseniz, mimarlığı profesyonel mimarlara bırakmalı, kendisi iyi bir başkan olmalı. Başarılırsa hep birlikte övünürüz, işin içine mimarlığı da katarak başaramazsa hepimiz altında kalırız.<sup>22</sup>

### Nisan 2005

Bu yazıdan iki ay sonra gelişmelere YAPP da bir kez daha değinmişim:

"Kaplumbağa adımıyla ilerleyen İstanbul Metrosu'nun Taksim-Yenikapı bölümünün 1300 m lik tünel kazılarının tamamlandığı biliniyor. Projeye göre, Haliç bir köprüyle aşılabacak. Ne var ki bütün bu yapılanların projesi için ilgili Koruma Kurulundan onay alınmamıştı.



Unkapanı Köprüsünden bakış.

Kurul, metro geçişi için yapılacak köprü'nün Unkapanı Atatürk Köprüsü'nün yerine yapılmasını ve köprü'nün metro geçişi ile karayolu tarafından birlikte kullanılmasını öneriyordu.

Geçtiğimiz günlerde aynı kurul, 1:5000 ve 1:1000 ölçekli 'Tarihi Yarımada Koruma İmar Planlarını' onayladı. Böylece metro köprüsü geçişi de (köprü'nün kendisi değil) Büyükşehir Belediyesi'nin önerisi doğrultusunda onaylanmış oluyordu. Karar ikiye karşı üç oyla alınmıştı. Olumlu oylar Kültür Bakanlığı temsilcilerinden, olumsuzlar üniversite temsilcilerinden gelmişti. Üniversite temsilcisi üyeler daha önce de Kurul'a sunulmuş ve incelenmiş olan planların Kurul önerileri doğrultusunda düzeltilmeden getirildiğini söylüyorlardı. Anlaşıyordu ki karar, bilimsel kanat yerine politik kanadın ağır basmasıyla alınmıştı...

(...)

Başkan'ın açıklamaları sırasında 'sürpriz' olarak nitelendirdiği projenin resimleri 24 Mart 2005 günü Selim Erdem imzasıyla Radikal gazetesinde yayımlandı. Yazının başlığı, 'Haliç'e abidevi boynuz' idi. İstanbul Yarımadası silüetini ciddi olarak etkileyecek köprü'nün gazetede ki resminde ne Haliç görünümü, ne tarihi yarımada silüeti var. Yazıda şöyle deniyor: 'İstanbul metrosunun iki yakasını bir araya getirecek olan yeni Haliç Köprüsü, Paris'in Eyfel'i gibi İstanbul'un yeni simgelerinden biri olacak. Taksim'den Yenikapı'ya giden metro treninin Haliç'i geçmesini sağlayacak olan yeni köprü'nün tasarımı İstanbul Büyükşehir Belediye (İBB) Başkanı Kadir Topbaş'ın. Bu hat için, İstanbul'da Roma ve Bizans medeniyetlerini simgeleyen Ayasofya, Osmanlı'nın simgesi Sultanahmet Camii gibi, Cumhuriyet dönemini temsil edecek 'anıt bir köprü' düşünülüyor. Büyükşehir Belediye Başkanı Topbaş'ın bu hafta animasyonlu toplantıyla tanıtmayı planladığı köprü'nün, bölgenin tarihi dokusuna uyan bir sanat eseri olması istenmiş. Köprü'nün en belirgin özelliği ayaklarının, tarih boyunca 'Altın Boynuz' olarak anılan Haliç'i simgelemesi amacıyla 'boynuz' şeklinde tasarlanması..."<sup>23</sup>

Gazete haberini sonradan şöyle yorumlamışım:

"Niçin? Çünkü Haliç'e, Frenkler 'Corne d'Or', Anglosaksonlar 'Golden Horn' diyorlar. Yani altın boynuz. Böyle olunca da Haliç üzerinde yer alacak köprü, altın olmasa da hiç değilse boynuz gibi olmalı (!)"<sup>24</sup>

"İyi ki Batılılar Haliç'e kendi dillerinde 'Altın Boynuz' demişler. Bu sayede 'anıt köprü' boynuzuyla taçlanacak; İstanbul da böylece boynuzlanmış olacak. Ya Altın Boynuz yerine daha uygunsuz bir ad verilmiş olsaydı... Yine de şükredelim...

(...)

Sürpriz sürpriz üstüne... İstanbulluların, hattâ dünya kamuoyunun bu konuda hiç sözbakki yok mu acaba? Sürprizleri, oldubitteleri bu kadar mı kanıksadık?"<sup>25</sup>



## Mayıs 2006: Mimar Mimara Karşı

Korktuğumuz başımıza geliyordu. Başkan'ın, mimarlığını anımsayıp kendi güdümündeki işlere müdahalesi İstanbul ve mimarlar için talihsiz durumlar yaratmaya başlamıştı. İşte bir yandan Haliç'e Metro Köprüsü çekişmesi sürerken Belediye'nin, Türk mimarlarını dışlayıp yabancı mimarları kendi aralarında yarıştıran Kartal-Pendik ve Küçükçekmece için açtığı teklif alma süreci gündeme geldi. Yerli mimarlar yarışmaya alınmamışlardı ama daha kritik bir görev olan jüride yabancıların yanı sıra kimi yerli mimarlar yer alabilmişti; bunların arasında başkanın kendisi de vardı. Gerçekten tuhaf bir durumdu. Mimarlar tepkiliydi: "Yarışmaya birkaç Türk mimarı da çağırılıyorsa, bunun kime ne zararı olurdu" sorusu hep dile getirildi. Sonuçta, bu bir yarışma değil miydi?

Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, o tarihlerde her fırsatta "mimar"lığıyla övünen Başkan, meslektaşlarını aşağılamaktaydı. Tepkiler karşısında bunalan Başkan, "Her terzi ipek kumaş dikemez" diyecek kadar ileri gidiyordu.

İpler öylesine gerildi ki, "*Gerginlik nedeniyle 9 Nisan Sinan'ı Anma gününde Sinan'ın kabri başında iki ayrı tören düzenlendi. Başkan Kadir Topbaş'ın düzenlediği sabahki törene mimarlar katılmadılar. Başkan, törende yaptığı konuşmada, kentteki çarpık yapılaşmadan mimarları sorumlu tuttu. İstanbul'da 1 milyon 600 bin bina bulunduğunu belirterek şöyle diyor: 'Bu binaların kaçından etkileniyoruz? Her*

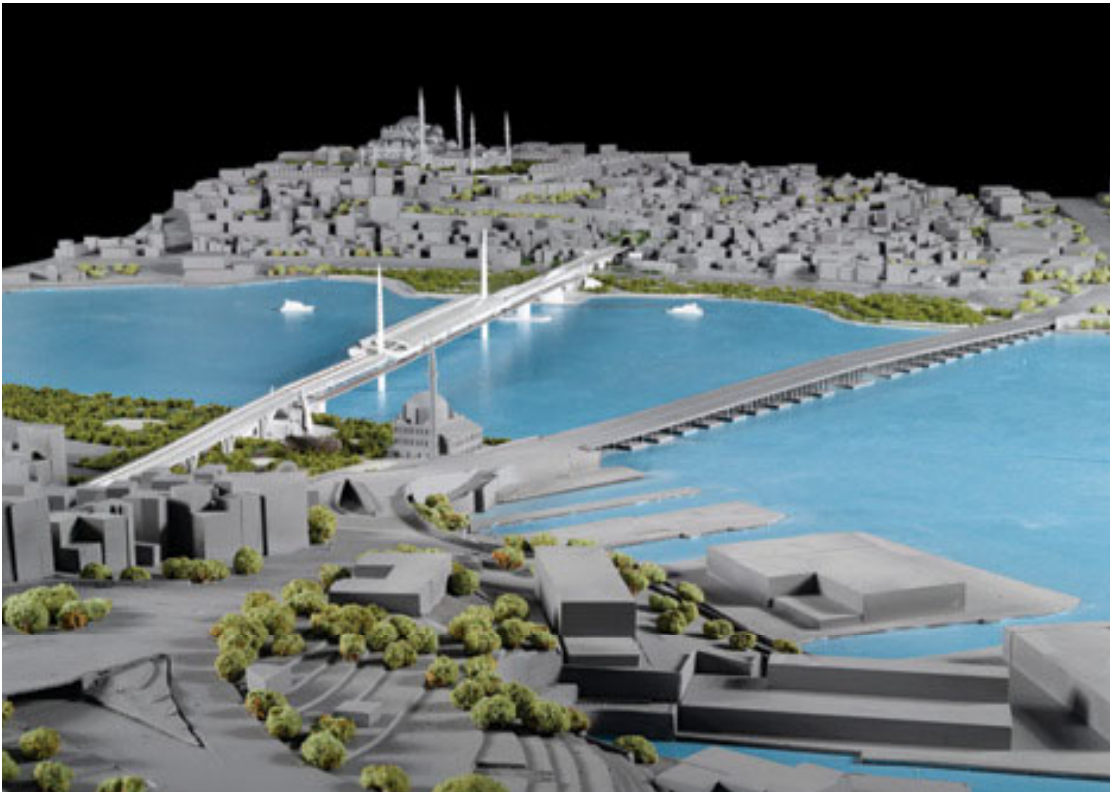
*birinin mimarı var. Bizler yaptık. Hangimiz mesleğimiz adına bu yapılara müdahalede bulunduğumuz, 'bu yanlış' dedik? Bu şehrin bu hale gelmesinde belediyeler, sanatkarlar ve mimarlar olarak biz vardık. Bu imzaları attık.*"<sup>5</sup> Başkan daha bir gün önce TOKİ Konut Kurultayı'ndaki konuşmasında, 1 milyon 600 bin yapının yüzde 75'inin kaçak olduğunu söylediğini unutmuş görünüyordu.

*Mimarlar tepki olarak öğleden sonra düzenledikleri alternatif törende Topbaş'ı Sinan'a şikâyet ettiler.*"<sup>6</sup>

## Bugün

İşte, büyük bir gecikme sonrasında boynuzlu Metro Köprüsü yükleniciye verilerek düşük tempoda da olsa yapım sürecine girildi. Temelde kullanılacak özel borular Portekiz'den Haliç'e getirildi. Yukarıda da belirttiğim gibi, finansman ve UNESCO sorunları aşamadığı için yapımın ne zaman biteceği belli değil. Yer tesliminden bu yana bir yıl geçti bile.

Belediye'nin internet sitesinde ve medyada yer alan küçük bir iki fotoğraf, köprünün biçimi, nitelikleri ve mimari özellikleri konusunda tam fikir vermiyor. Birkaç gazete haberinde yer aldığına göre, boynuzların yüksekliği UNESCO yetkililerinin uyarısıyla, deniz düzeyinden 65 metreye indirilmiş; bu yükseklik Süleymaniye Camisi'nin zemin kotuna denk geliyormuş. Yapılan çalışmalar konusunda UNESCO yetkilileri sürekli bilgilendiriliyormuş.<sup>7</sup> Biliyoruz ki



Maket fotoğrafı.

UNESCO'nun kaygıları hâlâ giderilebilmiş değil. Merak ediyoruz: İstanbullular ne zaman bilgilendirilecek acaba?

Projeyi incelemek olanağını buldum. İki yadadaki viyadükleri birleştiren köprü tabliyesi hem ayaklara oturuyor, hem de denizden 65 m. yükselen iki boynuzla eğik gergilerle asılıyor. Her nedense köprüünün ortasına bir istasyon yerleştirilmiş. İniş binişler için yolcular iki yadadaki kara ile istasyon arasını, köprüünün iki yanında uzanan yaya yollarıyla aşmak zorundalar. Ayrıca, istasyonun ortada yer alması köprüyü genişletiyor ve hem görsel hem de fiziksel açıdan çok ağırlaştırıyor. Bu çözüm, Koruma Kurulu'nun 24 Şubat 1999 günlü, "masif etkiden kaçınılması ve en az kesite sahip şeffaf etkili bir sistem seçilmesi" yolundaki kararına da ters düşüyor.

İstasyonlar pekâlâ iki uçta, kıyıda tasarlanabilirdi. Doğrusu buydu. Paris'te Seine nehrini aşan metro köprülerinde bunun örnekleri var. Bir örnek, Bir-Hakeim ile Passy istasyonları...

Pilonlar sırf "boynuz" olsun diye tasarlanmış gibi. Aşağıda ayaklar olduğuna göre köprü, pilon ve askı düzeni olmadan da açıklıkları aşabilecek şekilde düzenlenebilirmiş pekâlâ. Sırf boynuz yapmak uğruna gereksiz zorlamalara gidilmiş gibi. Ayrıca yayaların karaya ulaştıkları noktalardaki çözümler ve köprü giriş-çıkış düzenlemeleri mimari olgunluk bakımından yeterli görünmüyor.

Sonuçta, Haliç ve çevresini kötü etkileyen, çok ağır, yüksek boynuzlu bir köprü çıkacak ortaya... Önerilen tasarım, Haliç'in doğal ve tarihsel çevresine duyarlılık göstermeyen bir anlayışın ürünü olmuş. Bu tasarım, İstanbul'da, Haliç'te değil de dünyanın bilmediğimiz herhangi bir yerinde yapılacak bir mühendislik yapısı izlenimi veriyor; ancak var olan tutarsızlıklar orası için de söz konusu.

Başkan sürekli olarak yakınıyor. İleri sürdüğüne göre kendi projesi, tartışılan farklı projeler arasından seçilmiş ve onaylanmış. Kim seçmiş? Kim onaylamış acaba? Ayrıca, yakınmakta haksız... Defalarca yazdığım gibi, yöneticilerin yakınma hakkı olamaz.

Başkan, basın açıklamalarında, gecikmeyi bazı çevrelerin "mahalle baskısı" kurarak engellemesine bağlıyor. Oysa gecikmenin yalnızca başkanın, eline geçmiş bir mimarlık fırsatı olarak baktığı bu köprüyle adını mimarlık tarihine yazdırmak hevesinden ve hazırlanan projelerin tutarsızlığından kaynaklandığı açık. "Her terzi ipek kumaş dikemez" söylemiyle meslektaşlarını küçümseyen başkan, kendisini ipek kumaş dikebilecek yetenekte görmüş olmalı ki, dünya çapında önemli ve çok hassas bir mimarlık konusunu kendi başına çözmeye girişmiş.

**Sözün özü:** Köprüünün projeleri, ulusal ya da uluslararası bir yarışmayla elde edilebilirdi. Doğrusu buydu. Böylece sonuca hiç kimsenin itirazı olamazdı. Aslında, İstanbul'a ve Haliç'e yakışan da bu olurdu. Bu yolun uzun zaman alacağı ileri sürüldü, ancak kaprislerle bunca yıl yitirildi. Sonucun ne olacağını da şu anda kimse bilmiyor. Sonuç hâlâ, başkanın başta söylediği gibi "sürpriz" niteliğini koruyor.

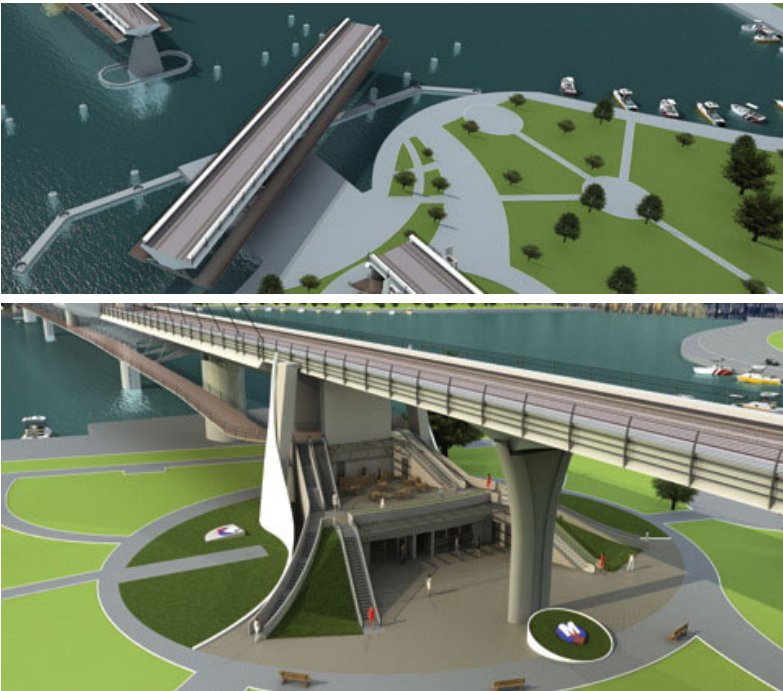
Doğan Hasol, Y. Mimar

*Yazılarımın tamamını [www.doganhasol.net](http://www.doganhasol.net) adresli kişisel web sitemde bulabilirsiniz.*

#### Notlar:

1. Hasol, D., "Başkan'ın Metro Köprüsünün Düşündürdükleri", *YAPI*, Sayı: 277, s.41, Aralık 2004.
2. Hasol, D., "Belediye Başkanlarının Sivri Projeleri", *YAPI*, Sayı: 279, s.34, Şubat 2005.
3. Hasol, D., "Boğaz'a 3. Köprü, Haliç'e Boynuzlu Köprü", *YAPI*, Sayı: 281, s.41, Nisan 2005.
4. Hasol, D., "7 Tepeye 7 Tünel", *YAPI*, Sayı: 294, s.58, Mayıs 2006.
5. Güvemli, Özlem, *Cumhuriyet*, 10 Nisan 2006.
6. Hasol, D., "Mimar Mimara Karşı", *YAPI*, Sayı: 294, s.57, Mayıs 2006.
7. *YAPI* dergisinin haberi, *YAPI*, sayı: 338, Ocak 2010.

Üstte, köprüünün Unkapanı yakasındaki açılır-kapanır bölümü.  
Altta, köprü giriş platformlarından biri.  
(Fotoğraflar: [www.hakankiran.com](http://www.hakankiran.com))



# Atatürk Kültür Merkezi Yenileme Projesi ve Kamusal Mekân Üretimi

Ahmet Tercan

İstanbul Atatürk Kültür Merkezi (AKM) Temmuz 2008'den bu yana kapalı... İlgili bakanların, 2010 Avrupa Kültür Başkenti projeleri kapsamında ele alınan bina için "AKM yıkılmalıdır" açıklamaları ile başlayan ve bugüne dek süregelen tartışma süreci boyunca konuyla ilgili pek çok şey söylendi, kayda değer görüşler ve tepkiler dile getirildi. Kültür Sanat ve Turizm Emekçileri Sendikası'nın "AKM'nin, Yenileme Projesi adı altında ticari bir mekân haline getirilmesi" ve "AKM'nin tarihî kimliğini oluşturan mekânsal, biçimsel ve yapısal özellikleri ile çevre içindeki özgün konumunun yok edilmesi"ne karşı açtığı dava ile başlayan yasal süreç paralelinde gelişen bir tartışma, değerlendirme ve uzlaşma ortamı, belki de mimarlık tarihimizde ilk kez bu kadar canlı yaşandı ve farklı toplum kesimlerinde yankı buldu. Süreç içinde yaşananlar, gündeme gelen konular, bir yanıyla çok bildik, bir yanıyla ise oldukça karmaşık özellikler içerdiği için doğal olarak farklı ve hayli popüler yaklaşımların ve değerlendirmelerin nesnesi oldular.

Sonuçta AKM Yenileme Projesi süreci içindeki tartışmalar İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Binası'nın bir mimari yapıt niteliğiyle sahip olduğu tekil önemden tamamen bağımsız olarak, kendi içinde, bir tür yeni kültürel, politik, yasal, toplumsal ve mesleki yaklaşımlar kümesini (*domaine*) tanımlar hale geldi. Sürecin içinde yer alan aktörler, bu yaklaşımlar kümesi bünyesindeki rolleri ve işlevleri üzerinden sorgulandılar ve yeniden tanımlandılar. İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Yenileme Projesi üzerinde, destekleyenlerle karşı çıkanlar arasındaki tartışmanın çoğu açıdan indirgemeci bir niteliğe sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz, ancak bu durum, aktörlerin bu sürecin temel ilkesine, "ana sözleşmesine" aykırı davranmalarını da açıklayamaz elbette. Bu anlamda AKM Yenileme Projesi sürecini söz konusu aktörlerin işlevleri ve etkinlikleri üzerinden de okumaya çalışmak yerinde bir çaba olabilir.

AKM Yenileme Projesi gibi kenti, kentsel çevreyi ve kamusal mekânı ilgilendiren önemli bir projede doğal olarak en temel tasarım ögesi bağlamdır. Buna bir de projenin kendine özgü "statüsü" eklendiğinde, kültürel, politik, yasal,

toplumsal, tarihî ve mesleki bileşenleri ile "bağlam" tüm tartışma ve değerlendirme yaklaşımları için belirleyici bir temel referansa dönüşmüştür.

Gerçek şu ki ülkemizde yaşanan siyasal ve entelektüel çalkantıların hem organik bir parçası, hem bu sorunlu ortamda bir çözüm olma iddiası ile bir tür ulus devlet eleştirisi biçiminde AKM Yenileme Projesi ve tartışmalarında ortaya çıkan yaklaşım, bağrında taşıdığı küresel/yerel kriz tohumları ile gündemi belirlemiş ve yarattığı kafa karışıklığını, çağımıza özgü bir hızla yaymıştır.

Süreç içinde yaşanan evrelere baktığımızda bu yaklaşımın ilk aşaması olarak kabaca sınırlanmış belirli bir siyasal vizyonu geçerli kılmak için yürürlüğe konan bir çatışma stratejisi ile kurulu kültürel, politik, yasal, toplumsal ve mesleki bağlamın "yıkılması" gereği bina üzerinden dile getiriliyor. Bu doğrultuda Mayıs 2007'de İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Kanunu Tasarısı TBMM Milli Eğitim ve Kültür Komisyonunda AKM'nin yıkılması kabul edilmiştir. Bu yaklaşım şiddet içeren söylemi ve dayatmacı tavrı ile tescilli bir yapının yıkılması kararı bir yana kendi içinde bir çözüm alternatifi üretmekten çok uzak bir nitelik taşımaktadır.

Daha sonraki evrede ise, başlayan yasal süreç paralel olarak oldukça farklı bir yaklaşımla, ağırlıklı meşruiyet kavramının ve meşrulaştırma pratiğinin hakim olduğu bir politik kültür biçiminin öne çıktığını görüyoruz. Bu noktada siyasal erk, iktidarını kamusal olarak haklılaştırmanın bir yöntemi olarak belli kısıtlamalarla tanımlanmış bir kamusal diyalogu öngörmektedir. Bu tartışmada iktidarın temel argümanı olarak verimlilik, uzmanlar veya seçkinler grubu tekelindeki "yasa koyucu akıl" ve rasyonel olma durumu öne çıkmaktadır. AKM Yenileme Projesinin söyleminde daha gelişmiş teknoloji kullanımı, en ileri tesisat ve mekanik sistemlerin entegrasyonu, güvenlik, dijital ekran cephe gibi teknik çözümlerin yanında programa ilave edilen restoran ve kafe özellikle vurgulanmıştır. Açılan davaların da konusu olan "ticarileştirme" eleştirilerine karşın, projeyi destekleyenlerce bu yolla binanın içine insanların daha kolay gireceği ifade edilerek bu öneri önemli bir katkı ve ça-

ğımızın bir gereği gibi açıklanmıştır.

Kuşkusuz bu açıklamanın bir çözüm olarak taşıdığı açmazdan çıkmanın kolay bir yolu yok gibidir. Çünkü en başından beri önemini vurguladığımız kültürel, sosyal, tarihî bağlamdaki yeri ve anlamını bir yana bırakarak, adeta yerel kaygıları ve duyguları dikkate almama hakkını ticari bir alışverişle elde eden bir turist gibi, kendine ve çevresine, bu defa öngörülmüş bir sözleşmeyle yabancılaşmış bir kamusal mekân kullanıcısı, ister istemez tüm bağlamı dönüştürecektir.

Kamusal mekân oluşturma ve kimlik üretimi günümüzde aynı sürecin iki ayrı yüzüdür. Atatürk Kültür Merkezi de bugün baskı gören ve kritik bir meydan okumayla karşı karşıya kalan bir kamusal mekâna ilişkin, kontrol edilen ve yönetilen çok kapsamlı, çok boyutlu bir “yenileme” projesidir. Sadece tartışmanın değil, yaşamın da bizim gibi olan ve olmayan bireylerle birlikte yaşamak ve aynı kamusal mekânda var olabilmek anlamına geldiği ne denli açık olsa da, bu durum, doğrulanmayı gerektirmeyen bir doğal tutum olmaktan öte, toplum sözleşmesinin bilinçle örülmüş ve içselleştirilmiş bir parçası değildir.

Egemenlik son tahlilde mekân oluşturma süreçleri üzerindeki kontrolü ele geçirme mücadelesidir. Bu çaba giderek sermayenin dünya çapındaki dağılımından daha fazla bir pay edinme konusunda bir rekabete dönüşmektedir. Siyasal erk 2010 Ajansı aracılığıyla yürüttüğü bütün projeler ile çok uluslu sermayeye çekici gelecek koşulları hazırlamaktadır. Dolayısıyla kamusal mekânın niteliğinin çözülmesi, kamusal mekâna ait yeni programlar ve yorumları belli yaklaşımlar üzerinden haklılaştırmanın bir yolu olarak inceden inceye denetlenen bir etkileşim devrededir artık. Bu hesaplanmış denetimin etkili olmadığı ara bölgede aslında kurumsal sürekliliği bir türlü sağlanamamış, bireye güven vermeyen toplumsal sözleşmenin normatif bir temsili olarak hukuk da devreye girer.

Toplumsal sözleşmede güç de olsa sağlanan kurumsal süreklilik paradoksiyal biçimde Arendt’in tanımına yakın durur: Her şeye rağmen kamusal mekân, özgürlüğün ortaya çıkabi-

leceği yerdir. Ve insanların ahenkli olarak eylendiği her yerde böyle bir mekânın ortaya çıkma potansiyeli daima vardır. Verimlilik ve uzmanlık bu potansiyeli hayata geçirmenin ön koşulu değildir.

Kültür Sanat ve Turizm Emekçileri Sendikası’nın açtığı davada verilen yürütmeyi durdurma kararı 16 Aralık 2009 tarihli Yargıtay onaması ile kesinleşti ve hemen akabinde, 20 Aralık 2009’da taraflar arasında, AKM’nin yıkımına karşı çıkan kurumlar ve sivil toplum örgütleri adına Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, Kültür Bakanlığı, AKB Ajansı ve AKM Yönetiminin katılımıyla bir protokol imzalandı. Bu protokolle projenin olumsuz kabul edilen ve yargının kabul ettiği yerler değiştirilir, restoran ve kafe programdan çıkarılır. Binanın evrensel koruma standartlarına uygun olarak olabildiğince özgün haline yakın bir biçimde korunması doğrultusunda bir dizi karar alınır.

Esasen tüm süreç ele alındığında protokolle varılan uzlaşma bir demokratik kültür ve rekabete rağmen aynı mekânda farklılıklarla var olma örneği olarak belirleyicidir. Aynı zamanda bu kararlar kamusal alanda eksikliğini ve süreksizliğini dile getirdiğimiz toplum sözleşmesinin bir kurum olarak hayata geçirilmesi anlamında çok önemli bir katkıdır.

Ancak, imzalanan protokol, toplumsal sözleşme tanımının tüm belirleyici niteliğine rağmen uygulamaya girememiştir. Getirilen gerekçeler tutarlı ve inandırıcı olmaktan uzaktır.

Sonuç itibarıyla AKM’nin uzlaşılan haliyle yenilenmesi olasılığı devam etmektedir. Ancak bunun, tartışma ve uzlaşma kültürü içinde, her türlü demokratik yol ve aktörlerin katılımıyla varılan bir çözüm olarak hayata geçirilme şansı artık kaçırılmıştır.

Bu olumsuz tablo, toplumsal katılıma, çokselsliliğe, diyaloga ve ancak kamusal mekânda sağlanabilen etkileşimlerin sunduğu sınırsız imkânlara karşı duyarsız kalmanın, sözleşme yükümlülüklerini kurumsal bir yetkinlikle ve olgunlukla yerine getirmeyen kısa erimli değerlendirmelerin ve yetkin bir sözleşme kültürü eksikliğinin bir sonucu olarak ayrıca düşündürücüdür.

Bu durum bizi Nietzsche’nin sözlerini anımsamaya götürür: “Her maskenin altında özlü bir hakikat gizli değildir, çoğu kez yeni bir maske ile karşılaşırız.”

Hatta bazen eski maskenin tıpkısıyla: İstanbul Atatürk Kültür Merkezi (AKM) Temmuz 2008’den bu yana kapalı...

Ahmet Tercan, Yrd. Doç. Dr.  
MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

### AKM Renovation Project and Design of Public Space

*Atatürk Cultural Center (AKM) Renovation Project has been subject to the major ongoing debate between the diverse actors of the city. The involvement to the discussion between the various social groups has made a major impact on public opinion in terms of architecture. As a natural result, the historical, social, cultural context of the building has overshadowed the AKM design. Unfortunately the so-called ‘social contract’ of the project has not been followed properly by some major actors due to the lack of confidence and democratic rituals.*

# Ruhr Bölgesini Yeniden Kurmak İçin Kültürel Bir Tohum: Zollverein Sanayi Kompleksinin Dönüşümü

Ayşen Ciravoğlu

İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti (AKB) unvanını bu yıl Peç ve Essen ile paylaştığını biliyoruz. Tarihsel, coğrafi, ekonomik ve demografik açıdan İstanbul'la fazlaca ortaklıkları olmayan bu kentler AKB kentsel ve kültürel programlarının içerikleri açısından da neredeyse hiçbir benzerlik taşıyorlar. Örneğin yüzölçümü İstanbul'un iki katından fazla, nüfusu ise yarısından az olan ve aralarında Essen'in de bulunduğu 53 kent ve kasabadan oluşan Ruhr Bölgesi<sup>1</sup>, AKB fırsatını bölgeyi kentsel açıdan yeniden kurmak için kullanıyor.

Bilindiği gibi, 19. yüzyıl ortalarında kömür madenleri ve demir çelik fabrikaları etrafında kurulan ve 20. yüzyıl ortalarına değin hızla kalınan Ruhr Bölgesi, post endüstriyel çağda madenlerin kapanması ve ağır sanayinin bitmesiyle kentsel açıdan parçalanmış ve terk edilmiş izlenimi veriyordu. Bu nedenle 90'larda, sanayi tarafından kirletilmiş olan bölgenin ekolojik ve kentsel gelişimine odaklanan uluslararası bir sergi geliştirilmişti. Ruhr Havzasını yeniden düşünmeyi gündeme taşıyan Emscher Park Uluslararası Yapı Sergisi<sup>2</sup> endüstriyel mirası koruma ve bölgesel kalkınmayı bütünleştirme hedefiyle toplum, kültür, peyzaj üzerine projeler üretti. İşte tam da böylesi bir tarihsel arkaplan, AKB sürecinde RUHR.2010 programının da ana bileşenlerini tanımlıyordu.

Kuşkusuz, bölgeyi yeniden ele alırken öncelik, alanın son 200 yılının tanığı olan sanayi mirasının korunarak, Almanya açısından başarılı bulunan bu kalkınma öyküsünün gelecek nesillere iletilmesiydi. Ancak Ruhr havzasının büyük bir açık hava müzesine doğru evrilmesinin, bölgenin sosyoekonomik açıdan yeniden kurulması için gereken dönüşümü yaratmayacağı açıktı. Bu nedenle alanın tarihsel değerlerini sürdürürken bölgeyi canlandırmak adına sanayi kültüründen kültür sanayisine bir dönüşüm yapmak hedef olarak konmuştu. Bir zamanların "emeğin katedralleri" olarak adlandırılan yapıları, bugünün kültür fabrikalarına dönüşebilir miydi?

Böylesi bir sürecin en büyük tohumu Zollverein Kömür Madeni Ocağı Sanayi Kompleksi

siydi. Essen'de konumlanan eskinin "yasak bölgeleri", 90'lı yıllardan başlayarak çeşitli kültürel etkinliklerle bugünün kamusal mekânlarını oluşturuyor ve bu dönüşüm "Kültür Aracılığıyla Değişim - Değişim Aracılığıyla Kültür" mottosu ile AKB sürecinin de eksenini belirliyordu. Zollverein bugün AKB programının Duisburg, Oberhausen, Bochum ve Dortmund'un yanında beş ziyaretçi merkezinden biridir.

Zollverein Kömür Madeni Ocağı Kompleksi 1832'de inşa edildiğinden kapandığı 1986'ya dek dünya üzerindeki en büyük kömür madeniydi. Fabrikanın adını aldığı Zollverein, Alman Gümrük Birliği anlamına gelmekteydi. Fritz Schupp ve Martin Kremmer tarafından Bauhaus akımı etkisinde yapılan binalar ilgili döneminin izlerini taşıyor ve bu anlamda biçim ve işlevin, makinelerle mimarinin iç içe geçtiği bir yapı kompleksinin bileşenlerini oluşturuyordu. 90'lardan bugüne sanatçıların yerleştiği ve sergilere ev sahipliği yapan yapılar bütünü, 1999 yılında Emscher Park Uluslararası Yapı Sergisinin sonuç ürünlerine, "eski endüstriyel alanlarda yeni kullanımlar" konulu sergiye ev sahipliği yaptı.<sup>3</sup> Zollverein 2001 yılında UNESCO tarafında Dünya Kültür Mirası Alanı olarak ilan edildi.

Kömür ve demir-çelik endüstrisinin karmaşık süreçlerinin görülebildiği dünyadaki ziyarete

Essen ve Avrupa Kültür Başkenti İşaretleri.



Sağda, Zollverein Sanayi Kompleksi girişi. Altta, sanayi kompleksinin sembolü olan kule.



Sağda, Ziyaretçi Merkezi ve Ruhr Müzesinin olduğu yapıya erişimi sağlayan geçit. Altta, Ziyaretçi Merkezi iç mekânı.



açık tek sanayi yapısı olan Zollverein Kömür Madeni Ocağı, üç ayrı tesis içinde, maden çıkarma, koklama (kok kömürü fırınlama), yıkama, çelik işi, presleme, havuzlama, tuzlama, soğutma, güneş enerjisi üretimi süreçlerinin izlenebildiği bir yapılar bütünü. Master planını 2001-2002 yıllarında Heinrich Böll ve Hans Krabel'in OMA işbirliğiyle yaptığı merkezde, ziyaretçiler rehberler eşliğinde tesisin bütününe gezebiliyor ve dilerlerse bin metre derinlikteki bir tünele de inebiliyorlar.

Zollverein'da bizi karşılayan ilk yapı, Almanya'nın Eiffel'i olarak adlandırılan konstrüksiyon, 12 numaralı kuyunun havalandırma kulesi. Norman Foster'ın 1997'de dönüştürdüğü "Red Dot Tasarım Müzesi" ve Zollverein Ziyaretçi Merkezi-Ruhr Müzesi ise bu yapının iki yanında konumlanmış. Dönüşümünü yine Heinrich Böll ve Hans Krabel'in OMA işbirliğiyle yapmış olduğu ve eskiden kömür yıkama merkezi olan Ruhr Müzesi'ne 55 metre boyunca 24 metre yüksekliğe tırmanan bir yürüyen merdivenle çıkılıyor. Yer yer dış mekânla ilişki kuran bu yolculuğun sonunda ulaşılan kotta ise tesisle ilgili bilgi ve belgelere erişebileceğiniz ziyaretçi merkezi bulunuyor. Bu mekânı Ruhr müzesine bağlayan merdiven holünde ilginç bir sergi yer alıyor. Ruhr bölgesindeki tüm yenilenen/korunan sanayi yapılarının maketlerinin merdiven boşluğuna farklı kotlarda asılmasıyla oluşan sergi, tüm coğrafyayı, ölçeksel bir yanılsama da yaratacak şekilde ancak bütünselliğini kaybetmeden algılamanızı sağlıyor.

Alandaki tek yeni yapı ise SANAA tarafından tasarlanan Zollverein Tasarım ve İşletme Okulu. 2006 yılında açılan okul özellikle yaratıcı endüstriler için bir odak noktası olma hedefiyle yapılmış. Reklam, pazarlama, iletişim, tasarım, mimarlık alanlarında ajanslar, şirketler, yatırımcılar ve yaratıcı zihinleri buluşturmayı hedefleyen yapı, bunu gerçekleştirebilmek için esnek bir kullanım öngörüyor. SANAA yapıyı her bir kenarı 35 metre olan ve üzerinde 134 pencere bulunan bir küp olarak tasarlamasının, hem esnek bir kullanım sağlayacağını hem de yapının içinde farklı günışığı durumları oluşturarak mekânsal bir zenginlik yaratacağını düşünüyor. Daha sık pencereli bir başka alternatifin yerine önerilen kabuk, yeraltı suyundan beslenen etkin bir yalıtıma sahip.

Kanımcı RUHR.2010 Avrupa Kültür Başkenti Programı bildik kalıpların dışında yeni ve yaratıcı bir kültür başkenti kavramını yaşamımıza katması açısından ilginç bulunabilir. Ayrıca

AKB programının bölgede yürütülen uzun süreli bir gelişmenin bir parçası olarak ele alınmış olmasının pek çok faydasını da sıralayabiliriz. Ancak sanırım programın en başarılı yönü, salt kültür turizmine ve kültürün bölgeye enjeksiyonuna odaklanmak yerine, sanayiden arınmış bir bölgenin ürettiği işsizlik sorunlarına yaratıcı endüstriler aracılığıyla çözümler getirmesidir. Kuşkusuz bunun ne kadar gerçekleştiği süreç içinde izlenecektir ancak biz şimdilik bin kişiye iş imkânı sağladığı söylenen Zollverein'in bundan sonra da turizmden çok, üretim merkezli yaşamını sürdürmesini umalım.

Essen'in AKB olduğunu kentteki sayıca az neon ışıklı tabelalar ya da tren biletlerinin arkasındaki ilanlar haricinde hissedemiyorsunuz. Bir başka deyişle Essen, kültür başkenti olduğu üzerine bir tantana çıkarmıyor. Ancak bu potansiyeli, bir bölgenin belleğinin korunması ve gelecek kuşaklara taşınması, bir ulusun kalkınma çabasının aktarılması, bir bölgenin kendini yenileyebilmesinin yolunu açması yönünde yarattığı dönüşüme kanalize ediyor.

İstanbul AKB Programı ise 8,5 milyon liraya mal olan havai fişek ve ışık gösterileriyle taçlandırılmış açılış etkinlikleriyle, modern mimarlık ürünlerinin “yenilenmesine” ve değerlerin, “oryantalist” bir bakışla, korunmasına odaklanan kentsel projeleriyle büyük bir tantana koparıyor. Bu gürültü içinde Haliç Tersaneleri, Hasanpaşa Gazhanesi ve diğerleri sessizce rolünü almayı bekliyor...

Ayşen Ciravoğlu, Yrd. Doç. Dr.  
YTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

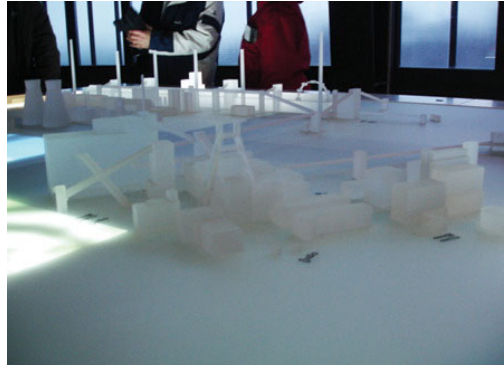
Fotoğraflar: Ayşen Ciravoğlu

#### Notlar:

1. RUHR.2010 Programının ayrıntıları için: Sikiaridi, E., Vogelaar, F. (2009) “Yumuşak Kentleşme veya Planlamada Kültürel Dönemeç: RUHR.2010 Avrupa Kültür Başkenti”, *Mimarlık*, Sayı: 349, s.54-56.
2. Projenin ayrıntıları için: <http://www.epa.gov/brownfields/partners/emscher.html>
3. Yapının ayrıntılı öyküsü için: [http://www.zollverein.de/english/index.php?f\\_categoryId=693](http://www.zollverein.de/english/index.php?f_categoryId=693)



Kültür endüstrilerine ayrılmış mekânlar.



1. Ziyaretçi merkezinde alana ilişkin bilgi veren etkileşimli maket.
2. Müzeye erişimi sağlayan merdiven boşluğunda yer alan sergi.
3. RUHR.2010 projesi kapsamında yeniden ele alınmış tüm sanayi yapılarının maketlerinin yer aldığı sergi.
4. Sergiden. Ön plandaki maket SANAA'nın Tasarım ve İşletme Okulu.
5. Norman Foster tarafından dönüştürülen Red Dot Tasarım Müzesi.

### A Cultural Seed to Re-Structure Ruhr Region: Transformation of Zollverein Industrial Complex

We know that Istanbul shares its title, European Capital of Culture, with Essen and Pecs. These cities which do not much have in common in historical, geographical, economic and demographic terms also differ in urban and cultural programs of European Capital of Culture. In Essen, besides the neon lights and train tickets it is hard to find out that it is the European Capital of Culture. In other words Essen does not show off that it is European Capital of Culture. However it uses this potential, through transformation of industrial areas within Ruhr region, to protect the memory of a region and transmit it to other generations, to pass on efforts of development of a nation and to pave a way for a region to renew itself. On the other hand Istanbul with its programs focusing on opening ceremonies which cost 8.5 million liras, efforts to change modern architecture monuments with 'new' ones and marketing values with regard to their oriental and touristic qualities, is making too much noise. However in this context Shipyards of Haliç, Hasanpaşa Gashouse and others are quietly waiting their role to play...

# Kapı Tokmakları

Onur Karahan - Vedia Dökmeci

Son yıllarda kapı tokmakları ile ilgili yapılan çalışmalar artmaktadır, fakat bu incelemeler belli bir şehir ele alınarak yapılmıştır ve genel değerlendirmelerden uzaktır. Bu çalışmada, kapı tokmakları formları değerlendirilerek, günümüze kadar (2008), inceleme kapsamında bulunan örnekler üzerinden sınıflandırma yapmaya çalışılmıştır.

Kapı tokmakları, dışarıdan gelen insanların içeri girebilmek için ev halkına haber vermek amacıyla kullandıkları elemanlardır. Günümüzde kullandığımız zil görevini üstlenmektedirler.

Tarihte pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan Anadolu, dünyanın en zengin mimar-

lık örneklerine sahiptir. Bu çeşitlilik, yapıların işlevselliğinin yanı sıra, bu yapıların detaylarına da yansımıştır. Kapı tokmakları, bu yapılar da dekoratif unsurlar olarak dikkat çeker. Bu tokmaklar sadece bir görevi üstlenmez aynı zamanda işlevselliğe sanatsal bir estetik de katarlar. Bu tip kapı tokmakları çok çeşitli biçimlerde yapılmış olup üzerlerinde kartal, kuş, yılan ve aslan gibi hayvan motifleri; ejderha, insan ve medusa figürleri ile karma karakterli ve çok çağrışımlı canlılar ve aynı zamanda stilize edilmiş biçimde bitki motifleri ile birlikte geometrik desenler bulunmaktadır.

Ülkemizde Roma, Urartu, Bizans veya diğer uygarlıklardan kalan veya bunların etkisiyle gelişmiş örnekler olduğu gibi zaman içinde kültürel ve teknolojik gelişmelere, uluslararası etkileşime bağlı olarak gelişmiş örnekler de bulunur. Örneğin, Van civarında rastlanan bazı kapı tokmaklarının kökeninin Urartulara kadar dayandığı iddia edilir (Özgünaydın, 1976). İstanbul ve Konya Arkeoloji Müzeleri'nde, Geç Roma ve Bizans'a tarihlenen aslan başlı kapı tokmakları bulunmaktadır. Bu da kapı tokmaklarının kökeninin çok eskilere dayandığını kanıtlamaktadır. Ayrıca aslan figürünün, 13 ve 17. yüzyıllar arasında Avrupa'da, çeşitli saray ve kilise kapılarında kapı tokmağı olarak kullanıldığı görülür. Bu örnekle, hem Avrupa'da hem de ülkemizde, sıkça karşılaşılmaktadır.

Ülkemizde, Orta Asya kaynaklı göçlerin etkisiyle, ejder formu gibi Asya kökenli motifler içeren kapı tokmaklarına rastlanmaktadır. Üzerinde bulunduğu caminin tarihine bağlı olarak, 13. yüzyıl başlarında yapıldığı düşünülen Cizre Ulu Camii'nin ejderli kapı tokmaklarının, Türkiye'nin tarihsel olarak en eski örneklerinden biri olduğu kabul edilir (Tuncer, 1981; Meinelcke, 1989). Bu kapı tokmağı üzerine çeşitli araştırmalar yapılmış ve Orta Asya kökenli olduğu iddia edilmiştir (Öney, 1969; Önder, 1976; Erginsoy, 1978). Buna benzer bir kapı tokmağı, 1912 yılında Tiflis'te satın alınmıştır ve halen Berlin-Museum für Islamische Kunst'ta teş-

Geç Roma Dönemi kapı tokmakları. (İstanbul Arkeoloji Müzesi, Rüçhan Şahinoğlu)



Sağda, Geç Bizans Dönemi kapı tokmakları. (Konya Arkeoloji Müzesi, Mehmet Topçu.)



Altta, Petri Katedrali (13. yüzyıl) ve Genova-Palazzo Ducale (14-15 yüzyıl). (Nigan Beyazıt)





hir edilmektedir (Bilici, 1993; Öney, 1969; Dicz, 1946).

Günümüzde Anadolu'da rastlanan kapı tokmağı örneklerinin bir kısmının batı kökenli olduğu bilinmektedir. Antakya, Antalya, İstanbul, İzmir, Tokat, Sivas, ve Mardin gibi şehirlerde bu tür örnekler görülmektedir.

Araştırmalar süresince bulunan kapı tokmağı örnekleri, biçimlerine göre "kadın eli formunda", "hayvan motifli", "geometrik" ve "insan figürlü" olarak sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

### Kadın Eli Formunda Kapı Tokmakları

Bu tür kapı tokmaklarıyla Anadolu'da ve birçok Avrupa ülkesinde karşılaşılacaktır. Kadın eli formundaki kapı tokmaklarının her birinin farklı tasarımlara sahip olduğu görülmektedir. Her elin duruş biçiminin aynı olmasına rağmen detaylarda farklılıklar bulunmaktadır. Bu tipte sesin oluşumunu sağlayan elin avuç içinde bir top bulunur. Bazı örnekler bilezikli iken bazıları bileziksizdir. Yüzük parmağının üzerinde ve orta parmakta yüzüklü örnekler bulunurken yüzüksüz örnekler de bulunmaktadır. Alaçatı, Antakya, Antalya, Atina, Ayvalık, Beypazarı, Bordeaux, Bursa, Diyarbakır, Floransa, İstanbul, İzmir, Kastamonu, Mardin, Malatya, Roma, Sivas, Tokat gibi şehirlerde bu formdaki örnekler rastlanmaktadır.

### Hayvan Motifli Kapı Tokmakları

Bu tür kapı tokmakları, aslan başı, ejder, kuş, horoz, yılan gibi hayvan motifleri kullanılarak oluşturulmuşlardır. Ejder, kuş, horoz biçimli kapı tokmakları Diyarbakır, Urfa, Mardin illerinde yoğunlaşmaktadır. Aslan başlı kapı tokmakları ise Erzurum, Amasya, İzmir, Kayseri, Ürgüp ve Safranbolu'da (Günay, 1989) bulunur. Ayrıca Beyoğlu'nda neoklasik binalarda da aslan başlı kapı tokmaklarına rastlanmaktadır.

Kuş biçimli kapı tokmakları ince, uzundur ve çok farklı biçimlerde bulunmaktadır. İnce, uzun olan kuş gövdesi üzerinde çeşitli şekiller ve süsler yer almaktadır. Ayrıca gövde üzerinde yer alan kanatlar çok farklı formlarla ifade edilmiştir. Kuyruk kısmı kapıya sabitlenmiştir. Gövdeden yukarıya doğru uzatılarak oluşturulan baş kısmı ile kapı üzerinde yer alan metal parçaya vurularak ses çıkartılmaktadır. Baş üzerinde, aşağı doğru kuşun gagası da farklı şekillerde oluşturulmuştur.

### Geometrik Kapı Tokmakları

Farklı formlarda kapı tokmaklarına Anado-



1



2



3



4



5



6



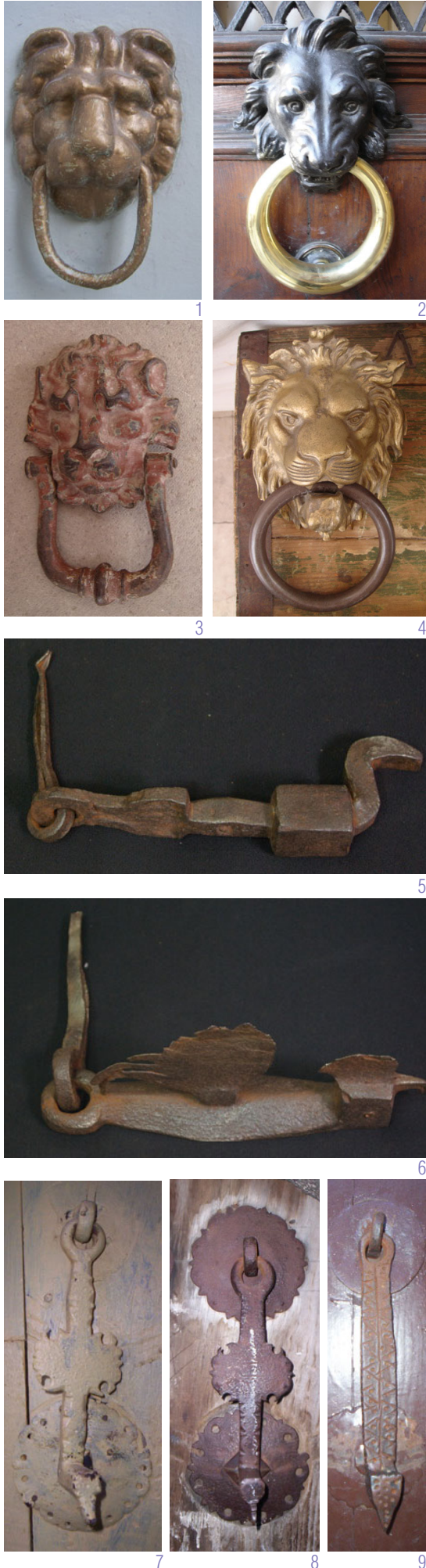
7



8

1. Vicenz, Palazzo Valmarana Braga, Palladio.
2. Rathaus (1410), Fasad (17. yüzyıl). (Nigan Beyazıt)
3. Tiflis'ten bir kapı tokmağı. (Berlin-Museum für Islamische Kunst)
4. Cizre Ulu Camii ejderli kapı tokmağı. (İslam Eserleri Müzesi, Rüçhan Şahinoğlu)

Kadın eli formunda kapı tokmağı örnekleri:  
5. Antakya  
6. Antalya  
7-8. Galata, İstanbul. (Onur Karahan)



Aslan başı kapı tokmağı örnekleri:

1. Galata, İstanbul (Onur Karahan)

2. Roma, İtalya (Mehmet Altun)

3-4. Alaçatı (İrem Ayrancı).

5. Yılan başlı kapı tokmağı örneği. (Jülide Arel Koleksiyonu, Kerem Arslanlı)

6. Horoz biçimli kapı tokmağı örneği. (Jülide Arel Koleksiyonu, Kerem Arslanlı)

7-8-9. Kuş biçimli kapı tokmağı örnekleri, Diyarbakır. (Cengiz İnce)

lu'nun birçok yerinde rastlanmaktadır. En yaygın olan ve her bölgede bulunan kapı tokmaları, metal, ince ve uzun aşağı sarkan elemanlardır. Tokmak, üst kısmından çivi ile kapıya sabitlenerek aşağıya sarmakta ve alt ucuna yerleştirilen kabara ile de kapıya vurulduğunda ses çıkarmaktadır. Bu tür kapı tokmalarını düz ve kıvrımlı olarak farklı biçimlerde görmekteyiz. Kıvrımlı olanlar kendi içerisinde kıvrım sayısına ve biçimine göre farklılıklar göstermektedir.

Oval kapı tokmaları da kendi içerisinde çok çeşitlilik göstermektedir. Bazı örneklerde kapı tokmağı, kollarından kapı üzerinde sabit duran aynaya takılarak hareket etmesi sağlanırken, oval bölümün alt kısmında yer alan bölümle de ses çıkarmaktadır. Bazı örneklerde ise ayna yoktur ve sabit iki parçaya kollarından takılarak hareket ettirilmektedir. Oval tokmaların halka kısımları sade veya üzerinde farklı motifler olanları bulunmaktadır.

Geometrik olarak U biçiminde olan kapı tokmaları da çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu tip kapı tokmaları kendi içerisinde sade ve aynalı olarak iki şekilde bulunmaktadır. U biçimli halka kollarından sabit olan aynaya bağlanarak hareket ettirilmekte ve alt bölümündeki elemanla da ses çıkarmaktadır.

Bir diğer tip ise yapılan çalışmalarda armut ve vazo biçimli olarak gruplandırılan kapı tokmalarıdır. Bu kapı tokmaları halka tipinde kapı tokmalarına benzemektedir. Çalışma biçimleri U biçimli kapı tokmaları ile aynıdır.

### İnsan Figürlü Kapı Tokmaları

Bu tür kapı tokmalarının ayna üzerinde insan yüzü yer almakta ve aynaya bağlanan bir halka ile tamamlanmaktadır. Konya Arkeoloji Müzesi'nde Geç Bizans dönemine tarihlenen bir kapı tokmağının ayna kısmında kadın yüzü yer almaktadır. Fakat bu eserin halka kısmı yerinde bulunmamaktadır.

Bir diğer örnek ise Avrupa'da ve ülkemizde bulunan ayna kısmında erkek yüzü bulunan ve erkek yüzünün kulak kısmından aşağıya doğru sarkan halka ile bütünlüğü sağlanan kapı tokmağıdır. İstanbul ve Floransa'da bu kapı tokmağı ile karşılaşmıştır.

Floransa ve İstanbul'da bulunan bir diğer örnek ise şeytani andıran bir yüz ifadesiyle oluşturulan bir kapı tokmağıdır. Bu örnekte halka, yüzün ağzında yer almaktadır.

### Sonuç

Bu çalışmada, uygarlıklara ev sahipliği yapmış

olan Anadolu kültür mirasının ayrılmaz parçası olan kapı tokmaklarının zaman içerisinde geçirdiği değişim dikkate alınarak ulusal ve uluslararası örnekler üzerinden sınıflandırmaya gidilmiştir.

Günümüzde kapı tokmakları üzerine yapılan çalışmaların sınırlı bir coğrafya içerisinde ortaya konan tekil örnekler olduğu görülmektedir. Bu konunun daha geniş kapsamlı ele alınıp kapı tokmakları envanteri oluşturma adına gerekli çalışmalar yapılmalıdır.

Çok zengin tarihî ve kültürel birikimi olan Anadolu'da, çok sayıda tarihî binanın yıkılması nedeniyle kapı tokmaklarının son yıllarda sayılarının gittikçe azaldığını görmekteyiz. Kapı tokmaklarının ülkemizde çalınarak antikacılara ve ilgilenen kişilere satıldığını bilmekteyiz.

Onur Karahan, Y. Mimar, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Restorasyon Programı Doktora Öğrencisi

Vedia Dökmeci, Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Şehir Bölge Planlama Bölümü

#### Kaynakça:

- Acun, H. (1993) "Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar - Güner İnal'a Armağan Kitabı*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Akbulut, İ. (1995) "Diyarbakır'ın Görkemli Evleri ve Kapı Tokmakları", *Kültür ve Sanat*, s.28, 62-64.
- Arseven, C. E. (1950) *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Baş, U.A. (1982) "İzmir evinde kapı", *Bilim Birlik Başarı* 9, 33, s.16-20.
- Baş, U.A. (1996) "Kapı tokmakları", *Mozaik*, sayı 15, s.48-60.
- Bilget, B. (1988) *Sivas Evleri*, Ankara.
- Bilici, K. (1993) "Cizre Ulu Camisi kapı tokmaklarının ikonografik ve kronolojik değeri üzerine bir etüt", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar - Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Çakıl, D. (2005) "Çağlar Boyu Konuk Habercisi: Kapı Tokmakları", *Sinan Genim'e 60. Yaşına Armağan Makaleler*, İstanbul.
- Çal, H. (1977) "Şanlıurfa Kapı Tokmakları", *Şanlıurfa*, Ankara.
- Çal, Ö. A. (2004) "Kastamonu Şehri Kapı Halkaları ve Kapı Tokmakları", *Kastamonu Eğitim Dergisi* 12, 2, s.485-504.
- Çal, H. (1998) "Geleneksel Ayaş Evlerinde Kapılar ve Kapı Tokmakları", *Ayaş ve Çevresi Kültür - Sanat Sempozyumu Bildirileri*, 2-3 Mayıs 1997, Ankara.
- Çal, H. (1998) "Tarsus Kapı Tokmakları", *Cumhuriyetimizin 75. Yılında Düünden Bugüne 1. Tarsus Sempozyumu*, 25-26 Aralık, Adana.
- Çal, H. (1998) "Geleneksel İnebolu Evlerinde Kapılar ve Kapı Tokmakları", *İ. İnebolu Kültür ve Sanat Sempozyumu*, 8 Haziran.
- Çal, H. (1998) "Beypazarı Kapı Tokmakları", *1. Beypazarı Kültür ve Sanat Sempozyumu*, 22-23 Mayıs.
- Çal, H. (1999) "Niğde'de Kapı Tokmakları", *Art-Dekor*, sayı 77, s.122-125.
- Çal, H. (1999) "Afyon Şehrinin Kapı Tokmakları", *Vakıf ve Kültür*, 2, 6, s.50-53.
- Çal, H. (2001) "Hatay Kapı Halkaları ve Tokmakları", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, I.C., Ankara, s.173-188.



1

2



4



5



6



7



8



3

1-2. Kuş biçimli kapı tokmağı örnekleri. (Jülide Arel Koleksiyonu, Kerem Arslanlı)

3. Kartal biçimli kapı tokmağı örneği, Alaçatı. (İrem Ayrancı)

Oval biçimli kapı tokmağı örnekleri:

4. Sivas (İsmail Erdem Ufuk)

5. Tokat (Onur Karahan),

6. Edirne (İsmail Erdem Ufuk)

7. Ayvalık (İsmail Erdem Ufuk)

8. Tokat. (Onur Karahan)



1



2

1. U biçimli kapı tokmağı,  
Antalya. (Onur Karahan)

Armut biçimli kapı  
tokmağı örnekleri:  
2. Diyarbakır. (Cengiz  
İnce)

3-4. Ayvalık. (İsmail  
Erdem Ufuk)

İnsan figürlü kapı tokmağı  
örnekleri:  
5-6. Antalya. (Onur  
Karahan)



3



4



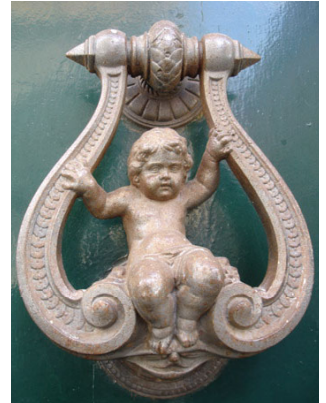
5



6



7



8



9

- Denктаş, M. (2005) "Divriği'nin Kapı Tokmakları ve Kapı Halkaları", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 19, 2, s.113-139.
- Diez, E. (1946) *Türk Sanatı - Başlangıcından Günümüze Kadar*, Çev. O. Aslanapa, İstanbul.
- Doğanbaş, M. (1997) "Amasya Evleri ve Kapı Tokmakları", *Sanatsal Mozaik* 2, 24, s.3-9.
- Erginsoy, Ü. (1978) *İslam Maden Sanatının Gelişmesi* (Başlangıcından Anadolu Selçuklarının Sonuna Kadar), İstanbul.
- Eyice, S. (1974) "Türk Kapılarının Madeni Süsleri", *Sanat Dünyamız* 1, 1, s.21-29.
- Kartal, M. (1988) "Eski Kayseri'de Kapı Tokmakları", *İlgi*, sayı 53, s.25-27.
- Köşklü, Z. (2005) "Eski Erzurum Evlerinde Kapı Tokmakları", IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi, 21-23 Nisan, Erzurum.
- Meinecke, M. (1989) "Islamische Drachentüren", *Museum Journal* IV, s.54-58.
- Olşen, K. (1988) "Trabzon'da Kapı Tokmakları", *Trabzon*, sayı 2, s.102-103.
- Önder, M. (1976) "Yeni Bulunan Selçuklu Devri Ejder Figürleri", *Kültür ve Sanat*, 4, s.12-16.
- Öney, G. (1969) "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten* 33, 130, s.171-193.
- Özgünaydın, L. (1976) "Kapıların Dili", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* 56, 335, s. 19-20.
- Pécew, D. (1943) *Alte Häuser in Plovdiv*, Berlin.
- Sayan, Y. (1997) *Uşak Evleri*, Ankara.
- Sönmez, Z. (1976) "Geleneksel Maden Sanatımızın Safranbolu'da Yaşatılan Örnekleri", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* 54, 333, s.18-20.
- Taner, P. (1979) "Kapı Tokmakları", *Türkiyemiz*, 27, s.7-10.
- Titley, N.M. (1981) *Dragon in Persian Mughal and Turkish Art*, London.
- Tunçer, O.C. (1981) "Cizre Ulu Camii ve Medresesi", *Yıllık Araştırmalar Dergisi* 3, s.95-136.
- Unutmaz, I. (1986) "Diyarbakır Evlerinin Kapı Tokmakları", *Antika*, sayı 21, s.37-43.

## Door-Knockers

The studies in relation to door-knockers were usually concentrated on cities and districts. There is need to do research on this subject to illustrate the different forms and compared them with the European examples.

This study investigates the knockers which were taken from different cities were classified according to their forms and compared with examples from European cities.

There is need to do comprehensive studies on this subject and to preserve them for the next generations.

İnsan figürlü kapı tokmağı  
örnekleri:

7. Ayvalık (İsmail Erdem  
Ufuk)

8. Roma (Mehmet Altun).

9. Şeytan yüzü figürlü kapı  
tokmağı, İstanbul. (Onur  
Karahan)

# Afife Batur ile Söyleşi: Mimar Kemaleddin Katalogu, Anma Programı ve Arşiv Çalışmaları

Söyleşi: **T. Gül Köksal**

*Mimarlar Odası'nın iki yılda bir düzenlediği Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri kapsamındaki "anma ve ödüllendirme" kategorisi çerçevesinde Mimar Kemaleddin için çok kapsamlı ve yazarlı bir yayın dizisi hazırlandı. Yayın dizisi ve arkasındaki kişileri, bu diziyi esas teşkil eden sergi, seminer, arşiv çalışması, akademik çalışmalar ve benzeri girişimleri aktarmak üzere Afife Batur ile bir söyleşi yaptık. Yoğun emeğe ve uzman işbirliğine dayalı bu özveriyle sürecin meslek ortamına nitelikli bir katkısı oldu. Bu katkının, gelecek yıllarda diğer mimarlar ile geliştirilecek olması merak uyandırıcı ve sevindirici bir girişim olarak izlenmeye değer...*

**Öncelikle "Mimar Kemaleddin'i Anma Programı"nın kapsamından ve bu kapsamda üretilmiş olan diziden söz edebilir misiniz?**

TMMOB Mimarlar Odası'nın 1986 yılında yürürlüğe koyduğu "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri" programı 2006 yılında 20. yılını dolduruyordu. Ödül ikişer yıllık sistemde kurulmuş olduğu için 10. kez verilecekti. Onuncu yılda o yılki jüri yönetim kurulunun da isteği ve onayıyla yarışmaya yeni bir kategori katıldı, "anma ve ödüllendirme" kategorisi. Bunda da, Türkiye mimarlığına mesleki olarak en yüksek düzeyde katkı yapmış meslektaşlarımızın anılması ve onların adına törensel yayınlar, etkinlikler gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

Mimar Kemaleddin Bey, ilk karar aşamasında anma ödülüne layık görüldü. Mimarlar Odası Merkez Yönetim Kurulu anma ödülünün gereğini yerine getirmek üzere bir çalışma grubu oluşturdu. Çalışma grubunda benden başka Mimar Kemaleddin üzerine doktora çalışması yapmış olan Prof. Dr. Yıldırım Yavuz, Prof. Dr. Günkut Akın, Doç. Dr. Ali Cengizkan ve Mimarlar Odası Genel Başkanı Bülend Tuna vardı.

Biz başlangıçta ayda bir olmak üzere, program netleşmeye başladıktan sonra da daha geniş aralarla toplantılar yaptık, ilke kararları aldık. Bir

çalışma ve etkinlik programı oluşturduk. Bu etkinlik programında da iş bölümü yaptık ve herkes belirli bir görevi üstlendi. İki yıl içinde de bunu uygulamaya koymaya çalıştık. Kemaleddin Bey için hayli yoğun bir çalışma yapıldı. Kemaleddin Bey, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün bünyesinde çalışmış birisiydi, hatta o zamanki adıyla Evkaf Nezareti'nin "Ser Mimarı" unvanını taşıyordu. Bu anlamda Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden destek alabileceğimizi düşündük. Gerçekten de umduğumuz desteği aldık.

Anma töreni kapsamında Yıldırım Yavuz'un doktorasını yenilemesi ve Kemaleddin'in yaşamı ve yapıtlarını sergileyen, analiz eden, irdeleyen, değerlendiren bir çalışmanın kitap haline getirilmesi işi vardı. Ali Cengizkan yürütücülüğünde Türkiye'nin önde gelen mimarlık tarihçileri ile, Kemaleddin Bey'le ilgilenmiş olan belli başlı mimarlık tarihçilerinin katılacağı zengin programlı bir sempozyum düzenlenmesi kararı alındı. Kemaleddin sergisi ve serginin kataloguyla ilgili olarak da ben görev aldım.

Hepimiz büyük bir özveriyle ve aynı zamanda istekle görevlerimizi yerine getirmeye çalıştık. Her birimizin işinin kendine özgü zorlukları vardı. Bir de tabii buna maddi destek gerekiyordu. Koç Vakfı projede Kemaleddin Bey'in mevcut tüm yapıtlarının fotoğraflarını çeken fo-

Afife Batur ve  
T. Gül Köksal.



toğrafçı Cemal Emden'in çalışmalarının finansmanını üstlendi. Ömer Koç da şahsen Kemaleddin sergisinin finansmanına destekçi oldu. Vakıflar Genel Müdürlüğü ise yayınların finansmanını üstlendi.

Dediğim gibi, dışarıdan destekler alındı, ama asıl fikri ve çalışma programının desteğini Mimarlar Odası Genel Merkezi'nden Bülend Tuna, Müge Cengizkan ve Derin İnan üstlendi. Sempozyum ve sergi Kasım 2008'de bir Kemaleddin yapısı olan Ankara'daki Gazi İlk Muallim Mektebi binası, bugünkü Gazi Üniversitesi Rektörlük binasının ünlü salonunda yapıldı. Bir alt katında da sergi açıldı. Sempozyuma çok ciddi bir katılım oldu. Ali Cengizkan'ın kitap haline getirdiği sempozyum, Yıldırım Yavuz'un biyografik Kemaleddin yaklaşımını çok farklı görüş alanları içerisinde irdeleyen makalelerle zenginleştirdi.

Daha sonra İstanbul'a gelen sergi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Taksim'deki galerisinde, Büyükşehir Belediyesi'nin de desteği ile sunuldu. Belediye Başkanı Kadir Topbaş ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Genel Müdür Yardımcısı Ahmet Tanyo- laç'ın katılımıyla açılan sergi, Bâlâ Kavlakoğlu'nun tasarımı, Ahmet Özgüner ve Münevver Eminoğlu danışmanlığı ile gerçekleştirildi.

Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi ise, Kemaleddin yapılarının rehberini yaptı. Böylece, üç kitaptan oluşan bir Kemaleddin "opus"u çıktı. Gerçekten "opus" sözcüğünü kullanabileceğimiz içerikte ve dolgunlukta bir çalışmaydı. Ayrıca Kemaleddin sergisinin katalogu ve rehberi yapıldı. Böylece, anma programının bütün gerekleri olabildiğince yerine getirildi. Karar verdiğimiz, ancak istediğimiz düzeyde ve içerikte gerçekleştiremediğimiz iş, belgesel film çekimi oldu. Ancak Hilmi Etikan'ın Kültür Bakanlığı'ndan destek alarak hazırladığı Kemaleddin belgeseli bu konuda bir ilk adım oldu.

**Hakikaten çok kapsamlı ve nite-**

**likli bir çalışma gerçekleştirilmiş, emeği geçenlerin eline sağlık. Biraz da sizin editörlüğünüzde hazırlanan Mimar Kemaleddin proje katalogundan söz edebilir miyiz? Katalogun tariflediğiniz "opus" içindeki rolü ve diğer iki yayınlı kurduğu organik ilişki neydi? Proje katalogunun oluşturulma süreci nasıl gerçekleşti, kataloga nasıl bir sistemle başladınız, ekip kimlerden oluşuyordu? Bu kadar detaylı soruyorum, çünkü arşiv çalışmasının çok sıkıntılı bir yer olduğu Türkiye'de, kanımca katalogun oluşturulma süreci de öncü bir rol üstleniyor.**

Sorunuzu ülkemizdeki arşiv çalışmalarının güçlüğü konusundan başlayarak yanıtlayacağım. Gerçekte hiç de zor olmaması gereken bir çalışma. Ama ülkemizin koşullarında inanılmaz zorluklar içeriyor. Başlangıçta bizim düşüncemiz

Kemaleddin'in bulabildiğimiz tüm yapılarının çizimlerini yayımlamak ve gerçekleşmiş veya gerçekleşmemiş tüm yapıtlarının listesini oluşturmaktır.

Kemaleddin, Vakıf Evkaf Nezareti Ser Mimarı olduğu için, diğer mimarlarımızdan çok daha farklı bir biçimde ve çok şanslı olarak çalışmaları belgelenmiş bir mimardı. Öyle ki, Evkaf Nezareti'nde kurduğu arşiv sisteminde, önce kendi yapıtlarını arşivlemişti. Evkaf Nezareti'ne, bugün belki ancak Başbakanlık Arşivi'nin bazı bölümlerinin erişebildiği bir bilimsellik kazandırdı. Bu bilimselliğin kimse yeterince farkında değildi. Evkaf Nezareti'nin bugünkü yöneticilerinin Kemaleddin arşivini değerli bularak kimseye açmadıkları bir korumacılıkları var. Saygı duyulacak bir korumacılık olmakla birlikte, arşivi bilimsel ve akademik anlamda değerlendirmeye yönelik girişim de yok. Kurum Kemaleddin'den başlayarak, başkalarının da yapıtlarını arşivlemiş. Tam biz çalışmaya başladığımız sırada, Ankara'daki arşiv dijitalize edilmek üzere ihale edilme aşamasıydı, o nedenle oraya adımımızı



bile atamadık.

İstanbul'daki arşiv hiçbir şekilde bilimsel bir sistematığe oturtulmamış bir biçimde, olduğu gibi duruyordu. Burada çalışmak için çok çetin bürokratik engelleri aşmamız gerekti. Elbette ki arşivin gelişigüzel açılıp herhangi bir belgeleme yapılmadan bırakılması sakıncalı. Ancak bu konuda Mimarlar Odası ve akademisyen olarak güvencelerimizi de kabul ettirmemiz çok uzun zaman aldı.

Bu kitabın yayımlanması gerçekten de Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden Ahmet Tanyolaç'ın iyi niyeti, sağduyusu ve desteğiyle kabil oldu. Arşiv listeleri bir defterde el yazısıyla kaydedilmiş bilgilerden ibaretti ve projeler de rulolar halinde çekmecelerde duruyordu. Belgelerin yüksek çözünürlükte dijital ortama geçmesi ve belirli bir sistematik içinde kendi özelliklerini ifade edebilmesi gerekiyordu. Bunun için önce Ahmet Tanyolaç'ın önemli desteği ile büyük ve marifetli bir tarayıcı alındı. Sonra, aylarca çalışarak el yazısı döküm listesini, yine mecburen el yazısıyla yeniden yazdım. Başka türlü çalışma olanağımız yoktu. Çünkü belgeler bana imza karşılığı veriliyordu. Sonra bu bilgiler öğrencim tarafından dijital ortama geçirildi. Ardından Dr. Gül Cephaneçigil ile beraber katalogun sistematizasyonu üzerine çalıştık. Bu çalışmada benim en büyük yardımcım Dr. Gül Cephaneçigil'di. Eldeki mevcut bilgileri belirli bir kurgu içinde derlemeye çalıştık, projeleri kendi içinde işlevlerine, konularına göre tasnif ettik. Böylece Türkiye'de bir kamu kurumunun arşivininin küçük bir kısmı bile olsa, gün yüzüne çıkarılabildi.

**Bu çalışmayı iki açıdan önemli buluyorum. Birincisi, böyle bir arşiv artık kullanılabilir hale geldi. İkincisi de bu tür kataloglar ülkemizde sınırlı sayıda olduğu için, az önce anlattığımız sürecin kendisi, gelecek kataloglar için bir rehber görevi üstleniyor. Peki, bu rehber ve katalogda Kemaleddin'in yapılarının hepsi yer alıyor mu?**

Katalogda sadece İstanbul arşivindeki bütün Kemaleddin yapıları yer alıyor. Ankara'dakiler maalesef yer almıyor. Biz onu da yapmak istiyorduk ama olmadı. Vakıflar Genel Müdürlüğü bugün gelin yapın dese koşarak gideriz.

**Ankara'daki arşiv, bütünün ne kadarı sizce?** Doğrusu Ankara arşivini inceleme fırsatını bulamadım. İstanbul arşivi epey zengin, ama sanıyorum ki, bazı büyük projeler Ankara'da.

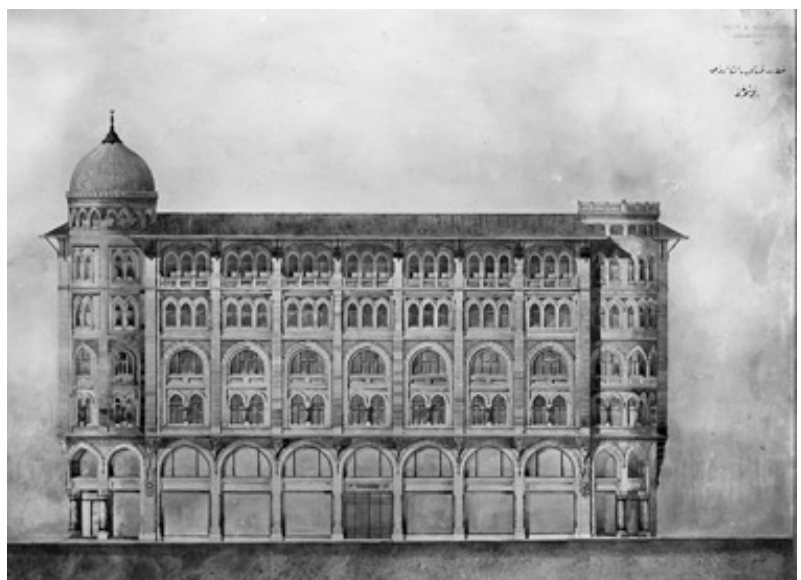


Üstte, Laleli Harikzedegan Katedrali, İstanbul. (Mimar Kemalettin ve Çağrı kitabından.)



Ortada, Dördüncü Vakıf Hanı kuzeydoğu köşesindeki kuleden ayrıntı. (Fotoğraf: Yıldırım Yavuz, 1971, İmpartorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin kitabından.)

Altta, Mimar Kemaleddin'in kamerasından kendi yaptığı Karaköy'deki Birinci Şehir Hanı suluboya ön yüz resmi. (İmpartorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin kitabından)



**Umarım Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara arşivini de kullanıma açar İstanbul gibi. Mimarlar Odası'nın bu tür arşiv ve araştırma odaklı özgün çalışmaları teşvik etmesi, ortam yaratması çok önemli.**

Bence de o kadar önemli ki, Oda'nın yaptığı bu iş belki vaktiyle özerk halde olduğunda, Türk Tarih Kurumu'nun yapması gereken bir çalışmaydı. Bu anlamda, Mimarlar Odası Türk Tarih Kurumu'nun rolünü üstlendi.

**Peki, bir mimarlık tarihi uzmanı olarak sizce hangi mimarlar ya da mesleki konular ivedilikle ele alınmalı?**

Oda'nın girişimleri sürüyor zaten. Mimar Kemaleddin'den sonraki dönem için Anma Programına Seyfi Arkan seçildi. Ben o Danışma Kurulunda da görev aldım. Aynı program orada da gerçekleştiriliyor. Hatta halihazırda sunulmakta.

Bunun dışında Kemaleddin Bey kadar önemli bir başka mimar da Vedat Bey'dir. Vedat Tek katalogu ailenin topladığı belgeler üze-

Beyazıt Camii Haziresi, İstanbul, Mimar Kemaleddin'in 2007'de yapılan mezarı. (Fotoğraf: Yıldırım Yavuz, 2007, *Mimar Kemalettin ve Çağı* kitabından.)



*Interview with Afife Batur: Mimar Kemaleddin Catalogue, Commemoration Program and Archive Studies*

*A comprehensive and multi-authored publication has been prepared for Architect Kemaleddin in the scope of the Commemoration Category of the National Architecture Exhibition and Awards organized biannually by the Chamber of Architects of Turkey. We talked to Prof. Afife Batur about the publication serial and the exhibition, seminar, archive works, academic studies carried out along with. This devoted process of work based on intensive endeavor and collaboration of authorities has had a qualified contribution in the professional media.*

rinden gerçekleştirilebildi. Yine arşivlere başvurduk. Eksikleri öğrencilerimle rölöve, kroki elde ederek tamamlamaya çalıştık. Ancak onda da Kemaleddin Bey'de olduğu gibi, Evkaf Nezareti arşivi şeklinde bir dokümantasyonla karşılaşmadık. Doğrusu onun da buna benzer bir opusu olmasını isterdim, o da bunu hak etmiş bir kişiydi.

Emin Onat üzerine de ciddi bir çalışma yapıldı. Mimarlar Odası'nın bir numaralı üyesi olan Emin Onat, mimarlık örgütünün kuruluşunun 100. yılı olarak 2008 yılında anma kapsamında ele alındı. Bu kapsamda yürütücülüğümde sergi, rehber katalog kitabını yaptık. Sanıyorum, 2010 bitmeden bir yayınlı birlikte Emin Onat serisini de tamamlamış olacağız.

**Adı geçen bu mimarlar için arşivlerden ne kadar özgün malzeme derleyebildiniz?**

Maalesef, parça parça, çeşitli yerlerden derlendi. Bizde mimarların kendi çalışmalarını arşivleme geleneği, alışkanlığı yok. Mimarların, Kemaleddin Bey gibi, bir kurumun bünyesinde, hem de kendi kurduğu bir bünyede çalışma şansı da yok. O nedenle maalesef Seyfi Arkan'ın projelerini toplayabilmek için başka yollara başvurduk. Örneğin geçen yıl "Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı" dersimde öğrencilerimi seferber ettim. Ne yazık ki, Kemaleddin gibi çok sayıda projesine ulaşamadık.

Bu konuda ciddi bir talihsizliğimiz var. Yani, düşünün ki, yüksek düzeyde yarışmalar kazanmış bir mimarın belgelerine ulaşmada imkânsızlıklarla karşı karşıyayız. Çok yazık ve bu artık günümüzde kendilerini birer tasarımcı olarak kabul eden, etmeyen bütün mimarların dikkat etmesi gereken bir konu. Yapılarına ait belgeleri bir belgesel olacak şekilde geleceğe bırakmalarını diliyorum hepsinden. Hatta bunu görev edinmeleri de öneriyorum.

**Çok teşekkürler. Söyleşinin sonunda hakikaten önemli bir mesaj verdiniz. Bu tür çalışmalardaki emeğiniz için de tekrar elinize sağlık.**



# Kültür Endüstrilerinin İstanbul için Potansiyelleri ve Kültür Politikasındaki Yeri

Yiğit Evren - Zeynep Meray Enlil - İclal Dinçer

## Kültür Endüstrileri

Kültür ve yerel ekonomi arasındaki ilişki, geride bıraktığımız yirmi yılda şehircilik alanında yapılan tartışmaların en fazla ilgi çeken konularından biri olmuştur. Bu tartışmaların ana eksenini “yaratıcı sektörler” ya da “kültürel sektörler” olarak da anılan “kültür endüstrileri” oluşturmaktadır. Kültür endüstrileri, ekonomik değeri ağırlıklı olarak kültürel değerlerine göre oluşan ürünlerin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesi ile ilgilenen faaliyetlerdir (O’Connor, 1999). Bu sektörler bireysel yaratıcılığa, beceriye, yeteneğe dayalı, fikrî mülkiyet hakkı doğuran ve bu haklara temellenen bir zenginlik ve istihdam yaratma potansiyeline sahip sektörlerdir (DCMS, 1998). Bu bağlamda kültür endüstrileri, görsel sanatlar, gösteri sanatları, müzik, edebiyat gibi geleneksel kültür ürünlerinin yanı sıra, bilgi teknolojilerine dayalı multimedya, yazılım ve bilgisayar oyunları gibi çağdaş “içerik” üretimini; tasarım (grafik, web tasarımı, mobilya, moda vb.) ve mimarlık gibi yaratıcı yetenek ve beceri isteyen aktiviteler ile tüm bunların çoğaltılmasını, yayımlanmasını, dağıtılmasını, sergilenmesini, reklamcılık sektörü aracılığıyla pazarlanmasını; üretilen bu kültürel ürünlerin/içeriğin tüketimini ve ticaretini içermektedir (Pratt, 1997; Hall, 2000).<sup>1</sup>

Planlama, ekonomik coğrafya ve işletme bağlamında ise güncel kültür endüstrileri yazınında tartışmaların üç konu başlığı etrafında yoğunlaştığına tanıklık etmekteyiz. İlk grup tartışmalarda kültürel ekonomide yaşanan teknolojik gelişmeler ve buna bağlı ortaya çıkan yeni iş organizasyonlarının altı çizilirken, çoğu kez tasarım açısından sürekli yenilik yapmak durumunda olan, düşeyde tamlanmış ve rekabet düzeyi yüksek küçük ölçekli firmalara vurgu yapılmakta, dolayısıyla kültür endüstrileri post-fordizm ve esnek uzmanlaşma tezi bağlamında kavramsallaştırılmaktadır.

İkinci grup tartışmaların özünü kültürel ekonomide mekân ve üretim konuları oluşturmaktadır. Bu sektörlerde üretilen ürünler bir yanda geniş kitlelerin beğenisine sunulmak üzere küresel pazarlara dağıtılırken, sektörün üre-

tim ucunda yer alan firmalar özellikle piyasa belirsizliklerini aşmak, işlem maliyetlerini düşürmek ve rekabet avantajları kazanmak için yerel ölçekte, içinde yer aldıkları kentlerin genellikle küresel ekonomiye eklemlendiği merkez kesiminde ve birbirlerine yakın yer seçme eğilimindedirler. Bu yönüyle değerlendirildiğinde kültür endüstrilerinin kümelenme ve yığılma ekonomileri bağlamında tartışmaya açıldığını izleyebiliyoruz.

Üçüncü grupta ise kentlerde kültür endüstrilerinin yeşereceği mekânsal düzenlemelere işaret edilmekte, bu sektörlerin pek çok kentin gelişim stratejilerinin temel eksenini oluşturmaya başladığına vurgu yapılmakta, dolayısıyla kültür endüstrileri bir kentsel politika aracı olarak tartışmaya açılmaktadır.<sup>2</sup> Gerek Avrupa Birliği’nin işgücü piyasasına yönelik değerlendirmelerinden, gerek sayıları hızla artan kültür ekonomisi envanter çalışmalarından kültür ve yerel ekonomi ilişkisi bağlamında çıkartılan ortak mesaj kültür endüstrilerinin katma değer ve istihdam yaratma bakımından yerel ekonominin desteklenmesinde ve kültürel iklimin devamlılığının ve gelişiminin sağlanmasında önemli bir rol üstlendiği gerçeğidir.

Zira bu sektörler kentlerde yaratıcı ve buluşçu ortamı desteklemekte; istihdam yaratmakta, kentlerin imajını iyileştirmekte ve onları çekici kılmaktadır (Darlow, 1996; Hall, 1999; Fleming, 1999; Caves, 2000; Howkins, 2001; Healy, 2002; Teper, 2002). Kültür endüstrileri, ayrıca, tasarım, marka oluşturma, reklam ve pazarlamadaki yaratıcı kapasiteleri ve ürettikleri katma değer ile konvansiyonel imalat sanayisinin uluslararası düzlemde yarışabilirliğine katkıda bulunma potansiyeline de sahiptir. Daha açık bir anlatımla, bu endüstriler kentlerde yaratıcılığı ve bireysel girişimi besleyen bir iklim yaratmakta, düşük başlangıç maliyetleri ve esnek yapıları nedeniyle özellikle küçük ve orta ölçekli yerel firmaların oluşumunu desteklemektedir. Böylelikle, kentlerin istihdam açıklarının giderilmesinde önemli bir rol üstlenmekte ve yerel ekonominin gelişimine katkı sağlamaktadır (Cunningham, 2002).

Bunların yanı sıra kültür endüstrileri kültür turizmi için gerekli olan “soft” altyapının (çeşitli sanatsal aktiviteler, eğlence mekânları) gelişmesine (Kunzmann, 2004; Bianchini, 1995; Lovatt vd., 1995) çöküntüye uğramış kent parçalarının yeniden canlanmasına (Montgomery, 2003), tarihî yapı stokunun ve atıl kalan endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesine yönelik fırsatlar sunar (Heilbrun ve Gray, 2001). Kentlerin “markalaşmasını” ve kültür turizmi açısından önemli bir destinasyon olma kapasitesini destekler; turistlerin kalış sürelerinin uzaması ve tekrar gelmelerini sağlamak açısından gerekli zemini oluşturur (Bianchini ve Parkinson, 1993).

### **Araştırmanın Kapsamı ve Yöntem**

Bu makale, 2005–2006 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından İstanbul’un gelecek vizyonunun oluşturulması ve küresel düzlemdeki konumunu güçlendirmede stratejik önem taşıyan sektörlerinin araştırması kapsamında gerçekleştirilen bir çalışmaya temellenmektedir.<sup>3</sup> Sözü edilen çalışmada İstanbul için kültür endüstrilerinin öneminin anlaşılması; Batı kentleriyle karşılaştırıldığında İstanbul’un bu yarışmacı ortama yeni sektörler aracılığıyla katılma kapasitesini değerlendirmesi ve bu kapsamda küme yapılarının ve ilişki ağlarının çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada; (1) *niceliksel çözümleme* - İstanbul’da kültür endüstrilerinin türlerine ve firma büyüklüklerine göre sayısal ve mekânsal dağılımları ve istihdam kapasitelerinin tespit edilmesi; (2) *niteliksel çözümleme* - İstanbul’daki kültür endüstrileri içinden seçilen alt sektörler bazında ilişki ağlarının ve küme yapılarının çözümlenmesi, mekânsal dağılımlarının irdelenmesi, sektörel ve mekânsal sorun ve potansiyellerinin tespit edilmesi; olmak üzere birbirini besleyen iki analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu çerçevede sektörlerin genel yapısını tanımak amacıyla gerçekleştirilen keşfedici araştırmanın ardından, sektör temsilcileriyle yapılan derinlemesine mülakatlar yoluyla elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Böylelikle, İstanbul’daki bu sektörlerin mevcut durumu, sorunları ve gelişme eğilimleri ortaya konarak, çeşitli mekânsal analizler yapılmıştır.

Bu kapsamda ele alınan ilk sektör, sahip olduğu kurumsal kapasite, bir ürün olarak kentte yarattığı kültürel atmosfer, tetiklediği diğer sektörler ve İstanbul’un uluslararası düzlemde tanınırlığına yaptığı katkılarla stratejik öneme sahip olan kültür ve sanat festivalleridir.<sup>4</sup> İkinci sektör 60 yılı aşan geçmişiyle film sektörüdür.

Sektörün son 10-15 yıldır reklam filmciliği ve TV dizilerindeki artış ile önemli bir gelişme kaydetmiş olması, geniş kitlelere yayılma kolaylığı ve imaj yaratmadaki gücü; bu alanda formel eğitim almış insan kaynağının ve sektöre yapılan yatırımların artma eğiliminde olması, film sektörünün İstanbul için stratejik bir önemi olduğunu göstermektedir. Ayrıca, son yıllarda tarihî mekânlarda çekilen TV dizilerinin, bu mekânlara karşı popüler bir ilgi yaratması ve dolayısıyla koruma bilincine olumlu katkı sağlaması da bu sektörün seçiminde göz önüne alınmıştır. Bir diğer stratejik sektör olarak moda-tekstil tasarımı sektörü seçilmiştir. Bu sektör girdi-çıkı ilişkileriyle beslediği tekstil sektörü nedeniyle yerel ekonomi açısından büyük önem arz etmektedir.

### **Araştırma Bulguları**

Araştırma sonucunda elde ettiğimiz ilk bulgu İstanbul’un kültür endüstrileri bakımından Türkiye içindeki önemine ilişkindir. Uluslararası bağlantılara sahip moda tasarımcılarının neredeyse tamamı ve film yapım şirketlerinin önemli bir bölümü İstanbul’da yer seçmiştir. Benzer bir biçimde İstanbul, Türkiye’nin uluslararası rekabet gücü yüksek pek çok festivaline ev sahipliği yapmaktadır. Bu noktadan hareketle İstanbul’un, yaratıcı kentlerin sahip olduğu, kentsel canlılık, kültürel zenginlik, çeşitlilik, tarihî özelliği olan mekânların varlığı, hareketlilik, sokak kültürü, genç ve nitelikli işgücü gibi pek çok özelliği bünyesinde barındırması nedeniyle kültür ürünlerinin üretimi ve tüketimi açısından Türkiye’nin merkezi konumunda olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci bulgu kültür endüstrilerinin İstanbul’da yerel ekonomiyi uyarma becerisine ilişkindir. Kültür endüstrileri İstanbul’da bir yandan “yeni” ekonomik aktivitelerin gelişmesine katkıda bulunurken, diğer yandan “geleneksel” sektörlerle güçlü girdi-çıkı ilişkileri kurmakta ve yerel ekonomiyi desteklemekte ve tetiklemektedir. Bu konuda örneğin son on yılda popüleritesi artan İstanbul Film Festivali’nin uyarılmasıyla, kentte ışık ve ses düzeneği, film çevirileri ve altyazı konusunda uzmanlaşmış çok sayıda küçük ve orta ölçekli yeni firma ortaya çıkmıştır. Diğer kültür ve sanat festivalleri ise festival dönemlerinde başta gümrük, taşıma, güvenlik, hazır yemek, temizlik, sigorta, anket araştırma, ses-ışık, çeviri ve seslendirme olmak üzere çok sayıda plak şirketi, medya ve reklâm ajansları ile matbaacılık sektöründeki firmalar için önemli bir müşteri haline gelmektedir. Ucuz işgücüne dayalı rekabetçi avantajlarını kaybeden tekstil sektörü ise içinde bulunduğu bu olum-

suz durumu moda tasarımı sektörü ile işbirliği yaparak aşmaya çalışmaktadır.

Üçüncü bulgu kültür endüstrilerinin İstanbul'un tanınırlığına yaptığı katkı ile ilgilidir. Başta kültür ve sanat festivalleri olmak üzere, araştırma kapsamında incelenen her üç sektör de kentin imajına katkıda bulunmakta ve yerel ekonominin küresel ekonomiye eklemlenmesine yardımcı olmaktadır. Örneğin İstanbul'da 2005 yılında 162 farklı mekânda 154 festival düzenlenmiş, bu festivallerin içinde İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği festivaller aynı yıl 155.000 izleyici çekmiştir. Bunların içinde kentle özdeşleşen en köklü festival 35 yılı aşkın bir süredir düzenlenmekte olan Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'dir. Buna ek olarak 8. İstanbul Bienali sanatçı seçimi açısından dünyadaki 53 çağdaş sanat etkinliği arasında en önemli etkinliklerden olan Documenta'dan sonra ikinci en başarılı ve ilgi çekici etkinlik seçilmiştir (Bagdadli ve Arrigoni, 2005:29). Diğer taraftan son yıllarda İstanbul'da ulusal ve uluslararası moda etkinliklerinin çeşitlendiği ve sayısının arttığı görülmektedir. Bu etkinliklerin en önemlilerinden biri 2005 yılından itibaren İstanbul'u moda tasarım merkezi olarak uluslararası arenada tanıtmak amacıyla her yıl düzenlenen İstanbul Moda Tasarım Haftası'dır. 2006 yılında düzenlenen İstanbul Moda Haftası'na yerli ve yabancı 350 firma katılmış ve üç gün süren etkinliği 3.500'ü yurtdışından olmak üzere 65.000 kişi ziyaret etmiştir (CNR EXPO, 2006).

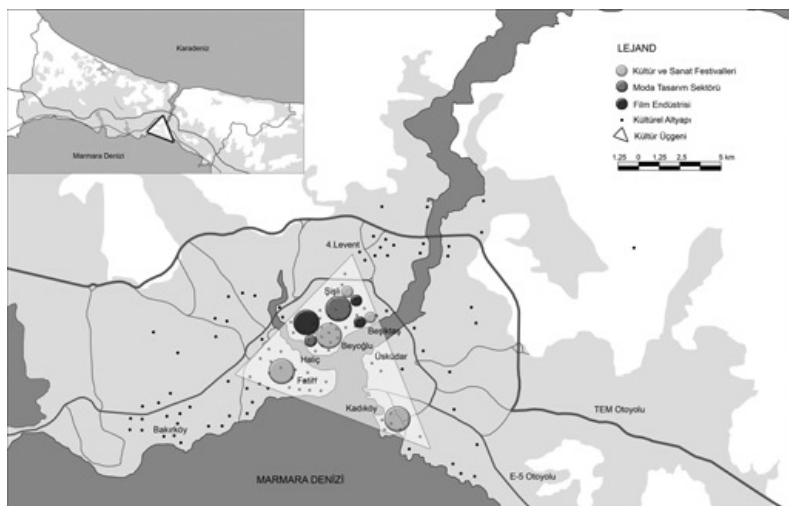
Son bulgu kültür endüstrilerinin fizik mekândaki yer seçim eğilimlerine ilişkindir. Uluslararası literatüre göre, kültür endüstrilerinin tanımladığı en belirgin mekânsal form coğrafi yığılmadır. Araştırma kapsamında ele alınan kültür endüstrilerinin yer seçim eğilimleri için de benzer bir yoğunlaşma söz konusudur. Kültür endüstrileri bağlamında incelenen sektörler, özel durumlarla karşılaşılma ile beraber, İstanbul Metropolitan Alanı içinde "kültür üçgeni" olarak adlandırdığımız merkez kesiminde kümelenme eğilimindedir. Kültür üçgeni, metropolün çekirdeğindeki Eminönü, Beyoğlu, Beşiktaş, Şişli ve Kadıköy ilçelerini kapsayan geniş bir alanı ifade etmektedir. Bu alanın "kültür üçgeni" olarak adlandırılmasının sebebi, yapılan araştırmada kültürün üretimine ve tüketimine ilişkin mekânların; sinemalar, tiyatrolar, konser salonları, müzeler, kütüphaneler, kültür merkezleri gibi kültür altyapısının bu alanda yığılmış olmasıdır. Bu kültürel iklimden beslenen ve kültür endüstrileri kapsamında incelenen üç sektör çeşitli formlarda bu üçgen içerisinde yığılmış durumdadır.

Tarihî Yarımada ise İstanbul'un sahip olduğu zengin tarihî ve kültürel mirasın izlerini yansıtan, müzeler, anıtsal yapılar ve sivil mimari örneklerinden oluşan özgün yapı stoku ile bu üçgene farklı bir açıdan katkıda bulunmaktadır.

Bu durumu kültür endüstrilerinin mekânsal boyutunu inceleyen araştırmacıların da sıkça vurguladıkları üç nedenle açıklamak mümkündür. Bunlardan ilki, yığılmanın dikey boyutu olarak da adlandırılabilir ekonomik verimlilik ve tamlaşma meselesidir. Power ve Scott'a (2004) göre 1980 sonrası ortaya çıkan piyasa koşulları, bu sektördeki firmalara esnek üretim modelini benimsemeleri yönünde baskı yapmaktadır; firmalar kısa aralıklarla çok yüksek düzeyde ürün çeşitliliğini sağlamak durumundadır. Bu durum, yerel ekonomide, içinde çok sayıda küçük firmanın yer aldığı, uzmanlaşmış ve birbirini tamamlayan üretim zincirlerinin ve ilişki ağlarının kurulması ile mümkün olabilmektedir. Gerek firma ölçeğinde, gerek bireysel olarak gerçekleşen fason üretim ve bir defaya mahsus işler için yapılan anlaşmalar, bu sektördeki ilişkilerin kontratlarla biçimlendiğini göstermektedir. Post-fordizm savunucularına göre bu tür örgütlenme biçimi, kültür endüstrilerinde yer seçim eğilimleri açısından bir coğrafi yoğunlaşmayı gerekli kılmaktadır. Parçalanmış üretim sürecinin çeşitli aşamalarını paylaşan taraflar hem ihtiyaç duydukları mal ve hizmetlere kolay ve çabuk ulaşmak, hem de (geleneksel yığılma teorisinde de belirtildiği üzere) üretim için gerekli her türlü işlemlerin maliyetlerini (*transaction costs*) düşürmek için bir arada bulunma eğilimi içine girmektedirler.

İstanbul için incelenen üç kültür endüstrisi arasında özellikle moda tasarım sektöründe tamlaşmaya bağlı bir kümelenmenin ipuçlarını gözlemek mümkündür. İstanbul'daki bağımsız moda tasarımcılarının büyük bir bölümü Nişan-

İstanbul "kültür üçgeni".



taşı bölgesinde kümelenmiştir. Bu kümelenmenin nedenlerinden biri olarak tasarımcıların üretimde kullandıkları kumaş ve aksesuar gibi çeşitli ihtiyaçlarını, yakın çevredeki tekstil firmalarından temin etmeleri gösterilebilir. Aynı durum, film sektörü için de geçerlidir. İstanbul'daki 150'yi aşkın film yapım şirketinin büyük bir çoğunluğu Beyoğlu-Beşiktaş-Şişli bölgesinde yoğunlaşırken, yapım sonrası aşamada montaj firmalarının da önemli bir bölümü bu alan içinde bulunmaktadır. Çalışma kapsamında yapılan mülakatların ışığında elde edilen bilgilere göre, bu durum, aynı katma değer zinciri içerisinde birbirlerini tamlayan firmaların, sorunlara anında çözüm üretmek, talepleri daha hızlı ve etkin bir şekilde karşılamak ihtiyacının fizik mekândaki bir yansımasıdır. Dolayısıyla bu iki aşamayı gerçekleştiren firmalar, ağırlıklı Beyoğlu olmak üzere, merkezde yoğunlaşmıştır.

Kültür endüstrilerinde coğrafi yığılmanın altında yatan ikinci neden yığılmaların yatay boyutu olarak da tanımlanan rekabet konusudur (Bathelt, 2004). Belirli bir coğrafi alanda benzer ürünleri üreten çok sayıda firmanın varlığı, kaçınılmaz olarak keskin bir rekabet ortamını yaratmaktadır. Bu rekabet ortamında firmalar sundukları mal ve hizmetleri kalite ve fiyat açısından çeşitlendirerek birbirleriyle yarışmaktadır. İstanbul'da kültürel ürünleri üreten firmalar için rekabetin bir diğer ayağı ise prestijli mekânlarda yer alarak o mekânla özdeşleşmek, dolayısıyla piyasada görünür ve "güvenilir" olmaktır. Araştırma sırasında gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler, film ve moda tasarım sektörlerinde çalışan firmaların İstanbul'un prestijli bölgelerini tercih ettiklerini ve bu tercihlerin iş hacimlerini doğrudan etkilediğini ortaya çıkarmıştır.

Yığılma oluşumunda literatürde öne sürülen üçüncü neden kurumsal boyuttur (*institutional dimension*). Burada, aynı yığılmadaki firmalar arasında gerçekleşen karşılıklı öğrenme süreci ve bu sürecin bir ürünü olan çeşitli davranış kalıpları kastedilmektedir. Diğer bir deyişle, kurumsal boyut, gelenekleri, alışkanlıkları ve davranış kalıplarını tanımlayan yazılı olmayan kurallar bütünüdür. Bu yapı, firmaları bir arada tutan gizli bağ olarak da tanımlanmaktadır (Bathelt vd., 2002). Aynı mekânı paylaşan firmalar, yeni fikir ve projelerden haberdar olmakta, ortak sorunların çözümünde birbirleriyle dayanışma içine girmekte ve bu yolla açığa çıkan buluş sinerjisini kullanmaktadır. Bu süreçte kafe, bar ve restoranlar yüz yüze ilişkilerin güçlendiği, örtük bilginin paylaşıldığı, yeni iş bağlantılarının kurulduğu ve hatta rakip firmaların dediko-

dularının yapıldığı ortak buluşma mekânları olarak ön plana çıkmaktadır.

İstanbul'daki kültür endüstrilerinin oluşturduğu kent içi yığılmaların çeşitli açılardan bir kurumsal boyut içerdiğini söylemek mümkündür. Örneğin film sektöründe, Yeşilçam Sokağı ve Beyoğlu, fikir, sermaye ve oyuncuların buluştuğu, yeni iş bağlantılarının kurulduğu ve çalışma ekiplerinin oluşturulduğu bir simgesel odak olarak önemini geçmişten günümüze kadar sürdürmektedir. Beyoğlu'nun sunduğu kültür-sanat aktivitelerinin yanında (sinema salonları, galeriler), sektörle ilgili sivil toplum kuruluşlarının, film sektörü için nitelikli eleman yetiştiren mesleki eğitim kurumları ile film yapımcılarının bu odak içinde yer alması, coğrafi yığılmadaki kurumsal boyutun gerektirdiği davranış kalıplarının sürdürülebilirliğinin sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmada incelenen bir diğer sektör olan kültür ve sanat festivalleri, İstanbul metropoliten alanı içinde bir coğrafi yoğunlaşma deseni oluşturmasına karşın, diğer iki sektörden yığılmanın boyutları açısından farklılaşmakta, dolayısıyla yukarıda aktarılan kavramsal çerçeve ile tam olarak örtüşmemektedir. İstanbul festivalleri, ağırlıklı olarak merkez içerisinde gerçekleşmektedir. Merkezdeki bu yoğunlaşmanın en önemli sebebi, talep cephesinden bakıldığında, erişebilirlik iken, arz cephesinden bakıldığında ise, kültür-sanat festivallerinin gerçekleşebileceği uygun yapı stokunun bu alan içerisinde bulunmasıdır. Ancak buradan İstanbul'daki kültür-sanat festivalleri için yegâne mekânsal desenin yoğunlaşma olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Kentin merkezindeki emlak değerlerinin yüksek olması, özellikle geniş alana ihtiyaç duyan organizatörlerin etkinlik mekânlarını kentin çeperindeki boş mekânlara doğru kaydırmalarına neden olmaktadır. Bunun en önemli örneği, uluslararası boyutta tanınan ve İstanbul'daki en önemli gençlik müzik festivallerinden olan Rock'n Coke Festivali'nin, etkinlik mekânı olarak merkezin yaklaşık 50 km. batısındaki Hazerfen Havaalanı'nı kullanmasıdır.

## Sonuç

Kültürel ürünler ve fizik mekân arasında karşılıklı bir birliktelik bulunmaktadır; kültürel ürünler, yapıları gereği, çağdaş kitle üretiminden farklı olarak üretildikleri fiziki coğrafya ile özdeşleşebilmektedir. Paris'te moda tasarım sektörü, Jamaika'da reggae müziği, Danimarka'da mobilya sektörü ve İtalya'da ayakkabı imalatı bunun en bilinen örnekleri arasında

anılmaktadır. Sözü edilen bu durum, ilgili ürüne uluslararası bir marka olma fırsatı vererek üreticisine küresel ölçekte yarışmacı avantajlar sağlamaktadır. Bu açıdan İstanbul, gerekli sektörel ve mekânsal koşullar gerçekleştiğinde, incelenen kültür endüstrileri açısından uzun vadede küresel, orta vadede ise bölgesel bir marka olabilecek potansiyele sahiptir.

Sektörel koşullar bir kenara bırakıldığında, kültür endüstrileri için mekânsal açıdan tartışılması gereken konuların başında, İstanbul’da yığılma odaklı bir sektörel gelişim stratejisinin benimsenip benimsenmeyeceği gelmektedir. Bilindiği gibi kültür odakları yaratarak kültür endüstrilerini geliştirmek ve yerel kalkınma sürecini kültür üzerinden kurgulamak, başta Avrupa olmak üzere dünyadaki pek çok kentin benimsediği stratejiler arasında yer almaktadır. Aşağıda İstanbul’un benzer bir stratejiyi benimsemişi halinde göz önünde bulundurması gereken bir dizi mekânsal ipucu sunulmaktadır.

İlk ipucu, İstanbul Metropolitan Alanı’nın merkezinde kendiliğinden oluşan kültür üçgenine ilişkindir. Kültür üçgeni, kültür endüstrilerinin gelişimi açısından yığılma odaklı bir mekânsal strateji için hazır bir altyapı sunmaktadır. Dolayısıyla kültür üçgeninin yaratıcı ortamı besleyen özgün yapısının korunması ve kapasitesinin artırılması İstanbul için oluşturulacak kültür politikasının öncelikleri arasında yer alabilir. Bu durum, kültür üçgeninde daha fazla buluşma mekânları yaratılarak aktivite çeşitliliğinin desteklenmesi, otopark, yeşil alan gibi çeşitli donatılarla bu alanda kentsel yaşam kalitesinin yükseltilmesi ve mevcuttaki özgün yapı stokunun bu yönde kullanımının teşvik edilmesiyle gerçekleştirilebilir. Bu doğrultuda, kent merkezinde kültür eksenli canlandırma, yenileme ve dönüşüm projeleri birer araç olarak ele alınabilir. Ancak bu noktada kültür üçgeninde yapılacak herhangi bir müdahale sonucunda artabilecek arazi fiyatları, bu alanda yeni firmaların yer seçmesini güçleştireceği gibi, kültür endüstrileri olarak anılan sektörlerde faaliyet gösteren mevcut küçük ölçekli firmaların bu üçgen dışına kaçmalarına yol açabilir. Dahası, alanın mevcut sakinleri ile yaratıcı atmosferi nedeniyle burada yaşamayı seçenlerin yerlerinden edilmesine sebep olabilir. Dolayısıyla, yapılacak her planlama çalışması, sektörde yer alan firmaları bu yönde destekleyecek bazı önlemleri (kira yardımı, kredilendirme politikası vb.) göz önüne almak durumdadır. Unutulmamalıdır ki, birçok Avrupa kentinde, özellikle İngiltere’de, çöküntü alanı haline gelmiş eski kent merkezleri “Kültür Mahalleleri” (*Cultural Quarters*) ilan edilerek ka-

mu öncülüğünde yeniden canlandırılmaya çalışılmakta;<sup>5</sup> kültür endüstrileri kapsamındaki küçük ölçekli firmaların ve bu sektörlerde çalışan kişilerin bu alanlarda yer seçmesini teşvik edecek önlemler alınmaktadır. İstanbul’da, kamu öncülüğünde izlenecek benzer politikalarla “kendiliğinden” oluşan kültür üçgeninde yer alan bu oluşumları koruyacak ve alanın “kuvöz” niteliğini sürdürülebilir kılabilecek politikalar izlenmesi çok önemlidir.

İkinci ipucu, kültür üçgeni dışındaki alanlarla ilgilidir. Araştırma kapsamında elde ettiğimiz bulgular, İstanbul’daki kültür endüstrilerinin mekânsal tercihlerinin statik bir yapıda olmadığını ve bu sektörlerde faaliyet gösteren firmaların gerekli durumlarda sıçramalar yaparak mevcut kümelenmenin dışında da yer seçebileceğini göstermektedir. Bu duruma orta ölçekli film stüdyolarının son dönemlerde geçirdiği mekânsal dönüşüm üzerinden bir örnek vermek mümkündür. Sektör temsilcileri ile yapılan derinlemesine görüşmeler, son yıllara kadar film stüdyosu olarak kullanılan Levent’teki düşük yoğunluklu alt bölgelerde yer alan yapıların, artan kiralar nedeniyle eski cazibesini yitirdiği, bunun yerine sektörün, kiraların daha ucuz olduğu Seyrantepe oto sanayi bölgesindeki yapıları tercih etmeye başladığını ortaya koymuştur. Bu noktada, İstanbul’da bu beceriye sahip sektörler için kültür üçgeni dışında da gelişme alanlarının yaratılması gerekmektedir. Bu doğrultuda, örneğin boşalan sanayi alanları bir potansiyel olarak kullanılabilir. Buna ek olarak kültür endüstrilerinde çalışacak işgücünü artırmak ve yerel ekonomiye kentin sahip olduğu genç nüfusu dahil etmek açısından “yaratıcılığı ve girişimciliği destekleme merkezleri” oluşturmak ve bu merkezleri kent bütününde çeşitli alt bölgelerin merkezinde tasarlamak da, kültür üçgeni dışında yeni sektörel kümelenmeler yaratmak adına bir diğer mekânsal strateji olarak benimsenebilir.

Ancak her yığılmada olduğu gibi kültür endüstrilerinin oluşturduğu yığılmaların da bir zaman boyutu içerdiği unutulmamalıdır. Daha açık bir anlatımla, sektörel ve mekânsal yığılmanın oluşması çok yönlü bir birikim sürecini gerektirmektedir. Örneğin, Beyoğlu’nda film sektörünün yoğunlaşması, Yeşilçam geleneğine temellenerek uzun bir süreçte oluşmuştur. Benzer bir şekilde moda tasarım sektörü, Osmanbey ve Bomonti’deki hazır giyim firmalarının ve alışveriş mağazalarının etkisiyle Nişantaşı’nda kök salmış ve gelişmiştir. Dolayısıyla kültür endüstrileri kapsamında incelenen sektörlerin İstanbul’da kültür üçgeni dışında gelişmesi, sabır gerektiren ve sonuçları ancak uzun vadede ali-

nablecek bir proje olarak değerlendirilmelidir.

Yiğit Evren, Y. Doç. Dr., YTÜ Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

Zeynep Meray Enlil, Doç. Dr., YTÜ Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

İclal Dinçer, Doç. Dr., YTÜ Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

#### Notlar:

1. Kültür endüstrisi terimini ilk olarak Adorno ve Horkheimer (1979[1947]) kamu tarafından desteklenen görsel sanatlar, gösteri sanatları, müzeler ve galerilerden farklı olarak basım ve yayıncılık, film, müzik kayıtları gibi endüstriyel olarak üretilen ve ticari bir nitelik taşıyan faaliyetlere referansla kullanmışlardır. Onlara göre kültür endüstrisi, kültürün metalaştırılmasına ve tektürleştirilmesine neden olmuştur. Günümüz yazınında ise kültür endüstrileri olarak anılan sektörler giderek bu olumsuz bakış açısından sınırlanmaya başlamıştır. Bu yazında “kültür endüstrileri” ve “yaratıcı endüstriler” genellikle birbirini yerine kullanılan kavramlar olmakla birlikte giderek birbirinden farklı sektörleri ifade etmek için kullanılır olmuştur. Örneğin, Cunningham (2001) teknolojik gelişme ve dijitalleşmenin önceleri “sanata” ve ticari medyaya (film, yayıncılık, müzik) atıfla kullanılan kültür endüstrileri kavramına egemen olmaya başladığını ve “bilgi ekonomisi” bağlamında kültür endüstrileri kavramının giderek yerini yaratıcı endüstriler kavramına bırakmaya başladığını savunmaktadır.

2. Son yıllarda kentsel politikaların odağı haline gelen kültür endüstrilerini geliştirmeye yönelik olarak birinci ve ikinci kuşak politikalar olmak üzere iki politika ekseninden söz etmek mümkündür. Birinci kuşak politikalar (Bilbao’daki Guggenheim Müzesi örneğinde olduğu gibi) yerel tarihi ve kültürel mirastan hareketle kentlerde “flagship” projelerle turizm odakları yaratmak olarak tanımlanırken; ikinci kuşak politikalar, salt bir çekim merkezi yaratmak yerine (Leipzig medya kümesi veya Birmingham’daki kuyumculuk kümelenmesi örneğinde olduğu gibi) mevcut bir üretim odağını desteklemek veya yeni bir kümenin oluşmasını teşvik etmek olarak anılmaktadır (Power ve Scott, 2004).

3. Bu çalışma İstanbul Metropolitan Planlama ve Kentsel Tasarım Merkezi (IMP) bünyesinde yazarlar tarafından kurulan Kültür Endüstrileri Kültür ve Turizm Departmanı tarafından gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında incelenen sektörlerden kültür ve sanat festivallerine ilişkin analiz çalışmaları Tolga İslam tarafından, moda tasarım sektörüne ilişkin mülakatlar Ebru Seçkin ve Senem Som tarafından, film endüstrisine ilişkin analizler ise Evrim Özkan tarafından gerçekleştirilmiştir. Evrim Özkan İstanbul film endüstrisine ilişkin yaptığı bu çalışmayı Yıldız Teknik Üniversitesi’nde Doç. Dr. Zeynep Enlil yürütücülüğünde bir doktora tezi çalışması olarak derinleştirerek 2009 yılında tamamlamıştır.

4. Kültür endüstrileri yazınında kültür ve sanat festivalleri kültür, kültür endüstrileri tasnifleri arasında yer

almamaktadır. Ancak değer zinciri içinde kültürel ürünlerin dağıtımı ve sergilenmesi açısından önemli kanalları oluştururlar. Bu bakımdan kültür ekonomisi içinde önemli yer tutmaktadır.

5. Benzer uygulamalar Avrupa kentlerinin yanı sıra ABD ve Avustralya’da da yaygındır.

#### Kaynakça:

- Adorno, T. ve M. Horkheimer (1979[1947]) *Dialectic of Enlightenment*, Verso, London.
- Bağdadli, S. ve L. Arrigoni (2005) “Strategic positioning of the Venice Biennial: Analysing the market for periodic contemporary art exhibitions”, *International Journal of Arts Management*, 7(3), 22-31.
- Bianchini, F. (1995) “Night Cultures, Night Economies”, *Planning Practice and Research*, Vol. 10, No. 2.
- Bianchini, F. ve M. Parkinson (1993) *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester University Press, Manchester.
- Caves, R. E. (2000) *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Mass: Harvard University, Cambridge.
- CNR EXPO (2006) Post Show Report, İstanbul Fashion Festival II, İstanbul, Turkey
- Cunningham, S. (2002) “From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications”, *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy*, (102):54-65.
- Darlow, A. (1996) “Cultural Policy and Urban Sustainability: making a missing link?”, *Planning Practice and Research*, Vol 11, No.3, p.291-301.
- DCMS (1998) “Creative Industries Mapping Document”, Department of Culture, Media and Sport, London.
- Fleming, T. (1999) The Role of Creative Industries in Local and Regional Development
- Galloway, S. ve S. Dunlop (2007) “A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, No. 1, ss. 17-31
- Hall, P. (2000) “Creative Cities and Economic Development”, *Urban Studies*, Vol 37, no.4, 639-649
- Hall, P. (1999) *Cities in Civilization*, Phoenix Giant, London.
- Healy, K. (2002) “What’s new for Culture in the New Economy?”, *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Vol. 32, No. 2.
- Heilbrun, J. ve C.M. Gray (2001) *The Economics of Art and Culture*, Cambridge University Press, New York.
- Hesmondhalgh, D. and A. C. Pratt Cultural (2005) “Industries and Cultural Policy” *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 11, No. 1, ss. 1-13.
- Howkins, J. (2001) *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*, Allen Lane, London.
- Kunzmann, Klaus R. (2004) “Culture, creativity and spatial planning”, *Town Planning Review*, Vol. 75, No. 4, p. 383-404.
- Lovatt, Andy ve O’Connor, J. (1995) “Cities and the Night-time Economy”, *Planning Practice and Research*, Vol. 10, No. 2.
- Lurry, C. (1993) *Cultural Rights*, Routledge, London.
- Montgomery, J. (2003) “Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration - Part 1: Conceptualising Cultural Quarters”, *Planning, Practice and Research*, Vol. 18, No. 4, pp. 293-306.
- O’Connor, J. (2002) “Cultural Industries”, *European Journal of Arts Education*, 2:15.
- O’Connor, J. (1999) “Definition of Cultural Industries”, <http://www.mipc.mmu.ac.uk>
- O’Connor, J. ve D. Wynne (1996) From the Margins to the Centre, Arena, Aldershot.
- Power, D. ve J. A. Scott (2004) (eds.) *Cultural Industries and the Production of Culture*, Routledge, Oxon.
- Pratt, A. C. (1997) *The cultural industries sector: its definition and character from secondary sources on employment and trade*, Britain 1984-91, Research Papers on Environmental and Spatial Analysis, No. 41, London School of Economics
- Scott, A. J. (2000) *The cultural economy of cities: Essays on the geography of image-producing Industries*, Sage.
- Teper, S. J. (2002) “Creative Assets and the Changing Economy”, *The Journal of Arts and Management Law and Society*, Vol 32, No.2
- Wynne, D. (1994) *The Culture Industry*, Ashgate, Aldershot.

## Cultural Industries – Potentials for İstanbul and Role in Cultural Policy

Lately, cultural industries are regarded among the key sectors for economic development. With its historic heritage, cultural diversity, and urban vitality, İstanbul has significant potential upon which creativity and cultural industries could flourish. This paper examines the current structure of three cultural industries in İstanbul from a spatial perspective. These sectors are arts and culture festivals, the film industry, and the fashion design industry. The results show that these three sectors are spatially clustered in the city in an area we call the ‘cultural triangle’. This area provides the opportunity of experiencing different types of cultural facilities and activities, accommodates a density of social networks and interactions, and offers an abundance of historic buildings that constitute a unique and attractive urban core. Furthermore it is where İstanbul’s ‘critical mass’ is present. Rest of the metropolitan area beyond the cultural triangle, however, is just a highly impoverished landscape of creativity and culture. Some suggestions are made to overcome this discrepancy between the centre and the periphery.

# Haiti Depremi'nin Hatırlattıkları: İstanbul İçin Deprem Risk Azaltımı ve Performansa Dayalı Yapı Üretimi Yaklaşımı

Ali Tolga Özden

**H**aiti depremi, bize bir kez daha İstanbul'un karşı karşıya olduğu deprem gerçeğini hatırlattı. Özellikle kentsel yenileme için *cost-benefit* (maliyet-fayda) analizi konusunda deprem gerçeği göz önüne alınırsa bedeli ne olursa olsun depreme dirençli yapısal bir çevre üretmek zorunludur. Deprem, bir yapının ömrü göz önüne alındığında, yıkıcı etkisi yapı üzerine bu süre içerisinde ya bir defa olabilir veya hiç olmayabilir. Çünkü bazı depremlerin dönüş periyodu 150-200 yıl veya daha üzerinde bir süre olabilir. Bu süreyi aşma ihtimali, yani depremin daha önce olma ihtimali de matematiksel olarak çok düşük bir yüzde olarak tahmin edilebilir.

İstanbul için de, tartışmaya açık da olsa, böyle bir tahminin geçerliliği vardır. Marmara Denizinden geçen fay üzerinde İstanbul'u doğrudan etkileyen son yıkıcı depremi 1894 yılında yaşayan kent için 120 yıla yakın bir süredir bu fay üzerinde deprem olmaması bu duruma örnek verilebilir. Daha eski tarihli yıkıcı yani kayda değer depremler de 1766 ve 1509 depremleri olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla tarihî depremlerin bilgisi ve Marmara Fayı'nın yapısı ile ilgili veriler bu fay üzerinde oluşacak bir deprem için 150-250 yıllık bir dönüş periyodu olduğu tahminini ortaya koymaktadır. Bu nedenle İstanbul için 30 yıl içerisinde bir deprem olasılığına karşı alarm zillerinin çalması anlamlı ve dikkate değerdir.

İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Maden Fakültesi Jeofizik Mühendisliği Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Haluk Eyidoğan, Haiti'de 7 büyüklüğünde depreme yol açan fay ile Marmara Denizi'ndeki ana fay arasında önemli benzerlikler kurmaktadır (*Milliyet*, 15.01.2010). Eyidoğan'a göre, Haiti'deki fayın Kuzey Anadolu Fayı ile benzerlikleri şu şekilde özetlenebilir: "Deprem derinliği hemen hemen aynı sıklıkta, doğrultu atımlı, şehre 20 km uzaklıkta, fay üzerindeki blok 17 Ağustos 1999 depremindeki gibi 5 metre kaymış, yılda 2 cm kayıyor. Bu fay üzerinde de bizim Marmara'daki fay gibi uzun süredir büyük deprem olmamış." Haiti fa-

yı da yaklaşık 200 yıldır hareket etmemiş veya bu boyutta bir deprem üretmemiş bir faydır. Bu sessizlik 12 Ocak 2010 tarihinde bozulmuş ve Port Au Prince magnitüd olarak 7, ama şiddet olarak kimi bölgelerinde 10'a yaklaşan yıkıcı bir enerji karşısında adeta haritadan silinmiştir.

Bu noktada, ulaşılmak istenen tartışma kentsel dönüşüm ve deprem risk azaltımı için yeniden yapım sürecinin maliyet-fayda analizidir. İstanbul'da mevcut yapıların % 80'inin imarsız, kaçak, denetimsiz, mevcut yapı kodlarına uymayan vb. yapılar olduğu göz önüne alınır; bu yapıların deprem ve ikincil afetler (yangın gibi) karşısında büyük risk taşıyanlarının yıkılıp diğerlerinin de en azından ciddi bir şekilde güçlendirilmesi, hem yapı sahiplerine hem de ilgili kamu kurum ve kuruluşlarına çok ağır bir maliyet getirmektedir. Maliyet bir yana, bu iş için planlama yapacak, proje üretecek ve uygulayacak teknik ve bilimsel işgücü kapasitesi de kolaylıkla karşılanabilecek bir rakam ortaya koymayacaktır. En azından böyle bir çalışmanın sa-



Haiti'nin Başkenti Port Au Prince'te bulunan Başkanlık Sarayı binasının 12 Ocak 2010 tarihinde yaşanan deprem öncesi ve sonrası görünümü.



dece finansal yönünün olmadığı, ayrıca bilimsel, teknik, sosyokültürel, psikolojik, çevresel vb. pek çok farklı yönlerinin de olacağı hesaba katılmalıdır. Tüm bu yönlerini göz önüne almadan yola çıkılması ya da harekete geçilmesi hem sürecin sağlıklı ilerlemesine engel olabilir hem de sonunda ortaya çıkacak ürünün kalitesini ve geçerliliğini tartışılır hale getirebilir.

Yukarıda bahsedilen bu yönlerin dışında konunun zaman boyutu da önemli görülmelidir. Böyle bir yeniden yapım-kentsel yenileme projesi –kaldı ki burada (yapı kapasitesinin % 80’inin yenilenmesi anlamında) neredeyse tüm kentten bahsedilmektedir– hem projelendirme hem finansal çözümler bulma hem de uygulama anlamında çok uzun bir zaman süreci ihtiyacı doğuracaktır.



Betonarme yapı bloklarında meydana gelen hasarların benzerliği: 12 Ocak 2010 Haiti Depremi (üstte) ve 17 Ağustos 1999 Marmara Depremi (altta).

Her ne kadar 1999 Marmara depremlerinden sonra yapılan çalışmalar (özellikle İstanbul Deprem Master Planı, JICA Raporu gibi) önemli kazanımlar ve teorik altyapı sağlamla birlikte projelendirme ve uygulama aşamalarında ciddi eksiklikler ve yaklaşım hataları olduğu gözlenmektedir. 1999 Marmara depremlerinin üzerinden neredeyse on yıldan fazla zaman geçmiş ve bu zamanın yeterince etkin kullanılmamış olmasını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Dolayısıyla, böyle bir projenin çok uzun süreceği (örneğin 20-30 yıl) yaklaşımı ile gerekli çalışmaları göz ardı etmek ve popülist politikalara devam etmek çözüm olmamaktadır. Geçen on yılda neler yapılabilirdi bir düşünmek gerekir. Bu noktada belirtmek gerekir ki, bu boyutta bir projenin hazırlanarak uygulanması için koordinatör gücün siyasi otorite olması gerekmektedir. Merkezî yönetim ve yerel yönetimler bu anlamda ateşleyici rol üstlenmek zorundadır. Planlama ve organizasyonun sağlıklı ve yerinde

olması, proje üretme ve uygulama süreçlerinin de verimli olmasını doğrudan etkileyecektir.

Tüm bu tartışmalardan ulaşılmak istenen nokta, bütüncül bir planlama ile tüm kentin rehabilitasyonunun ve depreme dirençli hale getirilmesinin mümkün olduğu, ama çok ağır bir mali yükünün bulunduğu gerçeğini anlayabilmektir. Fakat buna değmez mi? Birtakım konularda maliyet hesabı, elde edilebilecek sonuçtan sonra gelemez mi? Örneğin bir kentin toplu ulaşım sisteminin metro ağı ile çözülmesi kente ve kentliye çok çok ağır bir maliyet getirebilir. Hatta öyle ki, bu maliyet metro kullanıma açıldıktan sonra belli bir zaman periyodu içerisinde kendisini amorti etmeyebilir de. Ancak bu yatırım, kente ve kentliye önemli bir hizmettir. Aynı zamanda doğal çevreyi koruma, fosil yakıt tüketimini önemli ölçüde azaltma, can güvenliği yüksek bir ulaşım imkânı sağlama (trafik kazaları vs. anlamında), kentin dokusunda karayollarına ayrılan alanların daha çok kamusal ve yeşil alana ayrılmasına olanak tanıma, kısacası sürdürülebilirlik anlamında da çok önemli kazançlar sağlar. Böyle bir projenin amortismanı ya da doğrudan kapital girdisi ilk yatırım maliyetini amorti etme anlamında çok çok uzun vadede gerçekleşebilir ama bu maliyet, projenin diğer faydaları (ki bunların belki de pek çoğu finansal olmayabilir) göz önüne alındığında ihmal edilmelidir. Sosyal devlet anlayışının anayasa ile güvenceye alındığı ülkemizde bu tip yatırımlar gerçek anlamda sosyal adalet ve eşitlik anlayışın en güzel ispatı olacaktır.

Dolayısıyla bazı proje ve uygulamaların maliyet-fayda analizini sadece finansal yönü ile kurgulamak ve karşılaştırmak yerine çok daha farklı bir yaklaşım içerisinde sosyal devlet anlayışı çerçevesinde, kullanıcı odaklı, rant sağlama hedefi önceliği olmayan bir kurguda değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olabilir. Doğal afetler ve özellikle deprem gerçeği göz önüne alındığında ise, İstanbul için uygulanması gereken kentsel dönüşüm ve yenileme projeleri de bu kapsamda değerlendirilmeli, deprem risk azaltımı hedefi ile sürdürülebilir kentsel alanlar ve yapı çevreleri oluşturma ideallerinin paralel yürütüldüğü, kullanıcı odaklı, yapı performansına dayalı çalışmalar ortaya konmalıdır.

İstanbul’un rehabilitasyonu ve deprem riskinin azaltılması da bu düşünceye göre böyle bir proje olarak evrilmelidir. Belki kısa ve hatta orta vadede kendisini hiçbir zaman amorti etmeyecek ya da ekonomik anlamda kullanıcı bazında elde edilen “fayda” hiçbir zaman “maliyet” ile karşılaştırılmayacak kadar düşük kalacaktır.



Ama sonuçta yaratacağı etki farklı boyutlarda (sosyokültürel, psikolojik, çevresel, yaşam kalitesi, sürdürülebilirlik vb.) çok ciddi kazanımlar getirecektir. Böyle bir kentsel yenileme ve güçlendirme çalışması için sadece yapının taşıyıcı sistemi anlamında değil, kullanıcının diğer pek çok ihtiyacını göz önüne alan, yapı performansına dayalı bir yenileme ve güçlendirme yaklaşımı ortaya konmalıdır.

Yapıları artık sadece barınak olarak görme, rant için tasarlama ve kullanma fikrinin ötesine geçilmeli, yapının depreme ve diğer afetlere dayanıklı, iklimlendirmesi, havalandırılması, aydınlatılması yani kısaca yapı fiziği tam olarak çözülmüş, kullanıcıların yaşam kalitesini artıran, yapı malzemesi ve yapı elemanları ile gerekli kaliteyi yakalamış, estetik değeri olan, sağlıklı, tüm kullanıcıların erişebildiği kullanıcı dostu, geleceğin binaları olarak düşünülmesi gerekmektedir. Artık rant amaçlı yapı üretiminden kullanıcı ihtiyaçları odaklı, çevreyle dost, afete dirençli yapı üretimi yaklaşımına geçilmelidir. Bu yaklaşımı da en iyi ifade eden kavram Performansa Dayalı Yapı Üretimidir (*Performance-Based Building Production*).

Yapı denetim sisteminde karşılaşılan sıkıntılar ve aksaklıklar, başta İstanbul olmak üzere pek çok kentimizde sağlıklı bir kentsel doku oluşturmada karşımızda ciddi bir engel olarak durmaktadır. Mevcut haliyle bile pek çok sorunu gerek proje gerekse uygulama aşamalarına taşıyan yapı denetim sistemi ile kentsel yenileme ve rehabilitasyonu sağlamak kolay görünmemektedir. Bununla birlikte Performansa Dayalı Yapı Üretimi için mevcut denetim sistemi son

derece yetersiz kalacaktır. Mevcut sistem içerisinde mimarların rolü de tartışmaya açıktır. Buna göre, yapıları sadece mühendislik açısından değerlendirmek ne derece doğrudur? Yapı denetiminin sadece strüktürel yani taşıyıcı sistem denetimi üzerine kurgulanmaması, yapının tasarım yaklaşımı, kullanım amacına bağlı fonksiyonel çözümler, yapı fiziği özellikleri, yapı malzemesi ve elemanlarının özellikleri, evrensel tasarım ilkelerine paralel yaklaşımlar, yapı kodlarının ne ölçüde uygulandığı vb. tüm konular bütüncül olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla yapı denetim sistemi yapının tasarım özellikleri ve dilini, kullanıcı ihtiyacına yaklaşımlarını değerlendirebilecek bir süreç olarak görülmeli ve yapı kontrolü, sadece strüktürel özelliklerini ele alarak yapının diğer özelliklerini dışlayan bir kontrol mekanizması olmaktan çıkarılmalıdır. Aynı şekilde, yapının kullanım sonrası değerlendirilmesi de bu sistem içerisine dahil edilmelidir. Ancak bu şekilde yapı kalitesi ve dolayısıyla kentsel kalite yükseltilebilir. İstanbul'da risk altındaki mevcut konut dokusunun denetimi ve yeni yapıların denetimi bu çerçevede ele alınmalıdır. Kentsel yenileme ve rehabilitasyon çerçevesinde deprem riskini azaltacak projelerin maliyet-fayda analizleri bu bütüncül yaklaşımları göz önüne almak zorundadır. Bu anlamda mimarlara çok önemli görev ve sorumluluklar düşmektedir. Gerek tasarımcı rolü ile gerek uygulamacı rolü ile gerekse denetleyici rolü ile mimarların performansa dayalı yapı üretim sürecinin her aşamasına katılımı son derece önemlidir.

Ayrıca böyle bir projenin ülkemizde, sadece İstanbul için değil, diğer risk altındaki kentler



Solda, 12 Ocak 2010 Haiti depreminin, sağda, 17 Ağustos 1999 Marmara depreminin etkileri.

için de gerçek anlamda maliyet-fayda analizi ne ölçüde yapılmıştır? Japonya'dan bir örnek vermek gerekirse, 1995 yılında Kobe'de yaşanan depremin yol açtığı can kaybı 5000 kişi olarak kayda geçmiştir. 1999 depremlerinin Marmara'da yol açtığı can kaybı ise 18.000 kişidir. Norveç merkezli GeoHazards'ın 2001 yılında yaptığı bir analize göre 6 büyüklüğünde bir depremin gerçekleşmesi halinde İstanbul'da can kaybı 55.000 kişi olarak tahmin edilirken bu rakam Kobe için 300 kişi olarak tahmin edilmektedir.<sup>1</sup> Kobe bu noktaya 1995 yılında yaşadığı deprem felaketi sonrası gelebilmiş ve can kaybı olasılığını neredeyse kabaca bir hesaplama ile 16 kattan daha fazla azaltmıştır. Böyle bir aşamaya ulaşmaları ve kentsel rehabilitasyon ve yeniden yapım ile deprem risk azaltımı yaklaşımını uygulayabilmeleri 6 yıllık bir süreç içerisinde önemli ölçüde tamamlanabilmiştir denebilir. Elbette Japon ekonomisi ve teknolojisi ile yapı üretim yaklaşımları ve çok uzun bir geçmişi olan yapı denetim mekanizma ve uygulamalarını Türkiye'nin sahip oldukları ile karşılaştırmak mümkün değildir. Bununla birlikte, aradan geçen on yıldan uzun bir süreç içerisinde İstanbul için özellikle konut güvenliği açısından elle tutulur bir uygulama olduğunu söyleyemeyiz. Kentsel yenileme-rehabilitasyon adına ortaya konan ve pilot proje olacağı düşünülen Zeytinburnu projesi dahi hayata henüz geçirilememiştir. İstanbul'un en büyük yapı potansiyelini oluşturan (sayısı neredeyse bir buçuk milyona yakın) konutlarının deprem tehdidi altında taşıdığı risk, daha fazla vakit kaybedilmemesi gerektiğini tüm çıplaklığı ile ortaya koymaktadır.

Sanayi devrimi ile birlikte hızla artan maki- neleşme ve yeni iş sektörlerinin doğuşu kırsal-

dan kente göçü artırmış ve kent nüfuslarında adeta patlama yaratmıştır. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde ve 21. yüzyılın hemen başında, bilgisayar ve iletişim teknolojisinin önderliğinde üretimi insansızlaştırma yönünde yaşanan gelişmeler kentlere doğru kontrolsüzce akan nüfusun çalışma ve yaşama pratiklerini de büyük ölçüde değiştirmiştir. Dünyada pek çok kent çalışmayan, üretemeyen ve hatta tüketemeyen nüfus yığınları ile dolmuş bulunmaktadır. Hızla büyüyen nüfusu barındıracak yapı üretim süreci de bu kontrolsüzlükten fazlaca etkilenmiş ve niteliksiz, denetimsiz yapı adalarının kentleri işgal etmesine neden olmuştur. Kentlerde çok ciddi sosyal adalet problemleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Ancak son yıllarda yaşanan kentsel afetler ile (depremler, seller, sanayi ve üretim yapılarında meydana gelen patlama ve yangınlar vb.) kentlerde karşılaşılan fiziksel sorunların sadece estetik ve altyapı sorunlarından ibaret olmadığı, doğrudan insan yaşamını ve doğayı tehdit eden yıkıcı afetlerin tehdidi altında bir güvenlik sorunu olduğu da ortaya çıkmıştır. Küresel bir problem olarak karşımıza çıkan bu görünüm kentsel afetlerin etkilerinin daha da ağırlaşmasında en önemli tetikleyici olarak ele alınabilir.

### Sonuç Olarak...

Haiti depreminin bize bir kez daha hatırlattıkları bu yazıda söz konusu edilenlerin belki de daha da ötesinde pek çok konuyu ve detayı içermektedir. Çağımız, teknolojik gelişme ve afetler arasında yaşanan bir yarışa sahne olmaktadır. Hızla artan kentsel nüfus ve kontrolsüz kentleşme sorunsalı, artık doğal afetlerin daha çok Kentsel Doğal Afetler kategorisinde ele alındığı gerçeğini göstermektedir. Doğal olayların afete dönüşmesini engellemek veya riskleri azaltmak için hızla gelişen teknolojiyi kullanmak bu yarışta belki insanoğluna avantaj sağlayacaktır. Ancak, teknolojinin çevreyi ve insanları koruma amaçlı, doğayla dost, afetlere dirençli, sürdürülebilir bir inşa edilmiş çevre yaratmak için kullanılması yine insanoğlunun kendi tercihi olacaktır. Aksi durumda, doğanın gücü gelişen teknolojiye rağmen tıpkı Haiti'de olduğu gibi bir anda yüz binlerce insanı yok edebilecek bir afete dönüşebilmektedir.

Ali Tolga Özden, Misafir Araştırmacı, Texas A&M University, Hazard Reduction & Recovery Center, College of Architecture, USA; Araştırma Görevlisi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, ODTÜ, Ankara

### Notlar:

1. "The World's Most Earthquake-Vulnerable Cities", 13.01.2010, www.forbes.com

#### Fotoğraf Kaynakları:

- <http://www.dougdoebler.com/x/haiti2009/>
- <http://www.dailymail.co.uk/news/worldnews/article-1242929/Haiti-earthquake-pictures-How-natural-disaster-ripped-island-apart.html>
- <http://www.usicomos.org/international-icomos-news/blue-shieldstatement-haiti-earthquake>
- [http://www.heis.org/turk\\_pics.php](http://www.heis.org/turk_pics.php)
- <http://www.thefirstpost.co.uk/45069,in-pictures,news-in-pictures,picture-past-august-17-1999-turkish-earthquake>
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haiti\\_Earthquake\\_building\\_damage.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haiti_Earthquake_building_damage.jpg)
- [http://telehelp.ning.com/?page\\_id=36](http://telehelp.ning.com/?page_id=36)
- [http://www.boston.com/bigpicture/2010/01/earthquake\\_in\\_haiti.html](http://www.boston.com/bigpicture/2010/01/earthquake_in_haiti.html)

### *What Does the Haiti Earthquake Evoke: Earthquake Risk Reduction and Performance-based Building Production Approach for Istanbul*

*On 12<sup>th</sup> of January, 2010 Haiti was hit by a devastating earthquake with a magnitude of 7 in Richter scale. Half of the buildings in Port-Au-Prince, the capital, were completely destroyed with over 200.000 casualties. Haiti Earthquake has evoked the memories of 17<sup>th</sup> August 1999, The Marmara Earthquake. The concerns and fears about a mega-city, İstanbul, which is threaten by a probable big earthquake have evoked as well. This article discusses the earthquake risk on the built environment and particularly on housing potential of İstanbul. The article also discusses the importance and urgency of developing and implementing a holistic model for risk assessment, urban rehabilitation and risk reduction approaches in İstanbul through the building supervision system which takes into consideration the performance-based building production process. Understanding the role of architect(ure) in developing and improving performance-based building production model among the building supervision system is also considered in this study.*

# “Herkes Bir Kilo Tulumba Tatlısı...”

F. Gülşen Gülmez

Hoca uzun yıllar ders verdiği 322 no.lu Atölyeye, merdivenden çıkarken şöyle bir başını uzatır, atölyede beni görünce “günaydın” der ve iki dakika sonra cam kenarındaki masasında karşıma otururdu. O dönem Hoca’nın erken geldiğini düşünerek ben de erken gelirdim. Asistanı olarak birlikte proje dersine girdiğim zaman anladım ki, Hoca ben erken geldiğim için erken geliyormuş.

Grubun geri kalanı peş peşe gelir, uykusuz geçen gecenin ardından paftalar açılır, çizimler ortaya dökülür, grupta olmadığı halde tashih dinlemeye gelenlerle Hoca’nın başı kalabalıktı. Çekirdeğini Hoca’nın oluşturduğu kocaman bir öğrenci yumağı oluşturdu.

Tashih bazen hızlı, bazen sakin başlar ama çoğunlukla bizler için büyük bir heves ve çalışma arzusu ile biterdi. Atölye doğaçlama oynanan bir oyunun sahnesi gibiydi. Elleri sık sık Hoca’dan rol çalar, kendisinden önce, söylemek istediklerini söyleyiverirdi. Yumruk olup havaya kalkan eli, bazen hızla masaya iner, bazen çizimleri dokunarak okumak ister gibi paftanın üzerinde gezinirdi.

Okulda işi bitip eve dönüş vakti gelince de elleri arkada kenetlenir, yeniden gelmek üzere gözden kaybolurdu.

Çizimi çok sıkıntılı bulduğu zamanlarda ifadeyi yumuşatmak için kâğıdı iki eli ile avucunun içine alır, iyice bir buruşturur, sonra masaya yayarak yine iki elinin yardımı ile düzeltirdi. Kâğıdın kırışıklıkları ile çizim gölgelenir, Hoca da bu arada başını eline dayar zaman kazanırdı. Bizler, acemi halimizle ilk başta bu hareketin ne anlama geldiğini anlamasak da kesinlikle ne yapmamız gerektiğini anlamış olurduk ve bir daha aynı ifadeyle çizmemek için uğraşırdık. Bu hareket her zaman, mucizevi bir biçimde “olmamış” sözcüğünden daha etkili olmuştur.

Hoca hiçbir zaman, hiçbir tashihte “olmamış” sözcüğünü kullanmadı.

Bizlerle iletişim kurmak için geliştirdiği bir dili, kendine özgü tashih yöntemi vardı. Hepimiz için farklı ve projemize özel bir biçim alan

bu dil, çizememenin, çizimle ifade edememenin zorluğunu, iyi çizmemiş olmanın sıkıntısını ya da uykusuz gecelerin yorgunluğunu alırdı. Böylece ertesi derse çizim için gerekli olan enerjiyi yine derste toplamış olur, masadan kalkarken kilo ile eskiz almanın peşine düşerdik. 80’li yılların başında kâğıt bulmak hiç de kolay değildi.



Muammer Onat Otobiyografi, 17.12.1992

1928 yılında İstanbul’da doğdum. İlk, orta ve liseyi Galatasaray’da okudum.

1952 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nden mezun oldum. Dünyadaki en büyük isteğim yerine geldi. 1956 yılında Bina Bilgisi Dalında Arif Hikmet Holtay’a asistan oldum. Bundan çok gurur duymaktayım. 1960 yılında burslu olarak bir yıl İtalya’da kaldım. O zaman oldukça aktüel olan İtalyan toplu konut sistemini –INA Casa– inceledim. İtalya’ya yayılmış uygulamaların pek çoğunu yerinde gördüm. Bu vesile ile İtalya’yı gezdim. Bu benim için ikinci bir mimarlık eğitimi olmuştur diyebilirim. Döndükten sonra, o zaman çok önemli olan Atölye öğretmenliğine verildim.

Mezun olduğumdan beri, mesleğimi sürdürme çabasındayım. Mesleki çabam yalnız proje ile sınırlı kalmamıştır. Çizdiklerimin bir bölümünü fiilen gerçekleştirdim.

Ülkenin ekonomik konjonktürüne paralel olarak yaptığım bina türleri değişti. Konuttan başladım. Sonra çok sayıda sanayi yapısı yaptım. Daha sonra otel çizdim. Eski eserlerle ilgilendim. Şimdi galiba “iç düzenleme” aşamasındayım. Herkes gibi yarışmalara katıldım. Çağrıldıkça jüri üyeliği yaptım. Her lisandan biraz biliyorum. Fransızca, İngilizce, İtalyanca. Hiçbiri bitmemiş birçok kitap çalışmam var. Yaptığım işlerin listesini referans olarak çok defa yazdım. Ama ilk defa biyografimi yazıyorum. Acemiliğim buradan geliyor. Bugüne kadar hep gençlerle bulundum. Her şeyimi onlara borçluyum.

### “3 Kilo Eskiz Çizeceksiniz...”

Son derece kesin ve açıklı, “Çizilecek” başka yolu yoktu. Kâğıt sular seller gibi içilecekti, çizimin hesabı yapılmıyacaktı. Çizilecekti. Çizmekten yorgun düşene kadar çizilecekti. Ölene kadar çizilecekti. Bu konuda son derece kararlı ve ısrarcıydı. O kadar ki, “elinizden kan damlayacak!” derdi...

Elinden değil, ama kaleminden kan damlayan öğrencileri oldu. Bu öğrencilerinin çizimlerini çerçeveletip bürosunun duvarlarına asmıştı. Bu tavır Hoca'nın, öğrencileriyle ne kadar gurur duyduğunun sessiz bir ifadesiydi, adeta onların emeği karşısındaki saygı duruşuydu. Bugün bu çizimlerin bazıları Bilim Dalımızın duvarlarında asılı.

Kâğıt boyları ve türleri döneme göre değişiyordu. Pelüre çizilen dönemler, eskize çizilen dönemler, kalın ya da ince uç kullanılan dönemler, dolmakalem kullanılan dönemler gibi. Her dönem sanki kendi içinde modasını yaratıyordu. Ancak, öğrencilerin birbirlerine kenetlenmesi, zaman zaman da birbirleri ile gizliden gizliye yarışması her dönem için geçerliydi. Projelerin teslim şekli bile dönemlere göre farklılık gösteriyordu. Teslim ya 70x100 boyutunda eskiz ya da A4 sayfalardan oluşan dosyalar halinde olabiliyordu. Çizim yerine yazı yazan bile vardı, ancak bu yazılar kesinlikle krokiler, yerinde yapılmış eskizlerle zenginleştirilmişti. İnanılmaz bir esneklik söz konusuydu. İfade biçimi teslim şeklini, eskiz kâğıt boyutunu belirliyordu; kâğıt boyutu eskizi değil...

Öğrenciliğimde büyük boy pelür kâğıdı aramızda güncel bir malzemeydi. Çoğumuzun dolmakalemleri vardı; Hoca'nın da... Kalemini bir yerlerde unuttuğu için aynı ucuz kalemden

birden fazla alırdı. Sanki iyi çizebilmek için iyi kaleme ihtiyacınız yok der gibiydi. O günlerde piyasada bulunan siyah, mavi, kırmızı mürekkepleri birbirine karıştırarak yeni, sürpriz renkler elde eder, çizimi kendimize özgün hale getirmeye çalışır, gizliden gizliye de birbirimizi kıskandırdık. Aramızdaki tatlı rekabete karşın gizli bir dayanışma oluşurdu. Bazılarımız kurşunkalem kullanır, içimizde usta olanlar farklı kalem darbeleri ile sanki bütün renkleri elde ederlerdi. Bazen kurşun kaleme tek bir renk eşlik eder, eğer o renk doğru yerde ve doğru fikri anlatırsa, Hoca'nın sesi bir çocuk gibi neşelenir, ödül değerindeki o kutsal cümlesini söyleyiverirdi: **“Herkes bir kilo tulumba tatlısı...”**

Her seferinde tulumba tatlısı yemesek de hep birlikte çok çay içtik.

O dönem kat görevlisi olan, aramızdaki adıyla “Çengel”, Mümin Amca, okulun çay ocağını işleten Ahmet Amca'dan hepimize çay taşır, böylelikle onlar da tashihin bu hararetli, heyecanlı ve neşeli ortamına katılmış olurdu.

Tashihlere çayın ve okulun diğer görevlilerinin dahil olmasıyla kendimizi okulda değil de evde gibi hisseder, öğrenci olduğumuzu adeta unuttuk. O anlar, kuşkusuz proje ile en yakın olduğumuz, mimarlık mesleğinin tadını aldığımız, öğrenci olmanın keyfini yaşadığımız anlardı. Hepimizin kendimize güveni sonsuzdu ve kendimizden hiç şüphemiz yoktu. Zaman bizlere başka başka yolların kapısını açtı. Kimimiz meslek adamı, kimimiz akademisyen olduk. Hoca tarafından oluşturulan bu meslek sevgisi bizleri hiç bırakmadı. Mimarlık mesleği söz konusu olunca başımızı dik tutmayı o günlerde öğrendik.

Tashih için hiçbir konforumuz yoktu. Atölyedeki masalar ve tabureler yeterliydi. Aynı atölyede, aynı köşede, aynı masada ve aynı koşullarda uzun yıllar tashihlerini yaptı. Bu nedenle o 322 no.lu atölyenin, öğrencilerinin, hatta kurumun anılarındaki “Onat'ın Hocalığı” kadar özel bir yeri ve önemi vardır.

Proje derslerine girmeyi bıraktığı günden beri, atölyenin önündeki merdivenden çıkarken Hoca'yı o masada görecekmışim gibi gelir. Bu his bugün de böyle. Kimi zaman da Hoca'nın sesi kulağımda çınlar:

### “Tuvaletler Benden...”

Bu cümleye Hoca'nın, “şimdi tuvaletleri boş verin” der gibi havada savrulan eli eşlik ederdi. Gerçekte ise bu cümle öğrenciye uzanan yardım eliydi. Mekânları nereye koyacağımı bilemeyen,

Prof. Muammer Onat ve  
Yrd. Doç. Dr. Gülşen  
Gülmez MSGSÜ Mimarlık  
Fakültesi Mimarlık  
Bölümü Bina Bilgisi Bilim  
Dalı, Ocak 2007.



detaylarda boğulan ve projenin altında kalan öğrenci derin bir oh çeker, yüzü rahatlamış bir ifade ile aydınlanırdı. Ama nedense “Tuvaletsiz bina da olur mu Hocam?” demek kimsenin aklına gelmezdi. Eminim tuvaletlerden kurtulmak o aşamada bütün öğrencilerin işine geliyordu ve Hoca da bunu çok iyi biliyordu. Böylece projeden daha önemli olmuş mekânlar saf dışı bırakılır, bütün dikkatler projeye, ana fikre verilirdi. Amaç da buydu.

Ana fikir, bir düşünce sistematığı içinde geliştirilmeli, eskizler bu sistematığı anlatmalıydı. İşte o zaman çizimler artık resim olmaktan çıkar, “mimari krokiler” olurdu.

Derdini anlatmayan çizimi okumaya çalışır, bir sonraki aşamada yanlış yola gireceğimizi hissedirdi. Bu durum karşısında sesini pek duyurmak istemez, bir kusurumuzu gizler gibi usulca, tehlikeyi işaret eden cümlesini söylerdi: **“Başımızı belaya sokmayalım...”**

Ürkek, çekingen, kararsız çizgi karşısında dayanamaz, sesini yükseltir, hafif yollu kızardı: **“Elinizi korkak alıştırmanın...”**

Ardından ürkünmeden cesaret verirdi: **“Şimdiye kadar daha hiçbir proje adam yemedi.”**

Zaman içinde herkes kendi kâğıdını, kendi çizgisini bulur, çizimler kişiye özel izler taşır ve karakteristik bir biçim alırdı. Sonraları anladım ki, bu karakteristik çizimle birlikte mimari kimliğimiz de oluşmuştu. Çünkü bu çizimlerde mimari bir fikrin izleri okunabiliyordu. Hoca'nın sırrı sadece çok çizim yapmak değildi. Asıl mesele, mesleği sevme cesaretini ve sabrını gösterebilmektir. Bu sabır gösterildiğinde çok çizmek kaçınılmazdı. Her acemi çizgi ister istemez bir fikri anlatmaya doğru geliyordu. Düşünmeden yapılan her çizim tashih içinde kendiliğinden eriyip gidiyor, her seferinde yerini düşünce'nin izini taşıyan çizimlere bırakıyordu. Gerçekte Hoca'nın hedefi, her türlü gereksiz detaydan soyutlanmış, sadece “düşünceyi” anlatan çizimi yapabilmemizi sağlamaktı. Onun için de “az çoktu”. Başlangıçta hedefini bize açıkça söyleseydi eminim hepimiz çocuk aklımızla korkardık... Çok korkardık.

Kuşkusuz bu durum bütün öğrencileri için yel değirmenleriyle savaşmaktan başka bir şey olmazdı ve kaçımız zafer kazanırdık bilmiyorum. Çoğumuz önümüzde bir hedef olduğunu bile bilmiyorduk, ta ki hedefi bulana kadar. Hoca'nın hedef göstermeden, bu hedefi kendimizin bulmasını sağlaması hepimizin savaşını kişisel hale getirmişti. Hepimiz kendi çizgilerimizle

bu hedefe ulaşmış ve kişisel zaferlerimizi kazanmıştık. Hepimiz kendi projelerimizi çizmiştik.

Onun hocalık için üç şeye ihtiyacı oldu: atölye, masa, öğrenci. Daha fazlası değil. Öğrenci bu sacayağını oluşturan güçtü ve içinde bulup çıkarılacak bir cevher vardı.

### **“Her öğrencinin içinde bir cevher vardır, hocalık o cevheri bulup çıkarmaktır...”**

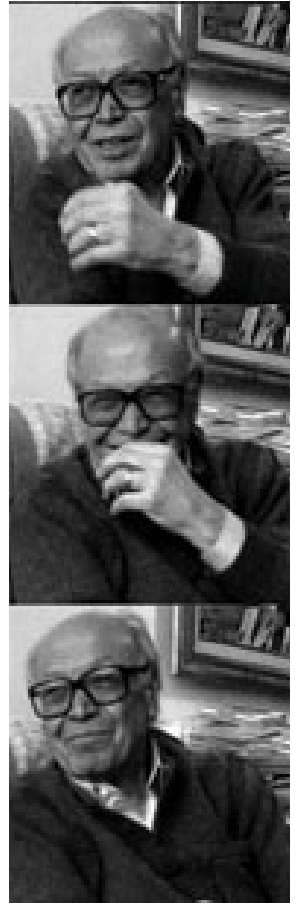
Hepimize sonsuz güven duygusu besler, hepimizin içinde bir yerlerde bu işi yapacak gücümüz olduğuna koşulsuzca inanırdı. Bu gücü ortaya çıkarmayı iş edinirdi. Biraz karşılık görür ya da ipucu yakalarsa peşimizi bırakmazdı. Hoca'nın bu takipleri nedeniyle yaz tatillerinde bile düzenli olarak okula gelir, tashih alırdık. Onun ifadesiyle “kampa alınırdık”.

Hepimiz için ayrı bir enerjisi, ayrı bir yaklaşımı vardı. Çoğumuza ya isim takar ya ismimizde küçük değişiklikler yapar ya da bizi projemize bağlı olarak proje konusu ile özdeşleştirirdi. Hepimiz onun için birbirimizden başkaydık. Bir öğrencisi ise bu durumu “herkesin bir Muammer Hocası var” şeklinde ifade etmişti. Hepimiz için sanki başka bir Muammer Hoca vardı. Daha sonraki yıllarda bir araya geldiğimiz zaman ortak anılarımızı tekrarlar, kendi Hocamızı birbirimize anlatırdık. Gerçekte Hoca bir taneydi.

Tashihler ve çizimler bizim için bitmeyen bir oyun ya da üç boyutlu yap-boz gibiydi. Oynamaktan yorulmuyor, tamamlamaktan bıkmıyorduk. Her eskiz bir taraftan bir önceki eskizin eksikliğini tamamlıyor diğer taraftan da yeni eskizlere başlangıç oluyordu. Belki de Hoca'nın istediği de buydu. Mimarlık bitmeyen bir yol gibiydi. Hep çizilecek projeler, geliştirilecek öneriler vardı. Bazen bitmemiş yarım kalmış gibi görünen çizimler gerçekte bir fikrin geliştirilmeye açık eskizleriydi... Eskiz yapmak bizim için sanki nefes almak gibiydi. Vazgeçilmeyecekti... Mimarlıkta son nefes asla verilmeyecekti.

Yapılanlar kadar yapılamayanlar da konuşulurdu. Yapamadıkları için üzüntü duyan bir öğrencisini, “Ölürken son sözünüz ‘hiçbir şey yapamadım’ olacak ve başarılı bir hayatınız olmuş olacak,” diyerek teselli etmişti. Mimarlığı “çizim” değil “düşünme” becerisi olarak görür, bu nedenle de yapılamayanlara yapılanlar kadar, hatta daha fazla değer verirdi. Çünkü ancak düşünebilen biri yapamadıklarını açık bir biçimde ifade edebilirdi.

Proje asistanı olarak birlikte pek çok kez aynı atölyede, cam kenarındaki masada, Hoca'nın



Bürosunda Hoca ile yapılan görüşmeden. (Y. Mimar Nuray Saatçioğlu ve Alper Uygur'un 2005 yılında Onat Belgeseli'nden alınmıştır.)

yanında oturdum. Karşı taraftaydım ve öğrencilerin yüzlerini görüyordum. Kendi öğrenciliğim, kendi heyecanlarım aklıma gelmişti. Aynı heyecan, kafalardaki aynı soru işaretleri, ne yapacağını bilememenin oluşturduğu kendine güvensizlik yüzlerinden okunabiliyordu. İşte o anlarda Hoca anahtar cümleyi söylüyordu: “**Herkes 100.**”

Projenin söz konusu olduğu yerde not teferuatı ve daha ilk günden öğrenci ile arasına girmesine izin vermezdi.

Yıllar geçse bile tashihler enerjisinden bir şey kaybetmez, hatta giderek biriken anılar ve deneyimle daha da renklenirdi. Zaman zaman bu tashihlere, Hoca’yı ziyarete gelen eski öğrencileri de katılır, ortak anılar dile gelirdi. Böyle anlarda sanki zaman hiç geçmemiş gibi olurdu. Hoca yine çocuk gibi neşelenir, eski öğrencileriyle birlikte olmaktan sonsuz zevk alırdı. Onları aynı heyecan ve coşkuyla dinlerdi. Onlar da aynı öğrencilik günlerinde olduğu gibi, bir sonraki tashihe gelecekmiş gibi, heyecanla tekrar bir araya gelme arzusuyla vedalaşırlardı. Bu ziyaretler hep yarım kalmış bir tashihin devamı



322 no.lu atölyede proje tashihi (Y. Mimar Nuray Saatçioğlu ve Alper Uygur’un 2005 yılında hazırladığı “Muammer Onat Belgeseli”nden alınmıştır.)

### Profile: Architect Prof. Muammer Onat

*He needed three elements to teach; a studio, a table and the student, and nothing more. According to Prof. Onat the student was the major force of this trivet and had the capacity inside waiting to be discovered.*

*With his words: “Every student has an essence inside, and teaching is finding out this essence...” For him, the major point was to put forth the courage and patience to be able to love the profession.*

*His main aim was to assure us to produce sketches based on ideas which are stripped of all unnecessary details.*

*Without any doubt, this condition meant nothing but a fight against the windmills for his students. I have no idea how many of us would have won victory. Many of us also had no idea about the target, till one reaches the target. His choice on defining no specific targets for each of us led us to find out our own targets and transformed this process to a personal experience. Each of us had both reached our targets via our own sketches and also won our own victories. Finally, all of us had our own projects.*

gibiymi. Sanırım bu nedenle Hoca’yla karşılaşmalar ve ayrılmalar hep coşku, hep ilk günkü gibi heyecanlı olurdu.

Bir gün Hoca’nın bürosuna gittim. Masaların üstünde büyük boy eskiz kâğıtlarına kurşun kalemle çizilmiş, heykellerle süslü bir binanın cephesini gördüm. Diğer masada aynı cephenin benzerinden bir tane daha vardı. Öbür masada aynı cephenin ölçek değiştirmiş detay çizimi, bir diğerinde planları, altında kesitler, kesitler, kesitler, detaylar, detaylar, duvarda başka bir cephe, yanında büyük ölçekli bir detay, yanında kat planı, yine cephe, yine plan, yine detay... Bir an sanki hepsi aynıydı, bir an sanki hepsi farklı... Biraz daha dikkatle bakınca anladım ki hepsi aynı binaya ait, farklı ölçekte ve detayda çizilmiş rölöveler ve eskizlerdi. Masalarda duran, duvarlara asılan, heykelleriyle, kapısı, penceresiyle, katları, cepheleriyle gerçekten Frej Apartmanı’nın ta kendisiydi.

Bıkmadan defalarca eskiz yapılmış gerçekten kilolarca kâğıt kullanılmış, ölene kadar çizilmişti. Gerçekten çizimlerden kan damlıyordu. Gerçek bütün çıplaklığıyla ortadaydı. Tashihler Hoca’nın hayatının tam kendisiydi. Bizden kendi yapmadığı hiçbir şeyi istememişti. Bizi olmayacak bir hayalin peşinde koşturmamış, gerçeğin tam kendisini göstermişti. Bunların hepsi mimarlıktı... Hoca, mimarlığın ta kendisiydi...

Hoca’nın “çizilecek” ısrarları karşısında, “işte çizim” dercesine çizen, çizimin hakkını veren, kalemi konuşturan, Hoca’nın ifadesiyle “**proje yapmayan, proje yazan**”, Hoca’ya “**mühür gibi**” dedirten çizimler karşısında, Hoca nasıl çocuk gibi neşelenirse öyle neşelenmiş, öğrencilik günlerime geri dönmüştüm. Kendimi 322 no.lu atölyede gibi hissetmiştim. Atölyeden tanıdık bütün yüzler, söylenen bütün sözler, Hoca’nın keyifli kahkahası, sanki herkes, sanki her şey oradaydı. Hocanın ödül değerindeki o kutsal cümlesi ise kulağımda çınliyordu. Kendime tutamayıp söyleyiverdim: **Herkes bir kilo tulumba tatlısı...**

F. Gülşen Gülmez, Yrd. Doç. Dr.  
MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

## PROJE VE UYGULAMALARI

### Konutları

- Pakize Kuter Kira Evi (*Şemi Erkmen ile*)
- Dr. Remzi Tınaz Villası, Küçükalyalı, 1950-51 (*Şemi Erkmen ile*)
- İbrahim Barut Evi, Yeşilköy, 1950'ler
- Şenler Apartmanı, Suadiye, 1960'lar
- Gül Apartmanı, Suadiye, 1960'lar
- Esen Apartmanı, Erenköy, 1960'lar
- Divan Apartmanı, Erenköy, 1960'lar
- Nejdet Ataman Apartmanı, Bakırköy Yenimahalle, 1960'lar
- Modern Mesken Yapı Kooperatifi, Etiler, 1965
- Saadet Sanlıkol Apartmanı, Beşiktaş, 1967
- Evin Ertürk Evi, Altınoluk, 1967-68
- Ahmet Binbir Evi, Vaniköy, 1970'ler
- Muammer Onat Evi, Dragos, 1972-73
- Aydın Öke Evi, Dragos, 1974-78
- Can Kırış Evi, Çamlıca, 1975
- Goncagül Durudoğan Yalısı, Anadolu Hisarı (*Uygulanmamıştır.*)
- Saraçoğlu Apartmanı, Göztepe, 1977-80
- Kahraman Apartmanı
- İzzet Enon Evi
- Kayahan Berk Evi, Akçay
- Osman Kale Yalısı



İbrahim Barut Evi, Yeşilköy, 1950'ler.



Aydın Öke Evi, Dragos, 1974-78



Gül Apartmanı, Suadiye, 1960'lar.



Saraçoğlu Apartmanı, Göztepe, 1977-80.



Kayahan Berk Evi, Akçay





Üstte, Koçtaş Antrepo Binası, Galata, 1970. Yanda, ESAŞ Transformatör Fabrikası, Kartal, 1972. Altta, Otosan.



ÜTÜSAN Elektrikli Radyatör Fabrikası, Haramidere, 1990.

#### Endüstri Yapıları

- Koç Burroughs Fabrikası, Kartal, 1964-65
- Piryağ Pirina Yağ Fabrikası, Edremit, 1965
- D. H. Sezer Madeni Eşya Fabrikası, Topkapı, 1968
- Anadol Otomobilleri Fabrikası, Hasanpaşa, Kadıköy, 1968 (2009 yılında yıkılmıştır.)
- Pelikan Mamulleri Fabrikası, Kartal, 1969
- Koçtaş Antrepo Binası, Galata, 1970
- ESAŞ Transformatör Fabrikası, Kartal, 1972
- Standard Belde Bisiklet Fabrikası, İstinye, 1974
- Mensucat Santral Fabrikası Sosyal Tesisleri, Edirne, 1974
- Otoyol Kamyon Çekici Fabrikası, Maltepe, 1976
- Bekoteknik Fabrikası, Beylikdüzü, 1978
- ORTAŞ Reçina Fabrikası, Edremit, 1978
- SUMAŞ Suni Tahta Fabrikası, Edremit, 1979
- Taunus Otomobilleri Fabrikası, Hasanpaşa, Kadıköy, 1984 (2009 yılında yıkılmıştır.)
- BESAN Knorr Hazır Gıda San. Fabrikası, Çayırova, 1988
- ÜTÜSAN Elektrikli Radyatör Fabrikası, Haramidere, 1990

#### Yönetim Binaları ve Resmî Binalar

- Mithat Giyim Sanayi A.Ş. Yönetim Binası, Şişli, 1987
- Beko Ticaret A.Ş. Genel Müdürlüğü, Beyoğlu, 1970'ler
- İstanbul Bankası Genel Müdürlüğü
- Otosan A.Ş. Genel Müdürlüğü
- Sarı Büro Binası Çözüm Araştırmaları, Altunizade, 1990
- Büyükçekmece Belediyesi Kültür Merkezi Projesi, Büyükçekmece, 1995
- Burdur Halı Sarayı

#### Oteller-Tatil Binaları

- Hüsnü Kaymakamoğlu Sinema, Gazino ve Pastane Projesi, Burdur, 1952
- Mehmet Fildişi Pasaj, Sinema Salonu, Gazino ve Otel Projesi (Hamdi Şensoy ile)
- Otel Hiera, Pamukkale, 1989 (Osman Yücel Aysun ile birlikte, uygulanmamıştır.)
- Bursa Çekirge'de Kaplıca Oteli (Uygulanmamıştır.)
- Fener Koyu Tatil Evleri Yerleşme ve Mimari Projesi, Şile, 1997
- Altınoluk Tatil Evleri

#### İç Mekân Düzenlemeleri

- Doğu İşkembecisi, Taksim, 1970 (Architecture Formes et Fonctions dergisinde yayımlandı.)
- Taksim Eczanesi, 1976
- Osmanlı Bankası Nişantaşı Şubesi, Nişantaşı, 1976
- DEVA Holding Müdürlük Katı
- DEVA Holding Fabrikası Girişi, 1970'ler
- Mithat Hazırgiyim Mağazası, Kadıköy, 1987
- Serpil-Taylan Bilgen Evi, Caddebostan, 1990'lar
- Fahir Gürsoy Evi Yenileme ve İç Düzenleme, Suadiye, 1992
- Hasan Pınar Evi, Caddebostan
- Saka İşhanı Yeniden Düzenlenmesi
- Mustafa Kurtkaya Evi

#### Eski Eser Yenilemeleri

- Abid Kayahan Evi, Arnavutköy, 1982
- Zarif Mustafa Paşa Yalısı, Anadoluhisarı
- Kadri Paşa Yalısı, Kanlıca, 1984
- Sulhi Erdölen Evi, 1987 (Uygulanmamıştır.)
- Reşat Paşa Konağı, Erenköy, 1988
- Halk Bankası İç Mekân Düzenlemesi, Karaköy, 1990 (İtalyan mimar Giulio Mongeri'nin eseri olan Karaköy Palas [1920] içinde yer alan Halk Bankası Şubesi'nin iç mekân düzenleme projesi, uygulanmamıştır.)
- Frej Apartmanı, Şişhane, 1991 (20. yüzyıl başlarına [1905-



06] tarihlene Selim Hanna Frej [Frige] Apartmanı'nın Sarkuysan A.Ş. Genel Müdürlüğü olarak düzenlenmesi.)

- Müşir Mehmet Paşa Yalısı, Vaniköy, 1992
- Kazım Karabekir Köşkü'nün Müzeye Dönüştürülmesi, Erenköy, 1992
- Mehmet Paşa Yalısı
- Saim Birkök Konağı ve Büro Binası, Şişli, 1980 (*Şişli Birkökler Vakfı'na ait 'Sarı Köşk' Restorasyon Projesi ve Büro Binası Eki Uygulama Projesi*)
- Caferiye Hanı, Mercan Yokuşu, 1989 (*Uygulanmamıştır.*)

Çevre Düzenlemeleri, Anıtlar ve Koruma Planları

- Girne Çıkartma Alanı Düzenlemesi ve Anıt, Girne, 1990 (*Heykeltıraş Tamer Başoğlu ile*)
- Kıbrıs Karaođlanođlu Şehitliği, Girne, 1991 (*Anıt tasarımı*)



Doğu İşkembecisi, Taksim, 1970 .

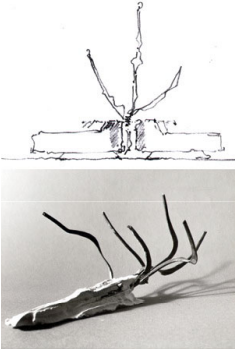


Deva Holding girişi,  
1970'ler.

Alttta, Beko Ticaret A.Ş.  
Genel Müdürlüğü,  
Beyoğlu, 1970'ler.



Bekoteknik Fabrikası, Beylikdüzü, 1978.



Ruhi Su Mezarı Fikir Projesi, 1987.

Heykeltıraş Rahmi Aksungur'un yaptığı şehitlik, 29 Ekim 1994 tarihinde tamamlanarak açılmıştır.)

- Tuzla İçmelerinin Bütünleştirilmesi ve Yeniden Değerlendirilmesi, 1990'lar
- Değirmendere Yalı Mahallesi Koruma Planı, Değirmendere, İzmit, 1996 (*Değirmendere Tarihi Eski Yalı Mahallesi Koruma Planının Hazırlanması, Mevcut Tarihi Binaların Yeni Ekler İle Uluslararası Sanatçılar Kolonisi'ne Dönüştürülmesi.*)
- Güzel Sanatlar Parkı Düzenlemesi, Değirmendere, İzmit, 1996 (*Değirmendere Belediyesi'nin Ahşap Heykel Sempozyumu'nda Başarılı Bulunan Heykellerin Daimi Sergileneceği 'Güzel Sanatlar Parkı'nın Planlanması.*)
- Şimal Sokağı'nın Yeniden Düzenlenmesi, Tepebaşı, 2000 (*Beyoğlu Belediyesi ve Sanayi Odası işbirliğinde yeniden yapılacak tarihî merdivenli "Şimal Sokağı'nın planlanması.*)
- Yeşilçam Sokağı'nın Yeniden Düzenlenmesi, Beyoğlu, 2000
- Gölcük Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Depremde Hayatlarını Kaybeden Personel İçin Anıt ve Çevre Düzenlemesi Ön Projesi, Gölcük, 2000



Frej Apartmanı, Şişhane, İstanbul.



Girne Çıkartma Alanı Düzenlemesi ve Anıt, Girne, 1990.

#### Yarışmalar

- TBMM İç Düzenlemesi, birincilik ödülü
- Türk Ticaret Bankası Emekli Sandığı Adana Şubesi, 1955, ikincilik ödülü (*Hamdi Şensoy ile*)
- Karayolları Genel Müdürlüğü, 1955, 3. mansiyon, (*Hamdi Şensoy ile*)
- Türkiye İş Bankası Anafartalar İşhanı (Banka, Otel ve Sinema Binası), 1955, 4. mansiyon (*Nuran Aksis ve Hamdi Şensoy ile*)
- Adana Vakıf İşhanı ve Çarşı Binası, 1961, 2. mansiyon (*Özcan Altaban, Mehmet Çubuk ve Ayhan Korucu ile*)
- Ereğli Demir-Çelik Fabrikaları Sitesi, 1961, 4. mansiyon (*Mehmet Çubuk, Ayhan Korucu ve Özcan Altaban ile*)
- İzmir 27 Mayıs Meydanı Çarşısı ve İşhanı Binaları, 1963, 3. mansiyon (*Erdal Aktulga ve Mesut Üdaş ile*)
- İstanbul Şişli Çocuk Hastanesi, 1966, satınalma (*Nursel Özdiker ve Ali Muslubaş ile*)
- Muş Göğüs Hastalıkları Hastanesi (200 Yataklı), 1968, satınalma (*Nursel Onat ile*)
- Artvin Hükümet Konağı, 1968, üçüncülük ödülü (*Nursel Onat, Erman Tulca ve İsmail Tekoğlu ile*)
- Kars Hükümet Konağı, 1969, üçüncülük ödülü (*Nursel Onat, Erman Tulca ve İsmail Tekoğlu ile*)
- İzmir Toplum Polisi Sitesi, 1969, üçüncülük ödülü (*Nursel Onat, Erman Tulca ve İsmail Tekoğlu ile*)
- Kastamonu Göğüs Hastalıkları Hastanesi (200 yataklı), 1969
- Ankara Ortopedik Sakat Çocuklar Okulu, 1969, mansiyon (*Nursel Onat, Erman Tulca ve İsmail Tekoğlu ile*)
- Samsun Belediye Binası ve Genel Hizmet Tesisleri, 1971
- Hatay Hükümet Konağı, 1972
- Osmanlı Bankası Türkiye Personeli Emekli ve Yardım Sandığı Vakfı Silivri 2. Konut ve Turizm Tesisleri, 1986, 5. mansiyon (*Nursel Onat ve Şeref Keser ile*)
- Adana Hükümet Konağı, 1986
- Üsküdar Meydanı Uluslararası Sınırlı Kentsel Tasarım Yarışması, 1987, mansiyon (*Nursel Onat, Selma Özkoçak, Mustafa Özkoçak, Can Özsavaşçı ve Osman Aysun ile*)
- Ruhi Su Mezarı Fikir Projesi, 1987, mansiyon
- İstanbul Beyazıt Meydanı Kentsel Tasarımı, 1988
- İnsan Hakları Anıt-Heykeli, 1991, 5. mansiyon (*Metin Haseki ve Nursel Onat ile*)
- Konya Mevlana Kültür Merkezi, 1991
- Bursa Büyükşehir Belediyesi Cumhuriyet Alanı ve Atatürk Caddesi Düzenlemesi, 1992
- Yeşilköy Havalimanı Turistik Çarşısı, üçüncülük ödülü
- İş Bankası Çarşısı-Sinema, üçüncülük ödülü
- Fatih Belediye Sarayı
- Petrol Ofisi A.Ş. Genel Müdürlüğü Satış ve Servis İstasyonu Tip Proje Yarışması, 1988
- Darüşşafaka Lisesi Kampusu
- İstanbul Bakırköy (Surdışı) Adalet Binaları, 1990
- Şişli İlk Yardım Hastanesi
- Burdur Vali Konağı

#### Yarışma Jüri Üyelikleri

- Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1981
- Tuzla Deniz Harp Okulu Atatürk Anıtı ve Anıtsal Çevre Düzenlemesi, 1985
- İstanbul Taksim Meydanı Uluslararası Sınırlı Kentsel Tasarım Yarışması, 1987
- M.S.B. Maslak Askerî Hastanesi (600 yataklı), 1988
- Girne Karaosmanoğlu Şehitliği Anıtı Yarışması, 1990
- T.C. Kültür Bakanlığı Nevşehir Hacı Bektaş-ı Veli Kültür Merkezi, 1992
- Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Komutanlığı'nın Yeniden Yapılanması Proje Yarışması, Jüri Başkanlığı, 1994
- Samsun Onkoloji Hastanesi (100 yataklı), 1995
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kadıköy Meydanı Haydarpaşa-Harem Çevresi Kentsel Tasarımı, 2001

## Değirmendere Güzel Sanatlar Parkı Projesi

Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından, Değirmendere'nin Eski Yalı Mahallesi kentsel sit alanı olarak tescil edilmiştir. Daha sonra Değirmendere, İstanbul II No.lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'na bağlanmıştır. O dönemde başkanlığını Besim Çeçener'in yaptığı İstanbul II No.lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, Bursa Kurulu'nun almış olduğu kararı uygun bulmuş, hatta sınırlarını yetersiz bularak genişletmiş ve "Koruma Amaçlı İmar Planı"nın yapılmasına karar vermiştir.

Değirmendere'nin Koruma Amaçlı İmar Planı'nı Prof. Muammer Onat yapmıştır. Prof. Muammer Onat'ın hazırladığı Değirmendere Koruma Amaçlı İmar Planı, kentsel tasarım, restorasyon, rekonstrüksiyon ve yeni yapıları içeren bir projedir.

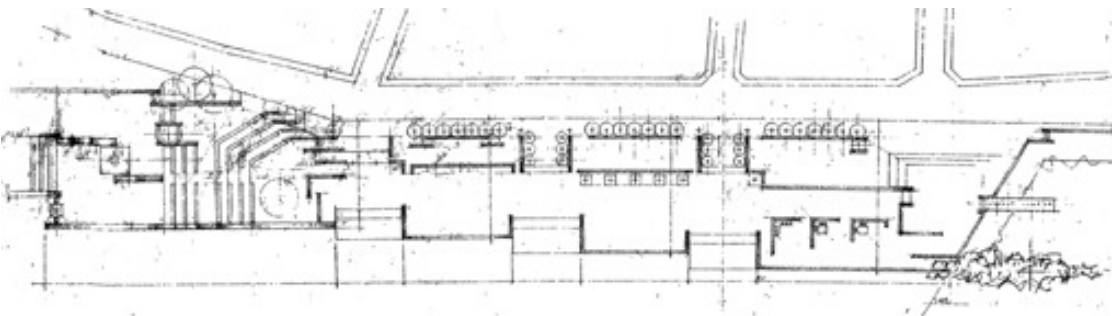
"Koruma amaçlı imar planı çalışmalarına özverilerini de katan Prof. Muammer Onat ve çalışma arkadaşlarının, konuyu ele alışlarının, araştırmalarının, verileri değerlendirmelerinin ve bu değerlendirmeleri planlama aşamasında gerçekçi ve uygulanabilir plan koşulları haline getirmelerinin, Kurulumuzun bir koruma amaçlı imar planı yapılmasında hedeflediği bilimsel standartlara uygun ve bundan böyle başka kentsel SİT Alanlarında, başka müelliflerce yapılacak çalışmalara örnek olabilecek nitelikte olduğuna, o nedenle Prof. Muammer Onat ve çalışma arkadaşlarına teşekkür edilmesine..." (İstanbul II No.lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun

1.11.1994/3587 sayılı 7 sayfalık kararından)

"Projenin uygulanması sırasında, Muammer Ağabey yaz demeden, kış demeden, her hafta sonu otobüsle Değirmendere'ye giderek, uygulamayı, birebir yerinde sürdürmüştür. Çünkü Hoca/Ağabey'in bir başka yönü de uygulamada etkin olabilmek için bitmiş proje vermemesi, ana hatlarını belirlediği en ince ayrıntıya kadar düşünüp çizdiği-çizdirdiği projeleri yerinde, şartlara göre zaman zaman değiştirerek, ana hatlardan ödün vermeden uygulamasıdır. Özellikle ahşap heykel parkı, önceden ana hatları belirlenmiş proje, heykellere göre yerinde yeniden ele alınarak gerçekleştirilmiştir." (Prof. Mete Ünal'ın "Muammer Hoca/Ağabey'i Anlatmak" başlıklı yazısından)

"Belediyenin önce SİT alanı ilan edilmesini önerip ardından koruma projesini de başlattığı Eskiyalı Mahallesi'nde ise ancak 10-12 kadar eski ev kalmış. Çevresi yüksek apartmanlarla kuşatılan bu küçük SİT'in denizle olan geleneksel ilişkisini ise yine yakın yıllarda dikilen apartmanlar tümüyle kesmiş durumda.

...Mimar Sinan Üniversitesi'nin 'akademi' kimliğiyle bütünleşen öğretim üyelerinden Prof. Muammer Onat'ın yürüttüğü koruma projesinde, elde kalan bu son yalı evleri bahçeleriyle birlikte yeni bir kentsel yaşama hazırlanıyor. Böylece Değirmendere'ye hem bir kültür alanı, hem de yeşil alan niteliği taşıyan bir



Güzel Sanatlar Parkı Düzenlemesi, Değirmendere, İzmit, 1996. (Değirmendere Belediyesi'nin Ahşap Heykel Sempozyumu'nda başarılı bulunan heykellerin daimi sergileneceği 'Güzel Sanatlar Parkı')

düzenleme kazandırılıyor. Yine projede öngörülen sanat etkinliklerine hizmet edecek tasarımlar ise tarihsel çevre ile kent kültürü arasındaki uyumlu birlikteliğin çağdaş bir örneğini oluşturuyor.

Değirmendere'de iki yıldır gerçekleştirilen ahşap heykel sempozyumu da aslında Eskiyalı Mahallesi Koruma Projesi'ne güç veren en önemli etkinlikler arasında.

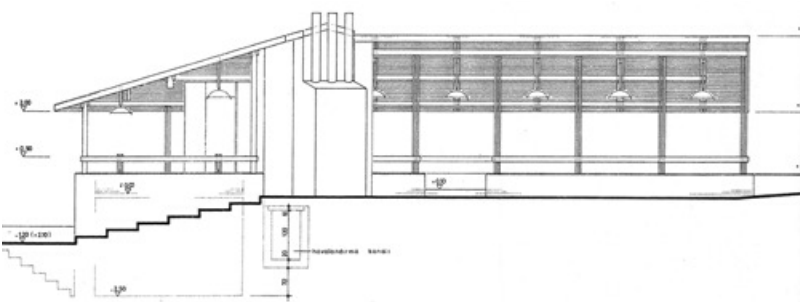
Denebilir ki Eskiyalı Mahallesi, bir anlamda Değirmendere'ye eski kimliğini yeniden anımsatan, ancak geleceğe de uygarca yönelmeyi hazırlayan çabaların kentsel etkileşim merkezi olacak." (Oktay Ekinci'nin Cumhuriyet gazetesindeki "Uygarıkların İzinde" köşesinde yayımlanan "Değirmendere'de Kent Kültürü" başlıklı yazısından)

Projenin uygulanmasında Belediye, kendi taş ocaklarından yararlanarak çıkardığı taşları kullanmış, Fransa'da uzun süre

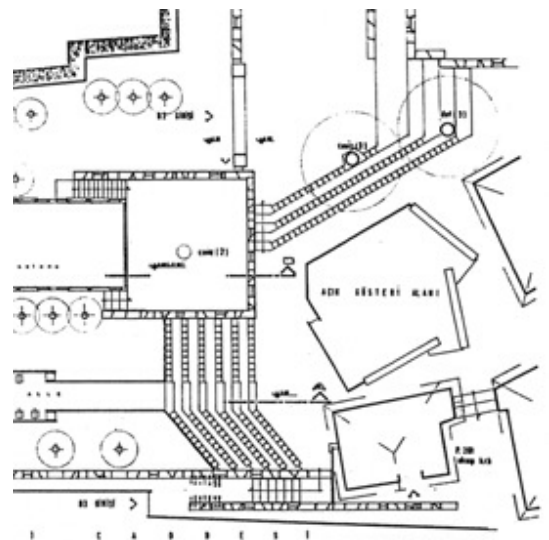
çalışmış bir taş ustası dışında kendi kadrolu teknik eleman ve işçilerinden yararlanmıştır. Onaylanmış projenin en önemli unsurlarından biri olan Kültür ve Sanat Merkezi uygulanmamış, Sanatçılar Sundurması, Açık Hava Gösteri Alanı, Ahşap Heykel Parkı gerçekleştirilmiştir. Prof. Muammer Onat, Değirmendere Güzel Sanatlar Parkı ile 1995-1996 yılı 13. Henry Ford Avrupa Koruma Ödülünü Vakfı ödülünü (Henry Ford European Conservation Award) almıştır. 1999 Kocaeli depremi ile Güzel Sanatlar Parkı, onlarca ahşap heykeli ile birlikte denize gömülmüş, caminin minaresi yıkılmış, restorasyonu başlamış ahşap binalar geçici olarak belediye hizmet binaları olarak kullanılmıştır. Sanatçılar sundurması, geçici heykel sergisi, heykel atölyesi ve kalıcı heykeller platformu sağlam kalmış olsa da deprem, projenin uygulanmasında büyük bir kesinti yaratmıştır.



Değirmendere Yalı Mahallesi Koruma Amaçlı İmar Planı, Değirmendere, İzmit, 1996 (Değirmendere Tarihi Eski Yalı Mahallesi Koruma Planının Hazırlanması, Mevcut Tarihi Binaların Yeni Ekler İle Uluslararası Sanatçılar Kolonisi'ne Dönüştürülmesi.)



Güzel Sanatlar Parkı Düzenlemesi, sanatçılar sundurması.



Değirmendere Yalı Mahallesi Koruma Amaçlı İmar Planı, kültür-sanat merkezi açık gösteri alanı.

## Dosya: Kent, Mimarlık ve Heykel

**G**ünümüzde heykel sanatının anlamı, işlevi, plastik nitelikleri bütünüyle değişmiştir. Heykel sanatının amacı artık kent mekânlarını ve mimari yapıları süslemek değil, yaşayan mekânlar yaratmaktır. Artık heykel sanatının kent mekânının fiziksel ve sosyal dokusuyla ilişkisi belirleyici hale gelmiştir. Bu yeni bağlam, heykel ve mimarlık arasında yepyeni ilişkiler kurulmasını sağlamıştır.

*Mimar.isf*'in bu sayısı için hazırladığımız dosyada, heykel sanatının kent mekânıyla ve mimariyle ilişkisinin gelişim çizgisini gözler önüne sermeyi amaçlıyoruz. Konuya dergimizde geniş yer ayırmamızın öncelikli nedeni, giderek içinde nefes alamaz hale geldiğimiz, kamusal niteliklerini kaybetmiş kent mekânlarının insanı, doğayı ve kamu yararını koruyan bir yaklaşımla acilen onarılması gerekliliğidir. Bu amaçla yeni açılımlarıyla heykel sanatı ve mimarının paylaşacak çok şeyi vardır. Diğer yandan, sanatlarla her zaman iç içe olmuş mimarlar, plastik sanatların 21. yüzyılda mekân üzerinden yapılan yeni tanımlarıyla yakından ilgilenmektedir. .

Disiplinlerarası düşünme ve çalışmayı gerektirirken

kent mekânında heykel ve mimari ilişkisi geleceğe dair yepyeni olanaklar barındırıyor. Biz de sizleri plastik sanatlar, özellikle heykel ve mimari ilişkisinin geleceğini tartışmaya, bu tartışmadan verimli ve yaratıcı ortaklıklar üretmeye davet ediyoruz. Çünkü şunu inanıyoruz: Sanat insan yaşamını süslemek için değil, değiştirmek içindir. Heykel ve mimari sadece fiziksel mekânlar yaratmaz; sanatçıların mekâna dokunuşu, insanlar arasındaki ilişkileri biçimlendirir. “Bütün insani etkinlikler, uyum içinde gelişebilmek için estetiğe muhtaçtır.”

Dosyamızın ilk yazısında **Doç. Dr. Fatma Akyürek**, üzerinde yaşadığımız topraklarda, heykel sanatının ve üretiminin tarihini araştırıyor; Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemine odaklanıyor. 1950’li yıllardan sonra Türk heykel sanatı tarihinde dönüm noktası olan, en önemli olaylar hakkında değerli bilgiler veriyor.

**Prof. Nilüfer Ergin**, sanatla yaşam arasındaki mesafenin açık olduğu ülkemizde, sanatın yaşamın sürdüğü alanlara taşınması için öncü rolün akademik çevrelerce ve sanat derneklerince üstlenileceği bir tartışma zemininin yaratılarak “ne yapmamalı, nasıl yapmamalı” sorula-



Kemal Önsoy, "Gel Gözlerimden Ağla", yeniden üretim 2007. (Fotoğraf: Zehra Şenoğuz)

### Urban Place, Architecture and Sculpture

*The meaning, function and plastic properties of the art of sculpture have totally changed today. The goal of this art is no more to decorate the urban places and architectural structures, but rather to create living places. Now what is determinative is the relation of art of sculpture with the physical and social texture of the urban place. This new context enabled to establish very new relationships between sculpture and architecture.*

*In our dossier we aim at showing the evolution of the relation of sculpture with the urban place and architecture in time. The primary reason for this volumed dossier is the necessity to rehabilitate the urban places, which had already lost their public characteristics and in which people have become breathless and overwhelmed, with an approach concerning the nature and public welfare. The art of sculpture and architecture with their new perspectives have many things to share for this purpose. On the other hand, being always intimate with art, architects are closely interested in the new definitions of plastic arts in the 21st century made via place.*

*Requiring an interdisciplinary thinking and working, the relation of sculpture and architecture in the urban space reserves brand new opportunities in the future. So we invite you to discuss the future of the relation of architecture with plastic arts in general and with sculpture in special, and to turn out efficient and creative cooperation from this discussion. Because we believe that art is not for decorating the lives of humans, but for changing it. Sculpture and architecture do not just create physical places, but the touch of artists on the places shapes the relationships between the people living there. 'All human activities need aesthetics in order to develop in harmony.'*

rina cevaplar aranması ve kamuoyuna, ilgililere çözüm önerileri sunulmasının aciliyetini vurguluyor. Açık alanda heykel uygulamalarında karşılaşılan sorunların tespiti ve çözümüne yönelik somut ve işlevsel öneriler getiriyor.

**Meliha Sözeri**, tarih boyunca sosyal ve ekonomik dönüşümlerin paralelinde, mimarlık ve heykel sanatı ilişkisinin geçirdiği dönüşümün izini sürüyor. Günümüz kapitalist kentlerinde mimari ve heykelin durumunu, sermaye ve sanat gerilimi ekseninde değerlendiriyor.

**Cengiz Bektaş**, bizleri insanın taşı yontarak yarattığı, bilinen insan biçimli en eski heykelden günümüze efsaneler içinden geçen bir yolculuğa çıkarıyor. Afrodisyaslular yolculuk boyunca bize eşlik ediyor. Bektaş, şiirsel bir dille heykelin tarihine mimar olarak kendi bireysel tarihini ekliyor.

**Ezgi Bakçay** heykel sanatı ve mimarlık arasındaki sınırların eridiği bazı örnekler üzerinden, kamusal alan yaratma çabalarını tartışıyor. Heykeli modernist anlamından çıkararak çağdaş tanımın, planlama ve mimarlıkla birlikte hem heykel, hem manzara, hem mimari olan yapıtlar ortaya koyabileceğini, böylece insani yaşam alanları yaratılabileceğini öne sürüyor.

**Ferda Çağlayan**, yıllardır tek tek tespit edip fotoğrafladığı, "İstanbul'a Tutunmaya Çalışan Heykeller"i anlatıyor. Heykellerin bir gecede ortadan kaldırılıp atıldığı, malzemesi için çalındığı, edepsiz bulunup kırıldığı ülkemizde Çağlayan'ın çalışması kentte heykel sanatının belleğini oluşturmak adına son derece önemli bilgiler içeriyor. Açık alanda heykelin kaderi iktidarlar karşısında halkların kaderiyle şaşırtıcı biçimde benziyor.

**Hünkâr Yılmaz**, hayat ve sanatı bir araya getirmeyi amaçlayan uygulamalı heykel sempozyumlarının kent mekânıyla ilişkisini tartışıyor. Yurtdışından ve Türkiye'den farklı örnekleri ele aldığı yazısında, sanat üretim sürecinin, düşünme ve tartışma ortamı yaratmanın önemine vurgu yapıyor.

Heykeltıraş **Mehmet Aksoy**'la taş, işiğe, mekâna, açık alanda heykele dair bir söyleşi gerçekleştirdik. Mehmet Aksoy yurtdışında yaptığı heykel uygulamalarından, yöntemlerinden ve yaşadığı zorluklardan söz etti. Bir de sürpriz yaparak İstanbul'da uygulamayı düşlediği heykeli, Nazım Hikmet heykelini anlattı.

Dosyamıza son noktayı İlhan Koman, Hadi Bara ve mimar Tarık Carım'ın 1953'te kurdukları Espace Grubu'nun manifestosu koyuyor. İlk kez 1955'te, *Art d'Aujourd'hui* dergisinde yayımlanmış olan **Espace Grubu Manifestosu** plastik sanatlar tarihinde, açık alanda gerçekleştirilen uygulamalarla ilgili en önemli metinlerden biri. Bu manifesto bugün hâlâ genç ve yüksek sesle değişimi talep ediyor.

# Türkiye’de Heykel Sanatı

Fatma Akyürek

Osmanlı toplumunda modernleşme sürecinin önemli çıkışlarının yaşandığı 19. yüzyıl ülkemizde Batılı anlayışta heykel sanatının gelişmesi açısından ilk girişimlerin gerçekleştiği bir zaman dilimidir. Yıkılmakta olan bir imparatorluğun çağdaşlaşma ve varlığını sürdürebilme adına geliştirdiği projeler içinde heykel sanatını geliştirmek için gerçekleştirilen öneriler de yer alır. Heykel sanatımız açısından bu zaman dilimine rastlayan en önemli olay Batılı anlayışta heykel eğitimi veren bir bölümü de kapsayan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin eğitime başlamasıdır. Ama heykelin kamusal politikalar içinde oynadığı asıl önemli rol Cumhuriyet’in kuruluşu ile başlar. Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılından 2. Dünya Savaşı’nın sonlarına değin heykel sanatı resmî söylemin bir parçası olarak görev üstlenir. Sanatçının bireysel yaratı alanının genişlemesi ise 1950’li yıllardan itibaren gerçekleşir.

Heykel sanatımız ile ilgili araştırmalarda 19. yüzyıl öncesi Osmanlı toplumu, heykel sanatının gelişmediği ve özellikle figüratif dile yer verilmediği vurgusu ile açıklanır. Heykel sanatının gelişmeyişinin çok sık tekrarlanan açıklamalarında neden olarak İslam dininin tasvir yasağı ve meydan heykeli yerleştirmeye uygun alanlara yer vermeyen Osmanlı kent geleneği ile bunlara bağlı oluşumlardan söz edilir. Oysa bugün üzerinde yaşadığımız topraklar bilindiği gibi heykel sanatının ve üretiminin çok canlı olduğu uzun bir tarihî dönem yaşamıştı. MÖ 7000 yıllarına ait bir yerleşim olan Hacılar’dan ve MÖ 5500 yıllarında kurulmuş olan Çatalhöyük yerleşimlerinden günümüze ulaşmış çok sayıda heykelcik vardır. Hitit ve Frig uygarlıklarına, Anadolu’da Helenistik ve Roma dönemlerine ait yapıtlar müzelerimizin zengin koleksiyonlarını oluşturmaktadır. Ayrıca

Helenistik ve Roma dönemlerinin tipik özelliklerini taşıyan ve heykellerle donatılmış olan çok sayıda kent uzun yıllar Anadolu’nun kültürel yaşamını derinden etkilemiştir. Bu kentler heykellerle bezenmiş geniş forumları, heykellerle birlikte tanımlanan kamusal yapıları ve gene heykellerin neredeyse başrolleri üstlendiği ritüelleri ile Anadolu toprakları üzerindeki kültürel yaşamın içinde çok önemli roller üstlenmiştir. Bu kentlerden biri hiç kuşkusuz İstanbul’dur.

İstanbul’un Anadolu’daki kültürel yaşamı etkileyen en önemli merkezlerden biri olma serüveni 330 yılında Roma İmparatorluğu’nun başkenti olarak seçilmesiyle başlar. Kentin planlanmasında Romalılık kimliğinin önemli bir parçası olarak heykeller görülmüş ve çok sayıda heykel, İmparatorluğun birçok kentinden Konstantinopolis’e taşınarak, kent bir antik heykel hazinesine dönüştürülmüştü (Kuban, 1996:37). Kentin kurucusu imparator I. Constantinus kendi adına oval bir forum inşa ettirerek ortasına 50 m. yüksekliğinde bir porfir sütun diktirtmişti (bugünkü Çemberlitaş). Bu sütunun üzerine portresi Constantinus’a ait olan bir Apollon heykeli yerleştirildi. Alanın çevresi iki katlı revaklarla çevriliydi ve kaidesinde yazıtlar olan atlı heykeller de yer alıyordu. Daha sonra Theodosius ve Arcadius adlarına da forumlar inşa edilerek ortasındaki sütunlar üzerine heykelleri yerleştirilmiştir. Iustinianus’un Ayasofya’nın güneyindeki Augusteion meydanındaki sütunun üzerinde yer alan atlı heykeli uzun yıllar yerinde kalmıştır.

Bu başkentin tipik bir Roma kentinin tüm özelliklerini taşıması amacıyla inşasına başlandığında Hıristiyanlık dini de imparatorluğun onayladığı dinlerden biri olarak Doğu Roma topraklarında İmparatorluğun kimliğini oluşturan öğeler arasına katılmıştı. Bu yeni tek tanrılı dinin gelişmesi pagan inançların



Agusteion Meydanı’ndaki Iustinianus heykeli, 6. yüzyıl (Çizim: Gurlitt).

egemen olduğu imparatorluk topraklarında çatışmalara neden olmuş ve bu tartışmalar sanata da yansımıştı. Klasik heykeller Hıristiyanlar tarafından pagan inançların sembelleri olarak görülüyordu. Pagan inançlarla yaşanan bu tartışmalı ve uzun süreçte heykel sanatı, özellikle serbest heykel dediğimiz, etrafında dolaşılabilen figüratif anlatımları terk etmeye başladı.

Yedinci yüzyıldan itibaren heykeller dinî resimlerle birlikte daha farklı bir dinsel tartışmanın merkezinde yer aldılar. Tartışmalar, Hıristiyan dininin önemli olaylarını ve azizlerini anlatan figürlü ikonların dinî mekânlarda yer alıp almaması üzerineydi. Yahudi inancının ve doğuda gittikçe güçlenen Müslümanlığın da etkisiyle gelişen bu tartışmalar, sanatı çok derinden etkiledi. Dinî yapılardaki figürlü bezemenin yanı sıra, antik dönemin mirası olan, kentlerin açık

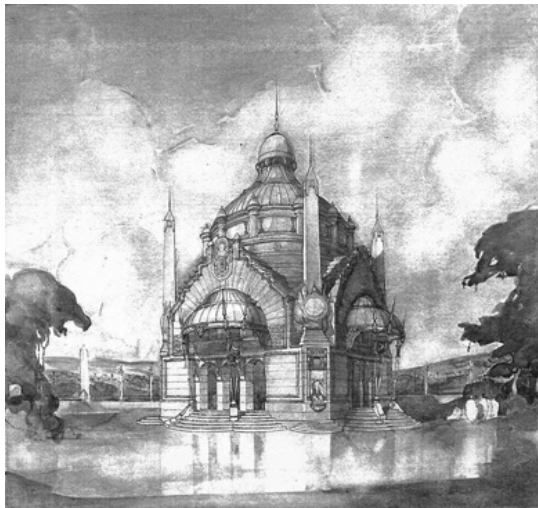
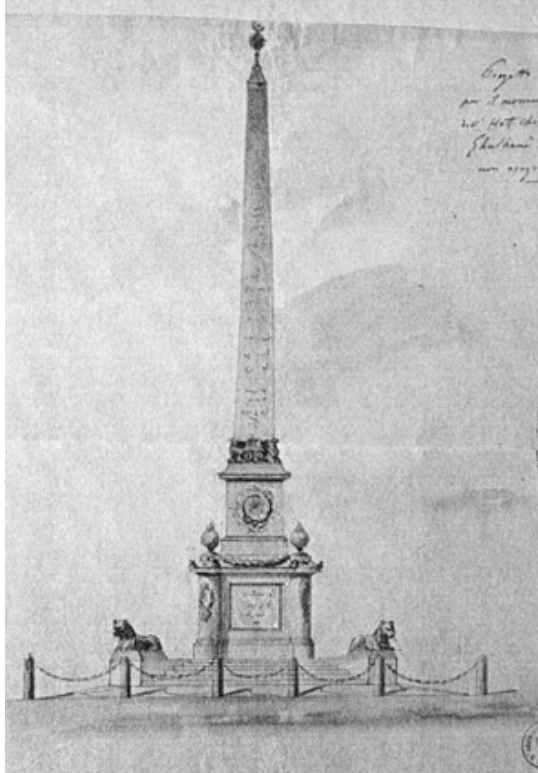
alanlarında yer alan birçok heykel tahrip edildi ve bu dönemden sonra meydan heykeli üretilmedi. Tarihe ikona-kırıcılık olarak geçen bu tartışmalar 9. yüzyıla kadar sürdü. Heykel sanatı –küçük boyutlu fildişi ve maden heykelcikleri saymazsak– mimarinin bir parçası haline geldi ve üretim alanı sütun başlığı, korkuluk levhası vb. mimari elemanların bezenmesiyle sınırlandı.

Ortaçağda Anadolu'daki Hıristiyan ve Müslüman inançların ortaya çıkışı ve yayılma dönemleri, pagan kültürün sembelleri olarak görülen heykeller karşısında düşmanca denilebilecek bir ortak algı oluşmasına neden olmuştu. Ortaçağ kent kültürü içinde kent yaşamı, dinî ve siyasi ritüeller, bir dil olarak heykeli dışlıyordu. Bu algı bugün bile belli ölçülerde heykel sanatımızı çevreleyen sorunlar içinde yer almaktadır.

### Osmanlı Dönemi'nde Heykel Sanatı

Anadolu'da Türk topluluklarının yerleşmeye başladığı 10. yüzyılda bu üç boyutlu anlatım geleneği terk edilmişti. Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu ve geliştiği 14. yüzyıl başlarında ise Anadolu topraklarında heykelin toplumsal yaşam içindeki yeri çoktan unutulmuştu. Sınırlarını hızla genişleten Osmanlı Devleti'nin egemen olduğu topraklarda dinî mesajların görsel imgeler aracılığıyla topluma aktarılması giderek yaygınlaşan İslam dininin kullandığı bir anlatım aracı olmadı.

Bunun yanı sıra Osmanlı kent geleneği içinde anıtsal heykellerin yer alabileceği bir meydan anlayışı da yoktu. Osmanlı döneminde figüratif anlatıma yer veren açık alan heykeli örnekleri ise bu topraklarda Bizans devletinin ortaçağlaşma sürecinden sonra ilk kez İbrahim Paşa'nın Moğaç Savaşı sırasında Macaristan'da görerek beğendiği ve İstanbul'a taşıdığı heykellerdir (16. yüzyıl). Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilen bu heykeller çok tepki alır ve yerinden kaldırılır. Gene tepkiler nedeniyle yerine yerleştirilemeyen bir başka heykel, hiyerarşinin en üst basamağında yer alan padişahın heykelidir. Sultan Abdülaziz at üzerinde kendi heykelini yaptırmış (1871) ama tepkiler nedeniyle heykel sarayın içine alınmıştı. Kamusal alan heykeli siyasal ve ekonomik dayanakları, felsefesi, içinde yer aldığı mimari ya da kentsel mekânla ve mekânın işlevi ile olan ilişkileri içinde bir bütün oluşturur. Anlam bütünlüğünü geniş bir alana yayılan ilkel çerçevesinde oluşturan kamusal alan heykeli onu oluşturan değerlerden soyutlandığında, Abdülaziz'in atlı heykelinde olduğu gibi, benimsenmesi zor olacaktır.



Üstte, Beyazıt Meydanı için önerilen Tanzimat Anıtı, G. Fossati, 1840.

Altta, Osmanlı-Yunan Savaşı anısına önerilen Zafer Anıtı, Raimondo D'Aronco, 1867.



Osmanlı toplumunda anıt anlayışı, figüratif dile tepkili olduğu kadar işlev konusunda da sınırlar taşımaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminin anıtları cami, medrese, türbe, çeşme gibi belirli işlevleri üstlenen mimari yapıtlardır. İşlevi ile tanımlanmayan anıt kavramı Osmanlı toplumunda 19. yüzyıla değin kendisine yer bulamamıştır. Batı Avrupa'daki örneklerle özenerek önemli olayları anıtlarlaştırma isteği Osmanlı Devleti'nin ileri gelenleri arasında 19. yüzyılda özellikle Tanzimat Dönemi'nde yayılmaya başlamıştır. 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesinin ardından Gülhane Parkı'na bir Adalet Taşı dikilmesi, ayrıca Beyazıt Meydanı'na bir Tanzimat Anıtı yapılması tasarlanmış ancak uygulanamamıştır. Uygulanamayan projelerden biri de 1893-1909 yılları arasında İstanbul'da çalışmış olan İtalyan Mimar Raimondo D'Aronco'nun Osmanlı-Yunan Savaşı anısına önerdiği Zafer Anıtı'dır.

31 Mart Ayaklanması sırasında ölenlerin anısına 1911 yılında yapımı tamamlanan Abide-i Hürriyet ise açık hava namazgâhlarını anımsatır. Bu yapıtta geleneksel mimari öğeler kullanılarak toplumun onayı alınmak istenmiştir diyebiliriz. 1914 yılında İstanbul Kahire arasında düşen uçakta şehit olanların anısına yaptırılan Fatih'teki Tayyare Şehitleri Abidesi de 20. yüzyıl başındaki, işlevi ile tanımlanmayan ilk anıt örnekleri arasında yer alır.

Bu dönemin heykel sanatı açısından en önemli olayı Sanayi-i Nefise'nin açılmasıdır. Avrupa ülkeleriyle ilişkilerin her alanda sıklaşması, Osmanlı devletinin Batı'nın sanayileşmiş ülkelerindeki kurumlardan esinlenerek kendi yapısında yenileşme sağlama çabaları ve uluslararası platformda daha güçlü bir konum sahibi olmak için sanatı bir prestij aracı olarak görmeye başlaması Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu üzerinde rol oynayan faktörlerdir. 3 Mart 1883 tarihinde Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak eğitim vermeye başlayan okulun Heykel Bölümü eğitmeni Oskan Efendi'dir.

### Cumhuriyet Dönemi Heykel Sanatı

Heykel sanatımız açısından Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine aktarılan en önemli kurum kırk yıldır heykel eğitimi vermekte olan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte heykel sanatından beklentilerin artması, kültürel yaşam içinde bir rol üstlenmesinin istenmesi kuruma verilen önemin nedenleri arasındadır. Ancak bu beklenti toplumun bir talebi olmaktan çok, Kurtuluş Savaşı'nı

büyük bir ulusal başarıya dönüştüren önderlere aittir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, sanatçının bağımsız üretimine ilgi duyan sosyal bir grup niteliği kazanmış bir izleyici kitesinden söz edemediğimiz gibi, anlam, mesaj, biçim açısından heykelin varlığı ile uzlaşabilecek dış ve iç mekânlardan, özel ya da kamusal alanlardan da söz edemeyiz. Bu nedenle Cumhuriyet önderlerinin modernleşme projesi içindeki mekânsal düzenlemeleri, heykel sanatı açısından da dolaylı bir öneme sahiptir. Kent planlamacılığı neredeyse tüm kentlerde Atatürk ve Cumhuriyet anıtlarının yer aldığı geniş bulvarların inşasını öngörür. Başkent Ankara'ya taşınır. Bu kentin yeni başkent olarak inşasının ana motifleri olan meydanları ve geniş bulvarları, Cumhuriyet ideolojisinin geçmişten koparak yeni bir yaşam oluşturma idealinin yansımaları gibidir.

Kamusal yaşam içinde yer almaya başlayan heykel sanatını çevreleyen çok sayıda sorun mevcuttu. Bu sorunların bir kısmı devletin öncülüğünde çözülmeye çalışılmıştır. Bu nedenle sergi ve yarışmalar düzenleniyor, satın alma yoluyla sanatçılar destekleniyor, özel kurumlar sanata fon ayırmaları için teşvik ediliyorlardı. Ulusal düzeyde ve sürekliliği amaçlanmış etkinliklerin ilki olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, sanatçıların desteklenmesi amacıyla 1939 yılında başlatılmış ve eski önemini kaybetmiş olmakla birlikte günümüzde de devam etmektedir. Bir diğer önemli nokta sanat eğitiminde gerekli değişimlerin gerçekleştirilebilmesi için hem ülke koşullarını iyi bilen hem de çağdaş sanatın sorunları ile tanışmış, yetkin eğitimci-sanatçıların yetiştirilmesi sorunuydu. Devlet bu sorunun uzun vadeli çözümü için yurtdışına burslu öğrenciler gönderirken bir yandan da Batı üniversitelerinden eğitimciler davet ediyordu. Rudolf Belling bu nedenle Türkiye'ye davet edilmiş ve 1937-1955 yılları arasında Akademi'nin Heykel Bölümü'nde eğitimci olarak çalışmıştı. Türkiye'ye gelmeden önceki çalışmalarını avangart olarak niteleyebileceğimiz Rudolf Belling'in Akademi'de sürdürdüğü eğitim anlayışı modern sanatın problemlerine kapalı kalmıştır. Türkiye'de bulunduğu süre içinde anıtlar ve devlet adamlarının büstleri dışında bir çalışması ile karşılaşmıyoruz.

### Anıtlar

Cumhuriyet'in kuruluşunun hemen ardından heykel sanatı ile ilgili gelişmelerin odak noktasında yer alan etkinlik alanı anıtlar olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıntıları arasından yeni bir devlet kuran, Avrupa'nın en güçlü devletlerine karşı savaşarak ulusal Kurtuluş Savaşı'nı başarıyla sonuçlandıran Türkiye Cumhuriyeti'nin öncüleri zaferlerini anıtlarlaştırmak ve Cumhuriyet'in ilkelerini topluma tanıtmak amacıyla heykel sanatından yararlanmak istediler. Bu amaçla yapımına başlanan anıtlar önce yabancı sanatçılara daha sonra eğitimlerini tamamlayan ülkemiz sanatçılarına yaptırılmaya başlandı.

Bu heykellerin yapımında söz sahibi olan yöneticiler biçim ve içerik açısından bu heykelleri sorgulayacak birikime sahip değillerdi. Anıtların yapımında görev alan yabancı heykeltıraşlar ise yeni kurulan Cumhuriyet'in ideolojisi ve Ulusal Kurtuluş Savaşının içeriği üzerinde yete-



Afyonkarahisar'daki Zafer Anıtı, H. Krippel, 1935.

Sarıcamış'taki Atatürk Anıtı ve anıttan detay.



rince bilgi sahibi olmadıkları için, bu anıtlarda kullanılan plastik dil ile temsil etmeyi amaçladığı olgular arasında bir uyumsuzluk oluştu. Kullanılan heykel dili, yayılmacı anlayışlar üzerine kurulmuş devletlerin zaferlerini anıtlarlaştırırken kullandıkları ifade biçimleriydi. Ankara'daki Güven Anıtı ve Afyonkarahisar'daki Zafer Anıtı bunun tipik örneklerindedir. Bu heykellerle ilgili tartışmaların bugün hâlâ devam ediyor olması büyük ölçüde bu uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır.

Bu biçim dili sorunlar taşıs da ülkemizin kuruluş yıllarındaki anıtlar bu dilin özenli kullanımının örnekleriydi. Bugün ise ülkemizin hangi köşesine giderseniz gidin anıt adı altında yapılmış, bu dilin özensiz örnekleriyle karşılaşabilirsiniz. Bu durumun en önemli sorumlusu kamu alanlarında yer alacak yapıtların gerçekleştirilmesine ilişkin yasal düzenlemelerin yetersizliği ve bu konunun uzmanlarına danışmadan uygulamalar yapılmasıdır. Bu olumsuz görüntülerin bir sorun olarak değerlendirilip çok acil çalışmalar yapılması gerekmektedir.

Atatürk anıtları ile ilgili özel dönemler arasında askerî darbelerin ardından yaşanan sıkıyönetim süreçleri yer alır. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından özellikle Atatürk'ün doğumunun 100. yılında, çok sayıda Atatürk heykeli yapıldı. Bu dönemlere ait anıtların pek çoğu da uzmanlarına danışmaksızın, toplumun demokratik denetimlerine kapalı proje süreçleri arkasından gerçekleştirildi.

## 2. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye'de Heykel Sanatı

1950'li yıllardan itibaren heykel sanatımız açısından yeni bir süreç başladı. Heykel sanatına devlet desteğinin giderek azaldığı bu dönemde kendi başına ayakta durabilecek gücü henüz edinmemiş olan heykel sanatı bu açıdan bir olumsuzluk yaşamış, ama bu durum genel olarak sanatçıların kamu siparişleri dışında özgün yapıtlar geliştirmesi için de zemin oluşmasına katkıda bulunmuştur. 1950'li yılları kapsayan sürece bir dönem olma özelliği kazandıran olgular içinde, heykel sanatının sadece resmî söylemin bir parçası olmaktan çıkması, yeni etkinlik alanlarının oluşması ve yeni bir sanatçı kimliğinin kendisine yer bulabileceği bir ortamın gelişmesi yer alır.

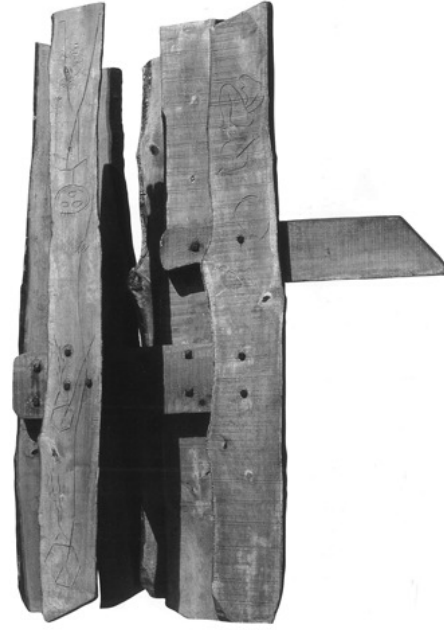
Türk heykel sanatında soyut çalışmaların gerçekleştirildiği 1950'li yıllarda çağdaş sanatın düşünsel evrimi içinde öneriler geliştirebilen güçlü sanatçılar yetişmiş ve eğitimci olarak çalış-

maya başlamışlardı. Bu sanatçılar içinde en önemli isimler olarak eğitimci-sanatçı kimlikleriyle öne çıkan ve Akademi'deki heykel eğitiminde önemli değişimler yaratan Zühtü Mürietoğlu ve Ali Hadi Bara'yı görüyoruz. Rudolf Belling'den sonra Heykel Bölümü eğitimini üstlenen bu iki sanatçı, hem eğitim anlayışlarıyla, hem kişisel çalışmalarında modern sanatın önemli sorunlarını tartışan sanatçılar olarak, ülkemiz heykel sanatının dünyaya açılmasına önemli katkılarda bulundular. Heykel eğitiminde geleneksel yorumların sınırları içinde kendini tekrarlayan ve doğaya öykünmeyi merkez alan anlayışın dışına çıkılmasını sağladılar. Şadi Çalık ve İlhan Koman'ın da Akademi'nin eğitim kadrosunda olduğu bu yıllar, heykel sanatımızın önemli isimleri Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar, Tamer Başoğlu, Füsun Onur gibi sanatçıların Akademi'deki öğrencilik yıllarına rastlamaktadır. Akademi ve çevresi bu yıllarda sanat etkinliklerinin ve tartışmalarının tek merkeziydi.

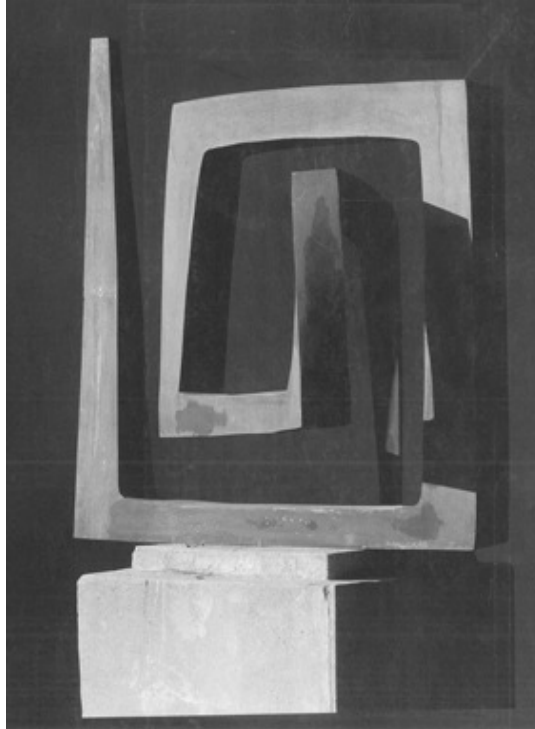
Hadi Bara bu yıllardaki çalışmalarında espas sorununu geleneksel anlamları dışında ele alarak, boşluğun sınırlanması, boşlukta sürekli devinim, çevre-biçim ilişkileri gibi problemleri irdeleyordu. Dönemin yeni ve gözde malzemesi metaldi. Şadi Çalık 1957 yılında 2 m. boyunda, 5 mm. kalınlığında dikey bir metal çubuğu Amerikan Haberler Bürosu'ndaki sergide "minimumizm" adıyla sergilemişti. Zühtü Mürietoğlu ahşap kullandığı çalışmalarında soyut değerleri kurguluyordu. Modern sanatın çağdaş yönelimleri içinde yer alan önermeler yeni bir düşünsel düzlem oluşturmuş, heykel sanatçılarına çağın sanatının sorgulama alanı içinde tümüyle kendine ait cevaplar oluşturmaları ve bunları yapıtlarına taşıyabilmeleri için gereken kapıları açmıştır.

Bu yıllarda, 1950 öncesiyle karşılaştığımızda heykel sergilerinin açılmaya başladığını, Maya ve Helikon Galerileri çevresinde bir izleyici grubu oluştuğunu görüyoruz. 60'lı yılların ortalarında Devlet Güzel Sanatlar Galerileri ve Belediye'ye bağlı Taksim Sanat Galerisi de açılmıştı.

1970 yılında Heykel Bölümü'ne bağlı olarak kurulan ve Akademi'deki reform çalışmaları çerçevesinde açılan Temel Eğitim Kursüsü eğitime başladı. Kursünün amacı, Akademi'ye gelen öğrencinin bir yıllık bir ortak disiplin içinde eğitim almasıydı. Akademi'nin tüm öğrencilerinin katıldığı program sanat anlayışındaki çağdaş değişimlerin eğitime yansımaları olarak değerlendirilebilir. Ayrıca ortaöğretimin açıklarını kapama

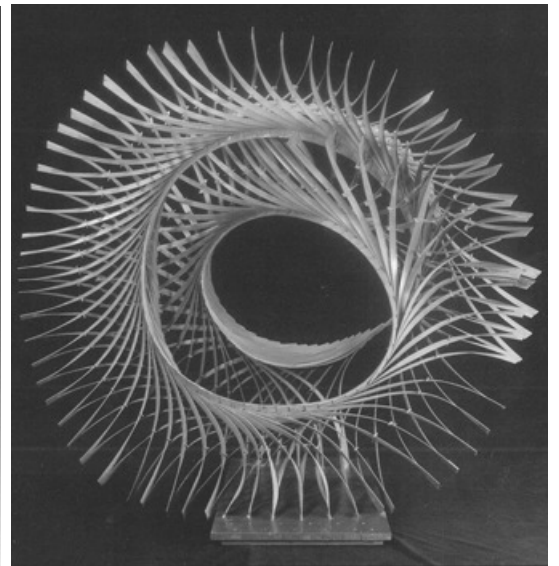


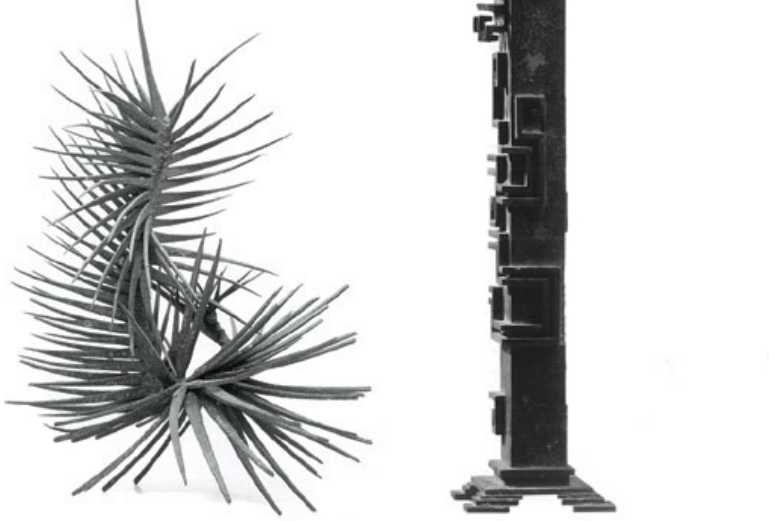
Zühtü Mürietoğlu'nun bir soyut heykeli.



Solda, Ali Hadi Bara'nın bir soyut heykeli.

Altta solda, Şadi Çalık, Kompozisyon, 1967. Altta sağda, İlhan Koman, Anafor, 1975-1980 arası.





Solda, Kuzgun Acar.  
Sağda, Ali Teoman  
Germaner (Aloş).

olanağı sağlayan bu süreçte öğrenciler sanatın temel problemleri konusunda edindikleri birikimin yardımıyla alanlarındaki eğitimi daha verimli değerlendirebiliyorlardı. Bu program 1950'li yıllarda yaşanan dönüşümden sonra ülkemiz heykel sanatını çağın modernist çizgisine yerleştiren ikinci önemli olaydır.



Ali Teoman Germaner,  
Fatih Anıtı Projesi, 1972.

1972 yılında Fatih Anıtı Tasarım Yarışması'nda birincilik ödülü kazanan Ali Teoman Germaner'in yapıtı uygulanmayan projeler arasında yerini aldı. "Fatih Anıtı Türkiye'deki 'kaside üzerinde Türk büyüğü' tipi alışlagelmiş uygulamaların aksine, bir anıtın hem fiziksel hem toplumsal anlamda kamusalığını göz önünde bulunduran bir mekân düzenlemesiydi. Tarih öncesi dönemlerden kalma anıtları çağrıştıran, dolayısıyla geçmişle bugün arasındaki uzaklığa ve yakınlığa değinerek yapının mimari özelliklerini de bir gösterge olarak kullanan bu 'anıt-park', kuşbakışı genel görünüşü itibarıyla Stonehenge benzeri bir dairesel biçime sahipti. Alışlagelmiş anıtların halkla kurduğu mesafeyi dışlayan Fatih Anıtı, Germaner'in kendi deyimiyile 'toplumsal ve insancıl bir dengeyi korumak' çabasıyla şekil bulmuştu." (Antmen, 2007:108)

1973 yılında heykel sanatımız açısından bir ilk yaşandı. Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlama Kurulu İstanbul'un çeşitli noktalarına yirmi heykel sanatçımızın yapıtını yerleştirdi. Bu heykeller için kahramanlık anıtları dışında, tasarımında sanatçının özgür bırakıldığı ilk açık alan heykelleridir, diyebiliriz. Ama muhtelif hırsızlık olaylarının yanı sıra kamu görevlileri ve yöneticilerinin duyarsız yaklaşımlarıyla çoğu yerlerinden edildi. Yapıtların yerleştirilmesinden bir hafta sonra Metin Haseki'nin "Negatif Form" adlı bakır heykeli çalındı. Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" adlı heykeli, dönemin İçişleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk tarafından müstehcen bulunarak yerinden kaldırıldı. Bazıları belediyelerin park düzenlemelerinde, bazıları yol çalışmalarında parçalandı ya da bakımsızlıktan dolayı algılanamaz hale geldi.

Galeri sayısında hızlı bir artışın yaşandığı 80'li yılların sonlarına doğru bienaller, sanat fuarları, kamu ya da özel kurum ve kişilere ait yarışmalı sergiler gerçekleştirilmekle birlikte heykel sanatımız açısından daha büyük bir önem taşıyan etkinlik, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin 1993 yılında gerçekleştirdiği "Açık Alanlara Üç Boyutlu Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği" olmuştur. Aslında 1990'lı yıllar etkinliklerin yoğunluğu açısından en canlı dönem olarak görülebilir. Bu yıllarda yeni bir etkinlik biçimi olarak uygulamalı heykel sempozyumları da yaşantımızda yerini almaya başlamıştı. 1993 yılında başlayan Mimar Sinan Üniversitesi'nin Değirmendere Belediyesi ile birlikte gerçekleştirdiği "Uygulamalı Ahşap Heykel Sempozyumları" birçok yerel yönetim ve üniversite kurumları için model oluşturarak hızla yayıldı.

Bunlara örnek olarak Fındıklı, Beşiktaş, Marmara Adası, Alanya, Edirne, Mersin taş heykel sempozyumlarını sayabiliriz.

Sempozyumlar bir etkinlik biçimi olarak ülkemiz heykel sanatına, sanatçılarına ve izleyicilerine pek çok açıdan katkılarda bulunmuştur. Ancak 1993 yılından beri giderek sıklaşan bu etkinlikler üzerinde değerlendirmeler yapılması gerekmektedir. Özellikle belediyelerin heykel sahibi olmak için tek yöntem olarak sempozyumları görmeye başlaması yeni etkinlik biçimlerinin oluşturulması karşısında engeller oluşturmaktadır. Sınırlı bir zaman diliminde gerçekleştirilmesi zorunlu olan sempozyum heykellerinin dışında farklı yöntemlerde çalışmalara izin verecek süreçlerde ve koşullarda yapıtlar elde etmeye yönelik etkinlik biçimleri de geliştirilmelidir.

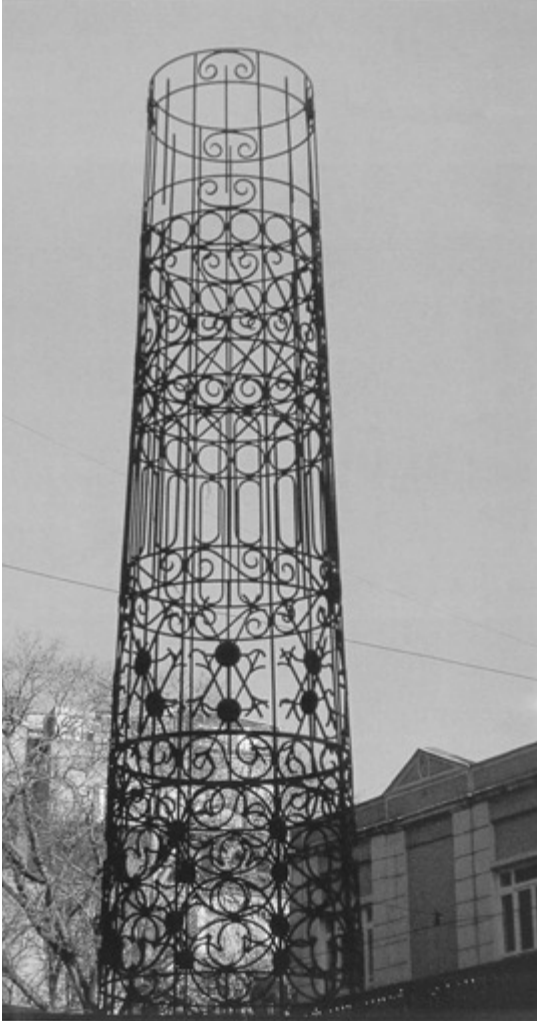
Fatma Akyürek, Doç. Dr.  
MSGÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

#### Kaynaklar:

- Akyürek, F. (1998) "Türk Heykel Sanatında Çağdaş ve Kültürel Verilerden Yararlanma", MSGÜ, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2007) *Ali Teoman Germaner'in Yaşamı*

ve *Sanatı Zamanların Belleği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Gezer, H. (1984) *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Kuban, D. (1996) *İstanbul Bir Kent Tarihi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Mango, C. (2008) *Bizans Yeni Roma İmparatorluğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, İ. (1998) "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, (Ed., S. Bozdoğan-R. Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.136-152.
- Yerasimos, S. (2000) *İstanbul, İmparatorluklar Başkenti*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Yasa Yaman, Z. (2002) "Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel", *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Sayı: 82, s.155-173.



Ayşe Erkmen, Açık Sütun, 1993, Tünel, İstanbul.

### Art of Sculpture in Turkey

In the 19<sup>th</sup> century Ottoman society had experienced significant attempts in terms of modernization. Meanwhile, it was a period when the first steps were taken for the development of the sculpture in terms of Western understanding. Among the projects which were carried out by a collapsing empire to survive and to modernize, there were proposals to improve the art of sculpture. During this period, the most important event in terms of sculpture, was the foundation of the Sanayi-i Nefise Mektebi, i.e. the Academy, which included a department for the education of sculpture in Western understanding. However, the important role that the sculpture played in public policies begins with the foundation of the Republic. From the proclamation of the Republic in 1923 up to the end of the 2<sup>nd</sup> World War, the art of sculpture had undertaken a role as a part of the official discourse. Expansion of the artist's individual creativity in the field, takes place from the 1950's.

# Kentin Heykeli Üzerine Bir Analiz

Nilüfer Ergin

Sanatın insan yaşamı ve davranışları üzerinde yarattığı etkilerin somut olarak gözlemlenebileceği sergileme mekânlarının başında kentsel alanlar gelmekte. Heykel sanatının kent içi ortak kullanım alanları, kamusal alanlar ekseninde dönüştüğü gerçeğinden yola çıktığımızda ister kentlerin ve mimarlığın tarihini ele alalım, ister heykelin tarihini; birbirinden koparmamız mümkün olmayan bir bütünü tartışmaya açıyoruz.

Heykel sanatı, insanlık tarihinin kent özelinde geçirdiği tüm dinsel, siyasal, kültürel dönüşümlerden, değişimlerden pay alıyor ve kente egemen olan otorite, ideolojisini yaygınlaştırmak ve kabul ettirmek için heykeli kent içi alanlarda, toplumsal hafızaya notlar düşmek için kullanıyor.

Egemen söylemin kutsallaştırdığı kişiler, konular ve olaylar, sanatın kendi iç tartışmalarının, eleştirel rolünün çok uzağında, genellikle figüratif biçim diline ve şablon anlatım kalıplarına tercüme edilip kamusal alanlarda, ideoloji-top-

lum ilişkisinin ara kesitinde kendilerine yer buluyorlar.

Sanatın sorgulayıcı, görünenin arkasındakini açığa seriveren, sanatçının bireysel öyküsünün, dramının, ütopyasının parçası olan, bireyin duygusu ve düşünce dünyasına sızarak bireyi dönüştürecek özgün sanat yapıtları, ortak yaşamın sürdürdüğü alanlarda yer bulsa da tartışmalara neden oluyor, tahrip ediliyor, yok ediliyor ya da yerlerinden kaldırılıyor. Heykel sanatı tarihi farklı dönem ve coğrafyalarda bu tür örneklerle dolu. Yakın geçmişin üç örneğini hatırlarsak Richard Serra'nın New York Federal Plaza önüne tasarladığı ve 1981 yılında yerleştirilen *Tilted Arc* adlı heykeli uzun süren davalara neden olmuş, fiziksel ve psikolojik açıdan baskıcı olduğu gerekçesiyle 1989'da yerinden kaldırılmış, heykelin başka bir yere yerleştirilmesi önerisi de sanatçı tarafından, yapıtın yok edilmesiyle bir tutularak reddedilmiştir. Bir başka örnek Almanya'da karşımıza çıkıyor. Siyasi içerikli birçok yapıtı tartışmalara neden olan, kimi yapıtları sergilerden kaldırılan Hans Haacke'nin Alman Parlamento Binası iç avlusu için Alman kimliği ve göçmen sorunu üzerinden biçimlendirdiği *Der Bevölkerung* (1999) adlı yapıtı Parlamento'da televizyonlardan canlı yayınlanan tartışmalara neden olmuş, bir kısım parlamenterin desteğiyle yerinde kalabilmiştir. Fransız sanatçı Daniel Buren Paris'te Palais Royal'ın avlusu için tasarladığı *Les Deux Plateaux* (1985) adlı yapıtını, bakımı düzenli yapılmadığı için yok olmaktan iki yıl önce Paris Belediyesi aleyhine giriştiği hukuki mücadele ile koruyabilmiştir.

Türkiye'de durum tekil örneklerle sınırlı değildir. Sanatın ve sanatçının desteklenmesi üst cümlesinin altı, ülkemizde, özellikle kentsel mekânlar söz konusu olduğunda, ahlaki değerlere saygılı, tabuları destekleyen, uslu, tartışma yaratmaktan uzak, halkın anlaması prensibine dayalı sanat yapıtlarının desteklenmesi ve onlara yer açılması şeklinde doldurulmuştur. Ankara'da Melih Gökçek'in bu sessiz sözleşmeyi yüksek sesle ve kabaca ifadelendirmesi uç noktada bir örnek gibi görünmesine rağmen aslın-



"Tilted Arc", Richard Serra, New York, 1981.

da gerçeğin ortaya çıkışıdır. Yoksa Türkiye’de açık alan heykellerinin tema ve biçim bütünlüğünü açıklamamız mümkün olmazdı. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği öncülüğünde sanatçıların örgütlü olarak tepki gösterdikleri, Mehmet Aksoy ve Azade Köker’in heykellerine Ankara’da yapılan bu saldırıdan yıllar önce, Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” adlı heykelinin Karaköy’deki yerinden kaldırılmasını iktidar ortağı MSP’nin dayatması olarak kabul edip rahatlayan bizler, 20 Mart 1974 tarihli *Milliyet* gazetesine “kentin alanlarına, halkın inançlarına ters düşen heykeller konamaz” demecini vererek heykelin kaldırılması kararını veren ve uygulayanın, dönemin CHP’li belediye başkanı Ahmet İsvan olduğunu unutmak istedik.

Cumhuriyet’in 50. yılı etkinlikleri kapsamında, uzman bir kurulun seçkisiyle kentsel alanlarda yer bulan 20 heykelden biri olan bu heykel, gözlerden uzaklaştırılıp, Yıldız Parkı’nın ağaçları arasına gizlenince belki de yaşama şansı buldu. Çünkü Seyhun Topuz, Bihrat Mavitan, Metin Haseki, Ferit Özşen, Tamer Başoğlu, Mehmet Uyanık ve Namık Denizhan’ın heykelleri zaman içinde çeşitli gerekçelerle yok edildi.

İstanbul, seçici kurul aracılığıyla seçilerek uygulanan heykellere aradan geçen 20 yıl sonra Prof. Dr. Nurettin Sözen’in belediye başkanlığı döneminde kavuştu. Fakat bu dönemde “Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği” adı altında yerleştirilen on heykelden Işıl Küçük, Adem Yılmaz yakın zamanda da Ümit Öztürk’ün heykelleri belediye marifetiyle yok edildi. Diğerlerinin de ya çevre ilişkileri bozuldu ya da yerleri değiştirildi; düzenli bakımları yapılmadığı için yok olma tehdiyle karşı karşıya kaldılar. Bu noktada, ne egemen söylemin dilinin ne de kentin ve mekânın ürettiği anlamın parçası olan sanat yapıtlarının korunmasız kalacakları, modern kentte kendilerine dokunulmazlık kalkını yaratamayacakları saptamasını da yapmak zorundayız.

Türkiye’nin kentlerden kasabalara, köylere kadar her köşesine çeşitli kurumlar eliyle yaptırılan Atatürk heykelleri, konu dokunulmazlığı nedeniyle daha az zarar gördüler. Bu konuyu irdelemeye başladığımızda daha farklı bir sorunla karşılaşmaktayız. Atatürk heykellerinin içinde çok azı heykel sanatının anıt bağlamı içerisinde kayda değer örnekler olarak değerlendirilebilir. Meslekten olmayanlarınkini bir kenara koyarsak, heykeltıraşların Türkiye’de bu örnekler aracılığıyla heykel sanatının gelişimine katkıdan çok zarar verdikleri saptamasını yapmak zorunda kalırız. Bir başka disiplinin sanatçısına, Na-

zım Hikmet’e Kurtuluş Savaşı Destanı’nı kaleme aldırılan bir ulusal kurtuluş mücadelesinin, ezilen tüm halklara ışık tutmuş devrimin düşünsel zemininin hemen hiçbir anıt kompozisyonunda bağlam oluşturmadığını görüyoruz. Bir mücadele adamının devrimci bakışlarına bakmak yerine topluma adanmış bir yaşamın son yıllarının yüzüne taşıdığı yorgun ifadeyle ufka bakan durağan, şablon bir anlatım dili ve öğeleriyle betimlenmiş heykellerine bakmak zorunda bırakıyoruz.

Bu heykeller, erken kuşak heykel sanatçıların amaçları arasında yer alan ne Cumhuriyetin düşünsel temellerinin yaygınlaşmasına ne de heykel sanatının Atatürk heykelleri aracılığıyla toplumda benimsenmesine neden olmuş, aksine iki alana da zarar vermiştir. Birçok heykeltıraş açık alanlara Atatürk ya da Türk büyükleri temalı heykelleri uygularken, özgün anlatım dillerini bir kenara bırakarak ortaçağın ikonografik anlatım yöntemine benzetebileceğim, ne-



“Les Deux Plateaux”, Daniel Buren, Paris, 1985.

redesyse ortak bir dil oluşturup, hangi heykelin hangi heykeltıraşa ait olduğunu ayırt edemeyeceğimiz anonim zincirin bir parçası olmaktan kurtulmak istememiş, koşullu taleplere direnmemişlerdir. Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyeti konu edinen anıtlar arasında yakın dönemin iki örneğini bu büyük bütünden ayrı tutarak hatırlamakta fayda var. Mehmet Aksoy’un 1998’de tamamladığı Selçuk’taki “Kurtuluş Yolu Anıtı” ve Rahmi Aksungur’un Ankara Devlet Mezarlığı için açılan yarışma sonucu seçilerek 2001 yılında uygulanan “Cumhuriyet Tarih Yolu” düzenlemeleri, sanatçıların özgün üsluplarıyla konuya yaklaşımları, yorumları ve izleyiciyi katılımcıya dönüştüren mekân kurguları açısından örnek teşkil etmektedir.

Ne yazık ki bu durum, ikonografik anlatım yöntemi sadece Atatürk heykelleri özelinde karşımıza çıkmıyor. Son yıllarda yapılan ülkemizin edebiyatçılarını, gazetecilerini ya da bilim adamlarını konu edinen heykellerde de aynı durum sürmekte. Konu edinilen kimliği çözümler-

mek yerine, biçimsel benzerliğin öne alındığı (ki bu bile tartışmalıdır) eline kitap ya da kalem tutuşturulmuş figürler kaidelerinin üstündeki yerlerini almaktalar.

Bu noktada açık alan heykel sanatının hepimizin hemen hatırlayacağı iki örneğini anmakta yarar var: Rodin'in 1890'larda yaptığı Victor Hugo ve Balzac heykelleri. Bu heykeller hem heykeltıraşın kişisel heykeltıraşlık serüveni içindeki çarpıcı biçim dili olgunlukları, kaide - heykel ilişkisindeki yeni önermeleri hem de bu edebiyatçıları yorumlarken bize onların sanatçı kimliklerinin ipuçlarını vermesi nedeniyle özelleşmektedir. Ama ayrıca önemlisi, yorumu ne-



Üstte, "Balzac", Rodin, 1890'lar.

Üstte sağda, "Auschwitz", Pietro Cascella, 1967.

Sağda, "Giuseppe Mazzini", Pietro Cascella, 1972.

Altta, Ankara Devlet Mezarlığı, Kongreler Bölümü, Rahmi Aksungur, 2001.



deniyle ortaya çıkan tartışmalara heykeltıraşın direnmesi, heykeller üzerinde talep edilen değişiklikleri kabul etmemesidir.

Dünya heykel sanatı 1960'lardan beri kent- sel çevrede yer alan heykeli, bu çok bileşenli yumağı tartışmaya açmıştır. 1900'lerin başında Rus sanatçıların anlamı sorgulamasıyla başlayan süreç ve 50'lerden itibaren genişleyen heykel kavramının sınırları, minimalizmin galeri mekânında başlattığı heykel-mekân-izleyici algısı arasındaki ilişkiye getirdiği devrimci yorum, heykel sanatının galeri dışı alanlarda yeniden ve yeni önermelerle kendine yer aramasıyla sonuçlanmıştır. Bu açılım, mekânsal bağlamın taşıdığı anlamın sorgulanmasına, izleyicinin yapıtın aktif bir tamamlayıcısı olmasına, mekânsal belleğin-sosyal gerçeğin yapıtın oluşum sürecine katkısından, anlama-boyuta-çevreye müdahaleye uzanan ekseninde, dönemin siyasi devinimiyle de birleşerek sanatçının kentsel doku üzerinde daha militan bir rol üstlenmesine neden olmuştur.

Bu rol, toplumsal yaşamın ortak hafızasına ait kişi ya da olayların konu edinildiği yapıtlarda da kendini göstermiş, anıt başlığı altında toplanabileceğimiz uygulamalarda da öncü örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunların arasında Dani Karavan'ın "Negev" (1963) ve "Walter Benjamin Pasaj" anıtları (1990), Pietro Cascella'nın "Auschwitz" (1967) ve "Giuseppe Mazzini" (1972) anıtları, Gio Pomodoro'nun "Antonio Gramsci Ortak Kullanım Alanı" (1977), Maya Lin'in "Vietnam Anıtı" (1981), Alberto Burri'nin "Grande Cretto" (1981), Mimmo Paladino'nun "Leonardo için Bir Meydan" (2002) adlı düzenlemeleri son kırk yılın örneklerinden yalnızca birkaçını oluşturuyor.

Sanat yapıtının kent içindeki işlevsel rolü; dönemin sanat anlayışının müze dışı alanlara taşınması, kentsel alanların dönüştürülmesinde sanatçının sorumluluğu, mekâna özgünlük, çevreye müdahale, kendinde çevre oluşturma, kamusal sanat gibi üst başlıklar altında toplanabilecek sanatın iç tartışmaları, sanatçıların ve sanat kuramcılarının sanat yapıtlarına ayrılacak fonların hangi yöntemlerle kullanılacağına ilişkin çözüm önerilerine kadar genişleyen bir zenginlikte sözünü ettiğimiz örneklerin ışığı altında ke-sintisiz sürmektedir.

Sanatla yaşam arasındaki mesafenin açık olduğu ülkemizde, sanatın yaşamın sürdüğü alanlara taşınmasının toplumsal dinamiklere ne tür bir katkı sağlayacağını ve bireyi nasıl zenginleştireceğini biliyoruz. Bu noktada öncü rolün akademik çevrelerce ve sanat derneklerince üst-



lenileceği bir tartışma zemininin yaratılarak “Ne yapmamalı? Nasıl yapmamalı?” sorularına cevaplar aranması ve kamuoyuna, ilgililere çözüm önerileri sunulmasının aciliyeti ortada.

Özellikle yarışma dışı seçim yöntemleri kullanılarak heykeli ismarlayan kurumun yöneticilerinin beğeni ve tercihlerine bırakılarak seçilmiş heykeller için kullanılan toplam ödeneğin hiç de azımsanmayacak bir boyutta olduğunu biliyoruz. Ülkemizde, en yüksek, en büyük Atatürk’lerden Ankara keçilerine, ibriklere, Orta Anadolu folklor kıyafetli gözü açık adalet sembollerinden, Denizli horozlarına, mendirek üstünde Fatih, ada üstünde Mevlevi heykeli hayallerine kadar “zengin” bir çeşitlilik içinde seyreden kentsel alan heykellerindeki sorunların nedenlerini sadece ismarlayan kurumlar çerçevesinde aramak doğru olmayacaktır. Biz heykeltıraşların da bu kaotik sonucun oluşumunda katkısı olduğu unutulmamalıdır.

Hüseyin Gezer’in Yahya Kemal heykelinin yanı başına kondurulmuş atlı Fatih heykeli Barbaros Bulvarı’ndan bize bakarak, sanatın içinden sanata daha fazla zarar vermemek adına, heykel eğitiminden başlayarak derinleşecek tartışmaların gereğini vurgulamaktadır adeta.

Bizler, aramızdan ilk taşı atabilecek günahsızın kalmayacağı günü beklemeden sanat derneklerimizi, yaptıran ve yapan ilişkisindeki sorunların tespiti ve çözümünde etkin rol üstlenmeye davet edip kamuya ait ödenekleri ve alanları tarafların kişisel arzu ve beğenilerinin esiri olmaktan kurtarmak zorundayız.

Yarışma şartnamelerinde yer alan dar biçimsel tarifleri ayıklayıp sanatçıya düşünsel üretim zemininde yol açıcı, kent mekânı üzerinden anlamlandırılmış özgün örneklerin ortaya çıkmasını sağlayacak şartnameleri oluşturmak zorundayız.

Oluşturulacak tartışma platformlarında üretilen çözüm önerilerini kamuoyunda yaygınlaştırmak, ilgili kişi ve kurumlarca dikkate alınacak bir baskı yaratmak zorundayız.

Yerel yönetimlerle gerekirse kent-kent ilişkisi kurup konuyla ilgili brifingler verip uzman ekiplerin oluşmasını sağlamak, varsa kent konseylerinde yer almak zorundayız.

Mimarlar Odası ve Barolarla mesleki ve hukuki dayanışmanın zeminlerini oluşturup ülke geneline yayılan örgütlenme ağlarından yararlanmak zorundayız.

Kültür ve Turizm Bakanlığı’nı, yıllardır eğitim kurumlarına yazı yazarak, yaptırılması düşünülen Atatürk ve Türk Büyükleri heykel ve rölyeflerinin metre ve metrekare cinsinden fiyatla-

rını isteme alışkanlığından vazgeçirmek zorundayız.

Ahmet Haşim’in, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında yabancı heykeltıraşların çağrılarak alanlara heykel yaptırılması fikrine karşı çıkıp “Türk heykeltıraşları yetiştirene kadar alanlara bir mermer kütle ya da bir külçe bronz koyalım” önerisini hatırlayıp kentsel alanları nadasa yatırarak yetiştirecek heykel sanatçılarına son yılların hesabını verip önlerini açmak zorundayız.

Nilüfer Ergin, Prof.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

“Leonardo için Bir Meydan”, Mimmo Paladino, 2002.



### An Analysis of the Sculpture of the City

After usually being interpreted into figurative languages of form and template patterns of expression far away from the inter-discussions of art and its critical role the people, the issues and the incidents sanctified by the dominant expression, find place for themselves at the intersection of the relation between the ideology and the public in the public space.

Although they find places in public spaces many unique artworks cause discussions, are damaged, destroyed or removed. Those are usually the artworks which are questioning the background of what is visible, which are a part of the utopia, the drama, the individual story of the artist, which are able to transform the individual by affecting his/her emotional and intellectual world.

Thus we have to state that those artworks, which are neither a part of the dominant common statements nor a part of the meaning produced by the urban space, will remain exposed and can not create a shield for themselves in the modern city.

# Kente Üç Boyutlu Bakmak

Meliha Sözeri

İçinde bulunulan yer anlamındaki ‘mekân’, geniş anlamda, insanın çevreden belli bir ölçüde ayrılarak içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli, boşluk ve sınırları algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir. Mekân, içinde bulunan maddi nesnelere ayrı, mutlak bir yapı olarak görülmemeli; toplumsal yaşam ile arasındaki ilişkiler düşünülerek değerlendirilmelidir. Mekân, toplumsal örgütlenme mantığı içerisinde, fiziksel (yapı) olarak ve insani ölçekte yapılarak kent mekânını yaratır.

Antik çağlardan günümüze kadar kent için, kuramsal tanımlamalar yapılmıştır. Yunan ve Roma’nın özgürlük, demokrasi, siyasal yaşam gibi kavramlarına günümüzün batı düşüncesi sahip olmaya çalışmaktadır. “Bu kavramların eski Roma dünyasındaki önemli kenti (*polis*), kamusal yurttaşlık haklarına dayandıran klasik Yunan felsefesinde kaynaklanmaktaydı.” (Holton, 1999:13) Tapınakları ve anıtsal yapıları çevreleyen *stoa* adı verilen sütunlu galerileri, içten dışa, mahrem alandan kamusal alana geçişin mekânları olan Antik Yunan kenti, doğrudan demokrasi ile yönetilen bir kent devletidir. Antik Yunan’ın şehir devletlerinin merkezi olan agoralarda yer alan dinsel heykeller, mekânın işlevi ve anlamını dinî sembollerle işaretler. Antik Yunan sanatında temsil edilen çıplak insan bedeni, ide-

alleştirilmiş insanın güzelliğini sunar. *Antik çağlarda mekâna ait bir yapıydı heykel.*

İktidarın kamusal alanda simgeselleştirilecek anıtlara ve anıtsallaştırılmış kamu binalarına ihtiyacı vardır. İmparatorluğun gücünü simgeleyen en önemli yapı, MÖ 448-432 yıllarında mimar İktinos tarafından tasarlanan Parthenon’dur. Akropolis, Atina’nın tam ortasında yükselen, tepesi düz, sarp bir kayalığa verilen addır. Eski Yunan dilinde bu sözcük “yukarı kent” anlamına gelmektedir. Yapının üzerinde yer alan heykel düzenlemesi heykeltıraş Phidias’a aittir. “Parthenon frizlerindeki insan figürlerinin hepsi genç, kusursuz bedenlerdir; kusursuzlukları çırılçıplak teşhir edilir ve ister bir öküzü gütsünler ister atları tımarlasınlar yüzlerindeki ifade hep aynı sakinliktedir. Bunlar insanların nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili genellemelerdir...” (Sennett, 2001:33). Parthenon Tapınağı, Akropolis’in doruğuna dikilmiş bir zafer anıtıydı; Atinalıların savaş başarılarını kutluyordu. Tapınakta, kentin koruyucu tanrıçası olan Athena’nın dev bir heykeli yer almaktaydı. Roma ve Yunan kentlerindeki *mimari yapılar üzerinde ya da içerisinde mimariye bağimli olarak yer alan heykel*, tanrılaşdırılan insanın ve filozofik düşüncelerin biçimini boyutlandırmaktaydı.

Hıristiyanlıkla birlikte etik görüşten dinî görüşe yönelmiş, din sembelleri kent organizmasını değiştirmiştir. *Heykel, kent içerisinde yer alan Hıristiyanlığın simgeselleştirilmiş anıtları olan kiliselerin içerisine gizlenmiş olan dinsel bir ikondur.* Hıristiyanlığın gelişmesiyle iktisadi ve siyasi olarak örgütlenen kentler kapitalist sistemin kurulmasının öncülleri olmuştur. “Kuşkusuz, kentsel bilinçliliğin düşünsel özü, kapitalizme geçişin girişimciliğe ve yeniliğin kentsel kaynaklara ne ölçüde dayandığını belirlemez. Kapitalizmin ortaya çıkması, sonuçta, tümüyle başka amaçlara yönelmiş toplumsal eylemlerin, özel olarak istenmemiş bir sonucu olabilir. Ortaçağ sonu Avrupa kültüründe, kentlerin ve kentlilerin Roma yurttaşlarına oranla, ekonomik etkin-

Parthenon, MÖ 448-432, Akropolis, Atina.



liklere (çoğu kez loncalar yoluyla) yoğun olarak katılmış olma olasılığı daha yüksektir.” (Holton, 1999:20) Ortaçağın gotik sanatının klasik katedralleri dönem mimarisinin en önemli yapılarıdır. *Gotik heykel, mimari içerisinde ya da dış cephesinde mimariye ait bir eleman olarak biçimlenmektedir.* Ortaçağdan Rönesans’a geçiş, iki dönem arasında zıtlıkların yaşanmasına sebep olmuş, klasik antikitedeki düşünselliğe deneyselliğe geri dönmüş, yaşamın önemi hakkında yoğunlaşmıştır. 15. yüzyıla değin Avrupa’da ortaçağın sembolik dünya görünüşü egemendi. Soyut, tartışmaya kapalı bir düşünce sistemi söz konusuydu. Bu durum, doğal olarak sanata da yansımıştı. Daha çok Kutsal Kitap’tan alınan konular, şemalara bağlı ve sembolik bir dille anlatılıyordu. *Ortaçağın sanat dalları arasında güzel sanatlar diye adlandırılan resim, heykel ve mimari yer almıyordu.* Ortaçağın ‘yedi sanatı’nı diyalektik (mantık), gramer, retorik (söylev sanatı) ve aritmetik, geometri, astronomi, armoni (genel anlamda müzik sanatı) oluşturmaktaydı. Resim ve heykel alanlarında çalışanlar da zanaatçı olarak adlandırılıyordu.

Resim, heykel ve mimari, yapılan kuramsal çalışmaların da etkisiyle sanat niteliği kazanmaya başlar. Hümanist anlayış gelişir. Hümanistlerin desteği ve sanatla bilimin iç içe geçmesi, sanatı zanaattan ayırmaya başlayacaktır. “Çember ve küre, antikçağda mutluluk sembolü addediliyordu. Ortaçağ, öbür dünyadaki kurtuluşa, Rönesans ise dünyevi yetkinliğe ve bu dünyadaki kurtuluşa önem veriyordu. Bunun anlamı insanın öbür dünya nimetlerinden vazgeçmesi ve bu dünyanın nimetlerine önem vermesi oluyordu. Ortaçağ dogmalarının yerini yeniçağda bilgi, dünyevi güzellik, kişisel başarı, mal ve mülk alıyordu. *Ortaçağ eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans’ta artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını da atacaktı*” (Turani, 1999:344).

İlk olarak bu dönemde sanat, kentte sıradan insanlara teşhir edilmeye başlanmış; deha, yaratıcılık, biriciklik, yetenek gibi modern sanata ait kavramlar ilk kez Rönesans’ta olgunlaşmıştır. Geçmişte imparatorları ve Tanrı’yı yücelten sanat artık burjuvaziyi yüceltmektedir. 16. yüzyılın başlangıcı; bilimsel gelişmelerde sanatçıların katkıda bulunup tanıklık ettiği, perspektif kurallarındaki gelişmelerin ön planda olup matematik bilimine ve insan vücut yapısının incelenmesi için anatomiye olan ilgiyle büyük bulguların elde edildiği bir dönemdir.

Rönesans’a göre daha serbest biçimlere sa-

hip olan barok çağı 16-18. yüzyıl arasında yaşanmıştır. *Barok dönem sanatı doğayı taklit eden değil, doğaya biçim veren bir yol izlemekteydi.* 17. yüzyıl sanatçıları görünen dünyanın yansımasındaki resimlerinde, mekânda bulunan ışığı bir dizi analitik deney yaptıktan sonra resmetmiş gibidir. Soylularının ve varlıklı orta sınıfının hoşlandığı betimlemeler günlük yaşamdan sahneler gibidir. 18. yüzyıl Fransız Devrimi ile birlikte temalardaki değişiklikler kahramanlık ve tarihsel boyutlara bürünmüştür.

18. yüzyıl dünyasında günümüzdeki kentsel nüfusun yığılmasının aksine, nüfus yoğunluğu kırsal alanda bulunmaktaydı. Toprağa dayalı üretim sistemi kırsalda hacimlenirken, bu üretim kentin refahı için kullanılmaktaydı. Kırsal, kentin üreticisi durumundaydı. Feodal ekonomik yapı, soylunun toprağında üretim yapıp gereken çok az miktarı kendine ayırdıktan sonra geriye kalanı soyluya veren köylüler, ana üretici güçtü. Bu yapı içerisinde, ticaret gelişmediği için uzmanlaşmış bir ekonomi ve gelişmiş iş bölümü yoktu. Max Weber, mekânsal olarak kenti yorumlarken “Ortaçağ kentinin ortaya çıkışının kendisini çevreleyen feodal sisteme nasıl bir meydan okuyuş oluşturduğunun üzerinde yoğunlaştı. Kentin ayırıcı niteliği özerklikli ve kent, ilk kez insanların bireysel yurttaşlar olarak bir araya geldiği yerdi” der (Urry, 1999:20). Toprağı ekip biçen, üretimini geçimini ve kentin refahını sağlayan kırsalın mekânsal dönüşümüyle toprak nesneleşmiştir. Mekândaki dönüşüm hızlı bir şekilde her şeyin *metalaştırıldığı*



Musa, Michelangelo, 1513-1515.

bir düzene doğru gitmektedir. Tarıma dayalı kentlerin düzeni, birbiri ile ilişki içerisinde olan yapıların bütünselliğidir. *XVIII. yüzyıl Aydınlanma planlarının kentinde ise insanların ve metaların rahat dolaşımına, ilerlemenin kendisine önem verilir.* Bu dönemde tören merkezleri, heykelli meydanlar değil, cadde ve yolun kendisi önem taşımaktaydı. Adam Smith'in *Ulusların Zenginliği*'ni yazdığı bu dönemde serbestçe dolaşımın karşılığı sermayenin kâr ederek geri dönüşümü demektir.

Aydınlanmanın şehircilik anlayışı içinde, kent içinde engelsiz, sınırsız boşluklar gerekir. *Rasyonelleşen kent planlarında anıtlar, tasarımın birer parçası olarak kamusal alana yerleşmiştir.* 19. yüzyılda kentlerde yoğunlaşmanın büyük oranda artmasıyla kent merkezine toplanan nüfus yoğunlukları oluşur. Sanayi Devrimi'yle birlikte kentlerin gelişmesi olağanüstü bir güç kazanmıştır. Ünlü ütopyacı yazar Thomas Moore, kırdan kente göçü "koyunlar insanları yedi" sözüyle anlatmıştır. Kır yoksullarının kent yoksullarına dönüşmesiyle, Avrupa'da 19. yüzyılda ortaya çıkan kentsel devrim, 20. yüzyıl boyunca gezegenin bütününe yayıldı.

Modern kent yaşamı içinde rahat dolaşabilmenin arkasında *kamusallık* kavramı yatmaktadır. 18. yüzyılda belirginleşmiş kamusal alan kavramı, J. Habermas tarafından *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü - Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar (Strukturwandel der Öffentlichkeit)* adlı kitabında (1962); liberal kapitalizm altındaki burjuva toplumunun oluşumuna bağlı kamusal alanı tarihsel bir kategori olarak yeniden kurma çabası ve devletten, piyasadan ve ailenin mahrem alanından ayrı dördüncü bir terim olan kamunun portresini çizmesidir. Kamusal alan kavramı, halkın ortak kullanımına açık, çoğulcu bir yapıya sahip, fiziksel her türlü kent mekânıdır. "Jean Jacques Rousseau *Le Contrat Social (Toplum Sözleşmesi)* adlı eserinde halkın genel istek ve iradesini korur ve yüceltir, onu kanunları yürütmekle görevli olan hükümetten ayırt eder." (Rousseau, 2004:27) Oscar Negt ve Alexander Kluge, kamusal alanı, mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı proleter alan olarak tanımlamaktadırlar. Richard Sennett ise, *Kamusal İnsanın Çöküşü (The Fall of Public Man)* adlı kitabında (1992) kamusal hayat ve özel hayat arasındaki dengesizliğin nedenlerini ve bu dengesizliğin yol açtığı sorunları da irdelemektedir. Batı Avrupa kentleri için, insanların belirli mekânlarda yoğun toplumsal ilişkiler kurma

olanaklarına sahip olmaları olarak açıklar. Toplumsal hayat, düşüncelerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği mekânları kurar.

Modern devlet, iktidarın kaynağı olan kamusal alan, demokratik, laik, liberal bir devlet düşüncesine göre; tarafsız, özerk ve eşitleştirici olmalıdır. Kapitalizmin ideolojisi olan liberalizm tarafından yapılmış olan bu tanımında, kamusal alanda yurttaş, birey olarak bulunur ve kendi çıkarlarını rasyonel biçimde savunur. Liberal kurama göre, kamusal alanda her vatandaş aynı hak ve yükümlülüklerle sahiptir. Devletle ilişkiye giren modern bireyler için dinî, kültürel, ideolojik farklılıkların yaşanacağı yer özel alandır. İdeoloji; siyasal ya da toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir toplumsal sınıfın davranışlarına yön veren politik, hukuksal, bilimsel, felsefi, dinsel, moral, estetik, düzenlenmiş ve yapılanmış fikirler bütünüdür. "İdeoloji fikri, iktidar ve hakimiyet fikrinden ayrılamaz. Her ideolojinin birinin çıkarına olması, kavramın ayrılmaz bir parçasıdır; ideolojik hegemonya aracılığıyla kendi hakimiyetlerini güvence altına alanlar hükmedenlerdir (hâkim sınıf, elitler). Ama bu etkiyi gerçekleştirmek için, bazen açık ama çoğu kez gizlice, isyanın fitilini sökmeyi ve hükmedilene itaatkâr vaziyette tutmayı vaat eden kültür biçimindeki hegemonyaya ulaştıracak kültürel seferleri yönetecek bir aygıtı ihtiyaç duyarlar. Yürütülmekte olan ya da planlanmış bir kültürel sefer olmaksızın ideoloji, esmeyen bir rüzgâra ya da akmayan bir ırmağa benzeyecektir" (Bauman, 2001:21). Yürütülen bu kültürel hegemonya, kendi kurduğu mekânlarda örgütlenerek, kendi düşüncelerinin somutlaştığı yeni mekânlara dönüşecektir. 18. yüzyılda kamunun mekânları artık sadece burjuvaziye değil, geniş bir halk kesimine açılmıştı. "Aydınlanma çağında kamusal ve özel coğrafya arasındaki mevcut dengenin karşısında 18. yüzyıl sonu patlayan büyük devrimlerle, daha modern zamanlardaki ulusal bir sanayi kapitalizminin yükselişinin ardından ufukta kamusal ve özel olana dair fikirlerde temel bir değişim belirir. (...) Sanayi kapitalizminin kentli kamusal kültürle girdiği ikili ilişki öncelikle kapitalizmin 19. yüzyıl burjuva toplumunda hız kazandığı özelleşme baskılarında kendini gösterir." (Sennett, 2002:36)

Toprağı metalaştırarak kırsaldan kente göç eden toprak sahipleri, belki de günümüz kentinin elitlerini oluşturmaktadır. Bu değişimle toprak, ekonomik pazarda yerini bularak, her şeyin alınıp satılabildiği bir dünyada merkantilist (ti-

carete bağlı) bir yaşama evrilererek dünya sisteminde yerini bulmuştur. Uğur Tanyeli'nin "Köylü Kenti İşgal Etti" adlı makalesinde dediği gibi; "Toplumbilimcilerin iyi bildiği bir gerçek var: Kentsel işçi sınıfının kökeni iki toplumsal gruptan olabilir. Ya köy kökenli artık nüfus işçileşecektir, ya da kentli küçük üreticiler, zanaatçılar. (...) Kuşkusuz, zanaatçıların işçileşmesinin söz konusu olduğu ülkelerde de kırsal kökenli nüfusun kente kitlesel göçünden bahsedilebilir. Yani, köylülük dünyanın her yerinde kente doğru akmıştır, akmaktadır. Yeryüzünün hiçbir yerinde sanayi çağının devleşmiş kentleri kentlilerin doğal nüfus artışıyla bu boyutlarına ulaşmadılar. Ve o boyutlara ulaşırken de, her yerde altyapı, barınma koşulları vb. değişime kolay ayak uyduramadı; bir geçiş sürecinin yaşanması gerekti. Türdeş yapıları küçük kentler heterojen yapıları büyük kentlere bir çırpıda dönüştürmediler."<sup>1</sup>

Bu dönüşüm, bireylerin içinde buldukları toplumsal ve maddi çevreyi benimsemeleriyle ilişkilidir. "Manule de Landa'ya göre büyük kentler çekim noktasıdır. Filtre vazifesi görür. Çevredeki akıl ve kalite süzülerek ona akar. Kasaba ve köylerin akıllısı, diğer akıllılarla buluşmak için oraya akın eder, ekinin kalitelisi kent pazarında satılmak için oraya yollanır."<sup>2</sup> Benimsenen çevrenin kültürel olarak da benimsenmesi, bireyin sosyal bir varlık olarak, sürekli ilişki içerisinde bulunması gerekmektedir. "Kimliğin tamamlanmamışlığı ve özellikle tamamlanması için gereken bireysel sorumluluk, aslında modern durumun bütün diğer yönleriyle yakından ilişkilidir. (...) Toplumsallığımızın ve dolayısıyla paylaştığımız toplumun biçimi, bireyselleşme görevinin tasarlandığı ve karşılık bulduğu tarza bağlıdır." (Bauman, 2001:178) Toplum içerisinde farklı yapıda bireylerin biraradalığı, o toplumun gelişimi için daha elverişli bir ortam oluşturur. Günümüz dünyasında ise bireylerin aynı olmasına, aynı görüntü ve düşünceye sahip olmasına çalışılmaktadır. Bireysel özgürlüğünü yakalamış demokratik ülkeler hariç, toplumların yöneticileri tarafından bireysel tercihlerine uymayanlar dışlanmaktadır. Kamusal ve özel, günümüzde aynı mekân içerisinde ilişki içerisinde. 20. yüzyılda, kent ve kır sosyal ortamı dışında kabul edilen mekânsal bir gelişimin olduğu sosyal ortamlar kabul görmüştür. C. Tickell, kent anlatımında yoğun, çok merkezli, aktivitelerin çakıştığı, ekolojik, ulaşılabilen, hakça, açık, kompakt, çoğulcu ve entegre, hem farklılık hem tutarlılık içeren, sanat, peyzaj ve mimarinin in-

san ruhuna erişebildiği yapıları çevre olarak tanımlamaktadır. "Yirminci yüzyıldaki çok sayıda sosyoloji akımının araştırma konusu, toplumsal yapıları, üzerinde kuruldukları mekânla tutarlı olarak ele alan birbirinden bağımsız toplumlar sistemi olmuştur." (Urry, 1999:13)

İki dünya savaşı arasında dünyadaki mimarlık, modernin gelişimini duraksatmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan yapılar klasisizm tarzında, estetik görünümünden çok, kullanılabilirliğin kolaylığını biçimlendirmiştir. "Uluslararası Biçem" olarak adlandırılan bu yaklaşım, ülkelerin rejimlerine bağlı olarak da yapıların en iyi simgesel temsili, klasik formlar olmuştur. Savaş sonrası dönemde ortaya çıkmış olan akımlardan birisi de brütalizmdir. Betonun yoğun olarak kullanıldığı bu anlayış Le Corbusier mimarisinin en çok kullandığı tekniktir. Empresyonistlerle başlayan kırılma, salt geometrik formların biçimsel ifadesinin sanatta kullanılması görüşü zaman içerisinde tüm disiplinlere yayılan soyut anlayışı getirmiştir. F. L. Wright, ideal demokrasinin özgür mekânı olan organik mimariyi savunmuştur. Şu andaki kentlerimizdeki gerçekliklere henüz yeni olduğumuz görüşünde olan Wright, "Yaşam bir kaybolmuşluk içinde değer kazanmıyor. Bu mecburi askerlik hizmeti içinde kendinize bir göz atın. Bu neyi gösteriyor? Dünyanın şu andaki durumu, hayata karşı biraz güven ihtiyacından, organik mimari idealimizin verebileceği bir yön duygusu ihtiyacından başka neyi gösteriyor olabilir ki? Organik mimari, yapıcı olduğu için bir kalp pili gibi tempo ve barış sağlayan bir araçtır" demektedir (Wright, 2002:15).

1970'lerin sonu ve 1980'lerde ekonomik açıdan tüm mekânların dönüşümü ile birlikte; dünya düzeninin küreselleşme ile ortaya çıkan

La Defense, Le Corbusier, 1925, Paris.



somut görüntüsündeki benzerlik (kapitalist sanayileşme), endüstrileşmiş kırsalı hızlı bir biçimde geliştirmiştir. “Küresel iktidarın doruklarından kuşbakışı aşağıya doğru bakınca, tarihsel zaman ve mekândan soyutlanmış tek-tip bir yerel görünür. Daha aşına bir anlatımla, dünya çapında dalga dalga yayılan neo-liberal politikaların dayattığı iktisadi ve sosyal koşullar, zaman ve mekân farkı tanımsızın tüm metropollerini toplumsal ve kültürel kutuplaşmaya doğru götürmektedir: bir yanda giderek zenginleşen kültürel-kozmopolit bir zümre, diğer yanda sürekli fakirleşen, fakirleştikçe kendi içinde ırk, dil, din kümelerine bölünen yerel-kalabalıktır.” (Öncü; Weyland, 2005:10) “Marx ve Engels’in “katı olan her şey buharlaşır” görüşü, kapitalist düzenin her alanına yayılmıştır. Kentsel yapıya bir dizge olarak tanım kazandıran, öğeleri arasındaki ilişkiler düzeni ya da bağıntılar düzenidir. Kentin içeriğini oluşturan mekânsal örgütlenme mantığı, öğeleri arasındaki bu ilişkiler düzeninde somutlaşır. Kentin anlamlama (*signification*) düzlemi de mekânsal örgütlenme mantığının okunmasıyla açığa çıkacaktır. Kentin kimliğini tanımlayan da yine dizgeyi oluşturan ilişkiler düzeni yani mekânsal örgütlenme mantığıdır. Anıtlar da ancak bu dizge içinde belirli bir anlamlama düzeyi oluştururlar.”<sup>3</sup> Dizgeler-

den oluşan kent mekânı içerisinde birey, toplumsala ait bir eleman olarak görülür. Toplumsal düzen içerisinde bireyin konumlanması, tıpkı kentsel yapıyı oluşturan dizgelerden birisi gibidir. Kent mekânının düzenine ait olan yapı, toplumsal oluşturan birey ile özdeşleşir. Toplumlara veya toplulukları oluşturan bireylerin bir diğeriyle üretken bir tarzda ilişkiye girebilmesi için, bireylerin temel özelliklerdeki benzerliğin gerekliliği kadar, ayrıntılardaki farklar da oldukça önemlidir. Bireylerdeki küçük farklılıklar olmadığı takdirde birbirleriyle aynı zeminde buluşmaları da zorlaşır. Tarıma dayalı toplum içerisinde yaşayan bir birey, o toplumun kendi sosyal çevresi içerisinde bir zemine sahiptir. Modern kent yaşamında ise birey, farklı zeminlerde rahatça dolaşabilmektedir.

Kent, Claude Levi-Strauss’un sözcükleriyle, toplumsal bir sanat yapıtıdır. Yoğun olarak bir-biri içine geçmiş yapıları, binlerce aklın ve binlerce bireysel kararın ürünüdür. 21. yüzyıl kentlerinde yeni bir kentsel mekân yaratma düzleminde bu yapıyı çevrede yatayda genişleyen kentlerin artık dikey doğrultuda genişlemesinin oluşturduğu yeni dünya görüntüsünde kuşbakışının bile sınırları zorladığı görsel kirlilik; mekânlarımızın ne ölçüde insana duyarlı olduğunu gösterir. Her sanat biçiminin kendisine özgü üretiminin sistem içerisinde göstergeye dönüşümü farklı yollarla mekân içerisinde yer edinmektedir.

“Modernizm yeni demir devrinin; simgelerini ve enerjilerini kendisinin sanan çelik ve telekomünikasyon devrinin bir parçası ve yansıması ise de, birçok ressamın, heykeltıraşın, yazarın ve müzisyenin, modernitenin maddi zaferleriyle çok muğlak ilişkiler kurdukları ve yükselen makine kültürüne karşı düşmanca bir tutum takındıkları da doğrudur. Oysa kamusal, ekonomik dünyayla maddi ve ideolojik bağları olan mimaride durumun böyle olduğu söylenemez; ressam ve yazarlar modern teknoloji toplumunun bohem kıyılarında yaşayabilirler, ama genellikle tasarladıkları biçimlerin gerçekleşmesine bağımlı olan mimarlar için bu pek mümkün değildir. Bu ve başka nedenlerle mimari ticaret ve hükümet dünyalarıyla erkenden barış yapmak zorunda kalmıştır.” (Connor, 2001:111) Mimari gösterge diğer sanat alanlarından daha önce, iktisadi olarak sistemle işbirliği içerisinde girecek kendisini görselleştirmiştir. 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı sanatın özerkliğini elde etmesiyle kent içerisinde yerini bulan heykel, kendi di- liyle meydanlarda söz söylemeye başlamıştır.



Brancusi'nin 1937'de yapmış olduğu "Sonsuz Sütun" (Endless Column) heykeli, bulunduğu mekânda, kent ölçeğinin dışına çıkarak sadece kendi sözünü söylemektedir. Salt sanatın kendi varlığı mekânda yerini edinmiştir. 20. yüzyılın mimarlık alanı; tasarım, teknoloji, heykel, renk, resim, kiç, estetik, yer, mekân, dekonstrüksiyon, soyut, büyüklük, işlevsellik, iç-dış, birey, boyut ve daha çoğaltılabilir kelimelerin teorilerini görselleştirmiştir. Mimarının kendi dilini mekânlarında somutlaştırması, kent içerisindeki konumunu bulunduğu topluma ve içerisinde yer aldığı coğrafyaya karşı sorumluluğa zorunlu tutmaktadır.

Sanayinin gelişmesi ve demirin en önemli malzeme olarak mimaride kullanımına örnek olabilecek Eiffel Kulesi, yapıldığı yıllarda Paris'in silüetini bozacağını düşünen halkın tepkisini çekmiştir. 19. yüzyılda hız kazanan kentleşmeyle birlikte hızlı bir yapılanma içerisine girilmiştir. Bu gelişmeyle birlikte heykelin kent içerisindeki simgesel görevi sona ermiş, kent içerisinde bir öğeye dönüşmüştür. 20. yüzyılda sanatın kendi varlığını yapılandırmaya başlaması, soyut sanatın gelişimi, kent içerisinde yer edinen heykellerin mekânın sorumluluğunu taşıyarak biçimlenmesini ortaya çıkarmıştır. Tatlin'in 1919-1920 yıllarında Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulması için tasarladığı yapı, uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmak isteyen Üçüncü Enternasyonal'e anıt olarak ısmarlanmıştır. "Çağımızın en sağlam ve canlı beynine sahip büyük üstat, bugün inşa edilen büyük yapıların hiçbirinin sanatsal bir değeri olmadığına tam anlamıyla temellendirilmiş olan yeni bir form öneriyor." (Punin, 2002:202) Tatlin'in Kulesi'nin yüksekliği 400 metre olarak düşünülmüş, 60 derecelik yatay kirişin taşıdığı sarmal yapının içerisinde üst üste yerleştirilmiş birimler, sırasıyla küp, piramit, silindir ve yarım küre olarak tasarlanmıştır. Bu birimlerin hepsi birbirinden farklı hızlarda dönüşlerini tamamlayarak, bir yıl, bir ay, bir gün gibi sürelerde evrensel bir dile göndermede bulunacaktı. İşlevsellik ve simgesellik bağlamında heykel ve mimarının bir arada olduğu bu yapı, döneminde anlaşılacağı için uygulanamamıştır. "Tatlin'e göre artık insan figürlerini kesin olarak bir yana atmak gerekir. İdeal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemlediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır. Mekânsal ve kimi zaman da plastik form anlayışı olmadan, resim diye bir şey olamaz. Nitekim resim ve mimarlık kültürü olmadan hey-

kel; resim ve mekân olmadan da mimari söz konusu olamaz. Modern bir anıtın tasarısına ve gerçekleştirilmesine, mimar, ressam ve heykeli eşit ölçüde katılmalıdır." (Punin, 2002:202) Tasarıma eşit ölçüde katılmak, geçmiş dönemlerin süslemeci heykel ve resim mantığının bir yapı içerisinde yer edinmesi olarak değil, bir yapının plastik olarak bütünsel ve estetik bir bütünde buluşması olmalıdır.

Değişen tüm kent düzleminde dolaşan sermaye akışkanlığı bu tasarım mekânlarında nasıl dolaşmaktadır? Sermayenin birikiminin açıklaması, kelime olarak eşdeğer anlamda olan anımalın sözlük anlamından genişlemeye başlaya-



"Sonsuz Sütun", Brancusi, 1937, Tirgu Jiu Public Park, Romanya, 2935 cm., demir.

Sol üstte, Eiffel Kulesi, Gustave Eiffel, 1887-1889, Paris, 300,51 m. Altta, Enternasyonel Anıtı, Tatlin, 1920.

caktır. Anamal, artıkdeğer üreten paradır. Makine, hammadde, bina, aletler gibi üretim araçlarına yatırılan “değişmeyen bölüm” ve emek gücünün satın alınmasında kullanılan “değişken bölüm” olarak iki bölümden oluşur. Anamalı elinde bulunduran güç, emek gücünün değerini satın alarak hesaplanmayan kullanma değeri üzerinden kâr eder. Fazla emek zamanı, üretim süresince artıkdeğer haline dönüşerek anamalcının cebine kâr olarak girer ve sermayenin dolaşımına katkıda bulunur. “Kentın üzerindeki akışkan olanı bir an için ayrıştıralım. Bir yanda tamamen yapılı olana insansız ve trafiksiz haliyle bakın. Kenti görebiliyor musunuz? Kentin konturlarını, boşluklarını, silüetini; insan hareketlerinin yol açtığı doluluk ve boşluklardan bu hareketleri anlamlandırabiliyor musunuz? Şimdi de kabı olmaksızın hareketleri gözlemlemeyi deneyin. Trafığı, akışları, alışverişi... Metasız, görünmeyeni de şekillendirin gözünüzde, tüm telefon konuşmaları, e-posta trafığı, internet bağlantıları, transaksionlar, para akışı... Buluşmalar, gezinmeler, çalışma edimleri. Şimdi kenti okuyabilir misiniz? Kent olgusunu anlamlandırabilir misiniz? Bu meditatif gibi gelen egzersiz, kentın var olan dokusunun mu kentleşmeyi engellediği, yoksa sosyal ve toplumsal hareket biçimlerinin mi kenti olgunlaştırmadığı hakkında bize fikir verebilir mi?”<sup>4</sup>

Kentın insansız görünümünün günümüz dünyasındaki yansıması artık imgelem gücünün bir değişimi olarak görsellik kazanmaktadır. Bu hızlı görüntü değişimi (insansız ve kentsiz insan), bir anda el değmemiş bir dünyadan, tamamen insan aklının biçimlendirdiği karmaşık bir dünyaya beynimizi sürükler. Bu değişim sırasında kapital sistemin sermayesi para olmaktan çıkarak üretim araçları sahibi ile üretim araçların-

dan yoksun emek gücü sahibi arasında bir toplumsal ilişki durumuna dönüşür. Biriktirilen para, ekip biçilen toprak, artık anamal değildir. Emegın sömürülmesiyle oluşan artıkdeğere dönüşebilirse anamal olacaktır. “Modern kapitalist toplumlarda nesnelere değışim değeri, kullanım değeri önüne geçerek, birer meta haline gelmiş ve nicelleşmişlerdir” (Yırtıcı, 2005:39). Bir malın anamal haline gelmesi, anamalı emekçiye satılması ile geçirdiği dönüşümdür. Bunun için de tüketim zorunlu hale gelmektedir. Emekçilerin sömürülmesiyle elde edilen artıkdeğerin küçük bir bölümü anamalı tüketimine katılır, büyük bir bölümü anamala eklenir. Bu da kapitalist birikimin oluşmasını sağlar. Mekân ‘yer’ kavramına dönüşerek, zaman içerisinde sürekli olarak tüketim merkezi olarak yeniden yapılanma içerisine girer. Bu yapılanma, yerin geçirdiği dönüşümün bir ürünü olarak kendisini imgeleştirmektedir. John Urry’ye göre yerin değışen çözümlenmesiyle, özellikle yeniden yapılanma olarak ilgilendiği konu 1970’lerin sonundan itibaren yer anlayışında gerçekleşen değışimi göstermektedir. Bu yapılanma emek gücüne ait becerilerin toplandığı kent ve kasabalarda yeniden üretilebilirlikle karşılık bulur. “Sosyoloji, mekân anlayışını kentsel/kırsal ayrımı çevresinde örgütlerken, coğrafyanın özel mekânsal odağı ‘bölge’ olmuştur. Ancak bu da 1970’lerin sonunda Massey tarafından benzer biçimde eleştirilmiştir: Süreçlerin mekân üzerinde oluşması olgusu, uzaklıklar ve yakınlıklar olgusu, alanlar arasındaki coğrafi çeşitlilik olgusu, özgül yerlerin bireysel karakteri ve anlamı olgusu; tüm bunlar toplumsal süreçlerin işlemesi açısından önemlidir.” (Urry, 1999:27) Bu süreçler kapitalist sistemin bütünleştirici etkisinde rol oynamaktadır. Bireylerin bu üretim ve tüketim süreci içerisinde bulunduğu konum, sosyal ve kültürel çevrenin gelişimiyle ilişkilidir. Ortaya çıkan ilişkinin bir bireyi olumlu bir sonuca götürmesi, sistemde yerini edinerek yaşamını güvencede hissetmesini sağlayacaktır. Bu olumlu yapı sistem ve bireyin birbirini besleyerek ve kabullenerek bir arada yaşaması ile devamlılığını sürdürür. 20. yüzyıl kent mekânı içinde heykelin –yer– edinmesi değışim göstermiştir. Modern heykel, kendi dilini oluşturmaya başlamaktadır. *Modern dönemde mimari ve heykelin kesimeye başladığı nokta, biçimdir.* Biçim, somut sanatlarda belli bir temanın plastik olarak görüleştirmesidir.

Mekânı kendi içerisine alan ya da kendinden mekânı dışlayan bir yaklaşım, izleyicinin sanat

Guggenheim Müzesi,  
Frank Gehry, Bilbao.





nesnesi karşısında kendi algılarıyla oluşan bir biçimlenme ortaya çıkarmıştır. Mekânın değişilebilirliği ve içerisinde bulunduğu mekânı yansıtan Robert Morris'in keskin geometrik formlardan oluşan heykeli, "odada olup da aslında odaya dahil olmayan şeydir" (Krauss, 2002:106). Bu tanımdan sonra heykel kavramına daha geniş bir açıdan bakılması gerekir. Mekânı içerisine dahil edip kendisini dışlamayan bir noktada yer almaktaydı heykel. Postmodern dönemde "heykel" olarak tanımlanacak her şey artık böyle kritik bir noktanın tanımlanması olmuştur. 1970'lerin ortalarında açıklık kazanmış olan postmodernizm, pratik ve teori arasındaki ilişkiyle birbirini destekleyerek hareket etmiştir. Modernizmde ortaya konulmuş olan pratik alanı, saf sanatın kendisinin ortaya konuluşu, postmodern dönemde bu sanat pratiklerinin özüm-senip eleştirel - akademik ve kültürel kurumlar tarafından yeniden düzenlenmesiyle değişim göstermiştir. 20. yüzyılda modern heykelin oluşumu ve heykel alanının genişlemesi; ilerleyen zamanda 1960'ların minimalist anlayışı, 70'li yıllarda spesifik nesne, mimari heykel, gövde sanatı, çevre sanatı ve diğerleri artık geri dönüşü olmayacak biçimde anıt ve modernist heykelin yerine geçer. 70'lerin ürettiği işler, binaları, köprüleri ve adaları giydiren, insan yapımı nesnelere ve araziler üzerinde geçici, hafif izler oluşturup sonrasında ortadan kaybolan bir mimarlıktır. Heykel kimi zaman bir arazi düzenlemesi, kimi zaman bir düşüncenin hacimlenmesi, kimi zaman bir şimşek tarlasının insan müdahalesi ile oluşturulması, kimi zaman da üzeri kaplanan mimari yapılardan oluşmaktadır. "(...) Denebilir ki heykel bir olumsuzluk olmaktan çıkmış ve artık mimari-olmayan'a manzara olmayan'ın eklenmesinin ürünü olan bir kategori halini almıştı." (Krauss, 2002:106) Minimal sanat, yeryüzü sanatı, kavramsal sanat birbirini izleyerek üç boyutlu gerçekliğin kendi dilini oluşturmasını sağlamıştır. Sanatçıların yapıtlarında yere bağlılık söz konusudur. Bu dönem içerisindeki tüm değişimler, sanatın ortaya koyduğu yapıtlarda kendi dilini oluşturmuştur.

Değişen dünya görüntüsü, heykelin, mimarinin tasarımılanmış birer nesneye dönüşmesi ve çekim merkezi oluşturması, kent içerisindeki birey üzerinde gösterdiği etkiyi değerlendirmek için sermaye ve sanat ilişkisi üzerinden düşünmek gerekecektir. "Yaşamlarını sürdürmek isteyen insanlar, hangi kaynaktan gelirse gelsin, olası gelirlerinin tümünü hesaplamakta ve bu gelirleri, yapmaları gereken reel harcamalar cin-

sinde değerlendirmektedir. En az düzeydeki gelirle yaşamlarını sürdürülmesine, bunun fazlası olan gelirle doyundurucu saydıkları yaşam tarzından yararlanmaya, daha fazlası ile ise sermaye biriktirici olarak kapitalist oyuna girmeye çalışmaktadırlar." (Wallerstein, 2006:21) Bunun sonucunda üst tabaka sistemlerinin çıkarları için çalışan, ona hizmet eden bir toplumsal yapının oluşması, durumun farkına varmadan hizmet edenler açısından düşünüldüğünde saçma bir sistem oluşturmaktadır. "Feodalizme ya da geleneklere karşı demokrasi ya da özgürlük için verilen siyasal mücadeleler işçi sınıfının kapitalizme karşı mücadelesi olmadıkları ölçüde esas olarak sermaye biriktiricilerinin sermaye birikimi için kendi aralarında verdikleri mücadeleler oldu. Bu gibi mücadeleler 'ilerici' bir burjuvazinin gerici tabakalara karşı zaferi değil, burjuvazi mücadeledir." (Wallerstein, 2006:54)

Sermaye biriktiricileri sistem içerisinde emekçilerin çabalarına karşılık, kendi aralarında sınıf dayanışması içinde bulunmuşlardır. Bu da sistemin işleyişindeki ikircikli yapıyı sunmaktadır. Tüm bu sistemin işleyişi içerisinde metaya dönüştürülen tasarım, imgelem dünyasının bir ürünü olarak sistem içerisinde öğütülmektedir. Ortaya çıkan tasarım yoğunluğu artık hayatımızın her alanında belki de bir sermaye biriktiricisinin, bir emeği sömürerek üretim ve tüketim sisteminin içerisine dahil ettiği bir nesne olarak yer edinmektedir. "Gombrich'in dediği gibi, 'sanatın çevresel koşulları' bozulduğu zaman, sanat çok geçmeden ölür. Kültür tehdit altındadır, çünkü içinde gelişebileceği ekonomik ve toplumsal koşullar, özerkliğin koşulu olan birikmiş sermayeye şimdiden büyük ölçüde sahip ileri ülkelerde de haydi haydi, kazanç mantığı tarafından derinden etkilenmiştir." (Bourdieu, 2006:145) Kültürlü bir bireyin yeniden çevrim içerisine dahil edilmesi süreci, estetik görünümü her tasarımılanmış nesnenin ortak bir tüketim zorunluluğu ile oluşur. "Endüstriyel estetiğin nesnelere kazandırdığı güzellik, bu hoş görünür hale getirmenin, kültürel yeniden çevrimin, Jacques Michel'in dediği gibi "tartışmasız bir piyasa argümanı olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir: Bugün biçimlerin, renklerin uyumuna ve elbette kullanılan malzemenin niteliğine (!) bağlı olan hoş bir ortamın üretkenlik üzerinde yararlı bir etkisi olduğu tartışma götürmez bir olgudur. (...) Tasarımlanmış nesnelere gibi kültürlenmiş insanlar da toplumsal ve mesleki olarak daha iyi bütünleşir. Senkronize olur ve uyur." (Baudrillard, 2004:135)

Sermayenin birikimi ile imgelerin üretimi ve imgelerin tüketimi ile sermayenin oluşumu günümüz meta toplumunun kısır bir döngü içerisinde verili olanı kullanmasıyla ilişki olarak sürüp gitmektedir. Heykel ve mimari alanlarında bugün kullanılan teknolojinin tasarım endüstrisinde giderek vahşileşerek kullanılmasının, mi-

marinin biçim, form sınırlarının heykelle yaklaşmasının kent içerisinde bulunduğu mekâna karşı sorumluluğu taşınmalıdır. Bu noktada kentte üretim yapan heykeltıraşlara, mimarlara, şehir plancılarına, insan ölçeğinin sınırlarını aşmayan bir yöntem uygulaması görevi düşmektedir.

Meliha Sözeri, Heykeltıraş

#### Notlar:

1. <http://www.arkitera.com/v1/diyalog/ugurtanyeli/makale03.htm>
2. [http://www.arkitera.com.tr/kose-yazisi\\_155\\_kentli.html](http://www.arkitera.com.tr/kose-yazisi_155_kentli.html)
3. <http://mimarlik.bilgi.edu.tr/pages/lessons.asp?id=48>
4. [http://www.arkitera.com.tr/kose-yazisi\\_155\\_kentli.html](http://www.arkitera.com.tr/kose-yazisi_155_kentli.html)

#### Kaynakça:

- Baudrillard, J. (2004) *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliceçaylı - Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul (2. Basım)
- Bauman, Z. (2001) *Bireyselleşmiş Toplum*, çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2006) *Karşı Ateşler*, çev. Halime Yücel, YKY, İstanbul.
- Connor, S. (2001) *Postmodernist Kültür - Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, çev. Doğan Şahiner, YKY, İstanbul.
- Holton, R. J. (1999) *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, çev. Ruşen Keleş, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Krauss, R. (2002) 'Mekâna Yayılan Heykel', *Sanat Dünyamız*, sayı: 82, YKY, İstanbul, Kış 2002.
- Öncü, A.; Weyland, P. (2005) *Mekân, Kültür, İktidar*, çev. Leyla Şimşek - Nilgün Uygun, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Punin, N. (2002) 'Anıtlar', *Modernizmin Serüveni*, YKY, İstanbul (5. Baskı).
- Rousseau, J.J. (2004) *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* (önsöz), çev. Ünsal Oskay, Say Yayınları, İstanbul.
- Sennett, R. (2001) *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sennett, R. (2002) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Turani, A. (1999) *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi*, İstanbul (7. basım).
- Urry, J. (1999) *Mekânları Tüketmek*, çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Wallerstein, I. (2006) *Tarihsel Kapitalizm*, çev. Necmiye Alpay, Metis Yayınları (4. Basım)
- Wright, F. L. (2002) "İlk Akşam", *Arredamento Mimarlık Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Yırtıcı, H. (2005) *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul (1. Basım)



"Bulut Kapısı", Anish Kapoor, Chicago.



"Spiral Dalgakıran", Robert Smithson, Utah.

### Three-dimensional Look at the City

*The accumulation of capital produces images and the consumption of images increases the capital – this vicious circle continues in today's public of consumption. It must be interpreted in the framework of the relationship between the capital and art, while the present socio-economical system transforms the sculptures and architectural structures into consumable objects having no aesthetical values in order to develop commercial attraction centers. On the other hand the development of technology resulted in architecture's limits to get closer to the art of sculpture. Thus the architects take great responsibilities in the city before the citizens. As a result sculptors, architects and urban planners making productions in the public space have the duty to apply a method that does not go beyond the limits of the human scale.*

# Kamusal Alan – Sanat İlişkisi

Cengiz Bektaş

İnsanın taşı yontarak yarattığı, bilinen insan biçimli en eski yontu, Urfa'da 1997 yılında bulundu. Urfa'nın bir mahallesi olan Yeni Mahalle'de yol açılırken ortaya çıktı bu yontu...

Günümüzden yaklaşık 12.000 yıl öncesinden, çanak çömleksiz neolitik çağdan olduğunun kesinliğini söylüyor uzmanlar...

1,93 metre boyundaki bu yapıt bir tanrıyı ya da bir yalvacı mı simgeliyordu bilmiyoruz. Eğer öyleyse onun insan biçiminde simgeleştirilmesi ilginç değil mi? Ahmed Arif'in deyişiyle Anadolu'nun dizinde büyüyen İyon dünyasına ışık tutmuş olabilir. Bundan aşağı yukarı bir yüz yıl sonrasının Göbekli Tepe kabartmalarının rastlantısal olmadıklarını da gösteriyor bu yontu.

Geçmiş, günümüzden 9000 – 9500 yıl öncesine uzanan Çatalhöyük'ün ünlü Ana Tanrıçasını, avcılar iş başında gösteren duvar resimlerini de daha 1960'lara dek bilmiyorduk.

Bunlar da bir tapım ya da büyü öğeleriydi besbelli...

Gaziantep'in İslahiye ilçesindeki M.Ö II. binden, Hitit döneminin "Heykel Tarlası"ndan arta kalanların da gene dinsel ya da büyü içgüdüleriyle yaratılmış olduklarına inanmak doğal...

Büyüye yarayan kapı aslanları dışında, gene insan biçiminde düşünülüyordu demek ki tanrılar...

Hititler, başkentleri Hattuşa'nın yanındaki Yazılıkaya'da da insan biçiminde oymuşlardı Tanrılarını, onların koruyucularını...

Friglerin Kibele yontuları, Eskişehir Yazılıkaya'daki geometrik süslemeler de insanları etkilemek amaçlı, bir bakıma gene dinsel nedenlerle yapılmışlardı.

Sonunda eskil (antik) çağın tanrıları geliyor gün ışığına...

Onları hepimiz tanıyoruz.

(Örneğin Mısır'da böyle değil bu... Tanrılar insan bedenli olsalar bile hayvan başlı idiler...)

Anadolu'da önce insan biçimli tanrılar, sonra onların güçlerini kendi güçlerine katmak isteyen krallar yontuldu...

Krallar gittikçe öne çıktılar...

Hepsi ne demek istiyorlardı?

"Güç bende!" demiyorlar mıydı?

Kime söylüyorlardı bunu?

Köleleştirmek istedikleri insanlara değil mi?

Nerede söylüyorlardı?

Onları en çok etkileyebilecekleri kamusal alanlarda söylüyorlardı. Tapınaklarda...

Eskil Yunan'da insan biçimi "ideal"leştiriliyor. Oysa Roma'da gerçekçilik başat oluyor. Araştırmalar bu gerçekçiliğin ana kaynaklarından birinin belki de Afrodisyas olduğunu gösterecek bir gün...

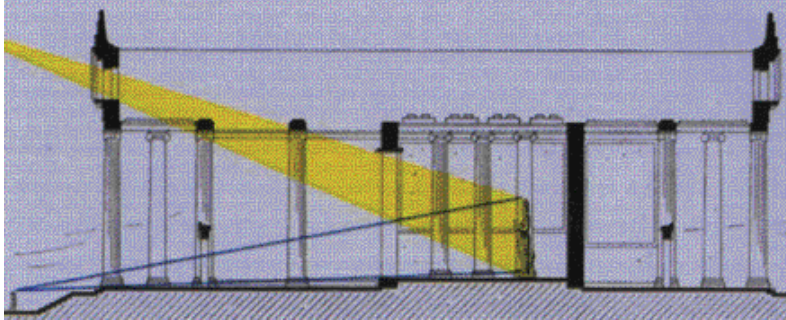
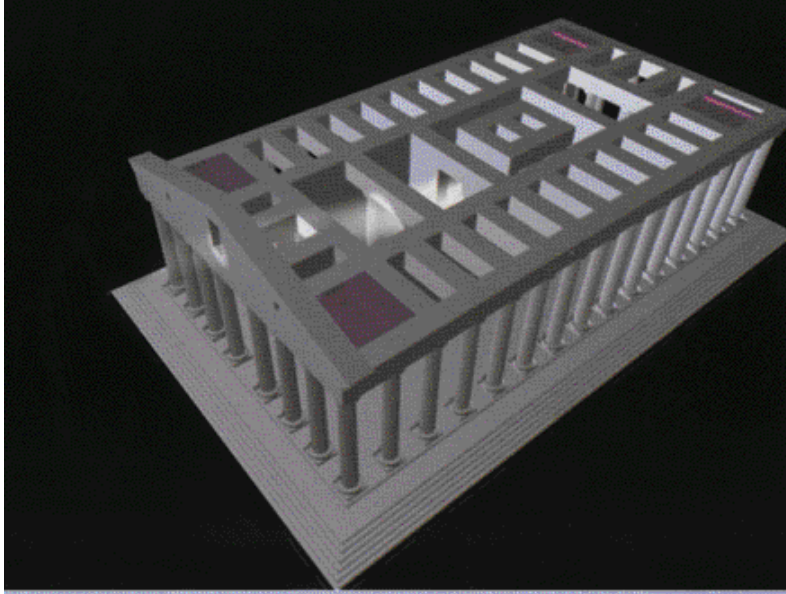


Üstte, 12.000 yıl öncesinden, yeryüzünde bilinen ilk yontu ve ana tanrıça, Çatalhöyük. Altta solda, 12.000 yıl öncesinden, Göbeklitepe. Sağda, Nemrut... Zeus.



Sağda,  
Afrodisyas'ta...

Altta, Menderes kıyısındaki Magnesia'da Hermogenes'in yarattığı yalancı dipteros tapınakta ışığın tanrıya düşüşü.



Afrodisyas'ta Hadrian hamamlarından... Çatı sularını toplayan havuzun başında yontu.

### **Afrodisyaslı**

*Aralıksız  
Değişimde  
Hep çağcıl  
Yontularda  
Bildik yüzler arasındayım  
Ne de benziyorum birine*

*Ben onun sonrası mıyım?  
O benim geçmişim mi?*

Afrodisyas tanrılarla, insanları ayırmayı biliyor. Sebastiyon'da açıklıkla gözüküyor bu.

### **Ne Ki**

*Sebastiyonda  
Gece olup  
Çekilince yontucular  
Tanrılarla kabramanlar  
Kendi başlarına  
Kalacaklar  
İnsansız ne ki onlar*

Asık suratlı rahipler, yöneticiler... Şaşı adamlar, lahitler üzerindeki portreler hep gerçeği göstermiyorlar mı? Afrodisyas agorasındaki yüzlerce yüz, her biri bir Afrodisyaslı'yı gösteriyor. Hiçbiri birbirine benzemeyen...

Hepsi de kamusal alanda Afrodisyaslılara bakıyorlar. Ne Tanrılık taşıyorlar ne de Yalvaçlık... Yalnızca Afrodisyaslı insanlar, kentliler, Afrodisyaslılara bakıyorlar...

Azıcık abartıyor gibi olsam da, Afrodisyaslı yontucuların ya da onların işverenlerinin amaçları yaşamının güzelliğinin iletilmesiydi desem yeridir. Buna biz bugün güzel duyusal eğitim (yaygın eğitim) diyoruz...

Bu çizginin sürdürüldüğünü, dünün Batısında değil ama bugünün Batısında görüyoruz.

Neden biz değil de onlar sürdürüyorlar bu çizgiyi?

Çünkü biz çocuklarımıza güzel duyusal eğitim vermiyoruz. Böyle bir isteğimiz yok.

Resim, müzik derslerini bile kaldırdık ilköğretimden.

Bu konu belki de bugünün, en önemli konusudur. Kendimize ödevler çıkarmalıyız buradan.

Kamusal alandaki anıtlar (çoğunun sanat ürünleri olduğunu söylemek oldukça zor) bugün de bir ileti ulaştırmak için, bir anımızı anımsatmak için kullanılıyor.

Yaygın güzel duyusal eğitim amaçlı oldukları söylenebilecek sanat yapıtları yok denecek denli az.

Tersine, güzel duygusal duygularınızı zedeleyenlerden söz edebiliriz. (Bir çağlarda Taksim'e dikilen kasaturayı böyle anımsıyorum.)

Kaş'ta altlığının arkasında, oyuk içinde bir telefon bulunan Atatürk anıtını da unutamadım bir türlü...

Telefonu kaldırdığınızda bir ses kulağınıza Atamızı anlatıyordu. Her yıl pantolonundaki kırmızı şeritleri boyanan Mareşal Mustafa Kemal umarım bir sanat yapıtı olan yenisiyle değiştirilmiştir.

Bu konuyu uzatmak istemiyorum. Sanırım hepimizin gözleri önüne benzerlikler gelmiştir.

Bir çağlarda birileri bir büstü çoğaltıp kamyonla belediye belediye dolaştırıp satmıştı.

Bir başkası bir kentin alanı için yaptığı anıt başka kentlere de satmıştı. Ağrı'da, Edremit'te, Denizli'de hep aynı anıt...

Denizli'dekinin öyküsü ilginçtir.

Denizlililer özellikle sivil Atatürk istemişlerdi. Ama sanatçı, bir başka yer için yaptığı şahlanmış at üzerindeki asker Atatürk anıtının kopyasını oraya satıvermişti.

Alanla yontunun oransızlığı yüzünden Denizlililer Atatürk'ün atının alt takımlarını görüyorlar ancak...

Uşak'ta "Vilayete beş çay" diyen anıt, Yalova'daki saçını başını yolan anıt geçiyor şimdi gözlerimin önünden.

Bütün bu anıtlar için ortak nitelikler şöyle sayılabilir:

- Sanat yapıtı değildirlir.
- Yerlerinden ayrı tasarlandıkları için yerlerine oturmazlar.
- Çevreleriyle orantılı değildirlir. Çünkü kentsel oylumla birlikte ele alınmamışlardır.
- Çoğu yasak olmasına karşın ulaşım düzenleyicisi gibi yol ortasında dururlar. Kazalara neden olurlar.

Neden bu işleri gerçekten sanatçıya bırakmayız?

Neden bu işlerin ülke ölçeğinde sanatçılardan, kentsel tasarımcılardan oluşan bir seçici kurulu yoktur?

1930'larda kamu yapılarında, yapı giderlerinin % 2-3'ünü sanat işlerine, yapıtlarına ayırmak gibi bir kural uygulanmıştı. Daha sonra bunun yasallaşması için çok uğraşıldı. Becerilemedi...

O günün yapılarında girişlerde, bekleme oylumlarında asılı duran yağlı boya anımsıyorum.

Ressamlarımızın Anadolu'ya yollanışını son kuşaklar unuttu ya da hiç öğrenmedi bile... An-



Malazgirt Savaşı şehitlerinin hecetaşları.

Solda, Afrodisyas'ta Sebasteion.

Altta solda, Davut yontusu, Floransa.  
Altta sağda, Strasbourg'da katedral kapısı.  
En altta, Edirne Müzesi'nde, sığ havuz içinde mermere oyulmuş balıklar.



Sağda, F. L. Wright için anıt.



Çağdaş yapıya çağdaş yontu...



Sağda, Viyanalı ressam Hundertwasser, biçimlendirdiği bu yapıyla betonarme kovukları eleştiriyor...  
Altta, New York'ta içinden geçilen, aynalık yapan bir anıt.



çak kişisel girişimlerle sürdürülebildi yapılarımızın sanat yapıtlarıyla donatılması...

Çoğu kimse, halkımız bunlara duyarsızdır sanırlar.

Oysa hiç de öyle değil!

Maliye Bakanlığı'nın ödeme biriminde asılı duran küçük bir Bedri Rahmi yapıtını, daha büyük bir başka sanat yapıtıyla değiştirir mi diye sorduğumda yönetici "Kapar mıydın?" gibilerinden baktı yüzüme. Gerçekten ne denli bilincindeydi işin bilerseniz, şaşırırdınız.

Ben mimarlık eğitiminin yarısını bütün güzel sanatların bir arada olduğu Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptım. Akademi'de bütün öteki sanat derslerini de gördüm. Bu nedenle mimarlık okullarında sanat eğitiminin olmayışını anlayamıyorum.

Öteki yarısını da Münih Teknik Üniversitesi'nde...

Münih'te her yarıyıl yapmak zorunda ol-



Üstte, Kuzgun Acar'ın kusursuz bir yapıtı; Manifaturacılar Çarşısı, İstanbul.

Altta, Züriç'te bir anıt, burada kimsenin öldürülmediğini bildiriyor...



duğumuz bir tasarımla birlikte bir plastik sanat yapıtı da düşünmek zorundaydık.

Kısacası mimarın böyle yetişmesi isteniyordu. Doğruydum...

Orada bir ödevim annemin başörtülü durumuydu.

Profesörüm Brenmiger bir kilisede kutsama suyu için kullanmak üzere alkoydu bu işimi...

Bu alışkanlık hep sürdü bende...

Türkiye'ye döndüğümde de her yapımda bir ya da birkaç sanat yapıtı yer buldu...

Bunların çoğu kamusal yapılarıdır.

Kimilerini orada bulunanların okşadıklarını gördüm. Mutlu oldum...

Bugün sanatla ilişkisini kurabilmiş bir mühendisin daha iyi bir mühendis olduğu bütün dünya üniversitelerinde biliniyor.

Hiçbir mühendislik, mimarlık okulundan, üniversiteden sanat dersleri, işlikleri eksik olmamalıdır.

Cengiz Bektaş, Y. Mimar



Marcel Breuer'in tasarladığı müzede, İstanbul Kapalıçarşı'da satışa çıkarılan Hıristiyan kızın (yontusu içerde) reklamı...

Başörtüsüyle annem.



Sağda, Bihrat Mavitan'ın İzmir'deki tekne iskeleti; çelik.

Mexico City ve çağdaş plastik; Los Angeles.



### Relation between Public Space and Art

Firstly human-shaped gods and goddesses, and then kings were sculpted in Anatolia in history for thousands of years. The shape of human being was idealized in Ancient Greek whereas factuality was a principal in Rome. Aphrodisias knew to distinguish gods and humans. The aim of the sculptors of Aphrodisias was to transmit the beauty of life. This is what we call beautiful sensuous (informal) education today.

This dealing is kept today in the West, but why do we not keep it? Because, we do not provide our children beautiful sensuous education. There are very little if any works of art having this education as a goal. Adversely, we can talk about the ones damaging our beautiful sensuous senses. However, such affairs should be left to the artist in fact. A selective council consisting of countrywide artists and urban designers should deal with such affairs.

During my architectural education in the Munich Technical University we were obliged to think about a work of plastic arts together with our architectural project every term. They wanted an architect to be grown up with such a notion and that was a right way. This became a routine for me and one or more works of art have taken place within the buildings I have designed.

Today it is admitted in all universities worldwide that an engineer who is able to get in touch with art is a good engineer. All schools of engineering and architecture should certainly have their own studios and lectures of art.



# Kentini Yaratan Heykel

Ezgi Bakçay Çolak

*Bugün heykel kategorisiyle kastedilen nedir? Heykel denildiğinde aklınıza hâlâ kaidesi üzerinde gururla yükselen taş ya da bronz figür mü geliyor? Modernist bir kategori olan heykelin bugünkü sınırları nelerdir?*

Heykel, tıpkı diğerleri gibi evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kavramdır. Heykel sanatının ürünleri farklı tarihsel dönemlerde farklı anlam ve işlevler yüklenmiştir. Heykel bir açık alan sanatı olarak, anıt mantığı içinde gelişmiştir (Duby, 1990:7). Anıtın görevi bir düşüncüyü, bir kişiyi ya da bir olayı temsil etmek ve mekânı bu bağlamda işaretlemektir (Krauss, 2002:104). Anıt yani belli bir yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel dille konuşan, figüratif, dikey heykel bugün hâlâ pek çok insan için heykel sanatının yegâne ürünüdür. Bugün Türkiye’de gördüğümüz heykellerin çoğunluğu anıttır. Dolayısıyla toplumsal görsel belleğimiz heykel sanatı hakkında bu tanımın ötesinde veriler içermez, heykel sanatı anıt mantığı içindeki tanımına sıkışıp kalır.

Oysa 19. yüzyılda, batı sanatında anıt mantığının aşılmasına tanıklık edilmiştir. Rosalind Krauss’a göre heykel sanatının anıt mantığının dışına taşıdığı ilk örnekler iki Rodin yapıtı “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” heykelleridir. İlki 1880 yılında dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına, ikincisi 1891 yılında Balzac anısına Paris’te belli bir yere dikilmek üzere, yani anıt mantığıyla tasarlanmıştı. Oysa ikisi de özgün yerlerine yerleştirilememiş, bu göçebelik, yer-sizlik hali onları birer anıt olmaktan çıkarmış, onlara modernist heykel niteliği kazandırmıştır. Bu modernist heykellerde anıtın en önemli unsuru olan, heykeli mekânın simgesel bağlamına iliştiiren kaide yok olmuştur. Modernist heykel sadece kendini, malzemesini ve inşa ediliş sürecini temsil etmektedir. Anlamı kendi içindedir. Onun en önemli özelliği zamansal ve mekânsal özerkliğidir.

Fakat 50’li yıllarda modernist heykel mantığı sanatçılar için de, sanat izleyicisi için de cazibesini kaybetmeye başlar. Barnett Newman’a

“bir heykel bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığımız şeydir” tanımını yaptıran da yine aynı modernist heykel tanımıdır. Sergi mekânında izleyiciye çarpan heykel için 60’lı yılları beklemek gerekecektir.

Bugün artık heykel, anıt kategorisinin de modernist heykel tanımının da ötesine geçmiştir. Bu tarihî dönüşüm 60’lı yıllarda mekânın plastik sanatların temel problemi olmasıyla başlar. Bu dönemde heykel ilk kez plastik sanatlar tarihinde dönüşümün başını çekmiş, plastik sanatçılar resimden değil heykelden ödünç alınan kavramlarla düşünmeye başlamışlardır. 60’ların estetik deneyimleri minimal heykeli oraya çıkarıldığında heykel tanımı da alt-üst olacaktı.

Minimalizm mekânın fiziksel-maddi boşluğunu sanat yapıtının ayrılmaz bir ögesi yaparak ne resim ne de heykel olan yeni bir sanat pratiğini gündeme getirmiştir. Minimalist yapıtlara heykel demek her sanatçının tercihi olmasa bile minimalizmle sanat tarihinde ilk kez heykel, sanat kuramındaki dönüşümün taşıyıcısı olur. Aynı süreçte heykelin kendine özgü özelliği olan üç boyutluluğa karşı mücadelesi başlar. Mekânı yontmak, seyirciyle aynı mekânda var olmak, onun algısı tarafından tamamlanmak düşünceleri, tüm modern sanat anlayışını değiştirir. Minimalizm, mekâna birincil önemi atfederek, modernist heykelden yerleştirmeye, mekâna özel heykele (*site-specific*), kamusal sanata giden yolu açmıştır.

Minimalist heykeli ancak bir dışlamalar bütünü olarak anlayabiliriz: “Bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da o binaya dahil olmayan, bir odada olup da odaya ait olmayan, ya da bir manzarada bulunup da o manzaraya dahil olmayan şey heykeldir.” (Krauss, 2002:115) Yani kültürel olan ve doğal olan arasında bir çeşit yokluk durumudur heykel. Oysa bu olumsuzlamalar heykelin hem mimari hem de manzara olabilmesini engellemektedir. 70’lerde ise heykel sanatı için yeni bir tanım, mimari ve manzara arasında bir yerlerde aramak için çabalamanın anlamsızlığı ortaya çıktı. Artık sanat, batı kültü-



rü içinde daha önce tanımlanmamış, yepyeni kültürel kategoriler yaratmaktaydı. Rönesans'ın tanımları içinde düşünenler için anlaşılması imkânsız olan, hem mimari hem heykel, hem heykel hem manzara olan kompleks tanımlar ortaya atıldı. Bu tanımlar sadece egemen batı kültürleri için yabancıydı. Doğu kültürlerinde ya da antik uygarlıklarda sanat ve işlevsellik, doğa ve kültür zaten hiçbir zaman kavramsal karşıtlıklar olmamışlardı. Doğu kültürleri hem manzara hem mimari olan Japon bahçelerini, labirentleri, hem mimari hem heykel olan tapınakları, hem manzara hem heykel olan kutsal mekânları yaratmışlardı.

Bu açıdan bakıldığında heykel ve mimarinin birbirlerini dışlayan kategoriler olmadıkları daha net biçimde ortaya çıkar. Böylece kültürel sınıfsal kategorilerin sonsuz bir çeşitlilik kazandığı bir döneme adım atmış oluruz. Bu noktada elbette heykel sözcüğünün modernist tanımının çok uzağındayızdır artık. Çünkü heykel tüm kavramlar gibi belli bir zamanın ve mekânın kültürel verilerini taşır. Heykel sözcüğünü kullanmayı sürdürsek bile bu sözcük 70'li yıllara kadar kullanıldığı anlamı taşımayacaktır. Tıpkı demokrasi, özgürlük, sanat gibi kavramların yüz yıllar içinde yüzlerce farklı anlamlarla doldurulmuş olması gibi.

Rosalind Krauss heykel sözcüğünü içinde açılan geniş alanda yolumuzu bulmamız için bazı kategoriler önerir:

*Manzara olan ve manzara olmayan bileşimi:* Bu tanım için Krauss 70'li yıllarda üreten, Robert Morris, Carl André, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis gibi sanatçıların işlerini örnek verir. Robert Smithson'un Utah'ta Rozelle Gölü'nün kızıl sularına bazalt, kaya ve çamur yığımından yaptığı, 15,5 metre genişliğinde, 30,5 metre derinliğindeki "Spiral Dalgakıran" ve Michael Heizer'in Nevada Çölü'nde yaptığı her biri 12,5 metre derinliğinde, 30,5 metre uzunluğunda, ters yönlere giden ve derin bir vadiyle ayrılmış iki yarıktan oluşan "Çift Negatif" bu bağlamda anılabilecek en ünlü işlerdendir. Bu dev işler için "yeryüzü sanatı" (*land art*) tanımı kullanılmaktadır.

*Mimari olan ve mimari olmayan birleşimi:* Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra ve Christo'nun işleri mimarlık deneyiminin özelliklerini taşıyan örnekler olarak verilebilir (Krauss, 2002:109). Bu bağlamda Christo ve Jeanne-Claude tarafından New York Central Park'ta gerçekleştirilen "Kapılar" (*The Gates*) adlı iş özellikle öne çıkar. Sanatçılar, par-

kın yaya yolları boyunca dizilmiş, her biri 4,87 metre yüksekliğinde, 1,82 metre ile 5,48 metre genişliğindeki 7532 kapıdan oluşan projelerini 2005 yılında gerçekleştirmişlerdi. Ters U şeklindeki turuncu çerçeveye asılan turuncu kumaştan oluşan kapılar iki hafta boyunca sergilenmişti. Christo ve Jeanne-Claude'un işi bizzat mimarlığın içinden çıkan kapı kavramı üzerine kurulur, tıpkı mimari yapılar gibi güneşi ve rüzgârı gözetir, Frederick Law Olmsted'in Central Park tasarımında yarattığı yaya yolu ve patikaları görünür hale getirir.

Sonuç olarak hâlâ heykel kavramını kullanıyor olmamızın nedeni, bu kavramın dışladığı terimler kümesinden yola çıkarak 70'lerden beri üretilen pek çok sanat yapıtını anlıyor olmamızdır.



Christo ve Jeanne-Claude tarafından New York Central Park'ta gerçekleştirilen "Kapılar". (<http://media-2.web.britannica.com/eb-media/77/84677-050-6AF60CE1.jpg>)

Robert Smithson'un Utah'ta Rozelle Gölü'nün kızıl sularına bazalt, kaya ve çamur yığımından yaptığı, 15,5 metre genişliğinde, 30,5 metre derinliğindeki "Spiral Dalgakıran". (<http://www.leftmatrix.com/smithsons2.jpg>)



Bugünün heykel sanatı modern heykelden farklı olarak yere ve uzama (*in situ*) bağlı olarak gelişmektedir. Artık heykelin anlamı mekânın verileriyle kurduğu ilişkidir. Mimari olan ve olmayan, manzara olan ve olmayan arasında yepyeni bir kategori olarak çağdaş heykel sanatını anlamak için bazı örnek uygulamaları incelemeyi öneriyoruz. Açık alanda mekâna özel üretilmiş, plastik sanatlar ve mimariyi bir araya getiren, kültürel belleği doğa ile harmanlayan, anıt mantığına çağdaş açılımlar getiren, kamusal alanda heykel sanatının problemleri hakkında yeni fikirler sunan pek çok değerli örnek arasından seçilmiş ikisi, Dani Karavan'ın "Axe Majeur" adlı yapıtı ve Chicago'daki "Millenium Park" üzerinde duracağız.

### Dani Karavan'ın Açık Alanda Sanat Denklemi

1930 Tel Aviv doğumlu heykeltıraş Dani Karavan 1943-1949 yılları arasında Kudüs'te Bezalel Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim alır. 1956-1957 yıllarında Floransa'da Accademia Delle Belle Arti'de öğrenimini sürdürür. Paris Academie de la Grande Chaumiére'de eğitimine devam eder.<sup>1</sup>

Dani Karavan İsrail'e döndükten sonra yaptığı önemli yapıtı, çöl kumu içinde mimari ve manzarayı birleştiren "Negev Anıtı"dır. Negev Anıtı çöl kumunun içinde rüzgârın müziği ve rastlantısallığıyla yontulmuş bir heykel köyüdür.<sup>2</sup> Negev Anıtı son derece etkileyici bir çöl manzarası, mimari yapı ve heykel grubudur.

Bu yazıda detaylı biçimde işlenecek işi, Axe



Dani Karavan'ın İsrail'de yaptığı, çöl kumu içinde mimari ve manzarayı birleştiren "Negev Anıtı". (<http://images.google.com.tr>)



1980 yılında Fransa, Cergy-Pontoise'da Dani Karavan ve Mimar Ricardo Bofill tarafından gerçekleştirilen Axe Majeur. (<http://sites.google.com/site/davesupernova/pyramide.jpg>)

Majeur ise Dani Karavan'ın Avrupa'da kaldığı 19 yıl boyunca, kamusal alanın çelişkileri, belirsizlikleri ve karmaşasıyla ilgili edindiği tecrübeler sonrasında ortaya çıkar. Karavan, kamusal alanda gerçekleştirilecek plastik sanat uygulamalarını açık biçimde formüle etmiş, oluşturduğu denklemin yardımıyla bireysel yaratıcılığını kamusal alana uygun hale getirmiştir. Denklem şöyledir:

**"Komisyon + zaman + mekân + amaç + bütçe = Sanat"**

1. **Komisyon**, kent mekânında plastik sanat uygulamalarından sorumlu olan kamusal ya da özel bir enstitü tarafından oluşturulmuş bir kuruldur.
2. Sanatçının, uygulanması kesinleşmiş bir yapıtı hazırlayacağı ve gerçekleştireceği süre önceden belirlenmiş olmalıdır.
3. **Mekân** bir kent veya doğal çevre içinde olabilir.
4. Komisyon hangi **amaç** için kurulmuştur ve en faydalı kullanım alanı nedir?
5. Sanatçıya nasıl bir **mali katkı**da bulunacaktır?" (Karavan, 1992:125)

Özellikle büyük çaplı kamusal yapıtların uygulanması büyük sorunlara ve çelişkilere gebe dir. Bu sorunlar pek çok faktörü bir araya getiren kamusal sanatın doğasında vardır. Karavan'ın denklemi, kamusal alana yapıt uygulayacak sanatçıya gerçekçi bir strateji sağlar, estetik, politik ve ekonomik parametrelerin bir arada düşünülmesini önerir. Mali katkının miktarı ve süre, yapıtın malzemesinden boyutuna, üretim yerinden uygulama alanına kadar pek çok noktada belirleyici olacaktır. Kurumun amacı, ideolojik konumu ise yapıtın kavramsal boyutunu etkileyecektir. "Ortaya çıkan en temel çelişki komisyon ve sanatçının yaratıcılığı arasındadır. Günümüz demokratik toplumlarında kamusal alanlarda gerçekleştirilecek plastik sanat uygulamalarına karar veren komisyonlarda söz sahibi olan politikacılar ve kamu görevlileri, çoğunlukla eğitimleri ve kültürel birikimleriyle doğru seçim yapma yetisine sahip değildirler." (Karavan, 1992:124) Komisyonun yapısı demokratik, çoğulcu bir temsiliyet sergilemiyorsa, yapıtın uygulama sürecinde sanatçı ciddi sorunlarla karşılaşır, ideolojik değer karmaşası ve estetik niteliksel sapmaları kaçınılmaz olur. Görüldüğü gibi batıda özerk sanat komisyonlarının niteliği tartışılmaktadır. Türkiye'de ise henüz böyle bir yapının oluşturulması bile başılamamıştır.

## Manzara, Mimari ve Heykel olarak

### “Axe Majeur”

*Axe Majeur* (Büyük Aks) 1980 yılında Fransa, Cergy-Pontoise’da gerçekleştirilir. Karavan, 70’lerde kurulmuş bu genç yerleşime kimlik kazandırmak üzere şehir plancısı Bertrand Warnier ve Michel Jaouen tarafından görevlendirilir. Mimar Ricardo Bofill’le birlikte çalışır. Yapıt Paris’e doğru uzanan 3 kilometrelik bir aks üzerinde kurulmuş 12 duraktan oluşmaktadır: Belveder Kulesi (*la Tour Belvédère*), Kule Meydanı (*la Place des Colonnes Hubert Renaud*), Empresyonistler Parkı (*le Parc des Impressionistes*), Paris Gezisi (*l’Esplanade de Paris*) Teras (*la Terrasse*), İnsan Hakları Bahçesi (*le Jardin des Droits de l’Homme Pierre Mendès France*), Gerard Philippe Amfitiyatrosu (*l’Amphitéâtre*), Sahne (*la Scène*), Köprü (*la Passerelle*), Astro-nomik Ada (*l’Ile Astronomique*), Piramit (*la Pyramide*) ve Ham Kavşağı (*le Carrefour du Ham*) 12 durak, 12 saat, 12 ay, bir gün, gün ve geceyi temsil etmektedir.

*Axe Majeur*, Belveder Meydanı’nda 36 metre yüksekliğindeki panoramik Belveder Kulesi’nden başlar. Kule mimar Ricardo Bofill’in dairesel yapı grubunun ortasında yer alır, tepesinden *Place de la Tour* (Kule Meydanı) ve beyaz yürüyüş yolunun başı görünebilir. Bu yol, Karavan’ın Pontoise’da yaşayan ve çalışan ressam Camille Pissarro’ya adanmış bir elma bahçesine (Empresyonistler Parkı) ulaşır, bahçenin geometrik deseniyle keşir ve Oise’e doğru, Paris Gezisi ve Köprüyle birleşir. Paris Gezisi’nin zemininde piramit inşası için Louvre’dan getirilen döşeme taşlar kullanılmıştır. Paris Gezisi, buhar çeşmesi ve yürüyüş yolunu içerir. Bundan sonraki durak olan 12 sütun, Tuileries’deki Carusel Kapısı’nda kullanılanlar ile aynı boyutlarda inşa edilmiştir.

İnsan Hakları Bahçesi, Leonardo da Vinci’nin doğduğu kent olan Vinci’den getirilen barış sembolü zeytin ağaçlarından oluşur. İlk ağacı 1990 yılında dönemin Fransa Cumhurbaşkanı François Mitterrand dikmiştir. Sadece kaynakla ulaşılabilen dört tarafı suyla kaplı piramit, astronomik ada ve geceleri kuleden aksa paralel biçimde uzanan lazer enstalasyonu *Axe Majeur*’ü tamamlar.<sup>3</sup> *Axe Majeur*’ün çizdiği hattı takip ettiğinizde Fransa’da ve hatta dünyada çok önemli ve sanatçı tarafından sembolik olarak seçilmiş bazı noktalardan geçtiği görülür.

Dani Karavan’ın çalışması mekân üzerinde yapılmış derin bir araştırmanın sonucudur. Mekânın tarihi ve kültürü kadar doğası da dikkate

alınmıştır. Bu anlamda özellikle Empresyonist Bahçesi’nde ya da sudaki piramitte olduğu gibi kültürün ve doğanın verilerini birleştirdiği çözümler dikkate değerdir. Örneğin piramit, metal malzemesi nedeniyle rüzgârın hızına göre farklı sesler çıkarır, tek yüzü açıktır ve içi göçmen kuşlar için bir sığınak haline gelmiştir. Diğer yandan *Axe Majeur* tamamen mimari bir projedir. İşin başarısı da insan yapımı çevre ve doğal çevreyi uzlaştırma çabasında gizlidir.

Mekânın sosyal, politik, ekonomik verileri, doğal verilerinden sonra işin içine dahil olur.

“Kaynaktan ve temellerden başlamaya çalışıyorum ve titiz bir biçimde işin başlangıcından sonuna dek tüm aşamalarını izliyorum. İş üstlenirken, var olduğu çevreden başlamaya, form ve materyalle ilgili ön kabullerden uzak bir biçimde yola koyulmaya çalışıyorum. Bana göre, formlar veya materyaller diğer tüm unsurlardan daha iyi birer yol gösterici olabilir. Nihayet seçim, denklemde verilen değerlere göre yapılacaktır (komisyon + zaman + mekân + hedef + bütçe = sanat) Belli bir yer için yapılan iş, görüneni ve görünmeyeni, kişisel ve tarihsel bilinci içerecektir.” (Karavan, 1992:125)

Karavan’ın kamusal alanlara uygulanmış işlerinin fiziksel çevreyle kurduğu nerdeyse organik bağ, hiçbir zaman kavramsal amaçların önüne geçmez. Kullanılmış olan materyallerin çeşitliliği yapıta elbette fiziksel bir zenginlik katar: top-



Axe Majeur, “Piramit”.  
(<http://a33.idata.over-blog.com/0/14/34/25/AXE-MAJEUR/promenade-axe-majeur-2.JPG>)

Axe Majeur, “Belveder Kulesi”.  
([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/4/4b/Axe\\_Majeur\\_-\\_Belvedere\\_-\\_Cergy\\_Saint-Christophe.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/4/4b/Axe_Majeur_-_Belvedere_-_Cergy_Saint-Christophe.jpg))



rak, çim, ağaçlar, su, buhar, beyaz beton, demir, lazer ışını. Fakat doğal materyallerin her biri ve kullanılma biçimleri, özellikle sayılar, semiyotik olarak işin anlamına dahil olur. Sadece mekânın değil sanatçının bireysel belleği ve toplumsal bellek bu kavramsal kaynaklardan biridir.

Dani Karavan modern heykelin işlevinin hızla değişmesinin kamusal sanata eklediği yeni niteliklere; geçicilik ve hareket kavramlarına vurgu yapar:

“Önemli olan, hareket ettirilebilen nesnelere kullanmak ve verili bir yer için yaratılmış bir işe yoğunlaşmaktır ve bu yere bağlı varlıklar yaratmaktır, fakat bu varlıklar daha sonra oradan ayrılacak gibi olabilmelidir. Hareket ettirilebilir nesnelere yaymak kamusal alanda sanatın alışkanlıklarıyla tezat oluşturur ve işi yeni bir yöne doğru yöneltmek anlamına gelir.” (Karavan, 1992:125)



Burada Karavan'ın adeta bir bilmece gibi tarif ettiği “hem hareketli, hem de yere bağlı olan” çağdaş kamusal sanatın gizemli unsuru doğadan başka bir şey değildir. “Kumların çocuğu Karavan” çöllere ait olan, çölu tanımlayan kumun sürekli yer değiştirdiğini bilir, mevsimler değiştikçe meyve ağaçlarının, rengi, kokusu, formu değişecektir, rüzgârın yönüne ve şiddetine göre göl her an ışığı farklı yansıtacaktır. Böylece doğayı kullanarak Karavan, izleyicinin bakışında hiç eskimeyecek, kentin insanlarıyla birlikte yaşanacak, her gün bambaşka görünecek ve zamanla, değiştikçe mekâna daha derinden bağlanacak eserler üretmiştir.

Cergy-Pontoise'daki *Axe Majeur* gibi kalıcı ve büyük çaplı uygulamalar toplumsal hayata dahil olmanın sorumluluğu ile yapılması gereken işlerdir. “Karavan kamusal alanda sanatın siyasi gücüne inanan bir sanatçıdır, ona göre sanat sosyal adaletin dilidir.” (Restany, 1992:123) İşte *Axe-Majeur* bu bakış açısını yansıtır fakat mali ve politik sebeplerden dolayı proje yarım kalır. Dani Karavan tarafından tasarlanan 12 du-raktan üçü (amfiteatro, sahne, köprü) tamam-

lanamamıştır. Tam bu noktada devreye bir sivil örgütlenme girer ve yapıtın hayata geçirilmesinin sorumluluğunu üstlenir. Bu sivil örgütlenme *Axe-Majeur Birliği*'dir.

### **Axe-Majeur Birliği-Kamusal Alanda Sanat için Sivil Girişim Deneyimi**

1987 yılında kamu otoriteleri *Axe Majeur* projesinden tamamen vazgeçmek üzereyken çeşitli meslek gruplarından isimleri bir araya getiren bir sivil toplum hareketi bu projeye sahip çıkar ve *Axe-Majeur Birliği* kurulur. Birlik içinde, mimar Ricardo Bofill, tarihçi Georges Duby, siyasetçi Pierre Pflimlin, RTL'den Jacques Rigaud, yazar ve Nobel Barış Ödülü sahibi Elie Wiesel gibi önemli ve etkili isimler vardır. Hâlâ faaliyette olan birlik proje için gereken maddi yardımı sağlar. *Axe Majeur*'ün etaplarına finansman bulunur. Birlik, 1988 yılında 24 şirketin 120 sütunun yapımına ve Paris Gezisi'ne sponsor olmasını, 2002'de ise 50'ye yakın şirketin İnsan Hakları Bahçesi'ne fidan dikimini gerçekleştirmesini sağlar.<sup>3</sup>

*Axe-Majeur Birliği* kamusal alanda sanatın karşılaştığı ekonomik ve politik baskıların aşılması için geliştirilmiş bir stratejidir ve başarıya ulaşmıştır. *Axe-Majeur* bu sivil girişimin ve özellikle Cergy Pontoise halkının desteğiyle tamamlanmıştır.

Dani Karavan'a göre bu çalışma amacına ulaşmıştır:

“Yaptığım iş halk tarafından finanse edildi, halka hizmet etmeyi amaçladı. Bu durum sanatçıya, sanat ve toplum karşısında büyük bir sorumluluk yükler. Amacım halk için yaratmaktır ve diğer tüm anlamları eyleme kattım (...) Halk için, onları çevreleriyle, materyallerle, bellekle ve kendileriyle iletişime geçmeye davet etmek için çalıştım.” (Restany, 1992:123)

### **Chicago Millenium Park Örneği**

Bu yazıda üzerinde durmak istediğimiz bir diğer örnek Temmuz 2004'te Chicago'da açılan dünyadaki en ünlü kamusal alan düzenlemelerinden biri olan Millenium Park. Burası aynı anda hem park, hem açık hava müzesi, hem kültür merkezi ve hem de performans mekânıdır. Millenium Park mimarlık, heykel, planlama ve peyzajın benzeri görülmemiş bir kombinasyonunu sunar (Gilfoyle, 2006). Millenium Park örneğinde kent mekânı, bir heykeltıraşın malzemesini kullandığı gibi kullanılmıştır.

10 dönümlük parkta önemli mimarların, plancuların, sanatçıların ve tasarımcıların çalış-

Axe Majeur.  
<http://www.cergy-pontoise.fr/sortir/axemajeur/station11.php>

maları yer alır. Bunların arasında mimar Frank Gehry'nin "Jay Pritzker Pavyonu", çağdaş sanatçı Jaume Plensa'nın "Crown Çeşmesi" ve mimar Gustafson Guthrie Nichol'un "Lurie Bahçesi", heykeltıraş Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı" heykeli en başta sayılması gereken yapıtlardır. Park, kent merkezindeki kullanılmayan, tren yolu alanının kamusal bir mekâna dönüştürülmesi ve bir çeşit kültürel dinamizmin oluşturulması amacıyla tasarlanmıştır. Mekâna kimliğini veren, mimarlık ve plastik sanatların uyumlu çalışması olmuştur.

**Jay Pritzker Pavyonu:** Grand Park içerisinde bulunan, Michigan Gölü yakınlarındaki Jay Pritzker Pavyonu, mimarlık ve heykeltıraşlığın birbirlerine ne kadar yakın iki disiplin olduğunun belki de en iyi kanıtlarından biridir. Frank Gehry'nin eseri olan bu heykelsi yapı bir açık hava sahnesidir. Frank Gehry mekânı hangi amaçla ve nasıl biçimlendirdiğini şöyle anlatır: "Yalnızca müzik dinlemek için birer koltuk alanların değil de herkesin, 150 metre uzaktaki insanların bile müzik dinleyerek, hoşça vakit geçirmesini nasıl sağlıyorsunuz? Bu soruya olumlu bir cevap verebilmek için insanları etkinliğin içine çekmek gerekiyor. Sahnenin önünü olabildiğince geniş tutup kafeslerden oluşan bir üstyapı geliştirip, ses sistemini de bunun üzerine yaydığınızda, koltukta otursun ya da oturmasın, mekâna gelen herkesi sahnedeki deneyimin içerisine çekersiniz."<sup>4</sup>

Çelik bir kafes görünümündeki pavyon, hemen göze çarpan dev bir heykel. Kafesin düz-

leştiği çatı bölümünden aşağı doğru silindirik şekilde ayaklar iniyor. Ses sistemi, kafeste asılı olarak durup 180 metre uzunluğunda 90 metre genişliğindeki alana yayılıyor. Ses sistemi ve çelik ağ benzeri mimari yapı karşı konulmaz bir çekim alanı yaratıyor. 4000 sabit koltuktan oluşan alanın yanında, yaklaşık 7000 kişiyi kapsayabilecek büyüklükte, serbest oturma alanı da mevcut. Pavyon, birçok taşınabilir sahne platformuna sahip ve 120 kişilik bir orkestrayı hatta 150 kişilik bir koroyu bile barındırabilecek kapasiteye ulaşıyor. Sahnenin arka kısmı, bitişikte bulunan Müzik ve Dans Tiyatrosu ile birleşiyor. Büyük cam kapılar sayesinde pavyon kışın da kullanılabilir.

**Bulut Kapısı:** Anish Kapoor'un heykeli 2004'te Chicago Millenium Park'a yerleştirilir. Form ve malzeme olarak Jay Pritzker Pavyonu'yla yakın ilişki kuran bu heykel Chicagolular tarafından "fasulye" adıyla hemen benimsenir. Heykelin parlak, oval, yansıtıcı yüzeyinden kentin devinimini, Chicago'nun gökdelenlerini, hızla akan bulutları ve geçen zamanı görebilirsiniz. Akışkan bir malzeme olan cıvadan esinlenerek yaratılmış olan form, içine yerleştiği kent mekânını değiştirir. Heykel kentin ufuk çizgisini bükür. Seçilen form ve malzemen dolayı heykel, kütleleri emen manyetik bir alan gibi tüm kenti etrafında toplar. Bu çekimden insanların kurtulması çok zordur. Bu parlak mıknaş, Millenium Park kadar hareketli ve canlıdır. İzleyiciyi etkileyen, alışılmış gündelik kent yaşamının sanatla form değiştirmiş yansımasıdır. Parkta



Temmuz 2004'te Chicago'da açılan dünyadaki en ünlü kamusal alan düzenlemelerinden biri olan Millenium Park. ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/2005-10-13\\_2880x1920\\_chicago\\_above\\_millennium\\_park.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/2005-10-13_2880x1920_chicago_above_millennium_park.jpg))

Millenium Park, Jay Pritzker Pavyonu, Frank Gehry.  
(<http://www.haakonriberg.com/photos>)



Millenium Park, "Bulut Kapısı", Anish Kapoor.  
(<http://blogs.examiner.co.uk/phileas/august/thebean.jpg>)



Millenium Park, "Crown Çeşmesi", Jaume Plensa.  
([http://www.pixelarcana.com/blog\\_pix/chicago\\_day\\_04\\_08\\_017.jpg](http://www.pixelarcana.com/blog_pix/chicago_day_04_08_017.jpg))

gezen insanlar kendilerini bir de sanatın aynasında görmek için heykelin etrafını sararlar. Bu ayna düşlere açılır.

**Crown Çeşmesi:** İspanyol sanatçı Jaume Plensa'nın tasarladığı Crown Çeşmesi 15'er metre yüksekliğindeki iki cam kuleden oluşmaktadır. Bu cam kuleler üzerinde gündüzleri 12 dakika süreyle Chicagolu sıradan bir vatandaşın portresi dev boyutlarda yansıtılır. Bin farklı fotoğraftan oluşan koleksiyon kentlileri kamusal alanda anıtsal boyutlarda temsil eder. Cam kulelere yansıtılan portrelerin ağızlarından su fışkırmaktadır. Plensa'nın tasarladığı Crown Çeşmesi'yle meydanlarda anıtlarla temsil edilen devlet büyükleri, kahramanlar, sanatçılar, tanrılar yerlerini sıradan insanlara bırakırlar.

**Lurie Bahçesi:** Mimar Gustafson Guthrie Nichol Lurie Bahçesi ile 2008 ASLA Profesyonel ödülü sahibi olmuştur. Chicago'nun doğal bitki örtüsü ve kültür tarihinden esinlenerek yaratılan bahçe, Chicago'yu anlatan "bahçe içinde bir kent" sözüne gönderme yapar. Bahçe karanlık ve aydınlık taraf olarak ikiye ayrılmıştır. Aydınlık taraf bakımlı, temiz, düzenlidir. Karanlık tarafta ise bitkiler başıboş ve özgürce büyümüştür. Kültür ve doğa üzerine düşünceler adeta bir sanatı yapıtı gibi biçim verilmiş bir bahçede vücut bulmuştur.

### Kent Mekânında Sanatın Sorunları

Bir sanat yapıtının kent mekânının son derece karmaşık olan dokusunda tutunabilmesi için şart olan parametreler sosyal, fiziksel, ekonomik, estetik, ideolojik ve etikdir. "Millenium Park" da, "Axe Majeur" de bu parametreler yardımıyla fiziksel ve sosyal çevreye eklemlenmiş kent mekânının dezavantajlarını aşmayı başarmışlardır.

Kent mekânının fiziksel yapısıyla kurulan ilişkiyi yapıtın malzemesi, formu, hacmi, yerleştirilme biçimi belirleyecektir. Bu noktada plastik sanatçılar ve mimarların sorunları ortaktır. Örneğin, çevre dokuda yoğun olarak bulunan malzemeye uyum sağlamak ya da zıtlık oluşturmak, mekânın ölçeğine göre yapıtın hacmine karar vermek, mekân içinde yatay ve dikey formların dağılımına göre tasarım yapmak, mekânın içine tasarlanan formu yerleştirmek hem heykel sanatının hem de mimarının profesyonel gerektiren incelikleridir.

Kent mekânının sosyal yapısıyla kurulan ilişkiye gelince, kamusal alan söz konusu olduğunda sanatçının sadece plastik sanatlar üzerine kültürel birikimi, müze ve galeri deneyimi olan

azınlık için iş üretmesi söz konusu değildir. Bu görüşle hareket eden Dani Karavan'ın yapıtı anlam katmanlarından oluşur, Yahudi mistisizmini, Rönesans'ı, Cergy-Pontoise'in tarihini bilen insanlar için çeşitli anlam alanları vardır. Fakat Karavan'ın yapıtının özü, evrensel ve doğal değerlerdir. Zeytin ağaçları, rüzgâr, güneş, su tüm insanlar için ortak kesişme noktalarıdır. Karavan'ın mekânın doğası üzerinde durmasının nedeni de budur.

Dani Karavan'ın uygulamalarına, Jaume Plensa'nın tasarladığı Crown Çeşmesi'ne, Anish Kapoor'un Bulut Kapısı'na baktığımızda ortaya çıkan en temel bilgi, sanatçıların kamusal alanda yapıtlarını, belirli bir kültürel ve fiziksel çevre için tasarlamış olmalarıdır. Bu düşünce heykeltıraşları mimarlarla benzer duyarlılıklarla yola çıkmaya ve benzer estetik değerler yaratmaya sevk etmektedir. Çünkü heykeltıraşlar kamusal alanda mimarlarla aynı problemlerle yüzleşmek zorundadırlar. Tatmin edici sonuçlar için birlikte çalışmalarının yararlı olacağı ise elbette çok açıktır.

## Yeni Yaşam Yaratmak

### Yeni Mekânlar Yaratmakla Mümkün

Kamusal alanın aşındığı, kent mekânının insani ilişkilerden arındığı, bedenin duyularının işlevsellik ve hız adına yok edildiği kapitalist kentte acilen insani yaşam alanları yaratmak gerekiyor. Bu yazı boyunca kurulmaya çalışılan çağdaş anlamıyla heykel sanatı bu hedefi gözetiyor. Sanatçılar tıpkı mimarlar gibi artık kamusal kent mekânları yaratmayı, mekânı insani duyular ve toplumsal ilişkilere açmayı, insan-doğa ilişkisini onarmayı amaçlıyorlar. Ve ancak sanatlar geleneksel tanımların bağlayıcılığından kurtulduğunda tüm insan ilişkilerinin yaratıcı dönüşümü için yaşam alanları tasarlamak mümkün olacaktır. Yaşamı yeniden yaratmak sanatçılar, mimarlar, mühendisler, plancılar ve tüm kentlilerin ortak kamusal yarar adına bir arada düş kurması ile mümkün olacaktır.

Ezgi Bakçay Çolak, Öğr. Gör.  
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

#### Notlar:

1. Yazının bu kısmı için: Bakçay, E. (2006) "1960 Sonrası İstanbul'da Açık Alanda Plastik Sanat Uygulamaları", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Yüksek Lisans Tezi.
2. Restany, P. (1992) "Dani Karavan", *Karavan and Public Art*, Prestel, Münih, s.123. Dani Karavan'ın İsrail'de açık alanlara yerleştirilmiş diğer eserleri ise şunlardır: *1966 Jerusalem City of Peace* (Barış Kenti Kudüs), Tel Aviv Adalet Sarayı'ndaki Weizmann Bilim Enstitüsü için *From*

*the Tree of Knowledge to the Tree of Life* (Bilgi Ağacından Hayat Ağacına, 1964) adlı duvar rölyefi ve *Memorial to the Holocaust* (Yahudi Soykırım Anıtı, 1972)  
3. [www.san-cergypontoise.fr/sortir/axemajeur/site.php](http://www.san-cergypontoise.fr/sortir/axemajeur/site.php)  
4. <http://www.mimdap.org/w/?p=2008>

#### Kaynakça:

- Akcan, E. (2005) "Christo ve Jeanne-Claude'ın New York Kapıları", [www.arkitera.com](http://www.arkitera.com)
- Duby, G. (1990) *L'art et La Ville*, Skira, Cenevre
- Gilfoyle, T.J. (2006) *Millennium Park: Creating a Chicago Landmark*, Chicago University Press
- Karavan, D. (1992) *Dani Karavan*, Prestel, Münih
- Krauss, R. (2002) "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, sayı: 82
- Restany, P. (1992) *Dani Karavan, Karavan and Public Art*, Prestel, Münih
- Causey, A. (1998) *Sculpture since 1945*, Oxford University Press, New York
- Sennett, R. (2001) *Ten ve Taş*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul

## Sculpture Creating its City

*It is urgent to create human living environments in the capitalist city where the public space is eroded, where the urban place lost human relationships, and where the senses of the human body are destroyed for the sake of functionality and speed. The art of sculpture in its contemporary sense is now regarding this goal. The sculpture in a wide and undefined place both as an architectural structure and as a landscape is aiming at creating public urban spaces, opening the place to human senses and public relationships, restoring the relationship of human and nature. To design living environments for the creative transformation of all human relationships will only be possible when arts break themselves of dependencies of traditional definitions. Creating a new life will only be possible when artists, architects, engineers, planners and all citizens of the city dream together on behalf of a common public benefit.*

# İstanbul'a Tutunmaya Çalışan Heykeller

Ferda Çağlayan

**A**nadolu'nun küçük bir kasabasından İstanbul'a gelerek sanat eğitimi almaya başlamıştım. Kasabanın sessiz, yavaş, rutin, sınırları çizilmiş kısır döngüsü içinden çıkıp ansızın bu devasa kentin kaotik ortamıyla ilk defa karşılaşmanın yarattığı travma, algılarımı alt üst etmişti. Bu dipsiz bir kuyuyu andıran kentin, inanılmaz devininin yarattığı uyarı bombardımanı, kimi zaman şaşkınlık, kimi zaman hayranlık, telaş, gerilim, yalnızlık, güvensizlik, tedirginlik gibi tasnifi zor karışık duygularımı sürekli kıskırtıyordu. Hem insanı içine çeken, hem de dışına iten bu çelişkiler yumağı kent nasıl algılanabilirdi? Bu bilinmezlik sürecinde öğrenciliğimin ilk yılında değerli hocamın "Akdeniz" heykelinden övgüyle ve heyecanla bahsetmesinin etkisiyle, ilk fırsatta kendimi heykelin yanında buldum. Atatürk büstleri dışında ilk defa farklı bir heykel görmüş olmanın heyecanı ve hayranlığıyla Zincirlikuyu'daki Akdeniz heykelinin başında uzun bir süre geçirdiğimi hatırlıyorum. İlhan Koman'ın bu eserinin üzerimde bıraktığı derin etki bende yeni algı kapılarını araladı. Başka heykeller, sanat yapıtları da olmalıydı. Ondan sonra da İstanbul'un sokaklarında, parklarında, caddelerinde, meydanlarında, gözüm hep heykel aradı.

Kişisel öykümden hareketle İstanbul'a dışardan bakan, kente nüfuz etmeye çalışan biri olarak iki açıdan şanslıydım. Birincisi aldığım sanat eğitimi İstanbul'a sanat odaklı bakmamı sağlamıştı. İkincisi ise doğru heykelle karşılaşmış olmamdı. İyi çözümlenmiş bir heykelin yarattığı etkinin, çekim gücünün, heykeli sevdirmenin en etkili yollarından biri olduğu deneyimini yaşamıştım. O zaman Halk Sigorta önünde yer alan Akdeniz heykeli, ışığıyla, çevresiyle, sıklığıyla problem yaşasa da... Bu deneyimin sonucu olarak şu soru sorulabilir. Bu kente eklenenen ve bu kentte yaşayan insanlar heykelle nasıl bir ilişki kuruyorlar ve bu ilişkide inançların, eğitimin, ekonomik, siyasal, sosyal, tarihsel, koşulların etkisi ne kadar belirleyici? Kentle heykel arasında nasıl bir ilişki var? Kültür-sanat politikaları egemen olan anlayışa mı terk edilmeli?

Sanatçının, mimarın, aydının sorumluluğu nerede başlar ve nerede biter? Uzun ve çok boyutlu bir tartışma yaratacak olan bu soruların tartışılabilmesinin en önemli şartlarından biri de, öncelikle heykelimizin Cumhuriyetle başlatılabileceğimiz kısa tarihini, serüvenini incelemek ve kamusal alandaki varlıklarını, var oluş biçimlerini belgelemekten geçiyor. Ancak bu göstergeler üzerinden daha sağlıklı bir tartışma yapılabilir. Onun öncesinde daha geniş bir tarihsel perspektifle bakarak sanatın (özellikle de heykelin) gelişiminde, ilerlemesinde geleneğin önemini genel olarak sorgulamak, bu topraklardaki birikimine dikkat çekmek, bugünü daha iyi kavramak adına yararlı olacaktır.

## Heykelin Binlerce Yıllık Serüveni

Yakın zamanda Urfa Göbeklitepe'deki kazılar yeryüzünün ilk heykellerinin 12.000 yıl önce bu coğrafyada yapıldığını ortaya çıkardı. Taş işçiliği açısından yetkin bir noktaya ulaşıldığını gösteren bu bulgular, tüm bilinenlerin insanlık tarihinin ve sanat tarihinin yeniden yazılmasına ve tartışılmasına yol açacaktır. Neolitik dönem sonrasında da Urartu, Sümer, Babil, Asur, Frig, Hitit uygarlıklarında heykel geleneği devam etmiştir. Bugün Gaziantep Yesemek'te 300 civarında yarı işlenmiş bazalt heykelleriyle günümüze ulaşan Hitit Açık hava Heykel atölyesinin, 3500 yıl önce de ön Asya'da döneminin en büyük heykel atölyesi olarak faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Hitit heykelinin Ege uygarlıklarını etkilemesi sonucu, Helenistik dönemde Bergama Krallığı'na bağlı heykel okulu ve özellikle de Roma dönemindeki Aphrodisias heykel okulu, Akdeniz ülkelerine heykel üretecek kadar ünü yayılan bir okul olmuş, ünlü yontucular yetiştirmiş ve heykel geleneğini doruk noktasına taşımışlardır. Neolitik dönemden bugüne bakıldığında bin yıllar boyunca heykel yapımının devam etmesinde, gelişmesinde inançlar en belirleyici unsur olmuştur. Diğer bir etken ise gelenektir. Ayrıca krallar kendi güç ve kudretlerini göstermek ve iktidarlarını pekiştirmek için heykeller yaptırılmışlardır. Antik dönemde heykelin ve heykel sa-



natçıların ne kadar önemli olduğunu Hitit kralının Babil kralına mektup yazarak heykeltıraş istemesinden ve bugüne ulaşan kaynaklardan biliyoruz. Heykelciliğin, mimarlığın Mısır'da, Hititler'de, Ege uygarlıklarında krallığa bağlı bir sanat dalı olarak devlet desteği alması, heykeltıraşların itibar görmesine ve heykelin gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu nedenle antik kentler özellikle de Ege uygarlıkları incelendiğinde temel olarak birbirine benzeyen, üslup farklılıklarıyla birbirinden ayrılan, ama estetik olarak sürekli düzeyin yükseldiği kentler yaratmışlardır. Heykel burada kentin ve mimarının en önemli elemanlarından biri olarak bazen bağımsız, ama mimariyle uyum içerisinde, bazen de alçak ve yüksek kabartma biçiminde kullanılarak kentleri ve ortak yaşam alanlarını süslemiştir. Kent atmosferine hâkim olan bu estetik düzeyin, burada yaşayan halkın da estetik düzeyini yükseltmesine, bir göz eğitimi sağlamasına, mimarlık ve heykel ilişkisinin o dönemdeki kent modellerinin ayrılmaz bir parçası olarak algılanmasına yol açması muhtemeldir. Bugüne ulaşan antik kentlerin, tapınakların, görkemli atmosferleriyle, üzerimizde yarattığı etki ve hayranlık, estetiğin, inceliğin, emek ve özenin, zevkin, ustalığın, yaratıcılığın, olanaksızlıklar içinde sınırları aşmanın, doğayla mücadelenin, barbarlığa ve savaşa karşı yaşama sevincinin, kral-köle ilişkisinin yaratamayacağı kadar derin bir inancın eseri olduklarını bizlere hissettirirler.

Bu topraklarda yeşeren, dönüştürerek, gelişerek varlığını binlerce yıl devam ettiren heykel geleneği, İslam'ın da etkisiyle Osmanlı'da kesintiye uğramıştır. Selçuklularda sınırlı da olsa kartal, aslan, melek gibi betimlemelerle mimari de kendine yer bulan heykelin izlerine Osmanlı İmparatorluğu döneminde rastlanmaz. Ancak İmparatorluğun son dönemlerinde, Avrupa etkisiyle 1883 yılında Sanayi-i Nefise'de heykel eğitimi verilmeye başlanmış ama heykelin kamusal alanda yer almasının toplumsal, siyasal, teknik koşulları olgunlaşmamıştır.

### Cumhuriyetten Günümüze İstanbul'da Heykel

Heykel tarihimizdeki bu uzun kopuktan sonra İstanbul'daki ilk heykelimiz belediye tarafından yaptırılarak Sarayburnu'na dikilen "Atatürk Anıtı" olmuştur. Cumhuriyet ideolojisini simgeleyen anıt Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel'e yaptırılmıştır. Atatürk'ün sivil giysileriyle tasvir edildiği anıtın açılışı 3 Ekim 1926 günü yapılmıştır. Üç metre boyundaki anıtın, bronz dökümü Avusturya'da gerçekleştirilmiş, parçalar halinde İstanbul'a taşınmıştır. Anıtın

Sarayburnu'na yapılmasının sebebi ise Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'nı başlatmak üzere Samsun'a buradan hareket etmesidir. O yıllarda yetişmiş heykeltıraşlarımız olsa da, heykel döküm imkânsızlıkları ve heykeltıraşlarımızın deneyimsizliği gerekçesiyle Türk heykeltıraşlar tercih edilmemiştir. Ayrıca ilk heykelimizin Atatürk heykeli olması hassasiyeti nedeniyle tanınmış bir heykeltıraşa yaptırılması uygun görülmüştür.

İstanbul'un ikinci anıtı ise 8 Ağustos 1928'de açılışı yapılan "Taksim Cumhuriyet Anıtı"dır ve ilk anıtımızdaki benzer gerekçeler nedeniyle İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica'ya yaptırılmıştır. Halktan toplanan paralarla yaptırılan anıt için Taksim'in seçilmesinin nedenlerinden birisi kentin gelişen modern yüzünü, batılı yüzünü temsil etmesidir. Türk mimarisinden esinlenerek tasarlanan anıtın Harbiye yönüne bakan tarafında Kurtuluş Savaşı'nı simgeleyen 16 figür, Cumhuriyet'in modern yüzünü simgeleyen diğer tarafında ise 13 figür bulunur. Anıtın diğer iki yanında birer figürle birlikte 31 figür ve iki adet rölyef yer alır. Anıtın çevre düzenlemesini ise İtalyan Mimar Giulio Mongeri yapmıştır ve ülkemizde çevresiyle birlikte tasarlanan ilk anıt olma özelliğini taşır.

Anıtın yer tespitinden sonra meydanın genişletilmesi için 1927 yılında çalışmalara başlanırsa da, yapılması planlanan değişiklikler bitirilemeden anıtın açılış töreni yapılmış, meydanın ve anıtın çevre düzenlemelerinin tamamlanması 1938 yılını bulmuştur.

Taksim Cumhuriyet Anıtı'ndan sonraki anıtımız ise Ali Hadi Bara'ya yaptırılan ve bugün askerî müze bahçesinde yer alan "Mareşal Üni-formalı Atatürk" anıtıdır. Bu anıt İstanbul'a bir Türk heykeltıraş tarafından yapılan ilk anıttır. 1937 yılında Yedek Subay Okulu'nda askerliğini yapan heykeltıraşa yaptırılan anıtın yapımı olaylı olur. Bara, heykelini tamamladığında figür sol elini öne uzatmış ileriye gösterir durumdadır. Okul komutanı bunu hata olarak görür, Bara'ya çıkışarak sağ elle işaret etmek üzere heykeli değiştirmesini emreder. Sanatçı heykeli yeni haliyle döküme verse de açılışa yetişmez ve yarısı bronz, diğer yarısı bronz boyanmış alçı ile açılışa hazırlanır. Yıkılma tehlikesi olan heykelin açılış töreni sırasında Bara, ecel terleri dökse de bir sorun yaşanmaz ve daha sonra heykelin diğer yarısının dökümünü yaparak tamamlar. Okulun giriş kapısının üzerinde bulunan anıt, caddenin genişletilmesi nedeniyle 1960 yılında yerinden kaldırılarak bugünkü yerine dikilir.

1944 yılında Ali Hadi Bara ve Zühtü Müri-

doğlu tarafından yapılan ve konusu Atatürk olmayan ilk anıt ise “Barbaros Anıtı”dır. Barbaros Hayrettin Paşa’yı yanında iki leventle birlikte gösteren bu üç figürlü bronz anıt heykelin yerinin saptanması ve çevre düzenlemesi ise kent planı Henri Prost tarafından yapılmıştır. Bu anıt diğer anıtlarla kıyaslandığında en başarılı figür anıtı olarak anılır.

İstanbul Üniversitesi bahçesinde yer alan ve 1955 yılında yapılan üç figürlü “Atatürk ve Gençlik Anıtı” ise Yavuz Görey ve Hakkı Atamulu ortak yapımıdır.

İstanbul’da 1960’lı yıllara kadar ancak bu üç anıt heykelin varlığından söz edebiliyoruz. Bu az sayıdaki anıt heykel, içeriğiyle resmî ideolojinin bir simgesi olarak kamusal alanda işlev kazanmıştır. Anıt heykeller ve büstler halkın heykel algısını şekillendirmiş, heykelin fotoğraf gibi tasvir edilmesi, benzemesi beklentisini yaratmıştır. 1950’lerden sonra akademideki hocalar yurtdışı eğitimlerinin etkisiyle figür dışında soyut, serbest heykele yöneldiler de, bu çalışmalar yurtiçi ve yurtdışındaki sınırlı sayıda sergilerde boy göstermiş, kamusal alanda bu tarz çalışmalar yer almamıştır.

Kamusal alanda yer alan ilk soyut heykel “Hürriyet Anıtı”dır. Turan Emeksiz anısına Semahat Acuner tarafından yapılan ve bir kıvılcımı, alevi simgeleyen bronz heykel, Turan Emeksiz’in öldürüldüğü yere (Beyazıt Hürriyet Meydanı) dikilir. Heykel o dönemlerde 68 ru-



“Bahar”,  
Hakkı Karayığitoğlu.

hunu yaratan devrimciler tarafından sahiplenilir, buluşma ve toplanma noktası olur. 1980 askeri darbesinden sonra heykel Kenan Evren’in dikkatini çeker ve “kaldırın bu diken” emriyle yerinden kaldırılarak meydanın Aksaray yönündeki en uç noktasına sürülür. Bu sapa noktaya sıkıştırılarak gerçek anlamından koparılır ve yalnızlaştırılır. Darbenin etkisiyle onu sahiplenen kitlelerini yitirir, unutturulur, niçin ve kim tarafından yapıldığı, neden orada yer aldığı belli olmayan, sahipsiz bir heykele dönüştürülür. “Hürriyet” heykelinden sonra İstanbul’a ilave olan heykeller ise, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) için sipariş edilen 1967’de Kuzgun Acar tarafından yapılan duvar heykeli “Kuşlar”, Yavuz Görey’in “Çeşme”si ve Ali Teoman Germaner’in duvar rölyefidir.

İstanbul’un çağdaş heykele kavuşması için Cumhuriyetin 50. yılını beklemesi gerekecektir. Cumhuriyetin 50. yıl kutlamaları kapsamında 1973’te İstanbul bir anda yirmi heykele birden kavuşur. İstanbul Valiliğince kurulan komitede Şadi Çalık, Hüseyin Gezer ve komite başkanı olarak Mustafa Aslier yer alır. Mustafa Aslier İstanbul’a elli adet heykel dikme önerisi getirir ve bu öneri kabul görür, ancak ödenek kısıtlanınca sayı yirmi heykele indirilir. Ayrıca her yıl bu sayıya on heykel eklenmesi kararlaştırılsa da vali değişince bu kararlar unutulur, muhatap bulunamaz. Komite belirledikleri yirmi heykeltıraşla 29 Ekim’e yetiştirmeleri şartıyla sözleşme imzalar ve sanatçılardan onların kişisel sanat dillerini yansıtan çağdaş sanat eserleri üretmeleri istenir. Sanatçılar ise fedakârlık yaparak telif hakkı istemezler ve masraflar için heykel başına kendilerine 20 bin lira ödenir. Daha sonra bu yirmi heykelden bazıları komisyon tarafından önerilen yerlere, bazıları ise sanatçıların belirledikleri yerlere dikilir.

Yirmi heykel dışında Cumhuriyetin 50. yılını simgeleyen bir başka soyut heykel ise Yapı Kredi’nin siparişi sonucu Şadi Çalık’a ısmarlanır. Sanatçının granit ve 50 adet çelik boru kullanılarak yaptığı heykel Galatasaray’a dikilir. Bu heykel paslanmaz çelik kullanılarak yapılan ilk heykel olma özelliğini taşır. Heykeltıraş Atilla Onaran’ın da aynı yıl (1973) paslanmaz çelik kullanarak yaptığı “Göktaş”ı adlı çalışması İstiklal Caddesi Odakule önünde, “Dans Eden Figür” heykeli ise İstiklal caddesi üzerinde Galatasaray’da yer almaktadır. Yine 1973 yılında Salih Acar’ın paslanmaz çelik kullanarak yaptığı “Göçmen Kuşlar” adlı duvar heykeli ise Odakule geçidinin duvarında yer almaktadır. Heykel tarihi ve İstanbul için bu 50. yıl nedeniyle yapı-

lan yirmi heykel ve aynı yıl yapılan diğer dört metal heykel birçok açıdan dönüm noktası olmuştur. İstanbul'un parkları, caddeleri, alanları anıt mantığını aşan, yirmi dört serbest heykelle kavuşmuştur. Yıllarca heykel eğitimi veren bir kurumun yetiştirdiği onlarca heykeltıraş kamusal alanla hesaplaşma olanağı bulmuştur. Halk için de anıt dışında serbest, soyut heykellerle ilişki kurma şansı doğmuştur. Heykellerin kentle, mekânla, çevresiyle, ışıkla, insanla buluşmasının yaratacağı sonuçları izleme fırsatı doğmuştur.

70'li yıllardan sonra özel kurumların ve belediyelerin desteğiyle heykel sayısında artışlar olsa da hızla büyüyen İstanbul için bunlar yeterli olamamıştır. 1974 yılında Intercontinental, (Bugünkü The Marmara) otelinin açtığı yarışma sonucu İstanbul bir heykel daha kazanır. Heykeltıraş İsmail Hakkı Öçal'ın yarışma sonunda seçilen soyut heykeli 1975 yılında uygulaması yapılarak Taksim'de insan sirkülasyonun en yoğun olduğu, Kazancı yokuşunun başındaki noktaya dikilir.

1980 yılında İlhan Koman tarafından Halk Sigorta için yapılan ve Zincirlikuyu'daki binasının önüne yerleştirilen "Akdeniz" heykeli çok fazla dikkat çeken, sevilen heykellerden birisi olmuştur. Koman'ın 1968 yılında yaptığı bir başka heykeli ise Harbiye'deki Divan Otelinin önünde yer almaktaydı. Koman'ın bu metal soyut heykeli yapıldığı yıllarda otelin iç mekânına yerleştirilir. Sonraki yıllarda bu karar değiştirilerek heykel otel önüne çıkarılır. Otelin 2009'da yıkılarak yeniden yapılması sebebiyle heykelin akıbeti şimdilik meçhul...

1992-93 yılında Nurettin Sözen'in belediye başkanlığı sırasında açılan yarışmada "Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği" sonucu çağrılı 55 sanatçının on yapıtı başarılı bir şekilde sonuçlandırılarak İstanbul'un çeşitli alanlarına yerleştirilir. Bu çağdaş heykeller, özellikle de boyutlarıyla, malzeme çeşitliliğiyle dikkat çekmiş, İstanbul'da heykelin daha görünür kılınmasını sağlamıştır.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi 1994 yılında bir yarışma daha düzenler. "Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları" adlı yarışma sonunda sekiz yapıt uygulamaya değer bulunur. Saraçhane'de yer alan bu parkta aynı yıl içerisinde yerleştirilen sekiz mermer yontu, eksiksiz bir şekilde bugüne ulaşmıştır. Sonraki yıllarda ise Haydarpaşa mendireğine dev boyutlarda Semazen heykeli yapılması gündeme gelse de, tepkiler sonucu yapılamamıştır. 1994 yılından sonra ise yerel yönetimlerin düzenlediği sempozyumlarla

heykel İstanbul'da kendine yer bulabilmiştir.

Heykelin alanlar dışında mimariyle buluştuğu ilk yapı İMÇ Bloklarıdır. Daha sonra ancak 90'lı yıllarda mimariyle birlikte yapılarda özellikle de konut sitelerinde heykeli görmeye başlıyoruz. Bunlardan Ataköy konutlarında Saim Bugay'ın; Ataşehir konutlarında Ferit Özşen, Rahmi Aksungur, Tamer Başoğlu, Nemci Murat'ın; Etiler Sarı Konaklar'da Rahmi Aksungur, Orhan Algök'ün, Soyak Yenışehir Kibele Evleri'nde Mehmet Aksoy'un heykellerini sayabiliriz.



### İstanbul'da Heykel Sempozyumlarının Seyri

Türkiye'de ilk heykel sempozyumu 1975 yılında Antalya Festivali kapsamında Kuzgun Acar tarafından başlatılsa da 1980 askeri darbesiyle bu etkinlik sona ermiştir. 1993 yılında Akademi'nin desteğiyle Değirmendere'de 1993 yılında ahşap heykel sempozyumu başlamış ve uzun yıllar başarıyla devam ederek diğer sempozyumlara öncülük etmiştir. İstanbul'da nedense sempozyum yapma fikri kimsenin aklına gelmemiştir ancak 2000'den sonra Türkiye'de tam bir sempozyum patlaması yaşanmıştır. İstanbul'da ilk heykel sempozyumu Maltepe Belediyesi tarafından 2001-02 yıllarında yapılmış, ancak iki yıl sürdürülebilmiştir. Bu sempozyumlarda yirmi civarında taş heykel yapılmış, heykellerin yarısı Maltepe Üniversitesi kampusuna taşınmış, kalanlar ise Maltepe sahil şeridi ve çarşı içine yerleştirilmiştir. Bu heykellerden bugün iki tanesi kayıptır. Ardından Büyükçekmece Belediyesi bir sempozyum başlatır. Başarılı sonuçlarıyla 2002 yılından beri aralıksız devam eden bu uluslararası sempozyuma bugüne kadar elli civarında heykeltıraş katılmış ve elli heykel ilçeye kazandırılmıştır. İlçenin sahil şeridinde iki heykel parkı oluşturulmuş ve heykeller sahil boyunca sergilenerek halk ile heykel ilişkisinde önemli

"Yankı",  
Hüseyin Anka Özkan.

kazanımlar sağlanmıştır. Tek başına bu ilçedeki heykel sayısı neredeyse İstanbul'un tamamına yaklaşmıştır.

2003 yılından beri devam eden bir başka sempozyum ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı İSTON AŞ'nin katkılarıyla organize edilen uluslararası sempozyumdur. Fındıklı Parkı'nda yapılan sempozyumda ilginç bir durum yaşanmaktadır. İki kurum arasında kıyı düzenlemeleri protokolü imzalanmış, bu protokol gereği Karaköy'den Sarıyer'e kadar bu heykellerin kıyı boyunca parklara yerleştirileceği ilan edilmiştir. 2009 yılına kadar 70 civarında heykel üretilmiş, ilk yıl bu heykellerden tek bir tanesi Cezayir Sokağı'na yerleştirilmiş, ilerleyen yıllarda 2006-07'de iki heykel Fındıklı Parkı'na konmuş, onun dışındaki heykeller ise sırta kadem basmıştır. Sanatçılar bile heykellerinin nerede olduğunu bilmemektedirler. Üniversitenin de bu duruma kayıtsız kaldığı ortadadır. Sempozyumun sponsoru İSTON AŞ yetkilisi ise heykelleri paketleyip depoda tuttuklarını söyleyerek üniversitenin kendilerine yer göstermelerini beklediklerini ifade etmiştir. Heykel Bölümü Başkanı Ferit Özşen sempozyumda kendi yaptığı heykelin bile, ısrarları sonucu parka yerleştirildiğini, diğer heykellerin neden bir yerlere konmadığını ise bilmediğini söylemiştir. İSTON AŞ Genel Müdürü "Kent mobilyaları üreten İston'un bu sempozyumun sponsoru olarak, sanatsal değeri büyük bir kent mobilyası oluşturulmasına katkıda bulunmaktan büyük mutluluk duyuyoruz" açıklamasıyla, heykeli bir kent mobilyası olarak nitelemesiyle, nasıl bir katkı sunduklarını, samimiyetlerini ve zihniyetini açıklığa kavuşturmuşlardır. 2009 yılında yazılanların etkisiyle mi bilinmez, üç heykel Yenikapı sahil şeridinde yerleştirilmiş ve Haydarpaşa GATA'da on beş heykelin geçici olarak sergilediği bilgisi verilmiştir. Heykel algısını çarpıtan içeriği boşaltılarak heykel diye sunulan, heykele karşı bir başka uygulamayı ise Üsküdar Belediyesi hayata geçirmiş ve ilçenin muhtelif yerlerine üç boyutlu nesnelere yerleştirilmiştir.

MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi ile Kadıköy Belediyesi'nin birlikte düzenlediği 1. Ulusal Haluk Tezoner Heykel Sempozyumu 2007 yılında yapılmış, üretilen sekiz taş heykel Kadıköy sınırları içerisinde parklara yerleştirilmiştir. 2008 ve 2009 yıllarında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'yle ortaklaşa yapılan "Beşiktaş Uluslararası Heykel Sempozyumu" sonucu 20 heykelin büyük bir bölümü çeşitli parklara ve kavşaklara yerleştirilmiştir.

Sempozyumlarla birlikte İstanbul'da heykel sayısında artış olsa da, bu artışın hem olumlu hem de olumsuz sonuçları olmuştur. Heykeltıraşlara maddi ve manevi anlamda olanak yaratsa da, sempozyumların yapılış biçimi birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Taş gibi zor malzemenin çok sınırlı bir sürede (20-30 günde) bitirilmeye çalışılması, özellikle de heykeltıraşın mekânı görmeden heykel yapması başarısız sonuçlara yol açmakta, amaca yönelik çabayı zayıflatmakta ve heykele zarar vermeye başlanmaktadır.

### İstanbul'da Heykel; İki Adım İleri Bir Adım Geri

Semahat Acuner 1960'da "Hürriyet" heykelini meydana taşımasıyla ve anıt içeriğinden kurtarılmasıyla heykele de hürriyet kazandırmıştır. "Hürriyet" heykelinin mekâna yönelik, kendi estetik dilini arayan bir süreci başlatmasından 1994 yılına gelene kadar 34 yıl içerisinde, İstanbul'un meydanlarında, alanlarında, parklarında –eğer eksilmeselerdi– toplam 46 serbest heykelin varlığından söz edebilecektik. Özellikle Cumhuriyetin 50. yıl heykellerinin başına gelmeyen kalmamış, Metin Haseki'nin bakır heykeli dikildiği gün yok edilmiş, diğerleri de zaman içinde eksilerek ancak sekiz tanesi bugüne ulaşabilmiştir. Bu sekiz heykelden bazıları ise tahrip edilmiş, sürgüne yollanmış, bakımsız, mekâna sıkışmış, birçok badireler atlatmış, var olma-yok olma sınırında varlıklarını sürdürüyorlar. Bunlardan Muzaffer Ertoran'ın "İşçi" heykeli ise ideolojik bir simge olarak algılandığı için, bir heykelin görebileceği en ağır zulmü görmüş, horlanmış, dışlanmış, defalarca tamir edilmesine rağmen tekrar parçalanmış, diğer heykeller nezdinde direncin bir simgesi olarak başka bir anlam kazanmıştır.

1993 yılında "Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği" sonucu İstanbul'a dikilen on heykelden üç tanesi bugün yoktur. Işlar Kür'ün paslanmaz çelikten yaptığı Kadıköy iskele meydanında yer alan heykeli, metro inşaatı nedeniyle kaldırılmış, Adem Yılmaz'ın Taksim Gezi parkındaki cam heykeli, tahrip edildiği gerekçesiyle, Ümit Öztürk'ün Atatürk Hava Limanı kavşağındaki beton ve bronzdan yapılmış "İstanbul" heykeli ise katlı kavşak çalışması sırasında parçalanarak yok edilmiştir. Ayşe Erkmen'in işi ise yakılarak tahrip edilmiş, sanatçı kendi imkânlarıyla heykelini yeniden yapmıştır. Mümtaz Işingör'ün heykelinin yeri değiştirilmiş, geride kalan diğer heykellerin bazıları ise bakımsızlıktan yıkılmış ya da hasar görmüş durumdadır.

Ortaya çıkan bu tablo, heykelin tarihinin tam anlamıyla var olma mücadelesi tarihi olduğunu bize kanıtıyor. Heykelin, yaşaması ve gelişmesi için öncelikle desteklenmesi ve ortam bulması şart. Heykele verilen devlet desteği resmî ideolojinin görsel iletileri olarak karşımıza çıkıyor ve anıtlar onların beklentilerine göre şekilleniyor. Bu anıtların büyük bir çoğunluğu ise ticari kaygılarla ve ehil olmayan kişilerce yapılarak bir heykel mezarlığı oluşturulmuş durumda. Heykele en büyük desteği veren yerel yönetimler ise aynı zamanda en büyük tahribatı gerçekleştiriyor. Heykel bu sorunlarla boğuşarak ağır aksak tutunmaya çalışıyor. Bu nedenle var olmasının öteki biçimlerini kentle, mimariyle, çevresiyle, estetiğiyle, içeriğiyle, ölçeğiyle, ışığıyla, sosyolojik ve toplumsal verilerle kurduğu ilişkiyi geliştiremiyor, yeterli bir hesaplaşmaya giremiyor. İstanbul özelinde heykeli bu anlamda değerlendirdiğimizde, çözümlenmiş nitelikli heykellerin sayısı parmakla sayılacak kadar az. Heykel üretiminde atölyede sergi amaçlı üretim yapmakla, kamusal alana heykel yapmak arasında neredeyse bir uçurum var. Heykeltıraşın atölyede yaptığı bir heykelini büyütüp plastik bir eleman olarak dış mekâna koyması yeterli olmuyor. Mega-kent diye tanımlanan İstanbul'a heykel yapmak diğer sanat alanlarından çok daha ciddi bir sorumluluk gerektiriyor. Kentin büyüklüğü, nüfusu, tarihsel yapısı, mekânların-yapıların anlamı, hızı, trafiği, sürekli ölçeği değişen mimarisi, meydanı, sokağı, yokuşu, görsel kirliliği, kaotik sesi, denizle ilişkisi, doğası, parkları, ağaçları, kuşları, hayvanları, boşluk-dolulukları, rüzgârı, yağmuru, ışığı ve bu kentin insanları, sınıfsal konumları, sosyo-ekonomik düzeyleri, gelenek-görenekleri, inançları, alışkanlıkları, kültür düzeyi, yasa koyucular, devlet...: Heykel, kamusal alana çıktığında, estetik varlığının ötesine geçip tüm bunlarla baş etmek zorunda. Heykelin baş etmesi gereken başka bir sorun ise rantın hâkimiyetine teslim olmuş, boşlukları sürekli daralan, meydan ve parklarının yeterli olmadığı, cam, beton ve çeliğe teslim olmuş kontrolsüz ve plansız bir şekilde büyüyen İstanbul'da kendine yer bulabilmesi. Heykel tüm bunları aşip kentin bir parçası haline gelmeye başladığında başka sorunlarla yüzleşiyor. Eğer belediye tarafından kaldırılmamış ise asla bu heykellerin bakımı da yapılmaz, pankart direği olarak kullanılırlar ve etrafına çiçek, bitki, ağaç dikilerek algılanması engellenir. Bazen halkımızın yakın ilgisine maruz kalırlar, eğer metali değerliyse ömrü kısa olur, üzerine yazı yazılır, çizilir, kazınır, afiş yapıştırılır,

vandalların hedefi olur. Heykel bunları da göze almak zorunda. Yaşanan bu süreç heykelin sosyal bir olgu ve gündelik yaşamın bir parçası olarak kabul görmemesinin bir göstergesi. İslamiyet'in heykel yasağının toplum üzerindeki etkisi, ekonomik-kültürel düzeyin geriliği ise diğer önemli etkenler.

Türkiye'de heykel gelenekten kopmanın bedelini ödüyor, 600 yıllık aradan sonra toparlanmaya çalışarak emekleme dönemini yaşıyor, üstelik vatani olan bu topraklarda.

Kentin kamusal alanı iktidar olanların beğenilerine göre şekilleniyor, kente onarılmaz yaralar açıyor, kentlilerin sahiplenmediği boşluğu güç ve rant dolduruyor.

Ferda Çağlayan, Araştırmacı-Yazar

#### Kaynakça:

- Schmidt, Klaus (2008) *Göbeklitepe*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Darga, A. Muhibbe (1992) *Hittit Sanatı*, Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Asher, Mustafa (1998) Cumhuriyetin 50. yıl heykelleri üzerine yapılmış söyleşi.

Maltepe Heykel Sempozyumundan.



### *Sculptures Trying to Fasten on İstanbul*

*Until 1970's just monuments and memorial sculptures which were the symbols of the Republican ideology could be seen in the public space. Nevertheless the twenty free figurative and abstract sculptures which were made in the scope of the 50th anniversary celebration activities of the Republic became a turning point in our history of sculpture. Just eight of those twenty could survive up to date. After 1980's sculptures became more visible in urban spaces thanks to the orders of private institutions and two competitions in 1993-94 by the İstanbul Metropolitan Municipality. Moreover starting from 2001 on various district municipalities organized symposiums in collaboration with Mimar Sinan Fine Arts University. Although those symposiums increased the number of sculptures, the quality of the products was decreasing. And when the government supporting the art of sculpture changes, the new governments themselves might be the most damaging body for the sculptures again. Art diminishes from İstanbul which is growing jauntily and developing irregularly, and the public spaces of the city are shaped according to the tastes of the ones in political power. The prohibition of sculpture in Islam, 600-year discontinuity of the tradition, underdeveloped socio-economic and cultural level: with all these conditions the art of sculpture is trying to revive and fasten on its thousands-year homeland.*

# Uygulamalı Heykel Sempozyumları

Hünkâr Yılmaz

“Sempozyum” bir konuyla ilgili olan kişilerin bir araya gelmesiyle oluşan kuramsal ve pratik etkinlikler olarak tanımlanabilir. Doğrudan heykel sanatı için sözcüğün anlam karşılığını aldığımızda temel unsur sanatçıların birlikte, karşılıklı fikir alışverişi içinde bulunmaları ve halkın önünde yapıt üretmesidir. Seçilmiş ya da organizatörler tarafından alanında yetkin sanatçılar davet edilerek oluşturulmuş bir ortak atölye çalışması olan “Uygulamalı Heykel Sempozyumları” heykel üretmeleri, kuramcıları ve izleyenleri bir araya getirir. Böylece uygulamalı heykel sempozyumları heykel sanatının, mesleki, teknik ve kuramsal olarak incelenmesi için bir ortam yaratır.

1950 sonrası dönemde özellikle Avrupa kentlerinde kentsel alanların sanatla buluşmasını sağlamak ve sanatsal üretim ile kentlilerin iletişimini sağlamak amacıyla açık hava sergileri, açık alan heykel uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Uygulamalı heykel sempozyumları bu etkinliklerden biri olarak ilk defa 1959 yılında Avusturya’da gerçekleştirilmiştir. Avusturyalı heykeltıraş Karl Prantl, St. Margarethen’deki terk edilmiş taş ocağına, ortak üretim ve fikir paylaşımı için sanatçıları çağırması, böylece Avrupa’ya ve daha sonra da tüm dünyaya hızla yayılan uygula-

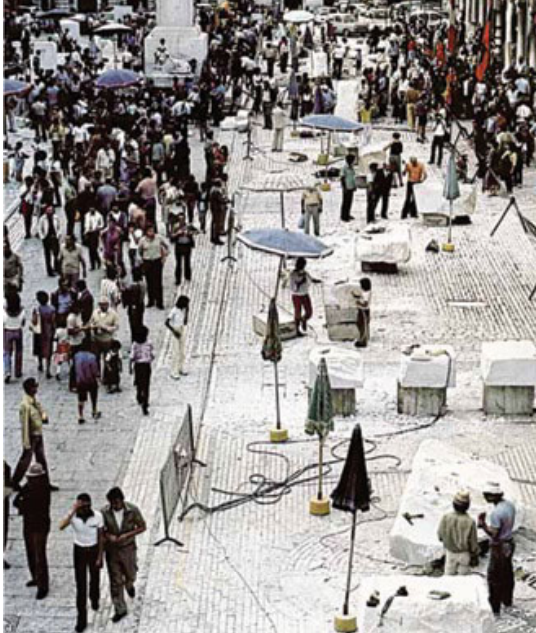
malı heykel sempozyumlarının modelini oluşturmuştur. St. Margarethen Heykel Sempozyumu’nun ardından yine Avusturya’da 1967 yılında Lindabrunn Uygulamalı Heykel Sempozyumu gerçekleştirilmiştir. St. Margarethen ve Lindabrunn bölgeleri Avusturya’nın taş ocaklarının bulunduğu bölgelerdir ve bu iki Uygulamalı Heykel Sempozyumu Avusturya’daki terk edilmiş taş ocaklarını ve çevresini birer kültürel aktivite noktaları haline getirmiştir.

Uygulamalı Heykel Sempozyumlarının dünyada ilk örneği olan St. Margarethen Uygulamalı Heykel Sempozyumu’nun düzenleyicisi heykeltıraş Karl Prantl, heykel sempozyumları üzerine düşüncelerini, Lindabrunn Uygulamalı Heykel Sempozyumunun açılışında şöyle dile getirmiştir: “Sempozyumlar, gelecekteki görevler için alıştırma yerleridir. Heykel sanatı, eski Mısır’dan günümüze kadar mimarlık sanatıyla bağlantılı olmuştur. Günümüzde yapıların büyük bir kısmı, sadece ticarete dayalı planlamalara dayanmaktadır. Bu kötü yapılaşma güzel sanatların bu alana dahil edilmemesinden kaynaklanır. Heykeltıraşların görev alanı oldukça daraltılmıştır. Heykel sempozyumları bu durumun doğal sonuçlarıdır. Özellikle de eylem dürtüsüne sahip olan genç sanatçılar, sempozyumlarda büyük projeleri gerçekleştirebilme olanağını bulmaktadırlar ki aslında bunu yapmaya neredeyse hiç fırsatları yoktur.” (Lindabrunn Heykel Sempozyumu Katalogu, 1967)

Karl Prantl’ın üzerinde durduğu kentsel alanların organizasyonunda sanatçıların görev alamaması durumu bu dönemde kentsel alanlarda gerçekleştirilen birçok etkinliğin ana tartışma konusu olmuştur. Bu noktada çağdaş heykel-kentsel alan ilişkisi üzerine yeni boyutlar aranmaya başlanmıştır. Sanatçılar ve kentsel alan tasarımcıları, büyük alanların organizasyonunda birlikte çalışma yöntemleri aramıştır. Lindabrunn Heykel Sempozyumu’nun ilkinden sonra Uygulamalı Heykel Sempozyumlarının varlığı ve geleceği üzerine yapılan tartışmalarda da bu konular tartışılmıştır. 1979 Lindabrunn



Inami Heykel Sempozyumu, Japonya, 1992.



Carrara Taş Heykel Sempozyumu, İtalya, 1979.

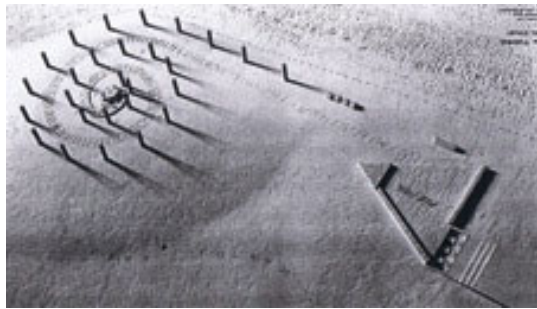
Heykel Sempozyumunda üzerinde durulan konular; geleceği düzenlemek, heykel sempozyumlarının olabilirlikleri ve Lindabrunn Heykel Sempozyumunun geleceğidir. Üstünde durulan bu konular Lindabrunn Heykel Sempozyumunun daha sonraki yıllardaki uygulanış biçimini etkilemiştir. 1981 yılında gerçekleştirilen uygulamalı heykel sempozyumu ve daha sonra 1982 ve 1985 yıllarında gerçekleştirilen sempozyumlarda amaç Lindabrunn bölgesi ile iş merkezleri arasında bağlantı mekânları yaratmaktadır. Bölge planlarından yola çıkarak, Enzesfeld konut alanından biraz uzakta olan bölgede, çocuklar ve gençler için bir rekreasyon alanı yaratılmıştır. 1981’de başlayan bu proje için sempozyuma katılan sanatçılar birlikte çalışmışlardır. 1994 yılında gerçekleştirilen sempozyumda ise sanatçılar, bölgeye yeni park alanlarının eklenmesi, var olan alanların bakımının sağlanması ve taş ocaklarında uygulamalı atölye çalışmalarının yapılması için çalışmıştır.

İtalya’daki uygulamalı heykel sempozyumu ise, Michelangelo, Giambologna, Bernini, Canova gibi önemli heykeltıraşların yapıtlarını gerçekleştirmek için kullandığı carrara memeri ile tanınan, taş ocaklarının bulunduğu Carrara kentinde gerçekleştirilmiştir. Çeşitli mermer okullarının bulunduğu Carrara kenti ve çevresinde mermer işçiliği üzerine sergiler ve 1957’de başlayan Carrara Uluslararası Heykel Bienalleri gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen heykel bienallerine Henry Moore, Robert Morris, Richard Long, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Louise Bourgeois, Hidetoshi Nagasawa, Stephan Balkenhol, Antony Gormley gibi önemli heykeltıraşlar katılmıştır. Carrara Uygulamalı Heykel Sempozyumu ise kent merkezindeki Alberica Meydanı’nda 1979 yılında başlamıştır. “Carrara Kenti Atölyesi: Açık Havada Yontu” olarak çevirebileceğimiz *Carrara Citta Laboratorio: Scolpire all’aperto* başlıklı ilk sempozyumun organizasyonunda, Carrara Güzel Sanatlar Akademisi, Carrara Turizm Müdürü Romano Caffaz, Carrara Belediyesi Kültür Müdürlüğü’nden Italo Vatteroni, Carrara Güzel Sanatlar Lisesi Müdürü Anna Maria Danesi, sanat yazarı Giorgio Di Genova, Carrara Mermer Okulu başkanı Marco Danesi gibi birçok kurum ve kişi yer almıştır.

Japonya’da gerçekleştirilen İnami Uygulamalı Heykel Sempozyumu ise geleneksel ahşap işçiliği ile tanınan İnami kasabasında gerçekleştirilmiştir. İnami Toyama’nın kuzeydoğusunda, geleneksel Japon ahşap işçiliği geçmişine sahip

bir kasabadır. Kasabada 180’e yakın ahşap atölyesi bulunmakta, birçok heykeltıraş ve geleneksel ahşap işçiliği yapan usta bu kasabada ve çevresinde yaşamaktadır. İnami Uluslararası Ahşap Heykel Sempozyumunun amacı, İnami kasabasının geleneksel ahşap işçiliği ile çağdaş heykel sanatını bir araya getirmektir. 1991’de sempozyumun planlanması ve yürütülmesi için Uluslararası İnami Ahşap Heykel Sempozyumu Organizasyon Komitesi kurulmuştur. Bu komite İnami Ahşap Oymacılığı Kooperatifi’nin 140 üyesi, İnami sanat topluluğu ve iki heykeltıraştan oluşmuştur. 1991, 1994 ve 1999 yıllarında gerçekleştirilen uygulamalı heykel sempozyumları sonrasında, gerçekleştirilen sempozyumların sonuçları üzerine birçok tespitlerde bulunulmuştur. Bu tespitler daha sonra gerçekleştirilen sempozyumların uygulama biçimini etkilemiştir.

İtalya’da gerçekleştirilen *Campo del Sole* (Güneş Tarlası) uygulaması ise sempozyumlara yeni bir açılım sunmuştur. İtalya’nın Perugia kenti yakınlarındaki Tuoro, Trasimeno Gölü kıyısında kurulmuş bir ortaçağ kentidir. Yörenin *pietra serena* taşının işlevsel kullanım alanlarını zenginleştirmek, heykeltıraşların bu taşı kullanımını özendirmek, yöreye ekonomik hareketlilik sağlamak amacıyla Tuoro Belediyesi heykeltıraş Pietro Cascella’ya bir sempozyum gerçekleştirme istemi ile başvurmuştur. Pietro Cascella ise uygulamalı heykel sempozyumlarının yapısından farklı olarak bu uygulamayı önermiştir. 1985 yılında başlayan ve 1989’da tamamlanan



Campo del Sole, İtalya.

*Campo del Sole* projesinde, üretilen sanat yapıtlarının çevreyle ilişkileri başlangıçta etüt edilmiş ve amaçları saptanmıştır.

Enrico Crispolti, Pietro Cascella ve Mauro Berrettini'den oluşan düzenleme komitesi, göl kıyısındaki yerin seçiminde bölgenin tarihsel belleğini göz önünde bulundurmıştır. Bölgenin peyzajı, Fransız mimar Cristiano Toraldo tarafından planlanmıştır. Sanatçıların amacı bu alanda diyalog alanı oluşturmak ve heykeli sosyal yaşama dahil etmektir (Ergin, 2002).

Çeşitli ülkelerde düzenlenen bu uygulamalı heykel sempozyumlarının gerçekleştirilmesinde sanatçılar, çeşitli meslek örgütleri, kentliler, sanat tarihçileri ve yerel yönetimler yer almıştır. Geleneksel olarak belirli aralıklarla gerçekleştirilen bu sempozyumlarda sempozyumun ana oluşma nedeni, ortak üretim, düşünme ve tartışma ortamını oluşturmaktır. Bununla birlikte uygulamanın gerçekleştirildiği bölgenin fiziksel ve sosyal dokusu, burada yaşayanların gereksinimleri, gerçekleştirilen sempozyumların uygulama biçimini etkilemiştir. Gerçekleştirilen her bir sempozyumda sanatçıların, çeşitli meslek örgütlerinin, sanat eleştirmenlerinin, sanat tarihçilerinin yer aldığı geniş katılımlı tartışmalar yapılmıştır. Bütün bu tartışmalarda bölgenin fiziki ve sosyal yapısı, heykel sanatının güncel sorunları üzerine düşünülmüş, tartışılmış ve bir sonraki sempozyum amacı belirlenmiştir.

### Türkiye'de Heykel Sempozyumları

Türkiye'de uygulamalı heykel sempozyumlarının ilk modeli 1975 yılında Antalya Festivali kapsamında gerçekleşmiştir. Katılımcı sanatçılar çeşitli malzemeler kullanarak kentsel alanda yapıtlar üretmişlerdir. Bu etkinlikten 14 yıl sonra 1989 yılında Eskişehir'de ise yörenin doğal malzemesi olan lüle taşının kullanıldığı, iki kez tekrarlanabilmiş Lületaşı Heykelcilik Sempozyumu gerçekleştirilmiştir. 1993 tarihinde ise Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu ve Avşa adasında Hadi Bara Gra-

nit Heykel Sempozyumu gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu, Değirmendere Belediyesi ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin işbirliğiyle gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Değirmendere Belediye Başkanlığı görevini 1989 yılından 2004 yılına kadar sürdürmüş Ertuğrul Akalın'ın verdiği destekle gerçekleştirilen sempozyum, yerel yönetimin değişmesinden üç yıl sonra 2007'de sonlanmıştır. 2. Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu'nun katalogunda sempozyumun amaçları; sanat tarihinde içinde yer aldığımız kültürler açısından, yontu sanatının doğum yeri olan ülkemizde, çağdaş boyutlarıyla geleneği sürdürmek, genç sanatı desteklemek, toplum ve sanatçıyı buluşturmak ve kentte çağdaş bir sanat müzesi oluşturmak olarak belirlenmiştir. Düzenlenen uygulamalı heykel sempozyumlarında gerçekleştirilen yapıtlar ile Değirmendere Güzel Sanatlar Parkı oluşturulmuştur. 17 Ağustos 1999 depremini yaşayan Değirmendere, sahip olduğu heykelleri kaybetmiş ve depremin ardından gerçekleştirilen sempozyumlarda heykel parkını tekrar oluşturabilmek amaçlanmıştır. Deprem sonrası Türk-Japon Heykeltıraşlar Birliği, bölgeyi sanatsal bakımdan ayakta tutmak için sergiler yapmıştır. Bu sergilerle 70 yapıttan oluşan bir koleksiyon oluşmuş ve Japonya'nın sağladığı maddi destekle bir müze binası yapılmıştır. Fakat 2004 yılı seçiminde değişen yerel yönetim bu binayı müze olarak kullanıma geçirmemiştir.

2005 yılından sonra belediye yönetiminin sempozyumu gerçekleştirme isteksizliği, sponsor olan Gebze Organize Sanayi Bölgesi Teknopark yönetiminin sanatçı seçiminde etkin olmak istemesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve sponsorların desteğini çekmesine neden olmuştur. (Ferit Özşen ile görüşme). Daha sonra belediye yönetimi sempozyuma davet edilen sanatçı sayısını düşürmüş, çalışma mekânını değiştirmiş ve çalışma koşullarını yetersiz oluşturmuştur. 2007 yılında, 15. Uluslararası Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu dört sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen sonuncu sempozyum olmuştur.

Avşa, Saraylar ve Yesemek beldelerinde gerçekleştirilen uygulamalı heykel sempozyumları ise bu bölgelerin geçmişinde var olan heykel atölyelerini ve geleneksel taş işçiliğini canlandırmayı amaçlamıştır. 1993 yılında gerçekleştirilmeye başlanan Hadi Bara Granit Heykel Sempozyumunda organizatörler bu amacı gerçek-



6. Uluslararası Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu, 1998.



leştirebilmek için bu bölgede yaşayan iki taş ustasını sempozyuma davet etmiş, böylece geleneksel taş işçiliğinin bölge gençlerine tanıtılması amaçlanmıştır. Bu sempozyum iki yıl gerçekleştirilebilmiştir.

Yine benzer bir amaçla zengin mermer yataklarına sahip olan Marmara Adası'nın Saraylar beldesinde, halen sürdürülen Prokonnesos Mermer Heykel Sempozyumu 1998 yılında gerçekleştirilmeye başlamıştır. Bu sempozyum öncesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Saraylar'da bir yaz okulu kurma girişimi olmuştur ve Prof. Dr. Özer Kabaş'ın teklifi ile Saraylar Belediyesi üniversiteye bir arsa tahsis etmiştir. Bu okulun kurulma isteminde amaç, ülkemizin yok olmakta olan mermer el sanatlarını canlandırmak, bölgenin mermer endüstrisine kültürel ve sanatsal boyut kazandırmak ve Saraylar'ı mermerin sadece blok olarak üretildiği değil, işçiliğinin de yapılabildiği bir üretim merkezi, sanatçıların da sürekli faaliyet gösterdikleri, mermerin her yönüyle değerlendirildiği bir belde kimliği kazandırmaktır. Böylece yöre gençlerini taş işçiliği konusunda eğiterek mermer piyasasında büyük eksikliği çekilen taş ustalarının yetiştirilmesi ve beldede eskiden var olan mermer işletme atölyelerinin yeniden kurulması amaçlanmıştır. Ancak üniversiteye tahsis edilen bu arsaya yatırım yapılmamış ve bu tasarı uygulanamamıştır.

Türkiye'de Uygulamalı Heykel Sempozyumlarına paralel olarak heykel sanatının kuramsal olarak tartışılmasına olanak sağlayan iki bildirili sempozyum düzenlenmiştir. Bu sempozyumlardan biri 2005 yılında 2. Hereke Heykel Sempozyumu'na paralel olarak düzenlenen "Günümüz Türk Heykel Sanatı'nın Sorunları" başlıklı bildirili sempozyum, diğeri ise 2008 yılında 2. Uluslararası Dodimeon Mermer Heykel Sempozyumu ile birlikte düzenlenen "Sanat-Heykel" konulu sempozyumdur.

Türkiye'de özellikle 2000'li yıllarda uygulamalı heykel sempozyumları hızla yayılmıştır. 2000 Milas Uluslararası Türk Japon Mermer Heykel Sempozyumu, Uluslararası Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu, 2001'de İstanbul Maltepe Heykel Sempozyumu, Büyükçekmece Uluslararası Heykel Sempozyumu, 2002'de İstanbul Mermer Heykel Sempozyumu, Bodrum Aspat Açık Hava Heykel Atölyesi, İlhan Koman Heykel Sempozyumu, Dokuma 1. Uluslararası Heykel Sempozyumu, 2004'te Cumhuriyet Üniversitesi Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Uluslararası Alanya Taş Hey-

kel Sempozyumu gibi birçok sempozyum düzenlenmiştir. Bu sempozyumların bir kısmı gerçekleştirilmeye devam ederken, bir kısmı ise sürdürülememiştir. Bu durum, Türkiye'de yerel yönetimlerin yapılanma biçiminde kültür ve sanat birimlerinin olmayışından kaynaklanır. Bununla birlikte uygulamalı heykel sempozyumlarının gerçekleştirilmesinde, sanatçılar, çeşitli meslek örgütleri, yerel yönetimler, sanat tarihçileri ve kentlileri içine alan geniş katılımın sağlanması, bir tartışma ortamının oluşturulabilmesi ve sürdürülebilmesi için birincil önem taşımaktadır. Dünyada geniş katılımlı bir yapı ile gerçekleştirilen uygulamalı heykel sempozyumları, heykeli toplumla buluşturma dışında bugün daha farklı ilişkiler ve anlamlar üzerinde tartışmalar açarak kent mekânında heykeli, heykelin mekân ile kurduğu ilişkiyi tartışmış ve yeni uygulama biçimleri oluşturmuştur.

Hünkâr Yılmaz,

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

#### Kaynakça:

- Del Guercio, A.B. (1979) "Scolpire All'aperto", Comune di Carrara.
- Değirmendere II. Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu Katalogu (1994)
- Değirmendere I. Ahşap Heykel Sempozyumu Katalogu (1993)
- Ergin, N. (2002) "Campo del Sole Heykellerin Mimarisi", *Yapı*, sayı: 253, s.97
- Ferit Özşen ile görüşme (2007) İstanbul
- Gemignani, B. (1980) "Scolpire All'aperto", Comune di Carrara
- Hasegawa, S. (1999) İnamı International Wooden Sculpture Camp, Toyama-Japonya
- Hasegawa, S. (2003) İnamı International Wooden Sculpture Camp, Toyama-Japonya
- Hızal, M. (1997) "Türk Heykelinde Moral İstemi Yaratma Süreci", *Türkiye'de Sanat*, sayı: 29, s.43-44
- Lindabrunn Uygulamalı Heykel Sempozyumu Katalogu (1967)
- Yılmaz Özşen, D. (2005) "Heykel Sempozyumları ve Toplum", *Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını

### Sculpture Symposiums

*The sculpture symposiums were started by the artists with the social responsibility and thus an activity in which the artists, universities and public participated became in question in the public domain. When we look at the examples in the world, we see that one of the most important factors for starting the sculpture symposiums is getting together the sculpture with the life. Moreover today the sculpture symposiums open discussions on more different relationships and meanings and then try to establish different relationships with the places selected. When we look at examples in the world, the applied sculpture symposiums which are realized with a wide participation introduced the sculpture in the urban space and formed new communication areas and the application forms on these problems.*

# Mehmet Aksoy: “Heykel Yapmak Aslında Mekân Yaratmaktır”

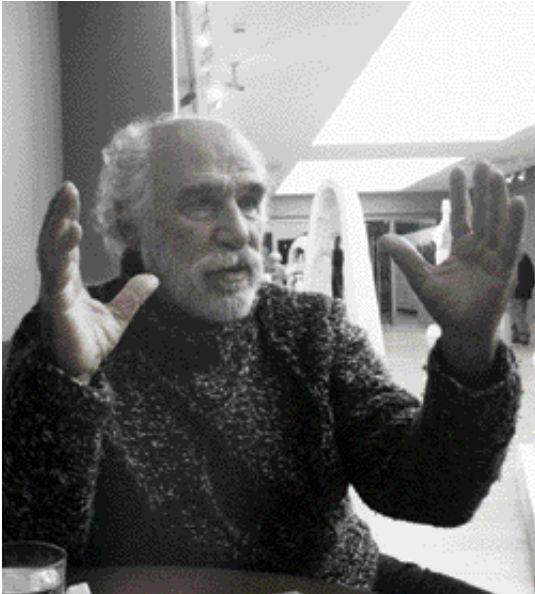
Söyleşi: Meliha Sözeri - Ezgi Bakçay Çolak

Mehmet Aksoy, 1939'da Hatay Yayladağı'nda dünyaya geldi. 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim bölümüne girdi, daha sonra Heykel bölümüne geçti ve 1961-67 yılları arasında Prof. Şadi Çalık atölyesinde öğrenim gördü. 1969-70 yıllarında Akademi'nin Heykel bölümünde asistanlık yaptıktan sonra bir devlet bursuyla Londra'ya gitti. 1977 yılında Berlin Hochschule der Künste'den master derecesini aldı. Berlin'de sanatçı topluluklarında ve politik etkinliklerde yer aldı. 1978'de Türkiye'ye dönerek 1980'e kadar İDĞSA'da öğretim üyeliği yaptı. Ulusal ve uluslararası pek çok ödülün sahibi olan Aksoy'un açık alan heykel çalışmalarından bazıları şunlardır: 1982-86 "Buluttan Sevgililer", Kranoldplatz Berlin. 1984-87 "İş Göçü", Schlesischestor, Berlin. 1989-91 "Meçhul Asker Kaçağı", Potsdam, Berlin. 1990 "Ayrılık", Türk Merchant Bank ötü, Bebek, İstanbul. 1995 "Ayı ve Boğa" Borsa binası ötü, İstanbul. 1995-98 "Kurtuluş Yolu Anıtı", Selçuk, İzmir. 2001 "Kibele Çeşmesi", İş Bankası Kuleleri, İstanbul. 2003-04 Yenişehir Soyak Kibele Evleri Heykel Projeleri.

*Türk heykel sanatının önemli isimlerinden Mehmet Aksoy'la "İnsanlık Halleri" adlı son sergisini açtığı galeride buluştuk. Onun heykelleriyle dolu mekânda usta ile sanat üzerine konuşmak son derece keyifliydi. Heykelden ve taştan söz ederken yükselen heyecanı ve enerjisi görülmeye değer, kent, mimari ve heykel ilişkisine dair deneyimleri ise pek çok sanatçı ve mimar için ufuk açıcı nitelikte.*

**Öncelikle heykel ve mimari ilişkisi üzerine görüşlerinizi öğrenmek istiyoruz. Özellikle açık alanda çalışırken heykeltıraş mimari ile nasıl bir ilişkisi kuralmalıdır?**

Heykel tıpkı mimari gibi mekân duygusu yaratan üç boyutlu plastiktir; mimari yapılara yapışik, dekoratif bir süsleme değildir. Heykel, mimari yapı içinde mekânın bir çeşit cazibe alanına dönüşmesine, bir duygu kazanmasına yardımcı olur. Böylece boşluk mekâna dönüşür. Mimari ve heykel ilişkisi özellikle kent mekânında heykel uygulamaları söz konusu olduğunda önemli hale gelir. Mesela bir meydana heykel yapılması isteniyor. Nasıl yapacağız, hangi soruları sormalıyız kendimize? Nasıl başlayacağız bu işe? Bu meydan neresidir? Nelere şahit olmuştur? Neler yaşamıştır? Bunları sormak gerekiyor. Mekânın belleğini günümüze taşıyabilir miyiz?



İkinci soru taşırırsak nasıl taşırız? Çünkü hayat dediğimiz şey devamlılık ister. Bugünü yaşıyoruz ve geçmişten kalan şeyleri de düşünerek yaşıyoruz. Geleceğe dair tasarılarımızı bugün inşa ediyoruz. Yani üçünü bir arada yaşıyoruz. O zaman heykeltıraş mekânın dününü, bugününü ve yarınını forma dökülmelidir. İkinci olarak heykelin ağaçlarla, caddelerle, yollarla, mimari yapılarla, çeşmelerle, insanlarla ilişkisi kurulmalıdır. Bu meydan nasıl kullanılıyor ya da nasıl kullanılmalı sorusu sorulmalıdır. Burada insanların sanatla ve mimariyle iç içe olacakları bir iletişim mekânı yaratmak hedeflenmelidir.

Heykelin yaratacağı kamusalığa bugün her zamankinden çok ihtiyaç duyulmaktadır. Mesela Taksim Meydanı bugün hâlâ bir meydan mıdır? Arabaların trafik döngüsü insanlara yer bırakmamıştır. İnsanlar bir yere oturamaz, sohbet edemezler. Ben şimdi Taksim Meydanı'nı düzenlemeye kalksam bu sorunu ortadan kaldırmayı temel problem olarak alırım. Aksi halde heykel yapmam bir işe yaramaz. Mesela o Gezi Parkı ile Taksim Meydanı birleştirilip çok komunikatif bir yer yapılabilir. Bütün bu trafik yeraldına çekilebilir. Meydan tamamen yaya trafiğine açılmalıdır. Muhteşem bir insan trafiği, muhteşem bir komunikatif merkez oluşturulabilir. Heykel yaparken de mimarlıkta olduğu gibi formun insanla ilişkisini düşünmek gerekir.

**Siz heykeli tanımlarken planlama disiplinin-den, mimarlıktan pek çok şey alıyorsunuz. Kent mekânına heykel yapmak disiplinlerarası işbirliği ile kamusal alan yaratmak anlamına mı geliyor?**

Elbette. Kent mekânı zaten kamusal bir alan, ona saygı duyacaksınız, sorumluluk alacaksınız. Heykelin tek başına bir konusu var elbette ama konusunun o meydana göre seçilmesi gerekir. Orada yaşayan insanlarla ilişkilendirilmesi gerekir. O zaman meydanın içeriği de, şahit olduğu şeyler de heykelde yansır. Tabii heykelin boyutunu da o meydanın kendisi belirler. Sen kafadan "3 metre heykel yapacağım, şuraya koyaca-

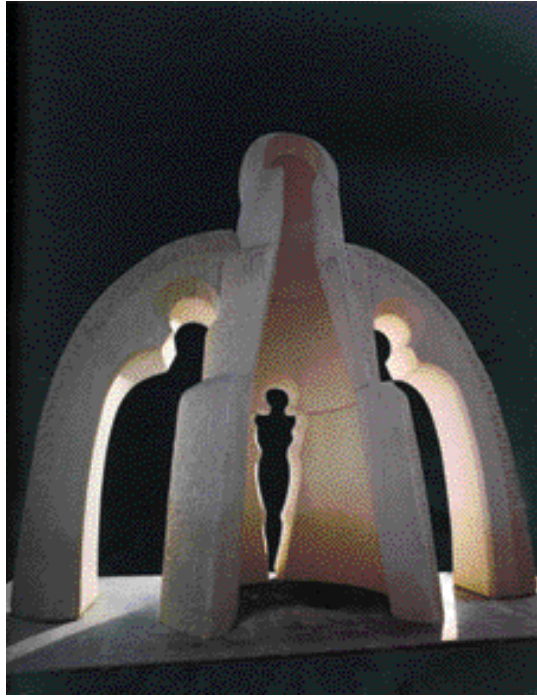
ğım” diyemezsin. O meydanın neresine konulacaksa, heykelin boyutları ona göre belirlenir. Bunları hesap etmeden, kâğıt üzerinde, atölyede 3 metrelik bir heykel şu kadara mal olur diye bir hesap yapmak çok yanlıştır. Aynı şekilde malzeme de mekâna göre belirlenir. Yeni bir dil yaratacağım iddiasıyla mekânın mimari dokusunu umursamadan cam, paslanmaz çelik kullanmak olmaz. Heykel hem mimari ile hem insanla bütünleşecek, konusuyla, formuyla mekâna eklenecek. O zaman mimari mekânla, plastik mekân karşılaşır ve çok çekici bir mekân duygusu yaratılabilir. Bence kentte mimarlar ve heykeltıraşlar bir arada çalışmalıdır. Mümkünse mimarlık bürolarında heykeltıraşlar çalıştırılmalıdır. Mimari yapılara heykeltıraşların form duygusu mutlaka yansıtılmalıdır.

**Türkiye’deki heykeller üzerinden konuşacak olursak, bahsettiğiniz hassasiyetler ya da ilkeler çerçevesinde yapılan uygulamalar var mı?**

Bence böyle bir bilinç yok. Yine de mesela Kızılay’da Güven Park’ta mimari mekân, doğa, heykelin birbiriyle uyumlu olduğu bir düzenleme vardır. İnsan ve kent arasında bir ilişki sağlanmıştır. Ulus’taki anıt da başarılı bir meydan düzenlemesinin parçasıdır. Fakat hemen yanına inşa edilen yapılarla sıkışmış ve mekânsal niteliklerini kaybetmiştir. Ulus’taki anıtın değeri bilinmemiştir. Bu durumun nedeni ülkemizde kültür ve sanat bilincinin gelişmemiş olmasıdır. Kent mekânına rant, bireysel menfaat amaçlı bakış, sanat bilincinin yerine geçmiş gözüküyor.

**Kent mekânında açık alanda gerçekleştirdiğiniz çalışmalardan söz edelim biraz. Siz mekânın sorunlarına nasıl çözümler ürettiniz?**

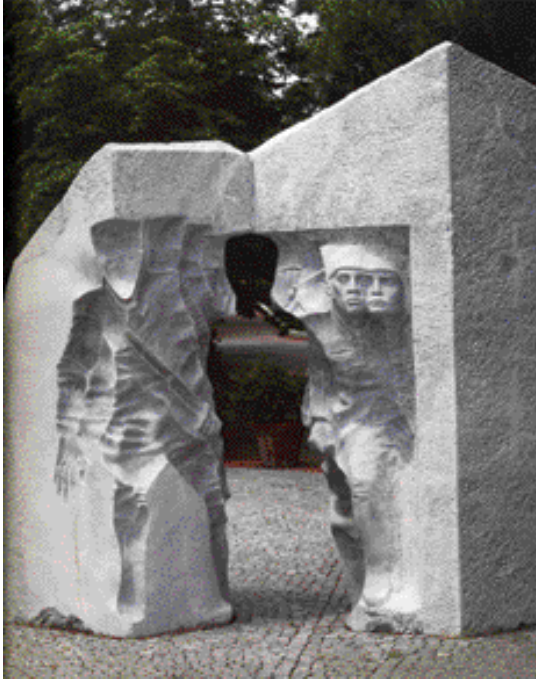
Almanya’da bu nitelikte birkaç proje yaptık. 1984-87 yılları arası Kreuzberg, Schlesisches Tor’da yapılan “İş Göçü” adlı heykel grubu bunlardan biri. Burada amaç, tren yoluyla ikiye bölünen ve işlevini kaybeden bir parkı sanatla canlandırmak, insanların kullanımına açmak, insani iletişim mekânı haline getirmektir. Heykel grubunu yerleştirdiğimiz Kreuzberg, ilk iş göçünün alındığı, ilk işçi mahallelerinin kurulduğu yer. Bu konu Türk işçilerin Almanya’ya göçü üzerinden bizim için oldukça tanıdıktı. Biz de buraya yedi farklı milletten heykeltıraş tarafından yapılmış, yedi tane heykel koymaya karar verdik. Proje Mimarlar Odası tarafından yürütüldü. Tabi jüride de mimarlar vardı. Heykeltıraşlar mimari yapıyı da göz önünde bulundurarak işlerini yaptılar. Çok başarılı bir sonuç elde ettik.



“İki Çocuklu Kibele ve Atis”



Üstte, “İş Göçü” ve “İş Göçü”nden detay. Sağda, “Kayıp Anaları”.



"Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal"

"Şehir ve İnsan"

"İÖ Bosphorus"

Bir başka örnek 1982-86 yılları arasında Berlin'de Kranoldplatz'a yaptığımız "Buluttan Sevgililer" adlı heykelin de içinde bulunduğu gruptur. Yüksek binalarla çevrili bir meydandı. O bölgenin sakinleriyle konuştuk. Yapmak istediğimiz heykeli anlattık. Onların nasıl bir şey istediğini sorduk. Yaklaşık bir buçuk sene projenin ne olacağına karar vermek için tartışmakla geçti. Bu projeyi de altı yedi kişi birlikte gerçekleştirdik.

**Türkiye'de, yurtdışında yaptığınız çalışmalara benzer, kent mekânının sosyal, fiziksel özelliklerini kullanarak gerçekleştirmeyi düşündüğünüz bir proje var mı?**

Belediye başkanları, mimarlar ve heykeltıraşlar bir arada çalışmadığı için ne yazık ki Türkiye'de bu tür uygulamalar yapmak son derece zor. Çünkü çoğu zaman heykeli ismarlayan kurumla aynı duyguyu ve düşünceyi yakalamak mümkün olmuyor. Yine de bir süredir üzerinde çalıştığım bir Nazım Hikmet projesi var. Nazım İstanbul'da yaşamış, İstanbul hasretiyle ölmüş bir şair. Nazım bu şehrin belleğinde yaşamaya devam etmeli, insanların arasında, kentin içinde yaşamalı derken aklıma bir mendirek inşa etmek, ucuna da denizi seyreden bir Nazım heykeli yerleştirmek geldi. Heykel Nazım'ın yüzünü çerçeveleyen bir boşluğu ve yüzünün içbükey negatifini, yüzünün izini içerecek. Böylece mendireğin ucunda Nazım'la birlikte, Nazım'ın kafasının içinden denizi seyredeceğiz. Mendirek boyunca yere şiirler yazılacak. Şiirler yürüyüşünüze eşlik edecek. Böylece İstanbul manzarası, Boğaz, deniz heykelle dahil olacak. Nazım'ın hasretini anlatmaya çalışan bir açık alan heykeli fikri üzerinde çalışıyorum.

**Uygulamalı heykel sempozyumlarıyla ilgili görüşleriniz nelerdir? Bu sempozyumlarda sözünü ettiğiniz nitelikte işler üretilebilmekte midir?**

Bugün pek çok belediyenin heykel sempozyumu yaptırdığına tanık oluyoruz. Neden? Çünkü taşı bir şekilde temin ediyorlar, heykeltıraşları da boğaz tokluğuna çalıştırıyorlar ve sonuçta hiç masraf yapmadan bir ayda beş on tane heykelle sahip oluyorlar. Bir anda heykeltıraşlar çağırılıyor, taşları veriliyor, yemekleri, kalacak yerleri veriliyor heykel yapmaları bekleniyor. Bir ay iki metrelik taşlara girişiliyor. Çoğu heykeltıraş taş kasabı gibi çalışıyor. Taşın içindeki heykelin kabuğunu kırmak gibi bir yaklaşım bu kadar kısa sürede gelişmiyor. Bugün "sempozyum

heykelleri” olarak nitelenebilecek bir heykel tarzı ortaya çıktı. Taşı hırpalanmış, çabuk yapılmış, duygu yoksunu, bitirme kaygısıyla yapılmış aynı tip heykeller bunlar. Bu tür sempozyumlarda süre çok kısa tutuluyor, konular önceden saptanmıyor, yerler belirlenmiyor ve sonuçta heykel ve mekân ilişkisi kurulamıyor. En azından bir sene önceden heykeltıraşın mekânı bilmesi, konusu için çalışması, hazırlanması gerekir. Sanat üretimi heykel sempozyumlarında çok basite indirgenmektedir. Bu tür hafife alınmış üretimler heykel fikrine zarar verir. Oysa sanat ciddi bir iştir.

### Sizce Türkiye’de sanat üretim sürecinin zorlukları nelerdir?

Heykel alanından cevap vermek gerekirse, örneğin heykeltıraşlar mezun olduktan sonra sergi açamamakta, işlerini sergileyecek imkânları bulamamaktadırlar. Bu durumda kendilerini gösterebilmek için az önce sözünü ettiğimiz sempozyum koşullarına hemen razı olmaktadır. Devlet, sanatçıları yalnız bırakmaktadır. Üstelik sanatçıları örgütlü bir hak talebinde de bulunamamaktadır. Bugün yetmiş tane devlet galerisi kapatılmış durumdadır. Özel galeriler tanınmamış genç sanatçılara sergi açamazlar. Oysa bazı ülkelerde sanatçılar her yıl sergi açmak zorundadır. Bu sergilerde devlet bazı yapıtları satın alır. Devlet, sanatçının sanatını icra ederek yaşaması için gereken parayı kazanmasını sağlar. Ya da devlet, sanatçılara burs verir. Ülkemizde sanat üretim süreçleri, yaratıcı süreçler çok zorludur.

### Malzemeniz yani taş, heykellerinize nasıl bir plastik değer katıyor?

Çoğu insan mermer görünce mezar taşı diyor. Oysa taş çok farklı, çok sıcak olabilir. Nasıl ele aldığına ve nasıl forma dönüştürdüğüne bağlıdır bu. Taşın ışığı yansıtma biçimi çok nüanslıdır. Gri tonlarının hepsini görebilirsiniz, siyahı görebilirsiniz, beyazı görebilirsiniz, ışığı görebilirsiniz bir de. Mesela mermer ışığı diğer tüm malzemelerden daha güzel yansıtır. Her mermer kristali üzerinden yansıyan küçük küçük pırıltılar bir yüzey oluşturur. Taş ışığı içine alır, ışığı yutar. Taşı incelttiğim zaman ışığı geçirdiğini, geçirgen olduğunu görüyorum. Belli bir incelikten sonra arkasına elini tuttuğunda neredeyse elini görebilirsin. Bunun üstüne düşünüyorum ben. Mermerle ışık arasında bir ilişki kurmaya başladım. Aslında ışık heykelleri yapmak istiyorum.

**Yeni olma arayışı sanatçıya yeni malzemeler**

### kullanma zorunluluğu getirir mi? Sizce sanat alanında “yenilik” nedir?

Ancak günümüz düşüncesini kavrayan bir sanatçı yenilik yapabilir. Yenilik fikirden ve yaşamdan gelir. En eski malzemeyle en yeni sanat yapılabilir. Elbette dünya, yaşam, hayatın içeriği değişiyor ve değişen içeriğe göre form zevki de değişim geçiriyor. Malzemeler çeşitleniyor. Bunu kavramak, hissetmek lazım. Fakat önemli olan yeni malzemeyi kullanmak değildir.

Malzemedен yenilik gelmez. Mesela kahve telvesinden heykel yapmak yenilik değildir. Ne yaptığın, sonunda ortaya neyin çıktığıdır önemli olan. Hangi malzemedен yaparsan yap, istersen tezekten yap. Ben de tezekten heykel yapmayı düşündüm. Çünkü doğuya gittiğimde tezекleri nasıl kullandıklarını, nasıl duvarlar ördüklerini, nasıl kümbetler oluşturduklarını gördüm. Dedim ki burada tezekten heykel yapılabilir. Kokusu da güzel olur. İşte ben tezekten heykel yapsam yenilik oluyor, tezek sonuçta ineğin dışkıdır. Dünyanın en klasik malzemesi. Ne oldu, ben şimdi yenilik yaptım. Açıkçası ben “Vay be!” sanatı ile meşgul değilim. Şaşırtmaca falan yok. Sanat çok ciddi bir iştir. Şaşırtmaca, sürpriz, sansasyon sanatçının işi değildir. Bunlara yüz vermezseniz, yeniliğin peşinden koşmaz, içerikle ilgilenirseniz, o zaman zaten yeni olursunuz. Yenilik kişinin yeniliği ile ilgilidir. Sen dünyayı nasıl kavırıyorsan o kadar yenisin zaten.



“Sevda Bulutlar”

*Interview with Mehmet Aksoy:*

### “Making and Sculpture is in Fact Creating a Place”

*We have interviewed with Mehmet Aksoy, one of the important names of Turkish art of sculpture, at the gallery where his latest exhibition “İnsanlık Halleri” took place. It was a great pleasure to talk with him on the issues of art at a place full of with his art works. His excitement and increasing energy is worth to see when talking about sculpture and stone, and his experiences on the relationship between urban space, architecture and sculpture are stimulating for many artists and architects.*

# “Espace” Grubu Manifestosu

Türk plastik sanatlar tarihinde, açık alanda gerçekleştirilen uygulamalarla ilgili en önemli ve ilerici adımlardan biri, Heykeltıraş İlhan Koman, Heykeltıraş Hadi Bara ve Mimar Tarık Carım'ın 1953'te “Espace” (Mekân) grubunu kurmalarıdır. Kent içinde insani yaşam alanları yaratmak, mekânı toplumsal ve doğal yapısıyla bir bütün olarak değerlendirmek, bu doğrultuda pratik çözümler önermek Espace grubunun temel amacıdır.

1955 yılında *Art d'Aujourd'hui* dergisinde yayımlanan “Groupe Espace Manifesto”, Espace grubunun düşüncelerini açık ve net bir üslupla yansıtmaktadır. Metinde yer alan, her tabakadan insanın işlevsel ihtiyaçlarına cevap vermek, çağdaş teknik ve yöntemlerin kullanımı,

sanatın toplumla doğrudan iletişime geçmesi gibi amaçlar, Sovyet konstrüktivist geleneğinden beslenmektedir. Tüm metne adeta yeni kurulan bir dünya için yeni bir sanat kuramı yaratma heyecanı, gücü ve sorumluluk duygusu hâkimdir. Manifestonun temel fikirlerden biri de disiplinlerarası işbirliğidir. Espace grubu, sosyal ve ekolojik projeler geliştirebilmek için sanat, mimarlık ve şehirciliğin birlikte çalışması gerektiğini vurgular, üstelik somut öneriler getirir.

Türkçesini sunduğumuz Espace grubu manifestosu, çağdaş heykel sanatının temel meselesi olan mekâna odaklandığı, kamusal alan ve sanat ilişkisine kuramsal bir yaklaşım getirdiği, adeta 1990 sonrası çağdaş heykel sanatını öngördüğü için büyük önem taşımaktadır...

## MANİFESTO

Halkın çoğunluğuyla birlikte çok sayıda sanatçıyı da etkileyen zararlı izlerden kurtulmak amacıyla aşağıda imzaları bulunan mimar, uygulamacı ve plastik sanatçılar ESPACE GRUBU'nu kurmuşlardır.

### Amaçlanan Sanat:

- Yenilenen hedefler için çağdaş yöntem ve teknikler kullanan, soyut,
- Gerçek mekânı esas alan ve her tabakadan insanın işlevsel ihtiyaçlarına karşılık veren,
- Özel ve kamusal yaşam koşullarını önemseyen, estetik değerlere en yabancı insanı bile hesaba katan,
- Etkili uygulamalar sayesinde topluma doğrudan iletişime geçen, yapıcı,
- Işığın dikkatli ve ölçülü kullanımıyla derinlik kazanan, tasarım ve uygulamada sırf öneri olarak kalmayıp hayata geçen, peşe peşe üç boyutu da içeren,
- İç içe geçmiş renk ve formun mimari karakterle ilişki ve oranlarını kusursuz bir ifadeyle bir araya getirmeyi nihayet başaran...

### Tespitler:

- Büyük inşaat işleri çoğu kez ne ülkenin, ne kentin, ne de konut yerleşimlerinin emanet edilebileceği kadar vasıfsız kişilere verilmektedir.
- Şehircilik ve inşaat işlerini yüklenenlerin teknik vasıfların yanında toplumsal psikolojik bilgileri ve belirli bir sanatsal kültürleri olmalıdır.
- Yetersiz bilgi ve kültürle yola çıkanların kentlerimizin yeniden inşasında genellikle tartışmalı plastik değerler ve yetersiz tasarımlar uyguladıkları görülmektedir.
- Mimarların çoğunluğu yeni görevlere hazır değildir.
- Gelecek kuşakların yaşayacağı mekânları yaratma sorumluluğunu yüklenenecek olanların, mekânsal sorunlarda uzmanlaşmış teknisyen ve plastik sanatçıların katkısı kadar, yasa ve yönetmeliklerin desteğine ihtiyaçları vardır.

### Öneriler:

- Büyük çağdaş görevleri yerine getirenler; özellikle şehirciler, planlar ve plastik mimari etütleri yapanlarla, uygulamacı-

lar ve mimaride renklerin yansımaları işleminde çalışanlar arasında sıkı bağlar kurulmalıdır.

- “Mekân Grubu” üyeleri; halkın plastik yeniliklerle yakınlık kurabilmesi için festivallere, fuar ve sergilere ve büyük halk kutlamalarına katılmalıdırlar. Bu gösteriler sayesinde kayda değer plastik yenilikler kabul görecektir ve kalıcı uygulama alanları bulacaktır.
- Tespit edilen sorunların çözümü için aşağıda sayılan komisyonlar hemen kurulmalı ve her birinde mimar, ressam, heykeltıraş ve plastik sanatçı üyeler bulunmalıdır: Şehircilik, Planlama, Renk, Sergiler, Kutlamalar, Nesnelerin Plastik Değerleri.

### İddia:

TÜM İNSAN ETKİNLİKLERİNİN UYUMLU GELİŞİMİ İÇİN PLASTİK DEĞERLERİN VARLIĞI ESASTIR.

Fransızcadan çeviren: Refael Avidor

# Kent Parçalarının Mekân Dizim Yöntemiyle Okunması: Güney Haliç Bölgesi İçin Bir Öneri<sup>1</sup>

Deniz Erinsel Önder - Yıldırım Gigi

## Giriş - Kentin Okunması

Kent canlı bir organizmadır; mevcut yapısının üzerine yerleşen canlı cansız her türlü elemanla ilişki içinde değişim, dönüşüm yaşar. Tasarımcı-mimarın kentin bir parçası için en uygun çözümlü bulabilmesi; mekânsal sürekliliği sağlayan, çevrenin fiziksel ve sosyal özellikleriyle kullanıcıların istek-gereksinimlerini dikkate alan, sağlıklı ve güvenli binalar gerçekleştirmesiyle mümkündür. Bunun için tasarımcının kenti oluşturan farklı katmanları okuması, tarihî, kültürel, sosyal, fiziksel ve simgesel özelliklerini ortaya çıkarması gereklidir.

Okunabilirlik konusundaki literatür incelendiğinde kent parçasının okunmasında disiplinlerin farklı kuramsal yaklaşımlarla farklı yöntemler kullandığı görülür. Yücel (1979), mekânı kuramsal ve bilgi kuramsal ele almak için bazı soyutlamaların yapılması gerektiğini vurgulamış, bu konuda hazırlanan mimarlık kuramlarını üç başlık altında toplamıştır. Birincisi işlevselci yaklaşımdır: ekonomik, kültürel, tarihsel, teknolojik, ekolojik sosyal olanlar, mekânsal çevrenin açıklanmasında yeterli görülür. İkincisinde mekân öğelerinin biçimbilim esaslarına oturtulması söz konusudur. Son grupta ise dilbilimsel ve yapısalcı bir anlayışla mekân tipolojisiyle kent morfolojisine varan çözümlenmeler önerilir.

Bu çalışmada literatürdeki mekânsal okuma yaklaşımlarını iki başlıkta toplayabiliriz:

Birinci grup, araştırmacıların gözlemlerine dayanan sistematik bilgi ve teorilerdir. Krier (1979), yapı tiplerini belirleyerek bunların bağlam, ritim ve mekânsal organizasyon içinde nasıl bir araya geldiklerini sorgularken, Rossi (1982) kentin yapısını, morfolojisini doku, yol, süreklilik ve kapalılık bağlamında ele alır. Trancik (1986) ise kentlerde bakış noktaları, yüzeyleri, sınırlarıyla sert, semboller ve zıtlıklarla ortaya konan yumuşak alanları gruplar.

İkinci grup ise zihinsel süreçlerle mekânsal elemanların ilişkisini araştıran çalışmalardır. Bunlardan kent mekânı içinde yön bulma konularında (Raubal, Egenhofer, 1998; Herzog

ve Leverich, 2003; Abu-Obeid, 1998; O'Neill, 1991) ve mekândaki işaret öğeleriyle ilgili araştırmalar (Lamit, 2004), mekânsal örüntünün karmaşıklık derecesini konu alan çalışmalardır (Başkaya, Wilson, vd., 2004; Abu-Obeid, 1998).

Hillier ve arkadaşlarına göre kentin iki önemli özelliği vardır: Birincisi, hem sabit mekânlara hem de hareketli bireylere sahip olmasıdır. İkinci özellik ise kentin yerel (*local*) ve genel (*global*) olan yapısal özellikleri arasındaki ilişkidir. Bu ilişkiler kentlerin okunabilirlik özelliğine doğrudan etki eder (Hillier, Hanson and Peponis, 1987).

## Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın amacı, tarihî kent parçasının mekân kalitesi, mekânsal ilişkiler bağlamında sorunlarını belirlemek, tespit edilen problemlerin çözümüne, bölgenin iyileştirilmesine yönelik fiziksel, işlevsel öneriler getirmek olarak belirtilebilir.

Çalışma alanı olarak tarihî, kültürel mirasın korunması, gelecek nesillere aktarılabilmesi açısından özel öneme sahip Güney Haliç Bölgesi seçilmiştir. Bu amaçla, literatür çalışmaları, yerinde yapılan gözlem ve görüşmeler yanında, alan, mekân dizim yöntemi kullanılarak analiz edilmiş, değerlendirilmiştir. Belirlenen problemlerin çözümüne yönelik geliştirilen öneriler, noktasal çözümler aynı yöntemle tekrar analiz edilmiş, mevcut ve öneri sonrası veriler irdelenmiş, sonuçlar ortaya konulmuştur.

## Güney Haliç Bölgesi

Tarihî Yarımada fiziksel, kültürel, toplumsal değerleriyle, İstanbul'un en değerli kent alanlarından bir yandan sosyal ve kültürel değişimler, bir yandan da Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hazırlanan ve uygulanan planlar bölgenin çehresinin değişimine neden olmuştur. Tarihî Yarımada ile ilgili ilk planlar 1933'te Elgötz, 1936'da Prost tarafından hazırlanmıştır. 1950'li yıllarda yapılan düzenlemeleri

1965'te Kat Mülkiyeti Yasası takip etmiştir (Tekeli, 1993). İstanbul Nazım Plan Bürosu tarafından hazırlanan 1/50.000 ölçekli İstanbul Metropolitan Alan Nazım İmar Planı 1981'de onaylanmıştır.

1985 yılında başlayan, Haliç ve çevresini de derinden etkileyen, sanayiyle birlikte merkezi iş alanının desantralizasyonu sürecinde gerçekleştirilen yıkımlar önemli tartışmalara yol açmıştır. 1985 Haliç Çevre Düzeni Nazım İmar Planı'nın ardından 1990 yılında İstanbul Tarihi Yarımada Koruma Nazım İmar Planı onaylanmıştır. Planın temel amacı; alanın sahip olduğu tarihî, kültürel ve doğal mirasın korunarak gelecekteki gelişiminin sağlanması ve var olan potansiyele zarar vermeden düzenlenmesidir.

2005 tarihli Tarihi Yarımada Koruma Amaçlı İmar Planı'nda, "Koruma Bölgelerinde; farklı tipolojik özellikler gösteren alanlarda her tür tasarım ve uygulamayı yönlendirici, Tarihi Yarımada'nın Tarihsel-Kültürel-Fiziksel ve Doğal Karakterine uygun, Geleneksel Mimari Kimliğinin sürekliliğini esas alan, bölge özelliklerini yansıtarak ve koruyarak sürekli kılan ve canlandıran kriterleri belirleyecek Genel Tipoloji Envanteri bağlamında hazırlanan Kentsel Tasarım Rehberleri ile 1/1000 Ölçekli Koruma Amaçlı Uygulama İmar Planları ve plan hükümlerinde belirtilen esaslara göre Kentsel Tasarım Projeleri yapılacağı vurgulanmaktadır.<sup>2</sup>

Son yıllarda çalışmanın gerçekleştirildiği bölgedeki güncel kentsel uygulama çalışmaları devam etmektedir. Bunlardan biri AB desteğiyle yürütülmeye başlanan Fener Balat Semtlerinin Rehabilitasyon Projesi'dir. Toplam 96 binanın rehabilite edildiği proje 2008 yılında tamamlanmıştır. Bölgede yürütülmekte olan bir başka proje Ayvansaray Mahallesi Canlandırma Amaçlı Kentsel Tasarım Projesi'dir. Eğrikapı ve Haliç arasında Anemas Zindanları'na komşu olan proje alanı 4 adet yapı adasından ve 52 parselden oluşmaktadır. Üçüncü proje ise Fener Balat Sahil Kesimi Kentsel Yenileme Projesi'dir. 27.934 m<sup>2</sup> büyüklüğünde olan alanda toplam 59 yapı adası ve 909 parsel bulunmaktadır. 34 adet anıt eser bulunan bölge 03.04.2006 tarih 2006/10299 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile yenileme alanı ilan edilmiştir. 2007 yılında başlanan çalışmalar bu yasa kapsamında yürütülmektedir.<sup>3,4</sup>

Çalışma kapsamında yapılan analiz ve gerçekleştirilen projelere geçmeden önce "mekân dizim yöntemi"ne kısaca değinmekte yarar görülmektedir.

## Kent Mekânının Okunmasında

### Mekân Dizim Yöntemi

Mekân dizimi, yapıli mekânları tanımlamak amacıyla 1970'lerin sonu 1980'lerin başında Bill Hillier ve Julienne Hanson önderliğindeki araştırma grubu tarafından Londra'daki Bartlett Mimarlık ve Planlama Okulu'nda geliştirilmiş bir mekân okuma yöntemidir. Yöntem nesnel olarak mekânı okumaya yararırken, fiziksel yapı ile sosyal yapı arasında doğrudan ilişki olduğunu da savunur. Özellikle kentin açık alanlarında hareket ve görüş alanlarını çakıştırarak insanların bir araya gelme potansiyellerini ortaya koyar. Bu yöntem kullanılarak kentsel mekânın simetri-asimetri, bütünleşiklik-ayrışıklık, kontrol (Hillier ve Hanson 1984a), okunabilirlik ve kesitirilebilirlik (Hillier vd., 1983, Hillier, 1989, 1996a) gibi özellikleri değerlendirilebilmektedir. Bu çalışmada mekân dizim yönteminin 'bütünleşme değeri' adı verilen ölçütü kullanılmıştır.

Analiz, mekânların akslarla ifadesiyle başlar. Bir noktadan en fazla görüş alanını belirleyerek hazırlanan haritalar mekân içindeki hareketliliği okumamıza yardım eder. "Bir aksiyel harita her bir konveks mekânı geçen ve birbiriyle kesişen en az sayıda akstan oluşur (Hillier ve Hanson, 1984b). Aksiyel haritaların tamamlanmasıyla program sistemin hesaplamalarını gerçekleştirir. İşlemin sonunda lacivertten mavi ve yeşile, sarıdan turuncu ve kırmızıya dönüşen renkler, kent mekânının bütünleştiği ve ayrıştığı alt mekânları vermektedir. Haritada kırmızı renkle ifade edilen mekânlar en bütünleşik, en fazla insanın kullandığı alandır.

Bu çalışmada mekânı okuyabilmek için iki ölçüm kullanılmıştır. Bunlardan biri her bir aksın diğer akslarla olan ilişkisini değerlendiren global ölçekteki (Rn) analizidir. Genelde mekânın bütünleşmiş ve ayrışmış alanlarını belirlemize yardım eder. Analiz sonunda tek merkez oluşur; o da yerleşimin bütünleşme çekirdeğidir. Diğer ölçüm ise lokal ölçekteki (R3) analizdir: Sistemde bulunan bir mekânın çevresindeki üç mekânla ilişkisini verir, birden fazla çekirdek belirir. Bunlar yerel kullanıcıya daha fazla hizmet veren alanlardır, "daha özeldir".

Bir mekânın en üst derecede okunur, anlaşılır olması için global ve lokal bütünleşme değerlerinin korelasyon ( $r^2=1$ ) katsayısının ortalamalarından oluşan doğrunun X eksenine yaptığı açının 45 derece olması gerekir. Bu çalışmada  $r^2$  katsayısı iki değişkenin ilişkisini belirlemek amacıyla kullanılmıştır (Hillier, 1996b).



## Güney Haliç Bölgesi'nin Önemi,

### Problem ve Potansiyelleri

Yapılan literatür çalışmaları, envanter ve dokümanlardan elde edilen veriler (Kuban, 1984; Schile vd., 1988; Tekeli, 1993), yerinde gerçekleştirilen gözlemler, görüşmeler sonunda bölgenin potansiyel ve problemleri aşağıda sıralanmıştır.

- Bölgede yer alan taşınmaz kültür varlıklarının sayısı 400'ün üzerindedir. Bu da mevcut yapı stokunun % 5'idir. Bu yapıların bir kısmı günümüzde kullanılmasına rağmen çoğu köhne-meye yüz tutmuştur.

- Plansız gelişen yapısal çevre kıyıyla ilişki kurmaksızın inşa edilmiştir.

- Çalışma alanındaki yeşil alanların önemli bölümü Haliç kıyısındaki yeşil banttır.

- Üç tarafı yollarla çevrili olan bölgenin Tarihi Yarımada'nın kalan kısımlarıyla bağlantısı zayıflamış; yaya akışı engellenmiştir. Ayrıca, yollar yapılar arasında fiziksel yıpranmaya yol açtığı gibi, hava ve gürültü kirliliği yaratarak da yaşam kalitesini düşürmektedir.

- Bölgenin doğu sınırı Haliç'le çizilmiş olmasına rağmen, ulaşımda deniz yolunun payı düşük seviyededir. 2007 verilerine göre Tarihi Yarımada'ya deniz yoluyla ulaşımın tüm ulaşım yolları içindeki payı % 4'tür (Anonim, 2007).

- Tüm olumsuz etkilere rağmen çalışma alanını çevreleyen güçlü araç yolları sayesinde bölgeye ulaşım kolaydır. Karayollarının yanı sıra bölgeye deniz yolu ve raylı sistemle de ulaşılabilir olması önemlidir.

Bölgeye önerilerde bulunmadan önce, yukarıda sıralanan problem ve potansiyellerin yanında objektif veri toplayabilmek amacıyla Güney Haliç Bölgesi, mekân dizim yöntemiyle de analiz edilmiştir. Analiz sonunda elde edilen bulgular aşağıdadır.

## Bölgenin Mevcut Durumuna İlişkin

### Mekân Dizim Analizi ve Bulguları

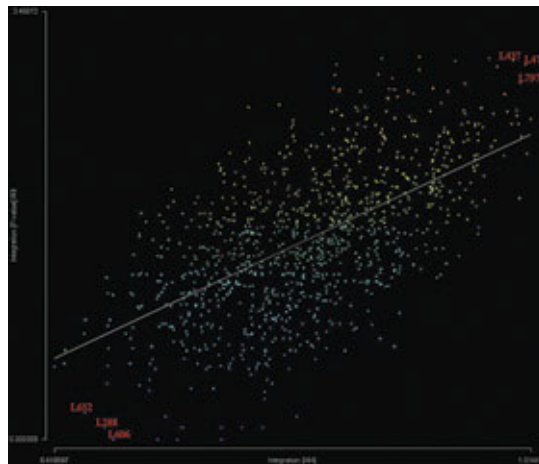
Mekânın fiziksel özelliklerinin anlaşılması, bu özelliklerin insan hareketleri üzerindeki etkilerinin görülmesi için Depthmap bilgisayar yazılımı yardımıyla çalışma alanının aksiyel haritası hazırlanmış ve değerlendirilmiştir. Harita üzerinden mekânların global bütünlüşme değerleriyle ( $R_n$ ) yerel bütünlüşme değerleri ( $R_3$ ) elde edilmiştir.

Analizler sonucunda Yavuz Selim ve Şeyh-resmi mahallelerinin oluşturduğu bölge hem global ( $R_n$ ) hem de lokal ( $R_3$ ) analizinde en yüksek değerlere sahip mekânları barındırmak-

tadır. Alanın bütünlüşme değeri en düşük bölgeleri ise, çalışma alanının kuzey sınırlarını oluşturan Ayvansaray-Edirnekapi aksı, güney sınırını oluşturan Zeyrek-Unkapamı Bölgesi ve Fener-Balat Bölgesi'nin bir kısmıdır. Bu kent parçaları çalışma alanı içerisindeki 1960 sonrası yapılaşmadan en az etkilenen ve organik kent dokusunu koruyabilmiş alanlardır.

Analizler yapı stoku ile çakıştırıldığında, mevcuttaki önemli kültürel-tarihi değerleri olan yapı ve yapı alanlarının, bölgenin sistemle bütünlüşme değerlerinin düşük olduğu kent parçasının çevresinde konumlandığı belirlenir. Örneğin, Molla Zeyrek Camii, Zeyrek Evleri, Tekfur Sarayı, Anemas Zindanları ve Kariyer Müzesi bu bölgelerdedir (Şema 1).

Ayrıca,  $R_n$  ve  $R_3$  değerlerinin korelasyonu ile elde edilen okunabilirlik grafiğinde ise aksların ortalamalarını birleştiren doğrunun yatayla



Aksiyel Harita 1: Çalışma alanının mevcut durumunun  $R_n$  bütünlüşme grafiği (üstte solda).

Aksiyel Harita 2: Çalışma alanının mevcut durumunun  $R_3$  bütünlüşme grafiği (üstte sağda).

Grafik 1: Çalışma alanının mevcut durumunun okunabilirlik grafiği.



yaptığı açı 25 derece olarak belirlenmiştir. Değerin en yüksek okunabilir olma düzeyinin 45 derece olduğu düşünüldüğünde, bu değer düşük olduğu görülmektedir (Grafik 1).

Belirtilen sorunlar, potansiyeller ve gerçekleştirilen mekân dizim analizi sonucunda Güney Haliç Bölgesi'nin yeniden canlandırılması için önlemlerin alınması ve yeni önerilerin getirilmesi gerektiği belirlenmiştir. Alınacak önlemler aşağıdaki başlıklarda özetlenmiş, dört nokta için öneri hazırlanmıştır.

### Bölge İçin Proje Önerileri

#### Anıt Yapıların Görsel İlişkisinin

#### Kurulması-Bütünleşme Değerinin Artırılması

Anıt yapıların algılanmasını ve buldukları mekânların bütünleşme değerlerini artırmak amacıyla çevresindeki sağlıklı oluşumların temizlenmesi önerilmiş, Anemas Zindanları'nın çevresi İvaz Efendi Camii'ni de içine alacak şekilde oluşturulan meydanlık gibi hem kent dokusu içinde bölgenin ölçeğine uygun kentsel açık alanlar oluşturulmuş hem de okunabilirliğin bileşenlerinden olan işaret öğeleri belirginleştirilmiştir.

Önemli yapı ve bölgelerin bağlantılarını görsel, işlevsel olarak kesen yapı adaları parçalanarak yeni akslar açılmıştır. Böylece bölgedeki işaret öğeleriyle görsel ilişki kurması sağlanırken kıyı ile kullanıcı arasında da bağlantı kurulmuş, literatürde de belirtildiği gibi (Raubal ve Egenhofer, 1998; Lawton ve Kallai, 2001) kullanıcıların yön bulması kolaylaştırılmış, kaybolma hissi azaltılmıştır.

Bölgenin yaya ve araç bağlantılarının güçlendirilmesi amacıyla alt bölgelerden çalışma alanına yaya girişleri sağlanması önerilmiştir. Böylece bağlantı noktalarına hem ulaşım hem de kentsel toplanma mekânı özelliği kazandırılmıştır.

Yaya bağlantıları önerilen noktalar aşağıdadır:

- Eminönü-Sultanahmet Bölgesi'nden Sarayhane,
- Aksaray Bölgesi'nden Karagümrük,
- Topkapı Bölgesi'nden Edirnekapı,
- Eyüp Bölgesi'nden Ayvansaray,
- Beyoğlu Bölgesi'nden Fener İskelesi bağlantıları (Şema 2).

Bölgenin değerlendirilemeyen potansiyellerini harekete geçirmek, kültürel varlıkların sistemle bütünleşikliğini artırmak, bölgenin ekonomik, sosyal ve kültürel yapısına katkıda bulunmak için yeni işlevler önerilmiştir.

Birbirinden kopuk bölgelerin ve yapıların bir dolaşım aksı (Şema 3) oluşturacak şekilde bağlantı için bölgeler tespit edilmiş, alanlara veri-



Şema 2: Öneri yaya giriş noktaları (solda).

Şema 3: Önerilen dolaşım aksları (altta).



lecek işlevlerin bölgenin gün boyu canlı kalmasına, kullanıcıların güvenli olarak yaşayabilmesine dikkat edilmiştir.

Yukarıda belirlenen başlıklar çerçevesinde dört nokta tasarlanmıştır. Tasarlanacak alanların belirlenmesinde aşağıda belirtilen kriterler göz önünde bulundurulmuştur:

- Bölgenin diğer alt bölgelerle temas noktalarında olması,
- Nitelikli yapı stoku ve kent dokusu barındırması,
- Farklı ulaşım araçları (karayolunun yanı sıra denizyolu) ile ulaşılabilir olabilmesi,
- Yeterli miktarda yeşil alanın bulunması.



Şema 4: Saraçhane bağlantısı.

Şema 5: Zeyrek Camii ve çevresi.



Bu kriterler göz önünde bulundurularak çalışma alanı olarak Saraçhane, Zeyrek, Fener ve Ayvansaray bölgeleri seçilmiş, öneriler vaziyet planına yansıtılmış, aksiyel haritalar oluşturulmuş ve değerlendirilmiştir.

### Öneri Proje Şemaları Saraçhane Bağlantısı

Bölgenin yaya ve araç bağlantılarının güçlendirilmesi amacıyla çalışma alanının güney sınırını oluşturan Fatih Belediye Parkı, Şehzadebaşı Camii'nin konumlandığı yeşil alanla İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin sahip olduğu yeşil alanın, araç yollarının üst kotundan geçen yaya bağlantıları ile bağlanması önerilmiştir. Böylece Şehzadebaşı Camii, Bozdoğan Kemeru ve Fatih Belediyesi'nin tarihî hizmet binasının da bulunduğu bir kent parkı oluşturulmuş, yaya giriş noktası olarak önerilmiştir. Bu giriş, Zeyrek Bölgesi'ne doğru uzanan bir yaya dolaşım aksının da başlangıcıdır (Şema 4).

### Zeyrek Camii ve Çevresi

Saraçhane'de oluşturulan yeşil alan ve giriş noktası Zeyrek Bölgesi'ne doğru devam eden yaya dolaşım aksının başlangıç noktasını oluşturmuş, yayanın İtfaiye Caddesi'nden Molla Zeyrek Camii'ne ve cami çevresinde oluşturulacak olan Zeyrek Meydanı'na ulaşması öngörülmüştür. İtfaiye Caddesi üzerindeki yeme-içme ve alışveriş mekânlarının nitelikli, tüm gün içerisinde zaman geçirilebilecek hale getirilmesi önerilmiştir. Aksın güneybatı ucunda Bozdoğan Kemeru yer alırken kuzeydoğu ucu ise 1960 sonrası yapılmış olan yapılar tarafından tıkanmıştır. Yeni yapıların kaldırılması, aksın kuzeydoğu ucunun Molla Zeyrek Camii'ni görecekte şekilde düzenlenmesi uygundur. Benzer bir arındırma işlemi de cami çevresinde önerilmektedir. Böylece Molla Zeyrek Camii'nin merkezde konumlandığı küçük ölçekli meydan elde edilecek, Haliç görüşüne sahip meydan, Saraçhane'de oluşturulacak yeşil alanla başlayan, Bozdoğan kemeru ve İtfaiye Caddesi'nde oluşturulan yeme-içme-alışveriş aksıyla devam eden yaya dolaşım yolunun mola noktası olacaktır (Şema 5).

### Fener Bölgesi ve Deniz Bağlantısı

Çalışma alanına alternatif ulaşım yollarından biri de denizyoludur. Günümüzde yeterli seviyede olmayan deniz ulaşımını cazip hale getirmek mümkündür. Kıyı kullanımında da yeşil alan dışında işlev önerilmesi, kullanıcıların Haliç'le buluşmalarını sağlayacak, denizyoluyla gelenlerin

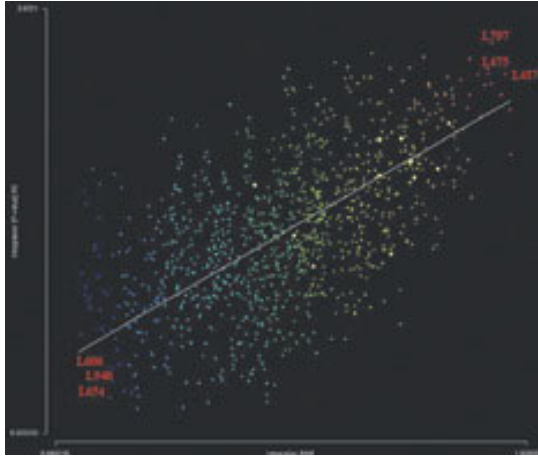




Aksiyel Harita 3: Öneri proje sonrası durumun Rn bütünleşme grafiği (üstte solda).

Aksiyel Harita 4 : Öneri proje sonrası durumun R3 bütünleşme grafiği (üstte sağda).

Grafik 2: Çalışma alanının proje sonrası durumunun okunabilirlik grafiği.



Zeyrek bölgesinde bir sokak, 2008. (Fotoğraf: Kamil Fırat, Mimarlar Odası Genel Merkezi Arşivi)

aksı doğudan gelen Fener-Balat yürüyüş aksıyla ve Edirnekapı'dan yapılacak yaya girişleri ile bütünleşecektir (Şema 7).

Öneriler vaziyet planına aktarılmış ve mekân dizim yöntemiyle değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda elde edilen bulgular ve değerlendirme aşağıdadır.

### Öneri Projenin Mekân Dizim Yöntemiyle Analizi ve Bulgular

**Değerlendirme:** Yapılan analiz sonucunda öneri projede ortalama Rn bütünleşme değeri 0,72'den 0,73'e yükselmiştir. En yüksek Rn (global) bütünleşme değerine sahip beş aks, mevcut durumdaki akslarla aynıdır. En yüksek bütünleşiklik değerine sahip 4. aks ile 5. aks yer değiştirmiştir. En yüksek bütünleşiklik değerine sahip aksların değişmemesi nedeniyle sistemin çekirdek bölgesi de değişmemiştir. Rn bütünleşme değerinin en düşük olduğu akslara baktığımızda, mevcut durumda Zeyrek'te yoğunlaşmış, öneri proje sonrasında Ayvansaray'daki akslara kaymıştır. Mevcut durumda düşük değerler alan aksların, öneri sonrasında da düşük değerler aldığı, ancak değerlerinin arttığı görülmüştür.

Ortalama R3 bütünleşme değeri mevcutta 1,79 iken öneri projede 1,83'e yükselmiştir. Mevcut durumdaki en yüksek R3 (yerel) bütünleşme değerine sahip 5 akstan 2'si ilk 5 içerisindeyken diğer 3 aksın R3 değerleri artmıştır. Öneri projeye ait R3 bütünleşme haritasında, mevcut durumdan farklı olarak en düşük değere sahip 5 aks, Zeyrek, Fener-Balat ve Ayvansaray yerine Fevzi Paşa Caddesi yönündeki çıkmaz sokaklardır.

Okunabilirlik grafiğinde ise bölgedeki aksların ortalamalarını birleştiren doğrunun X eksenine yaptığı açı 25 dereceden 28 dereceye yükselmiştir. Kısaca öneri projede sistemin bütünleşme değerleri yükselmiş, mevcuda göre okunabilirlik düzeyi artmıştır.

## Sonuç

Bu çalışma kapsamında, son elli yıl içinde fiziksel ve sosyal değişimler geçirmiş olan ve bir kent parçası özelliğini taşıyan Güney Haliç Bölgesi ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, tarihi bir kent parçası olan Fener-Balat Bölgesi'nin sosyal ve fiziksel sorunlarının belirlenmesi, tespit edilen problemlerin çözümüne ve bölgenin iyileştirilmesine yönelik fiziksel ve işlevsel öneriler getirmektir.

Çalışma kapsamında önerilen projeler sonrasında yapılan mekân dizimi analiziyle sistemin yalıtılmış bölgeleri olan Zeyrek, Fener-Balat ve Ayvansaray çevrelerinin sisteme daha fazla entegre olduğu belirlenmiştir. Ayrıca bu gelişme, sistemin geneline de yansımış, anılan kent parçasının okunabilirlik düzeyi üç derece artmıştır. Hiç kuşkusuz burada vurgulanmak istenen artış miktarı değil, ulaşılan farktır. Bu bağlamda gerçekleştirilen çalışma yöntem olarak değerlendirilmeli, bundan sonra yapılacak projeler için örnek olmalıdır.

Deniz Erinşel Önder, Doç.Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü  
Yıldırım Gıgi, Y. Mimar

## Notlar:

1. Çalışma YTÜ FBE Mimarlık Anabilim Dalı Bina Araştırma ve Planlama Lisansüstü Programı'nda Yıldırım Gıgi tarafından Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmış, *Cities* dergisinde yayına kabul edilmiştir. Çalışmadaki proje önerilerinden biri İTÜ ve YTÜ'nün Eylül 2009'da ortaklaşa düzenlediği eCAADe 27 toplantısında bildiriler olarak sunulmuştur.
2. [http://www.tayid.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=23:platform-ve-acik-standartlar&Itemid=64](http://www.tayid.org/index.php?option=com_content&view=article&id=23:platform-ve-acik-standartlar&Itemid=64)
3. [www.fatih.bel.tr](http://www.fatih.bel.tr)
4. [www.ibb.gov.tr](http://www.ibb.gov.tr)

## Kaynakça:

- Abu-Obeid, N. (1998) "Abstract and Scenographic Imagery: The Effect of Environmental Form on Wayfinding", *Journal of Environmental Psychology*, 18, 159-173.
- Anonim (2006) "İstanbul Planı İçin Mekânsal Strateji Raporu" (yayınlanmamış), İstanbul Metropolitan Planlama ve Kentsel Tasarım Merkezi, İstanbul.
- Başkaya, A., Wilson, C. vd. (2004) "Wayfinding in an Unfamiliar Environment: Different Spatial Settings of Two Polyclinics", *Environment and Behaviour*, 36, pp.839.
- Herzog, T. R., Leverich, O. L. (2003) "Searching for Legibility", *Environment and Behaviour*, 35, pp.459-477.
- Hillier, B., Hanson, J., Peponis, J., Hudson, J. and Burdett, R. (1983) "Space syntax: a 452 different urban perspective", *The Architects' Journal*, 48(178), 47-64.

- Hillier, B., Hanson, J. (1984a) *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hillier, B., Hanson J. (1984b) *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hillier, B., Hanson, J. and Peponis, J. (1987) "Syntactic Analysis of Settlements", *Architecture and Behaviour*, 3/3, pp.217-231.
- Hillier, B. (1989) "The architecture of the urban object", *Ekistics*, 56(334/335), 5-21 460 (January/February-March/April).
- Hillier, B. (1996a) *Space is the Machine, A Configurational Theory of Architecture*, Cambridge University Press.
- Hillier, B. (1996b) *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, Cambridge University Press, pp.124-179.
- Krier, R. (1979) *Urban Space*, Academy Editions, London.
- Kuban, D. (1984) "Çağdaş Koruma, Tasarım ve Planlama İlişkilerine Kuramsal Bir Yaklaşım", *Mimarlık*, 84, 3-4.
- Lamit, H. (2004) "Redefining Landmarks", *Jurnal Alam Bina*, Jilid 6, 1.
- Lawton, C. A and Kallai, J. (2002) "Gender differences in wayfinding strategies and anxiety about wayfinding a cross - cultural comparison", *Sex Roles*, 47, 389-401.
- Schiele, R., Muller, W. and Roche, W. (1988) 19. *Yüzyılda İstanbul Hayatı*, Apa Yayınları, İstanbul.
- Raubal, M. & Egenhofer, M. (1998) "Comparing The Complexity of Wayfinding Tasks in Built Environments", *In Environment & Planning B*, 25 (6), pp. 895-913.
- Rossi, A. (1982) *Architecture of The City*, Boston, The MIT Press.
- O'Neill, M. J. (1991) "Evaluation of a Conceptual Model of Architectural Legibility", *Environment and Behaviour*, 23(3), pp.259-284.
- Tekeli, D. (1993) *İstanbul'un Son 150 Yılı ve Planlama Çalışmaları*, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, İstanbul.
- Trancik, R. (1986) "Finding Lost Space", *Theories of Urban Design*, Library of Congress Cataloging in Publication Data.
- Yücel, A. (1979) "Mekân Okuma Aracı Olarak Tipolojik Çözümleme", *Çevre, Yapı ve Tasarım* (der. Pultar, M.), Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği, Ankara.

## Reading the Segments of City through Space-Syntax Methodology: A Proposal for South Haliç Area

*Cities are like living organisms going through constant change and transformations. This condition has demanded the development of suitable and adaptive design solutions that require the full consideration of the spatial continuity of the city, its physical and social peculiarities, user needs, and requirements for safe and healthy communities. In addition, architects and designers need to be familiar with the developmental stages of the city, including components that may have disappeared over time. It is therefore necessary to read different segments that constitute the city to reveal its historical, cultural, social, physical and symbolic features.*

*The aim of this study was to implement a methodology:*

- to determine the social and physical problems of a historical urban space, and subsequently
- to offer recommendations that attempt to improve the identified problems.

*The South Haliç Area in Istanbul was chosen as the case study because of its historical and cultural significance and the importance that should be placed on its preservation for future generations. We relied on the space-syntax methodology to analyze the area and offer a number of design interventions. These proposals were evaluated using the same methodology to illustrate the degree to which they would improve upon the current conditions.*

# Avrupa Kültür Başkenti, Bunaltan Şehir ve Ulaşılabilirlik Üzerine

Şükrü Sürmen

## Bu Gezegeğin Temel Gerçekleri Coğrafya Atlaslarında

Dünya isimli gezegeğin hakkında hiçbir bilgi sahibi olmayan birisi bile bir coğrafya atlasını önüne açsa dünya hakkında önemli fikirlere ulaşabilir. Çünkü insan zihni geometri ile düşünmeye hazırdır. Bir uzaylı bile bir atlas veya küre ile dünya gezegeğini hakkında kendisini yanıltmayacak şeyler öğrenebilirdi.

Atlaslar bizi aynı gerçeğe taşıyor neredeyse: İstanbul, dünyanın başkenti konumunda. Tarihin yazıldığı ve yazılmaya da devam edileceği bütün yeryüzü parçalarının merkezinde İstanbul var. Bir yanda Avrupa ve Balkanlar; üstte Karadeniz, Rusya ve Kafkasya; Bir yanda İran ve Hazar Denizi ile Asya'ya bağlanmış; altta Akdeniz, Afrika ve dinlerin merkezi Ortadoğu... Asırlardan sonra İstanbul gene dünya başkentti...

## Belki Avrupa Kültür Başkenti Olmanın da Üstünde Bir Konum, Ama Bir Yandan da Bir Alt Kültür Bünyesi

İstanbul bir taraftan müthiş birikimi, konumu ve özellikleriyle dünyanın bütün metropollerini ve başkentlerini açık ara geride bırakıyor ama öte taraftan bir sosyal ve fiziksel gerilemenin içinde de ilerliyor. Bu şehir tarihin her döneminde baskınlara uğramıştır. İnsan yığınları bu

şehre özlemlerini yerine getirebilmek ve kaderlerinin zincirlerini parçalamak için akın akın gelmişlerdir. Hâlâ da gelmeye devam ediyorlar. Huzursuz yaratık insanoğlu İstanbul'dan mutlaka bir şeyler elde edebileceği inancında. Allah'ın bu güzel toprak parçasına ihtimamla yaklaşıldığı nadirdir. Bu şehir insanlar tarafından yakasından tutulup hoyratça itilip kakılmıştır, kakılmaktadır. İnsanlar İstanbul'dan kendi dünyalarına ve çıkarlarına uygun mutluluk tabloları beklemişlerdir, beklemektedirler. Nüfusu 15-20 milyona varan hiçbir şehir hastalanmadan kalmaz. İstanbul da adamakıllı hastadır. Ama işte bir yandan da Avrupa Kültür Başkentidir.



## Bu Şehirdeki Yürüyüş Özgürlüklerinden Hangi Haberler Var?

Bu şehri anlatmakla bitiremeyiz. Herkes her gün bu şehrin yeni bir yüzünü tanıyor belki. Bu şehir herkesin hayatında ayrı maceralarla ve bunalmalarla yer alıyor. Ortak hikâyelerimiz bile azalıyor bu şehirde. Ama temel bahisler de belli başlıklar altında toplanabiliyor. Meselâ, bu şehirde yürüyüş özgürlükleri ne durumda? Burada yıllar önceki bir bildirimden satırlar aktarmak istiyorum.

“Yeryüzündeki hayatında ruhuyla bedeni içice tek bir varlık olarak belirmiş olan insan, hareket özelliklerine göre bir ruh hayatı içinde bulunmaktadır. Doğal halinde; belli bir yer değiştirme hızıyla ve zemine, birbirlerinden uzaklıkları belli sınırlar içinde bulunan iki küçük alandan belli miktarlarda basınçlar tatbik ederek devinmektedir. Çevreyi bedeninde yer alan algı

Avrupa Kültür Başkentinde otomobilden kurtulmaya çalışılırken yapılanlar. Şehirli, hakkı olan doğal ışığı engelleyen otomobillerden böyle korunmaya çalışılıyor. Ama ya görme engelliler için oluşan tehlike?



Ulaşılabilirliği sağlayan araç olan asansöre binmek de kolay değil.



süreçleri ile tanıyarak tepkilerini geliştirmekte ve böylece bir ruh hayatına sahip olmaktadır. Şu halde insanın anlaşılabilir ruh hayatı tabii bedensel hareketliliğine ait mekanizmalardan başkalarıyla başlatılamaz ve bu hareketlilik de, tersine olarak, insan ruhunun özelliklerine işaret eden bir manzaradan ibarettir.

“İnsanın şehirdeki hareketliliği onun sosyal varlığını kurmaktadır. Doğal bedensel hareket süreçleri olmaksızın şehre dokunması ise aleyhine sonuçlanacaktır. Nesnelere, araçlarla, bünye ve yapılarla bezenmeden ve engellenmeden; doğal bir yaklaşma çizgisi içinde insan şehirle uzlaşabilir ve ondan yardım görebilir. Bu arada kendini ve şehrini de tüketmemiş olur. Yürüyen, seyreden, algılayan, tanıyan, öğrenen ve seven insan bizim gerçek birimizdir. Yürüyen insan, evrendeki insan bahsinin çok önemli bir bölümüdür. İnsan bize yürüyerek gelmektedir. Onu en çok anladığımız, tanıdık bulduğumuz an da budur. Şehirdeki engellenmiş ve engellenmemiş yürüyüşler ise birçok insan manzarasının hazırlık safhasını oluşturuyor.

“İnsanın şehri yürüyerek algılamasının değeri üzerinde yeterince durulmuş mudur? Belki çağın ve dünya sisteminin birikme noktaları olduklarından aşırı şekilde yapay zorlamalara maruz bırakılmış olan bu bünyelerde, yani şehirlerde, bu en doğal insan eylemiyle uzun süre yer almaya çalışmak artık garip bulunmaktadır. Zaten gelişme denen şey de şimdi, insanın özü hiçbir zaman değişmediğinden, doğal olan şeylerin garip karşılanarak kabul edilmek istenmemesi anlamına gelmiyor mu?

“Uygarlık denince bir şehir düşünülür daha çok. Gecenin ortasında canı sıkılan bir şehirlinin güvenlik içinde; aydınlık ve güzel düzenlenmiş kaldırımlarından, yollarından, parklarından, yaya geçitlerinden yürüyerek dolaştığı; mutlu ışıklarıyla insanın içini ısıtarak geceye bakan kahvehanelerinde, aşevlerinde, muhallebicilerinde konuşacak insan bulabildiği; sinemalarından, konser salonlarından boşalan kalabalığı seyrettiği ve bir amacı bulunmadan, yalnızca büyüüne kapılarak ve ona ait olmanın bir zevk haline geldiğini hissettiği bir şehir...

“Şehir hem sosyalliktir, hem de yalnızlıktır. Her iki durum da yürüyüş demektir. Hem şehir bulmak, hem de şehirde kaybolmak için insan yürümesi gerektiğini hisseder. Şehir sosyolojisi yürüyüşten ve yürüyüşlerden meydana gelmektedir. Olağanüstü insan manzaraları insan şehirde yürürken, gezinirken ortaya çıkmaktadır. Yürümelerde samimiyetler, yalnızlıklar, gülünçlük-

ler yaşanmaktadır. Bütün bir toplumu en zengin şekilde ancak şehirdeki insan yürüyüşlerinde olduğu gibi görmemiz mümkündür. İnsanlar şehirlerdeki kaldırımlar boyunca birbirlerinin yanından yürüyüp geçerlerken, aynı yeryüzü kaderini paylaştıklarını daha iyi anlamaktadırlar.

“Şehirde yürüyüş özgürlükleri ile şehir kültürü; şehri anlama, şehri tanıyarak onda insanın yeryüzü macerasına açılma; bir hayat ahengi ve yaşama kalitesi elde etme karşılıklı olarak birbirlerini besleyen süreçlerdir.”

### Otomobil Tenimize Yapışmış, Ayrılmıyor

Bir hastane avlusunda bile, bir otomobil denizi oluşunca, insanların boğulmadan araçlarından dışarı çıkabilmek, şifaya kavuşmayı bekledikleri noktalara ulaşmak için birbirleriyle kavgaya tutuşmaları hangi insana doğal gelebilir? Kendi dertlerine, hastalıklarına gömülmeleri ve uzaklaşmaları beklenen bu insanlar bile neden saldırılabilmektedirler? Bir şehir hayatı bu duruma nasıl gelmiştir? Otomobil uygarlığı ve baskını insan ilişkilerini böyle zehirliyorken, şehrin yollarında zamanlar ve bedenler böyle harcanırken buna seyirci mi kalınmalıdır?

Kültür merkezi, kongre merkezi, finans merkezi, spor merkezi, tatil merkezi, turizm merkezi, politika merkezi, tarih merkezi... Evet, İstanbul her şeyin merkezi. Alabildiğince imkân elimizin altında. Buradayız; ne güzel!... Acaba



Otomobil baskını, bu baskından kurtulmak için çirkin babalar ve bu kargaşaya uyum sağlamaya çalışan kedi...

Bu şehirde kaldırımlar işgal altındadır.



bütün Türkiye kapatılıp kilitlendikten ve anahtar toprağa gömüldükten sonra bütün insanlar İstanbul'da toplanamaz mı? Herkesin böyle bir merkezde bulunmaya hakkı yok mu?... Biz de İstanbul isteriz!... Biz de İstanbul ve finans merkezi isteriz.

Her şeyin merkezi olan İstanbul asıl rantın merkezi... Sektörlerinin büyük oyuncularını hep burada!... Hepsi de birinciliğe oynuyorlar. İstanbul'u şişirmeli, otomobile doldurmalı; rantları büyütüp geliştirmeli sonra da tatlı tatlı kavga tutuşmalı... En anlamlısı da bu... Bu şehrin meydanlarında, caddelerinde mutluluktan şıkır şıkır oynayan insanlara rastlamamız lazım aslında...

### European Capital of Culture, Overwhelming City and Accessibility

*There is no other city that can be compared to İstanbul in terms of geographical diversity, climatic availability, exceptional location and history. It may be a city even deserving to be the political, economical and cultural capital of the world. However, as a transition and accumulation point İstanbul has always been exposed to the floods of people and has got tired. Today İstanbul does not have an accessible urban environment and is not a settlement to be happy in. İstanbul is sick just like all metropolises with a population reaching 15 million. İstanbul is now a city of separated lives, not respected personalities and unhealthy social structure. As a natural human act the free walks are under risk in this city. Dominance of automobiles and the chaos of traffic is threatening the joy of life. Thus, like many social groups, disabled and elderly people lose their freedom of movement and get depressed.*

da... 70 milyon Türkiyeli olarak İstanbul'da toplanıp bu şehrin meydanlarında mutluluktan şıkır şıkır oynamalıyız...

**Bütün bunlardan sonra ulaşılabilirlikten bahsetmeli... Tabii böyle bir şey kaldıysa... Ama elbette her an bir karar zamanıdır ve her zaman da hayatımızdaki iyileştirmeler önemlidir...**

Bir de "ulaşılabilirlik", "herkes için ulaşılabilirlik" diye kavramlar var. "Hangi insanlık durumlarında bulunurlarsa bulunsunlar" bütün insanlar özgürce ve hırpalanmadan yaşamalı, hareketlenmeli, bağımsızlık kazanmalı... Şehirler özgürleşme alanlarıdır. Yaşlılar, sakatlar, özürülüler, çocuklar, hasta bünyeli insanlar, hamileler ve "Tutunamayanlar" güzel ve ulaşılabilir şehirlerde hayatı herkesle paylaşmak istiyorlar elbette. Herkes insanca yaşanabilir bir çevrede hayata tutunmalı. Özgürce yürünmeli kaldırımlarda. İşte biz de bunlardan bahsediyoruz. Ve gene de umutlanmaya mecburuz ve umutlanabiliriz de...

Bu gezegenin insanları; bütün kötü şartlardan ve baskılardan kurtulmak için elinizi uzatınız!...

Şükrü Sürmen, Mimar



Birbirinden kopuk hayatlar bu meydanlardan akıp durur...